

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مشاوران علمی این شماره:

دکتر قربان‌علی ابراهیمی

دکتر علی‌افضلی

دکتر علی‌اصغر باباسفری

دکتر محمد حکیم‌آذر

دکتر حسین خسروی

دکتر مرتضی رشیدی

دکتر حمید رضایی

دکتر سید محسن ساجدی

دکتر سعید شفیعیون

دکتر کامران قدوسی

دکتر علی محمدی

■ "فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی" در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی کشور به نشانی SID.IR و به استناد گواهی شماره ۸۴۷۷ در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام به نشانی ISC.GOV.IR نمایه شده است. همچنین این فصل‌نامه در سایت MAGIRAN.COM قابل دسترسی است.

فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی مطالعاتی را که به بررسی و تحلیل متون ادبی و کشف امتیازات برجسته متن توجه دارند منتشر می‌کند. در این فصل‌نامه سعی می‌شود که به تحقیقات اصیل و پژوهش‌هایی که به مشخصه‌های سبکی دوره یا اثر ادبی پرداخته‌اند، توجه خاص شود.

برای این نشریه، ایرانی بودن یا بیگانه بودن نویسنده یا متن تفاوتی ندارد، آنچه مهم است این که در رهیافت به ظرافت‌ها و شبکه‌های مختلف ادبی و هنری متن باید روش علمی وجود داشته باشد و تحلیل‌ها از هر گونه جانبداری و کینه‌ورزی خالی باشند. بر این اساس پژوهشگران محترم باید از جبهه‌گیری در برابر اثر یا نویسنده خودداری ورزند و صرفاً به خلاقیت‌های هنری و ادبی توجه کنند.

دامنه تحقیقاتی که در این نشریه پذیرفته می‌شود از ادبیات قدیم تا ادبیات معاصر است. رویکردها و مکاتب نقد ادبی و شیوه‌های بررسی سبکی متون نیز در صورتی که از سوی پژوهشگران محترم به‌درستی به کار گرفته شوند و نتایج درخوری را ارائه کنند از علاقه‌مندی‌های این نشریه است.



فصل نامه

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

علمی - پژوهشی

سال سوم - شماره اول (پایه درسی ۹)

پاییز ۱۳۹۱



فصل نامه پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی

صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

مدیرمسئول: دکتر محمد حکیم آذر

سر دبیر: دکتر جهانگیر فکری ارشاد

مدیر داخلی: دکتر اصغر رضاپوریان

هیأت تحریریه:

| | |
|--------------------|--|
| محمدعلی آتش سودا | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا |
| محمد رضا اکرمی | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا |
| محمد حکیم آذر | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد |
| اصغر رضاپوریان | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد |
| مسعود فروزنده | استادیار دانشگاه شهرکرد |
| جهانگیر فکری ارشاد | استاد دانشگاه اصفهان |
| علی محمدی آسیابادی | دانشیار دانشگاه شهرکرد |

مقالات نمودار آراء نویسندگان است و فصل نامه در رد و قبول و ویرایش مقالات آزاد است. مسئولیت مطالب درج شده در مقالات بر عهده نویسندگان است.

ویراستار فارسی: دکتر محمد حکیم آذر

ویراستار انگلیسی: دکتر امیر سبزواری

انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

طراح جلد: کریم منزوی

هماهنگی: نرگس کریمیان

پردازش رایانه ای متن: محمد قاسمی، هاجر حسن زاده سورشجانی

لیتوگرافی: سروش شهرکرد ۳۳۴۵۴۰۹

به استناد نامه شماره ۸۷/۳۱۴۴۸۹ به تاریخ ۹۰/۸/۲۹ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و یکمین و هشتاد و دومین جلسه کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی مورخ ۱۳۹۰/۶/۱۴ این فصل نامه درجه علمی - پژوهشی دریافت کرد.

نشانی: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه هم کف، دفتر فصل نامه «پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی»

website: www.iaushk.ac.ir

تلفن: ۰۳۸۱-۳۳۶۱۰۳۹

E.mail: naghdosabk@gmail.com

وبلاگ: naghdosabk.mihanblog.com

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله

فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی به منظور انتشار آخرین یافته‌های محققان در زمینه رویکردهای مختلف "نقد ادبی" و تحقیقات سبک‌شناختی منتشر می‌شود.

شرایط عمومی مقالات:

۱. مقالات باید دربردارنده آخرین یافته‌ها و منطبق بر اصول علمی نگارش فارسی باشد. در مقالات ارسال، لحن علمی، رعایت اصول ساده‌نویسی و بلاغت فارسی، پرهیز از کلی‌گویی و دوری از بیان بدیهیات، پرهیز از احساس‌زدگی، میل به کشف مجهولات و واقعیت‌های علمی، از شرایط اولیه برای پذیرش است.
۲. مقالاتی که در زمینه نقد آثار ادبی (ایرانی و غیر ایرانی) نوشته شده باشد مجال چاپ در این نشریه را خواهد یافت بدین‌منظور از متخصصان نقد ادبی در سایر رشته‌های علوم انسانی نیز دعوت به همکاری می‌شود.
۳. مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده باشد باید از سوی استاد راهنما به دفتر این نشریه فرستاده شود. در غیر این صورت لازم است موافقت کتبی استاد راهنما به همراه مقاله ارسال گردد.
۴. مقالاتی که قبلاً در نشریات و همایش‌ها ارائه شده باشند در این فصل‌نامه پذیرفته نمی‌شوند، مگر این که یافته‌های جدیدی به تحقیق قبلی اضافه شده باشد و مقاله با هیأتی جدید ارسال گردد.
۵. اطلاعات شخصی نویسنده شامل: نشانی پستی، نشانی اینترنتی (سایت)، نشانی پست الکترونیکی و مرتبه علمی نویسنده یا نویسندگان در برگه‌ای جداگانه و به همراه لوح فشرده مقاله ارسال گردد.
۶. مقاله نباید هم‌زمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشد و تا زمان مشخص شدن وضعیت آن در فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی نویسنده ملزم به رعایت این بند است.

شرایط نگارش مقالات:

۱. حروفچینی در برنامه Word 97, 2000, 2003, 2007, 2010 یا زرنگار و با قلم بدر شماره ۱۴ باشد. رسم‌الخط این فصل‌نامه، بر اساس "دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی" است.
۲. در صفحه اول، چکیده فارسی بین یکصدوپنجاه تا دویست کلمه به همراه کلیدواژه‌ها (سه، تا شش کلیدواژه) آورده شود. چکیده انگلیسی در آخرین صفحه مقاله پیوست شده باشد.
۳. مقاله باید شامل مقدمه، متن اصلی (شامل مباحث اصلی، استدلال‌ها و ارائه نمونه‌ها) و نتیجه‌گیری باشد.
۴. توضیحاتی که ربط مستقیم به متن مقاله ندارند ولی در روشن‌تر شدن موضوع کمک می‌کنند در بخش پی‌نوشت‌ها بیاید. بخش پی‌نوشت‌ها قبل از فهرست منابع تنظیم شود.
۵. فهرست منابع بر اساس الگوی عمومی مجلات علمی - پژوهشی و به شکل زیر باشد:
کتاب: نام خانوادگی (نام شهر) نویسنده، نام. (سال چاپ منبع). نام منبع (با قلم سیاه). نوبت چاپ (برای چاپ دوم به بالا) محل نشر: ناشر.
مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله (با قلم سیاه). در [نام نشریه شامل: مجموعه مقالات همایش یا مجموعه مقالات فردی، مجله، فصل‌نامه، یادنامه، ارج‌نامه و...] دوره. سال. جلد. شماره صفحات.
منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام. تاریخ به‌روزآوری سایت. عنوان مقاله یا بحث (با قلم سیاه). منبع: نشانی سایت اینترنتی.
← ...

۶. برای دستیابی به شیوه‌نامه منطقی فهرست‌نویسی منابع در مواردی که قالب‌های پیشنهادی بالا با منبع مورد استفاده منطبق نیست (نظیر کتاب‌هایی از نویسنده ناشناس یا بروشورها، مصاحبه‌ها، اخبار رادیویی و تلویزیونی و...) پژوهشگران ارجمند به کتاب "آیین نگارش مقاله علمی - پژوهشی" اثر دکتر محمود فتوحی مراجعه کنند.
۷. ارجاعات مقاله به شیوه "درون‌متنی" باشد. گیومه نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آنگاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین شکل درج شود:
(نام آشهر نویسنده، سال نشر منبع: شماره صفحه)، مثلاً؛ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳).
۸. اصطلاحات لاتین بلافاصله درون پرانتز حروفچینی شود.
۹. عبارات و جملات عربی (آیات قرآن کریم، احادیث اولیای دینی، اشعار عربی و...) اعراب‌گذاری و مشکول شده باشند.
۱۰. حجم مقاله ترجیحاً از بیست صفحه بیست و چهارسطری (با طول سطر ۱۲ سانتی‌متر) تجاوز نکند.

* پژوهشگران محترم مقالات خود را به یکی از دو صورت زیر به نشانی مجله ارسال کنند:
الف) ارسال از طریق پست الکترونیک به نشانی naghdosabk@gmail.com
ب) ارسال پستی سه نسخه از مقاله به همراه لوح فشرده آن در قالب نرم‌افزار Word به نشانی زیر:
شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه هم‌کف، دفتر فصل‌نامه «پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی»، تلفن ۰۳۸۱)۳۳۶۱۰۳۹.

فهرست

- بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفيعی کدکنی (م.سرشک)..... ۱۱
دکتر مجتبی بشردوست نالکباشری، سعیده سجادی
- بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور با تکیه بر آثار پرویز شاپور..... ۳۹
وجیهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار
- خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن (مطالعه تطبیقی در نحوه روایت منابع تاریخی و
مقایسه آن با روایت نظامی)..... ۵۹
دکتر هادی خدیور، فریبا علی‌پور
- شخصیت‌پردازی در داستان‌های زولا (مطالعه موردی؛ "سهم سگان شکاری"، "شاهکار" و
"قلب پاریس")..... ۸۵
مریم دیباج
- "تکرار" و ارزش سبکی آن در شعر معاصر..... ۱۰۹
دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی
- بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها..... ۱۳۵
دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال
- مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی)..... ۱۶۱
رضا قنبری عبدالملکی
- نگاهی به سبک شعر امروز "تاجیکستان"..... ۱۸۱
دکتر عبدالرضا مدرّس‌زاده

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفيعی کدکنی (م. سرشک)

دکتر مجتبی بشردوست^۱، سعیده سجادی^۲

چکیده

در شعر و ادبیات همیشه شاعران و نویسندگانی بوده‌اند که اندیشه و کلامشان متأثر از متون گذشته بوده‌است. این رابطه، یکی از شاخه‌های بینامتنیت شمرده می‌شود و در میان روابط بینامتنی که یک اثر ادبی می‌تواند با آثار پیش از خود داشته باشد، نقیضه‌سازی جایگاه ویژه‌ای دارد. این تمهید موجد رابطه پیچیده‌تری میان متون گشته و شاعر به واسطه آن چیزی بیش از یک تقلید یا وابستگی صرف را به مخاطب ارائه می‌دهد. در ادبیات معاصر، شفيعی کدکنی از جمله شاعرانی است که به دلیل تسلط بر متون کلاسیک، توانسته با پل زدن میان شعر خود و ادب دیروز پایه‌های هنری و محتوایی آن را استوارتر ساخته و در عین حال در بسیاری موارد نگرش یا فرم آن‌ها را با دید انتقادی خویش به بوتۀ نقد کشد که این ویژگی وی در مسیر شاعری به خلق نقیضه‌هایی ناب انجامیده است. نقیضه‌های شفيعی کدکنی چهره‌ای مبتکرانه به آثارش ارزانی داشته و شاعر را به جمع نقیضه‌پردازان متبحر پیوند می‌دهد. تعداد بی‌شماری از نقیضه‌های وی به حوزه معنایی تعلق داشته و موفق‌ترین آن‌ها نقیضه‌های اجتماعی - انتقادی معطوف به اسطوره‌ها است. کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، ادبیات کلاسیک فارسی، شفيعی کدکنی، شعر معاصر فارسی، نقیضه‌سازی.

Mojtaba_bashardoost@yahoo.com

Azarmidokht_s@yahoo.com

تاریخ پذیرش ۹۱/۹/۲۶

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

۲. دانش‌آموخته دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

تاریخ وصول ۹۰/۹/۱

مقدمه

شعر محمدرضا شفیعی کدکنی آیینۀ فرهنگ و ادب ایران است.^۱ او توانسته با خلاقیت بسیار و در عین حال شاید به شکلی ناخودآگاه رابطه‌ای عمیق میان آثار شعری خویش و میراث فرهنگی سرزمینش برقرار سازد. در نقد ادبی جدید به این رابطه خواه آگاهانه باشد، خواه ناخودآگاه خلق شود، بینامتنیت می‌گویند. بینامتنیت^۲ از دیرباز چه با این عنوان و چه با عناوین دیگری چون تلمیح و تضمین مورد توجه عالمان فنون ادب بوده است. چندلر می‌گوید: «هیچ متنی یک جزیره نیست» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۹). اما ژولیا کریستوا نخستین بار این مفهوم را که بر منطق مکالمه باختمین استوار است در سال ۱۹۶۹م. به کار برد.^۳ گراهام آلن نیز این رابطه را ناآگاهانه می‌انگارد. پیوند متون ادبی با یک‌دیگر و نشانه‌هایی که از متون قبل و بعد در اثر یک نویسنده پدید می‌آید بینامتنیت نام دارد. باختمین مناسبات بینامتنی در متون شاعرانه را تنها از راه عمد محتمل می‌داند؛ زیرا متن شعری مستقل و متمرکز است. ژرار ژنت برخلاف وی دقیق‌ترین شکل مناسبات بینامتنی را در زبان شاعرانه، به هارولد بلوم نسبت می‌دهد و به معناآفرینی این رابطه در متون ادبی و غیر ادبی صحنه می‌گذارد (کهنمویی، ۱۳۸۱: ۴۱۸). این جنبه گفتگویی (بینامتنی) شامل اشکال بحث، جدل و نقیضه می‌شود. هم‌چنین می‌توان آن را «اطمینان به سخن غیر... جستجوی معانی عمیق در استنباط این‌گونه معانی از سخن، توافق و سایه‌روشن‌ها و درجات و ظرایف بی‌پایان آن، غالب ساختن یک معنا بر معنای دیگر... تقویت سخن توسط آمیزش با سخن دیگر (که به حذف هویت مشخص هر یک منجر می‌شود)، تفاهم تکمیلی؛ گذشتن از مرزهای فهم و تفاهم» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۴۵) دانست. در پیوند با متون شعری، بینامتنیت می‌تواند صورت‌های گوناگونی داشته باشد؛ تلمیح، تضمین، نقیضه‌سازی و... در این میان نقیضه‌سازی^۴ فراتر از تقلید و تأثیر صرف از متنی دیگر است.

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۱۳

در میان روابط بینامتنی اشعار شفیع‌کدکنی نیز با آثار پیش از آن موارد بسیاری از نقیضه‌سازی را شاهدیم که به هنرمندانه‌ترین و خلاقانه‌ترین شکل ممکن آفریده شده‌اند.

پیشینه تحقیق

بیش از یک دهه است که منتقدان و پژوهش‌گران حوزه شعر در اشعار محمدرضا شفیع‌کدکنی - که یکی از ویژگی‌های اشعارش بهره‌گیری از بخش‌های نامحدود از متون کهن به مثابه گنجینه ادبی و فرهنگی ایران است - به بررسی گسترده یا اجمالی تأثیرپذیری ادبیات کلاسیک پرداخته‌اند. بخش‌هایی از این موج تازه برخاسته در برخی از مقالات گردآوری شده در کتاب حبیب‌الله عباسی با عنوان "سفرنامه باران" در اواخر دهه هفتاد شمسی به چاپ رسید. سال‌ها پیش از آن فقره‌هایی در پژوهش مهدی اخوان‌ثالث (شاعر معاصر) در کتاب "نقیضه و نقیضه‌سازان" منتشر شده بود. کتابی که یافته‌های تازه و ارزشمندی را در زمینه بینامتنیت، آن هم در حوزه شعر کلاسیک فارسی در بر دارد. چند سال پس از انتشار "سفرنامه باران" کتاب دیگری که بخش قابل توجهی از آن به تأثیر ادبیات پیش از شفیع‌کدکنی بر سروده‌های وی اختصاص یافته بود و در سطح قابل قبولی به موارد بینامتنی این سروده‌ها با میراث ادبی پیش از خود اشاره داشت وارد بازار نشر شد. این کتاب؛ "در جستجوی نیشابور" از نگارنده این جستار بود. کامیار عابدی نیز در سال ۱۳۸۱ ه.ش کتاب "در روشنی باران‌ها: تحلیل و بررسی شعرهای محمدرضا شفیع‌کدکنی (م. سرشک)" را در معرض دید خوانندگان و علاقه‌مندان ادبیات معاصر ایران قرار داد. این کتاب نیز توانست مواردی تازه از بحث بینامتنیت اشعار شفیع‌کدکنی و ادبیات کلاسیک و معاصر ایران را در خود جای دهد. در سال‌های پایانی دهه هشتاد نیز عزت‌الله فولادوند کتاب "مردی است می‌سراید: شعر و زندگی محمدرضا شفیع‌کدکنی" را به این مجموعه افزود. این تألیف که بیش بر

جنبه ساختاری اشعار دو مجموعه دفاتر این شاعر متمرکز بود، کم‌تر از مسائل بینامتنی در اشعار شفیعی کدکنی سخن به میان آورده بود. از دیگر آثاری که می‌توان در موضوع بینامتنیت اشعار شفیعی کدکنی از آن یاد کرد، مقاله "نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی" اثر مشترک محمد بامدادی و فاطمه مدرسی بود که در مجله ادب پژوهی دانشگاه گیلان در سال ۱۳۸۸ ه. ش منتشر شد. این مقاله توانست به شکلی نسبتاً جامع مواردی حائز اهمیت و متنوع از جنبه‌های بینامتنی اشعار شفیعی کدکنی را بررسی کند. نگارندگان این مقاله، مناسبات بینامتنی سروده‌های وی را در هفت بخش "تلمیح، تضمین، کنایه، واژگان کلیدی و ترکیبات، سرقات شعری، استعارات برجسته و تشبیه" مورد بررسی قرار داده‌اند و هیچ اشاره خاصی به نوع به‌خصوص نقیضه‌سازی در این روابط بینامتنی ننموده‌اند. به نظر می‌آید ایشان این‌گونه را از شمار روابط بینامتنی بیرون دانسته‌اند (رک. بامدادی و مدرسی، ۱۳۸۸: ۹۰).

باید یادآور شد اگر در بخش کنایات برخی از موارد نقیضه‌سازی دیده می‌شود (رک. همان: ۹۴-۹۵) قصد بیان آن‌ها تنها بر شمردن کنایات متأثر از دیگران و موجود در ابیات و مصرع‌هاست، نه اشاره به نکته بسیار بحث‌برانگیز نقیضه‌سازی که از پیچیده‌ترین انواع بینامتنیت شمرده می‌شود.

اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی به سبب ذات ارجاعی زبان و مفاهیم موجود در آن افزون بر جنبه‌های متداول خوانش منتقدانه از نظر روابط بینامتنی از سوی نویسندگان و پژوهش‌گران پس از وی مورد ارزیابی قرار گرفته است. اما بی‌تردید جنبه خاص و هنرمندانه‌ای از این روابط در اشعار وی که نقیضه‌سازی بوده، مورد کم‌توجهی واقع شده است. باید در پایان این بخش به مقاله سعید شفیعیون با عنوان "تزییق نوعی نقیضه هنجارسیتیز طنزآمیز" اشاره کرد که در مجله ادب پژوهی گیلان منتشر شده. نویسنده در این مقاله و در بخش پیشینه تحقیق (رک. شفیعیون، ۱۳۸۸، ج ۲: ۲۹-۳۰) اشارات سودمندی به پژوهش‌هایی در باب نقیضه کرده است.

بحث و بررسی

در تاریخ ادب فارسی نقیضه‌گویی‌های بسیاری را (به‌ویژه در حوزه نظم) شاهد بوده و هستیم. از جمله معروف‌ترین آن‌ها به یکی از ابیات حافظ مربوط می‌شود که در جواب یکی از اشعار شاه نعمت‌الله ولی گفته شده است. این بیت تنها به این خاطر مثال زده شد که می‌تواند به درک مفهوم نقیضه‌سازی یاری رساند.

«آنانکه خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند؟^۵
دردم نهفته به ز طیبیان مدعی باشد که از خزانه غییم دوا کنند»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۹۶)

نقیضه در ادبیات فارسی در دو معنا کاربرد داشته است: جواب مخالف، نظیره‌گویی، هجو شاعر و نویسنده‌ای یا اثرش و دوم به معنای نقیضه هزل (Parody). در برخی مواقع شاعری بر شعر خود نقیضه می‌گوید، یا برای جواب‌گویی هزل‌آمیز، تمسخر شعر دیگر، برتری‌جویی، مقابله و نظیره‌سازی به این کار مبادرت می‌ورزد. برخی نقیضه‌ها و جواب‌ها نیز از نظر فرم مطابق طرح سرمشق خود بوده و دومین گونه تنها در موضوع و درون‌مایه با آن نسبت دارند (این نوع دوم نقیضه بیش‌تر در شعر معاصر دیده می‌شود که در بند قافیه و ردیف نبوده و معمولاً نقیضه‌ها در آن به ابعاد دیگر تعلق می‌گیرند)؛ نوع سوم، تعریض نام دارد که به حوزه معنایی بازمی‌گردد. هم‌چنان که بسیاری از شاعران تعریضاتی بر اشعار یک‌دیگر آورده‌اند (رک. اخوان‌ثالث، ۱۳۷۴: ۲۹). اخوان‌ثالث در کتاب "نقیضه و نقیضه‌سازان" با قرار دادن جواب‌های شعری شاعران به یک‌دیگر در شمار نقیضه، آن‌ها را به سه نوع ذیل تقسیم می‌کند:

۱. "صوری محض" (استقبال، تتبع، بدرقه و...)؛ که محدود به پیروی از صورت ظاهری شعر (وزن، قافیه، ردیف و...) می‌شود. این نوع نباید نقیضه به شمار آید.
۲. "معنوی مطلق" (ردّ معنای کلام)؛ که تنها سرایش شعری در ردّ معنای متن دیگر

بدون توجه به صورت ظاهری کلام اولیه است؛ مثل تعریض.

۳. "صوری معنایی" (نقض ظاهر و محتوای کلام): یا نقد جدلی که در آن معنا و لفظ

در قالب صورت کلام اولیه مورد خطاب قرار می‌گیرد (رک. همان: ۱۰۲-۱۰۳).

در نقیضه همیشه با نوعی از غرض‌ورزی یا هدفمندی روبرویم. بدین معنا که هر جوابی از مسئله‌ای برمی‌خیزد و این مسائل منجر به اهداف متفاوتی در نقیضه‌گویی می‌گردد. نقیضه‌ها از این منظر بر چند گونه‌اند: استهزاء‌آمیز و هزل‌گونه؛ تفرنی و در قالب تلفیق هزل و مزاح؛ اجتماعی - انتقادی و در قالب هجو و هزل؛ هزل‌گونه با هجو اجتماعی و فردی، گاه در هیأت تمسخر و گاه جدّ و هزل. ممکن است نقیضه‌هایی نیز یافت شوند که به هیچ یک از مقاصد مذکور تعلق نداشته و عملی عاریتی یا عنصری تکمیلی در برابر متن اصلی محسوب گردند. صنعت شعری تضمین از این دست است.^۶ نکته دیگری که در دسته‌بندی نقیضه‌ها به روایت اخوان می‌بینیم و قابل انطباق با همه انواع بینامتنیت است، دو جنبه معنایی و صوری بودن آنهاست که می‌تواند بازگوکننده خلاقیت شاعر در فرایند آفرینش هنری در سایه این تأثیرپذیری‌ها باشد. با وجود آن که در شعر شفيعی کدکني هر دو جنبه تأثیرپذیری (بینامتنی) فوق قابل مشاهده است اما او تلویحاً در یکی از آثار پژوهشی خویش تأثیرپذیری و رابطه معنایی با متون پیشین را یک امر عادی و خلاقیت در فرم را شرط یک شاهکار ادبی انگاشته است (رک. شفيعی کدکني، ۱۳۹۰: ۲۱۴).

به هر حال، اصل تمام نقیضه‌سازی‌ها ارجاع دادن به اشعار و متون شناخته‌شده است، اصلی که در تضمین مشهودتر است. به خصوص که برخلاف انواع دیگر نقیضه‌سازی در تضمین بخشی از متن مرجع به متن دوم انتقال یافته و تنها به کاربرد ابزاری قافیه، صورت ظاهری، یا حتی مفهوم و... محدود نمی‌شود.^۷ افزون بر آنچه گفته شد باید بر این امر تأکید شود که متن نقیضه‌پرداز، مستلزم خوانش خاص خود، در عین توجه به وجوه افتراق و اشتراک هر دو متن است. از این رو بینامتنیت

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۱۷

اصل اساسی و پایه نقیضه‌سازی شمرده می‌شود. بسیاری از صاحب‌نظران به نزدیکی دو مفهوم کنایه و نقیضه اشاره داشته‌اند. کالر، نقیضه و کنایه را دارای وجوه اشتراک و افتراق می‌داند. وجه افتراق آن‌ها صوری‌تر بودن نقیضه و معنایی بودن کنایه و وجه اشتراکشان در این امر نهفته است که هر دو متضمن تقابل میان دو روال واقعی‌نمایی بدون نیل به سطحی بالاتر و تأکیدی صرف و زودگذرند (رک. کالر، ۱۳۸۱: ۲۱۲). در مقاله پیش رو ضمن بررسی تأثیرات ادبیات سنتی بر شعر و زبان شعری شفیع‌کدکنی، (مبیین روابط بینامتنی این متون با یک‌دیگر) در بخشی جداگانه به مبحث نقیضه‌سازی (که خود گونه‌ای خلاقانه از بینامتنیت تلقی می‌گردد) در اشعار این شاعر نام‌آشنای معاصر می‌پردازیم.

الف) کهن‌گرایی زبانی

در باب آرکائیسیم (کهن‌گرایی) شفیع‌کدکنی در حوزه زبان، باید به دلایلی از جمله غور و تعمق در آثار کلاسیک زبان فارسی و نیز توجه وی به شاعران کهن‌گرایی چون اخوان اشاره کرد. در حوزه زبان نیز به وام‌گیری واژگان، تضمین بخشی از یک متن شعری یا غیرشعری و همچنین فضا‌سازی، قافیه و ردیف‌بندی به تقلید از متنی دیگر در این گروه جای می‌گیرد.

ترکیب "دولت بیدار" در قطعه شعری با همین عنوان (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۶۷)

مربوط به بیت ذیل از حافظ می‌شود:

«سحرم دولت بیدار به بالین آمد / گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۶)

قطعه شعر "ملال" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۰۶) نیز از نظر درون‌مایه و حتی در

کاربرد برخی از واژگان مثل "جوی" و "نشستن" و به‌خصوص تأکید بر مسئله گذر زمان

به عنوان محور اصلی خود، این بیت از حافظ را تداعی می‌کند:

«بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین / کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۶)

هم‌چنین در نخستین قطعه شعر دفتر "در کوچه باغ‌های نشابور" (با عنوان دیباچه) پس از اشاره به واژه "رند" (یکی از واژگان کلیدی حافظ)، مصرعی از غزلیات وی تضمین شده است:

«زمین تهی ست ز رندان؛ / همین تویی تنها / که عاشقانه‌ترین نغمه را دوباره
بخوانی / بخوان به نام گل سرخ و عاشقانه بخوان: / حدیث عشق بیان کن بدان زبان که
تو دانی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۴۱).

ترکیبات "مستان نیم شب" و "رندان تشنه لب" نیز در شعر "از بودن و سرودن" (رک، همان: ۲۵۰) متأثر از این بیت حافظ است:

«رندان تشنه لب را آبی نمی‌دهد کس / گویی ولی شناسان رفتند از این ولایت»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۹۴)

شاعر در شعر "زان سوی خواب مرداب" مضمون شعر سیاسی - اجتماعی خود را با کشیدن دایره موضوعی شعرش به ماجرای حسین بن منصور حلاج و شعری از حافظ غنی‌تر می‌سازد.

«گفت آن یار کزو گشت سرِ دار بلند / جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد»
(همان: ۱۴۳)

در بند زیر:

«تاریختان بلند و سرافراز: / آن سان که گشت نامِ سرِ دار / زان یارِ باستانی
همرازتان^۸ بلند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۰۴).

نگارنده کتاب "از روشنی باران‌ها" در نقد شعر "از خلیج شب" (رک، همان: ۳۲۸) بیان می‌دارد که عبارت کنایی "روشنان جاری" (به معنای ستارگان) در آثار سعدی و نشاط سابقه داشته است (رک، عابدی، ۱۳۸۱: ۶۷). هم‌چنین دکتر انزابی‌نژاد درباره بخشی از "سلام و تسلیت" (رک، شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۱۶) سروده شفیع کدکنی برخی تمثیلات

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۱۹

و ترکیبات را متعلق به ابیاتی از مولانا می‌داند^۹ (رک. انزابی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۴۱۶). ترکیبات "پاکبازترین عاشقی"، "قماربازی عاشق" و "قماری دگر" را که در ابیات شعر مورد اشاره دیده می‌شود، در بیت زیر از دیوان شمس مولانا می‌بینیم و این تأثیر زبانی در مضمون نیز جلوه‌گر گشته است:

«خنک آن قماربازی که بباخت هرچه بودش بنماند هیچش الا هوس قمار دیگر»
(مولوی، ۱۳۱۷: ۶۰۱)

توجه به فردوسی و زبان، مضامین و حتی تفکر او در شعر شفیع‌کدکنی نه تنها در دفتر شب‌خوانی، که در دیگر دفاتر شعری او به روشنی قابل درک و دریافت است. از جمله این اشعار می‌توان به سروده "سیمرغ" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۱۳: ۱۱۳) اشاره کرد که شاعر در این شعر به وضوح ارادت و توجه خود را به فردوسی به نمایش می‌گذارد. سیمرغ در اشعار شفیع‌کدکنی نشانه‌ای از دوران افسانه‌ای ایران کهن و فرهنگ ایران باستان است که مایه‌هایی از عرفان و تقدس نیز در مؤلفه‌های معنایی خود دارد. این بازگشت به فرهنگ و تاریخ کهن ایران در شعر "پرسش" که بر زین مضمونی تاریخی به پیش می‌تازد، چشم‌گیر است.

«وقتی که این کرکس هفتمین را / دور زمان روز عمرش سرآرد / سیمرغ از افسانه / بیرون پرد سوی تاریخ، آیا؟» (شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۸۶).

در قطعه شعر "خروس" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۱۳: ۴۴۶) (چنان‌که منتقدان بدان اشاره نموده‌اند) و "جاودان خرد" (رک. همان: ۱۶) زبان سبک خراسانی به وضوح قابل درک است. در شعر دوم مضمون اصلی به این بیت از فردوسی بازمی‌گردد:

«پی افکندم از نظم کاخی بلند که از باد و باران نیابد گزند»
(فردوسی، ۱۳۱۶: ۵۱۳)

از سوی دیگر وجود اصطلاحات مربوط به فرهنگ پیش از اسلام به عنوان یکی از جنبه‌های اصلی و پررنگ در دفتر مرثیه‌های سرو کاشمر در زبان قطعه "شهر من" خودنمایی می‌کند. سیمرغ، سرو، مرو، یزدان، اهرمن و از این جمله‌اند. این شعر

هم‌چنان که از عنوانش برمی‌آید، در تداوم نوستالوژی نیشابورست که با تاریخ و فرهنگ کهن ایران نسبتی دیرینه دارد. قطعه شعر "ای هرگز و همیشه!" (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۳) (در ستایش حافظ) مجموعه کاملی از اصطلاحات و واژگان کلیدی موجود در شعر حافظ را به نمایش می‌گذارد؛ مستی، هوشیاری، راهی و رهزنی، مسجد و میخانه، آلوده شراب و پاکیزه دامن و بخشی از این اشاراتند.

عطف و التفات شفیع کدکنی به مولانا نیز بسیار است. در قطعه "مهمان نامه زمستان" می‌خوانیم:

«... گفتیم و در این آرزوها رفت / بس "روزها و سوزها" بر ما» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۴۴).

عبارت "روزها و سوزها" متعلق به یکی از ابیات آغازین مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی است:^{۱۰}

«در غم ما روزها بی‌گاه شد / روزها با سوزها همراه شد»
(مولوی، ۱۳۷۹: ج ۱: ۱۴)

تأثیرات شعر شفیع کدکنی از شعرای دیگر در برخی موارد مربوط به انعکاس واژگانی می‌شود که جایگاه ویژه‌ای در میان اجزاء کلام میزبان یافته‌اند.

«همچو ابر شعر نیما، یکه و تنها، ولی / "سوگواران در میان سوگواران" رفت مرد»
(شفیع کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۵۹).

در قطعه شعر "نکوهش" (رک. همان: ۳۰۵) اما شاهد کلامی از سلمان فارسی هستیم که در جهت نیل به مقاصد فلسفی، اجتماعی، اخلاقی به کار گرفته شده است. تمامی اجزای شعر، حتی جمله "کردید و نکردید" در خدمت این ایدئولوژی خاص شاعر قرار می‌گیرند. قطعه شعر "جامه‌دران" هم‌چنان که در صدر ابیات آن می‌بینیم متأثر از پاره‌گفتاری از شهید بلخی (شاعر قرن سوم هجری) است. درون‌مایه این شعر بر محور "خردمندی نیابی شادمانه" می‌گردد؛ شاعر به استقبال و تأیید بر این گفتار کوتاه از شهید

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۲۱

بلخی رفته‌است. "سبز در سبز" نیز سروده‌ای است که از واژگان رایج در متون عرفانی بسیار سود جسته‌است. "سکر، سیر و سلوک، قرب مقام صبر، خرقة، دلوق، سماع، جذبہ و..." همه و همه هیأتی عارفانه به ابیات این غزل بخشیده‌اند. آنچه به این سروده هویت می‌بخشد، اشاره به سروی است که دعوی انااللّٰهی می‌کند:

«دعوی انااللّٰهی زبید ز تو در این صبح کز آتش سبز طور، در خود اثری داری»
(همان: ۴۶۱)

در میان ویژگی‌های صوری اشعار شفیع‌کدکنی، قافیه و ردیف‌ها گاه متأثر از ادبیات کلاسیک و حتی تقلیدی‌اند. چند نمونه از این موارد در بخش ذیل می‌آید.

غزل سوم از دفتر "زمزمه‌ها" در شمار استقبال‌ها می‌گنجد:

«در نگاه من، بهارانی هنوز پاک‌تر از چشمه‌سارانی هنوز»
(شفیع‌کدکنی، ۱۳۱۳: ۲۰)

که به استقبال غزلی از امیرخسرو دهلوی رفته‌است:

«هر دو عالم قیمت خود گفته‌ای نرخ بالا کن که ارزانی هنوز»
(دهلوی، ۱۳۶۱: ۳۴۱)

و در زمینه ردیف، تقلید از غزل مولانا(رک. عابدی، ۱۳۱۱: ۴۳) با مطلع:

«گر رود دیده و عقل و خرد و جان، تو مرو که مرا دیدن تو بهتر از ایشان، تو مرو»
(مولوی، ۱۳۱۷: ج ۲: ۱۱۰۳)

در غزل "تو مرو":

«از کنار من افسرده تنها تو مرو دیگران گر همه رفتند خدا را تو مرو»
(شفیع‌کدکنی، ۱۳۱۳: ۵۷)

و یا به تأثیرپذیری از مولانا تمام قطعه "از بودن و سرودن" را با قافیه و ردیف غزلی با مطلع زیر پرداخته:

«رو، سربنه به بالین تنها مرا رها کن ترک من خراب شبگرد مبتلا کن»
(مولوی، ۱۳۱۷: ج ۲: ۱۰۲۱)

۲۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیدرپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
و با تضمین مصراع اول همین بیت، سروده‌اش را پایان بخشیده‌است (رک. بشردوست،
۱۳۱۶: ۱۹۳).

قافیه و ردیف شعر "هزارهٔ دوم آهوی کوهی" با نگاهی به شعر رودکی و خاقانی
سامان یافته‌است:

«کس فرستاد به سرّ اندر عیار مرا که مکن یاد به شعر اندر، بسیار مرا»
(رودکی، ۱۳۷۶: ۶۶)

«سفر کعبه به صد جهد برآوردم و رفت سفر کوی مغان است دگر بار مرا»
(خاقانی، ۱۳۱۲: ۳۹)

علاوه بر موسیقی کناری که شامل قافیه و ردیف در شعر است، باید به آهنگ، ریتم و
موسیقی کلام شعر شفیعی کدکنی نیز توجه داشت. موسیقی عروضی به حال و هوا و
فضای روحی شاعر وابسته است و نمی‌توان جز در برخی موارد به‌خصوص دربارهٔ
تأثیر و روابط بینامتنی آن سخن گفت. به عنوان نمونه در بیت زیر تقلید و تأثیر در ریتم،
وزن و آهنگ کلمات از غزلیات مولانا کاملاً مشهود است:

«وه چه بیگانه گذشتی، نه کلامی، نه سلامی نه نگاهی به نویدی، نه امیدی به پیامی»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۱۳: ۶۷۹)

"شهر من" از اشعار دفتر مرثیه‌های سرو کاشمر، به‌خصوص در ابیات نخستین خود
از نظر زبانی و واژگان تداعی‌کنندهٔ یکی از غزل‌های مولانا و همچنین در تکرار واژگان
و وزن دوری، یادآور غزلیات شمس است.

«گفتم: "ز کجایی تو؟" تسخر زد و گفت: "ای جان نیمیم زترکستان، نیمیم زفرغانه
نیمیم ز آب و گل، نیمیم ز جان و دل نیمیم لب دریا، نیمی همه دردانه»
(مولوی، ۱۳۱۷. ج ۲: ۱۱۴۲)

دلبستگی شفیعی کدکنی به اخوان ثالث به‌گونه‌ای است که نمی‌توان از اثرپذیری
زبان شعری او از اخوان بی تفاوت گذشت. در "دفتر شب‌خوانی" این دلبستگی، به‌ویژه
در زبان کهن‌گرای شاعر نمایان است. یکی از اشعار وی که نگارندهٔ کتاب "از روشنی

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۲۳

باران‌ها" بدان اشاره می‌کند، "شبگیر کاروان" است (رک. عابدی، ۱۳۸۱: ۴۹) لحن حماسی این قطعه شعر در قالب زبان استوار و کهن‌گرای خود به سبک اخوان بسیار نزدیکی می‌جوید. در "چراغی دیگر" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۸) نیز این امر را آشکارا می‌بینیم.

ب) اشارات در شعر شفیع‌کدکنی

شعر شفیع‌کدکنی به دلیل اشراف خاص شاعر بر ادب کلاسیک، سرشار از اشارات مستقیم و غیرمستقیم به داستان‌ها، روایات و اسطوره‌های شناخته شده‌است. برخی از منتقدان، مقوله تلمیح را از بینامتنیت جدا انگاشته‌اند؛ از جمله لورنت ژنی که در کتاب "در جستجوی نشانه‌ها" از او نقل می‌شود که به سبب آن که تلمیح تکرار بخشی از یک متن در متن دیگر بدون در نظر گرفتن معنای آن، و بینامتنیت کاربرد و اشاره به ساختار کلی و الگوی متنی به طور ضمنی در متنی دیگر است این دو باید از یک‌دیگر متمایز گردند (رک. کالر، ۱۳۸۱: ۱۹۴). به هر رو در این مقاله تلمیح از شاخه‌های اصلی بینامتنیت شمرده شده و موارد آن ذکر می‌شود. آنچه در این بخش مختصر مورد توجه قرار می‌گیرد، اشاره‌های دور و غیرمستقیمی است که در بخش‌های دیگر این مقاله ذیل عناوین تأثیرات زبانی و صوری، یا نقیضه‌سازی و... گنجانده‌اند. از آن جمله یکی از بندهای "سلامی به دماوند" شعری که بی‌تردید در رابطه صوری با شاهنامه فردوسی و تاریخ ایران باستان است. شاعر ضمن اشاره به آرش و داستان تیراندازی وی، خود را در عرصه سرایش به او تشبیه می‌کند:

«مانند آرش که جان را / در تیر هشت و رها کرد / این لحظه‌ها بی‌قرارم / تا جان خود در سرودی گذارم...» (شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۷۱).

شعر "خروس" (رک. همان: ۴۴۸) در محتوای خود به اعتقادات زرتشتی و برخی احکام شریعت اشاره دارد. هم‌چنین در "شطح دوم" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۷۲) با

نوعی از ارجاع روبرویم که از دل پاره‌ها یا اجزایی از اشعار شاعران تنها از آن‌ها یاد می‌کند. این شاعران همه به یک شهر تعلق دارند: شهر ادب پارسی. دو "مزمور" موجود در دفتر "بوی جوی مولیان" در سوگ عین‌القضات (رک. همان: ۴۱۶ و ۴۱۷)، آغازی بر نقض هر آنچه در تکفیر شطح‌گویان گفته شده، می‌باشد. هم‌چنین تأییدی بر نوع نگاه این عارفان که "دعوی سحر و اعجاز" ندارند و هر چه می‌گویند و بر آنان می‌رود از "عشق" است.

"از محاکمه فضل‌الله حروفی" (رک. همان: ۴۹۰) نیز با جمله‌ای از چارلز اولسون^{۱۱} که مضمون ناپایداری همه امور در جهان را به دوش می‌کشد، آغاز شده است. شعر نیز روایتی است اسطوره‌مانند از محاکمه یکی دیگر از اسطوره‌های حقیقت‌جوی شاعر. از مرثیه‌های "سرو کاشمر" (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۸: ۹۰) یکی از اشعار دفتری به همین نام است که از سرو کاشمر و داستان آن در کتاب‌های زرتشتیان یاد می‌کند. در این شعر که لحنی نوستالژیک دارد، روی دیگر سکه، ستایش از سرو نامبرده است. سروی تاریخی و یادگار زرتشت پیامبر. "سرو کاشمر"^{۱۲} یکی از نگرانی‌های موجود در این دفتر است که در قطعه "هزاره دوم آهوی کوهی" (رک. همان: ۲۰) نیز بدان اشاره شده است. در قطعه شعر "بوتیمار" (رک. همان: ۱۳۰) نیز شاعر اشاره‌ای به رباعیات خیام دارد. البته این تنها مورد از خیام نیست و موارد دیگر را می‌توان در بخش‌های دیگر مقاله حاضر بازجست.

پ) تأثیرپذیری از جهان‌بینی شاعران کلاسیک

جهان‌بینی موجود در اشعار شفیع کدکنی چنان منتشر و متسع است که خود جای آن دارد تا به تفصیل در قالب یک مقاله بدان پرداخته شود. اما آنچه در اینجا حائز اهمیت است، تأثیر جهان‌بینی وی از شاعران قرون پیش از اوست. سعدی، حافظ و خیام از مهم‌ترین این شاعرانند که برخی از اشعار شفیع کدکنی رنگی از جهان

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۲۵

اندیشگی ایشان را به خود گرفته‌است. از نظر فولادوند «جهان‌نگری شعر "سفر بخیر" یادآور سرّ آفاق و انفس سعدی است و بیتی را هم شاهد بر این مدعا می‌آورد:

چو ماکیان به در خانه چند بینی جور چرا سفر نکنی چون کبوتر طیار»
(فولادوند، ۱۳۱۷: ۲۶۱)

در بخش کوتاهی از "در کجای فصل" از سروده‌های شفیع‌کدکنی در کتاب در جستجوی نیشابور، پاسخ صنوبر نقل شده:

«آن صنوبر بلند / با اشاره‌ای نه سوی دوردست / گفت: قد کوتاه تو راه را به دیده تو بست» (شفیع‌کدکنی، ۱۳۱۳: ۴۱۹).

و با پاسخ اشتر به استر در مثنوی ربط داده می‌شود:

«سربلندم من دو چشم من بلند بینش عالی امانست از گزند
از سرگه من ببینم پای کوه هر گو و هموار را من توه‌توه»
(مولوی، ۱۳۷۹: ۴: ۲۳۳)

"غزلی در مایه شور و شکستن" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۱۳: ۴۳۲) ^{۱۳} نیز دربرگیرنده یکی از تم‌های (مضمون) تکراری و از ویژگی‌های ساختاری اشعار شفیع‌کدکنی است، که مضمون غزلی از حافظ با مطلع زیر را در ذهن تداعی می‌کند:

«بیا تا گل برفشانیم و می در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۷۵)

نمونه‌های دیگری نیز در اشعار شفیع‌کدکنی وجود دارد که در قالب اندیشه محتوایی بیت مذکور جای می‌گیرند؛ "درآمدی به حصار"، "وزن جهان"، "سفرنامه" و "پری خوانی" از آن جمله‌اند. ^{۱۴} از این بیت حافظ که بگذریم به جهان‌بینی خیامی می‌رسیم که در شعر و اندیشه شفیع‌کدکنی جایگاه ویژه‌ای دارد. "حماسه بی‌قهرمان" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۱: ۱۵۹) از اشعاری است که در آن به اندیشه خیام اشاره می‌شود؛ "به جرعه‌های ساغر" وی و مستی و می که در اندیشه و جهان‌ذهنی‌اش منتشر است.

ت) نقیضه‌سازی

اشعار شفیعی کدکنی سرشار از نقیضه‌های کلامی و محتوایی است و توجه وی بدین امر را نمی‌توان انکار نمود، خواه آگاهانه یا ناآگاهانه باشد. هرچه هست وی در این عرصه بی‌تردید در شمار برترین‌ها جای دارد. از دلایل وجود نقیضه‌های بسیار در شعر شفیعی کدکنی باید به شناخت عمیق وی نسبت به متون، درک هوشمندانه از جایگاه خاص سوژه‌های مورد استفاده و در نظر گرفتن جوانب امکان طرح نقیضه بر یک سوژه و موضوع خاص اشاره کرد. در کنار تمام این موارد، نگرش انتقادآمیز و اجتماعی شاعر، خود مزید بر علت است تا به سوژه‌های شعری خود بُعدی اجتماعی تر بخشیده و آن‌ها را از انزوای تک‌بعدی خویش رهایی بخشد. اقسام نقیضه‌پردازی را لفظ، سبک و شیوه و درون‌مایه دانسته‌اند (رک. میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۸۰). اخوان نیز غیر از اقسام پراکنده‌ای که در فقره‌های کتابش ذکر کرده در نقیضه‌سازی، بیش‌تر جانب هزل و هجو را گرفته‌است. اما در این بخش ترجیحاً نه از نظر فرم، زبان و امثال آن‌ها، بلکه از زاویه‌ای دیگر یعنی جهت‌گیری درون‌مایه‌های سوژه‌های اولیه، اقدام به طبقه‌بندی نقیضه‌ها شده‌است. در این طبقه‌بندی اسطوره‌های دینی، ادبی و تاریخی در کنار زبان و مضامین اشعار شاعرانی چون حافظ، سعدی و خیام دو گروه اصلی نقیضه‌ها را تشکیل می‌دهند.

ت - ۱) نقیضه‌سازی بر اشعار شاعران

شفیعی کدکنی در قطعه "دیدار" بیتی از حافظ را تضمین کرده‌است (رک. بشردوست، ۱۳۸۶: ۱۹۲).

«دیدی که باز هم / صد گونه گشت و بازی ایام / یک بیضه در کلاهش نشکست؟ /
این معجزه‌ست / سحر و فسون نیست: / چندین که / "عرض شعبده با اهل راز کرد"»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۸۶).

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیعی‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۲۷

درست چند مصراع پیش از این تضمین مستقیم، شاهد تضمینی تلویحی تر هستیم که به دلیل تقابل میان شکستن و نشکستن نقیضه‌ای خلاقانه ایجاد کرده‌است.

«بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه / زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۳۳)

"پیمانهای دوباره..." خود حاوی اندیشه‌های حافظ‌گونه است و این پیمانها و باده محتسب‌وار حافظ در نظر خلاق شاعر به گونه‌ای از سخن تبدیل می‌گردد که خماری نداشته و با طلب باده‌ای دیگر سخنی دگر می‌خواهد. در نتیجه مضمون انتقادی شعر نیز دوچندان می‌شود.

«من تشنه‌ام ساغر آن باده‌ام / کز جرعه‌ای / ویران کند / دوباره / بسازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۹۲).

"بار امانت" نیز نقیضه‌ای است بر شعر حافظ که می‌گفت:

«آسمان بار امانت نتوانست کشید / قرعه کار به نام من دیوانه زدند»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۸۴)

و شاعر در کلام خویش این سخن را به چالش می‌کشد:

«آن امانت‌ها را / آسمان آیا پس خواهد داد؟ / پس چرا حافظ گفت: / آسمان بار امانت نتوانست کشید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۰۸).

در قطعه شعر "مرداب غازیان" که از بهترین نقیضه‌های شاعر بر شعر حافظ می‌باشد (در بند پایانی) یکی از غزل‌های وی به شکلی مسخ‌گونه نقیضه‌سازی می‌شود.

«حافظ که در کنار مصلا چنین شنید / از خاطرش گذشت: / «این بود آن بهشت که در آرزوش بود / صحرای ایذج و نفس نافه ختن / رویت سیاه باد و دهانت پر از لجن!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۵۲).

این بند پس از اشاره‌ای صریح به امیر مبارزالدین با نظر به غزل حافظ با مطلع:

«افسر سلطان گل پیدا شد از طرف چمن / مقدمش یارب مبارک باد بر سرو چمن»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۹۱)

و به‌خصوص با توجه به این بیت سروده شده‌است:

«بعد از این نشکفت اگر با نکهت خلق خوشت خیزد از صحرای ایذج نافه مشک ختن»
(همان: ۳۹۱)

بند پایانی قطعه شعر "لحظه ناب سرودن" نیز نقیضه‌ای است بر بیتی از حافظ: ۱۵

«بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس»
(همان: ۲۶۸)

نقیضه‌ها این بار بر جابه‌جایی واژگان، چینش آن‌ها و هم‌چنین منفی کردن فعل دیدن استوار است که در مجموع، ذات هنجارشکن "لحظه ناب سرایش"، لحظه‌ای را که بر آن تأکید شده، بر لوح ذهن حک می‌کند.

«بر لب عمر نشست، گذر جوی ندیدن / لحظه خویشتن از خویش زدودن / لحظه ناب سرودن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۶۷).

در قطعه شعر "مرثیه" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۷۴) نیز که برای دهخدا سروده شده‌است و بی‌شک به دوران مشروطه گوشه‌چشمی دارد، بازی جالب توجه و جذابی با واژه "مرغ" می‌شود. که همان "مرغ سحر" (بهار، ۱۳۸۰. ج ۲: ۵۶۸) دهخدا (ای مرغ سحر چو این شب تار...) و مرغ سحر ملک‌الشعراى بهار است. در شعر شفیعى کدکنى این مرغ به قهرمانى مبارز تبدیل شده‌است. مرغی که در نظر شاعر دهخدا و شاید دهخداهاست اما معروف‌ترین نقیضه شفیعى کدکنى به شعر بلند "هزاره دوم آهوی کوهی" بازمی‌گردد. «آهوی کوهی در دشت چگونه دودا او ندارد یار بی‌یار چگونه بودا» (ابوحفص سغدی به نقل از صفا، ۱۳۷۲. ج ۲: ۱۷۵)

شفیعی کدکنی در سرودن این شعر به بیت معروف ابوحفص سغدی نظر انداخته و با بازسازی سمبلیک آهوی کوهی ابوحفص، آن را در هزاره دوم به حیات و هیأتی نو درآورده است. "ترانه ترانه‌ها" (رک. شفیعى کدکنى، ۱۳۷۸: ۵۸) که در میان ابیات آن اشاره‌ای به خیام شده‌است نیز نقیضه‌ای بر برخی رباعی‌های وی شمرده می‌شود. وام گرفتن واژه‌های متعلق به وی در جهت سرودن شعری است که با دور شدن از فلسفه

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۲۹

خیام، به سوی دیگری (تاریخ) گام برمی‌دارد. در اینجا اندیشه خیام نیست که پرورش یافته، بلکه تخیل و اهداف و مقاصد راوی است که در قالب واژه‌های شاعری چون خیام دگرذیسی می‌یابد.

«هزار نقش برآرد زمانه" خوش تر از آن / که در تصور آینه تو چهره گشود / ... / تو خواهی به مقامی ز ساز خویش سرود؟» (همان: ۱۳۰).

بند بالا از شعر "بوتیمار" نیز نظری به بیتی از انوری دارد که در مدح ناصرالدین ابوالفتح طاهر سروده است (رک. بشردوست، ۱۳۱۶: ۲۱۶):

«هزار نقش برآرد زمانه و نبود یکی چنان‌که در آینه تصور ماست» (انوری، ۱۳۶۴: ۲۷)

در شعر "صاعقه" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۴۹) نیز محتوای مصرعی از این بیت انوری تضمین شده است.

دو شعر هم‌نام "شب خیام" نیز به یکی از رباعی‌های وی اشاره دارند و حتی در صدر اولین بخش این دوگانه، یکی از مصراع‌های آن آمده است:

«آنان که محیط فضل و آداب شدند در جمع کمال شمع اصحاب شدند
 ره زین شب تاریک نبردند برون گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند» (خیام، ۱۳۸۱: ۱۵۶)

شاعر در شعرش مفهوم تازه‌ای به واژه شب ارزانی داشته است، از آن رو که دیگر نه صرفاً شبی اجتماعی، که شبی فرهنگی است که به صبحش "خورشید کلام" طلوع نمی‌کند. شفیع‌کدکنی در بخش دوم "شب خیام" به نقیضه‌سازی از رباعی این شاعر بزرگ دست زده و می‌گوید: «اما / ما / بی آن که "شمع مجمع اصحاب" گردیم / یا خود "محیط دانش و آداب" / با شمع واژه‌ها مان / یک نسل را به نسل دگر پیوستیم / بی آن که قصه‌ای بسراییم بهر خواب» (شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۲۵-۳۲۶). در یکی از بندهای شعر "ترانه زمین و آسمان" (رک. همان: ۳۲۱) نیز با کلمات مضمون بیت زیر از سعدی، بازی نقض گونه‌ای شده است:

«ترسم نرسی به کعبه ای اعرابی این ره که تو می‌روی به ترکستان است»
(سعدی، ۱۳۷۸: ۵۰)

شعر "در پایان کوی" یکی دیگر از سروده‌های شفیعی کدکنی است که پاره‌گفتاری از سعدی را بر تارک خویش دارد:

«فروماند آواز چنگ از دهل»
(همان: ۲۳۱)

شفیعی کدکنی می‌سراید:

«دو گام دیگر، نارفته رفته، خواهی دید / دهل دریده، به پایان کوی افتاده‌ست»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۳۳).

این نوع پایان‌بندی از نقیضه‌سازی‌هایی است که از وسعت دید شاعر نسبت به شاعر پیشین حکایت دارد.

قطعه شعر "برگ درختان سبز" در نگاه اول استقبالی بر بیت زیر از سعدی به نظر می‌آید:

«برگ درختان سبز در نظر هوشیار هر ورقش دفتری‌ست، معرفت کردگار»
(سعدی، ۱۳۷۸: ۴۲۶)

اما شعر شفیعی کدکنی ماهیتی فراتر از بیت بالا دارد. به نظر می‌رسد نگرانی‌ای عمیق‌تر و فلسفه‌ای ژرف‌تر روایت نسیم و خوانش اوراق و برگ‌های سپیدار توسط گنجشک را به رخدادی عظیم خاتمه می‌دهد و پس از آن وزش‌های مکرر نسیم و سرانجام:

«نسیمی نمی‌آید و برگ‌های سپیدار / از جنبش خویش باز ایستاده‌ست / و گنجشک ز آموزش معرفت بازمانده‌ست / و بسیارها پرسش از خاطر او / گذر دارد و هیچ پاسخ ندارد / که دیگر کتابی نخوانده‌ست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۴۵).

این تعبیر اجتماعی را می‌توان نقیضه‌ای نکته‌سنجانه و در عین حال خلاقانه بر نگاه سطحی‌تر موجود در بیت تضمین شده تلقی کرد.

"عبور گندم از زمستان" (رک. همان: ۴۹۲) نیز نقیضه‌ای است بر شعری از سعدی:

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیع‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۳۱

«ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا توانی به کف آری و به غفلت نخوری»
(سعدی، ۱۳۷۸: ۱۷)

شاعر توانسته از این شعر و با استفاده از واژگان آن به مضمونی فلسفی - اجتماعی گریز بزند.

ت - ۲) نقیضه‌سازی بر اسطوره‌ها

در این بخش باید تأکید کرد که مضامین اسطوره‌ای در ذات خود جنبه‌ای تاریخی را همیشه در برمی‌گیرند. به این ترتیب در سطور بعد از دو نوع اسطوره‌های دینی - تاریخی و اسطوره‌های ادبی - تاریخی تنها با عناوین دینی و ادبی نام برده می‌شود. ضمن آن که ممکن است عنوان اسطوره‌های دینی سؤال‌برانگیز باشد. باید خاطرنشان کرد این اسطوره‌ها هم‌چنان که در اشعار معاصر مطرح شده‌اند، در قرون گذشته، در ادبیات فارسی جزء مضامین مورد استقبال شاعران بوده و هیچ بیگانگی با ادبیات در آن وجود ندارد.

ت - ۲ - ۱) اسطوره‌های دینی

شعر "معراج‌نامه" (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۹۷) پرچم‌دار نام دانته و ابوالعلا^{۱۶} (نگارندگان کمدی الهی و معراج‌نامه) است. در این شعر با روایتی از سفری معراج‌گونه علاوه بر تأثیرپذیری از معراج‌نامه‌ها، با اشاره‌ای صریح به "ارداویرافنامه" که خود نوعی معراج‌نامه متعلق به ایران باستان و زرتشتیان است، نیز مواجهیم. راوی این معراج نمادین، از مباحث دینی و تصاویر هذیان‌گونه‌ای که از روایات دینی وام گرفته، چنان تعبیر و نمادهای اجتماعی می‌سازد که نمی‌توان مرزی برای دینی، اجتماعی و اخلاقی بودن آن قائل شد. ضمن آن که نباید نگرانی‌های تاریخ‌گرای وی را نادیده گرفت. می‌توان تمام این تعبیر و نمادسازی‌ها را نقیضه‌ای بر نوع روایت کاملاً بهشت و جهنمی و دین‌مدار معراج‌نامه‌های دیگر با جهت‌گیری‌ای کاملاً اجتماعی - اخلاقی قلمداد کرد.

در قطعه "باطل السحر" راوی در جایگاهی بلند ایستاده و موسی وار می‌گوید:
«هرچه در جعبه جادو، دارید / به درآرید که من / باطل السحر شما را، همگی،
می‌دانم: / سخنم / باطل السحر شماست» (همان: ۴۲۸).

شاعر این‌گونه از داستان موسی و باطل کردن سحر ساحران (طه / ۵۸-۶۹)، بدیلی
دیگر ساخته و به واژگان معنایی تازه افزوده است.

"مرغان ابراهیم" هم‌چنان که از اشاره شاعر در صدر آن به داستان ابراهیم در تفاسیر
قرآنی برمی‌آید، شعری است که علی‌الظاهر باید در موضوع ابراهیم و داستان چهار مرغ
باشد ولی ابزاری می‌شود برای تعبیری تازه، در جهت بیان اندیشه شاعر. شاید وجود
بندهایی چون بند زیر، محوری بودن ماجرای ابراهیم را قوت بخشد:

«از تابش خورشید با باران جَرَجَر / روی بام کهنه هاجر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸:
۳۶).

اما بند پس از آن، نقیضه و پاسخی ست بر کار ابراهیم:

«معنی معجز چیست جز مرغی که می‌پرد / بالاتر از دیواره حیرت / یک بال سوی
باختر یک بال زی خاور» (همان: ۳۶).

این مرغ ظاهراً جبرائیل است که بر اساس روایات در تفاسیر چنین تصویری از او
ارائه شده و بر پیامبرانی چون ابراهیم وحی را منتقل می‌کند. اما چیزی که در پایان از آن
باقی می‌ماند، اهداف سیاسی - اجتماعی موجود در شعر و تعبیری تازه و اجتماعی‌تر از
پرندگان توصیف‌شده در یکی از بندهای میانی است. قطعه "نوح جدید" (رک. همان:
۱۲۱) بازآفرینی داستان نوح پیامبر و نوع خاصی از نقیضه است که در شعر "معجزه" رخ
می‌دهد. در این قطعه نوح جدید، نوآیین است و کشتی او دیگر پناهگاهی استوار در
میان طوفان به حساب نمی‌آید. زیرا "کشتی او، کاغذی میانه رگبار" است و این امر را از
آغازین مصراع‌های شعر "نوح جدید" می‌توان دریافت که کشتی او مکانی چون کشتی
نوح پیامبر نیست:

«نوح جدید ایستاده بر در کشتی / کشتی او پر ز موش و مارِ صحاری / لیک دران نیست جای بهر کبوتر / لیک دران نیست جای بهر فناری» (همان: ۱۲۰).

"تار عنکبوت" (رک. همان: ۱۶۳) دیگر سروده شفیع‌کدکنی است که توانسته نقیضه‌ای دیگر بر داستان نوح پیامبر و کشتی وی را تحقق بخشد (کاری که در قطعه "نوح جدید" سابقه دارد). "ملخ‌های زرین" به داستان ایوب و کرم‌هایی که بر اثر بیماری و ناتوانی اندام او را فراگرفته بودند اشاره‌ای نقیضه‌وار دارد؛ ملخ‌های زرین می‌بارند اما دیگر ایوبی در کار نیست:

«چندان که هفت‌اندام خود را جست: / دید ای دریغا! هیچ پیدا نیست: / یعنی / انبوهی از کرم است و ایوبی در آنجا نیست» (همان: ۳۶۹).

این پایان کابوس‌وار، نقیضه‌ای است معنادار بر داستان ایوب؛ هم‌چنان که پیش از این بر نوح دیده بودیم. تمهیدی در ارائه روایتی هنجارگریز از اسطوره‌ها، که بسیار مورد علاقه شاعر است.

ت - ۲ - ۲) اسطوره‌های ادبی

در میان سه نقیضه‌ای که در بخش اسطوره‌های ادبی عرضه می‌گردد، ابعاد دینی، ادبی و تاریخی به حدی درهم‌آمیخته و در تلاقی‌اند، که قرار دادن هر کدام در یکی از اقسام اسطوره‌ها بسیار دشوار است. تنها به دلیل توجه بیش از اندازه شاعران ادبیات فارسی به این اسطوره‌هاست که بعد ادبی در آن‌ها اولویت نخست محسوب می‌شود. در شعر "معجزه" که مضمونی اجتماعی دارد و لحنی انتقادی با نقیضه‌ای بر داستان سیاوش مثالی و از آتش گذشتن او مواجهیم، اما این گذر از آتش پایانی شگفت دارد:

«سیاوشی در آتش رفت و / زان سو / خوک بیرون شد» (همان: ۹۷).

شعر "سیمرغ" نقیضه‌ای است بر اسطوره سیمرغ در منطق الطیر عطار که در آن از قاف به "خیابان و میدانچه" می‌آید، اما دیگر آن پرنده افسانه‌ای و مقدس نیست: «قحطی آورده و بی‌برگی و تنگی به سرای» (همان: ۱۵۷).

در بند بعد از آن، شاعر نقیضه‌ای می‌سازد بر داستان سیمرغ و رستم در داستان اسفندیار (در شاهنامه) بدین صورت که:

«قصه این بار چنین گفته که سیمرغ نخواهد جنبید / زاده زال "زر" از فرّ فروغ پر او / به توانایی جادویی خود / تیر گز از دست قضا / رهنمونی شده است / چشم نوباوه گشتاسب، نه، چشم همگان / گو در این واقعه نایبنا باش!» (همان: ۱۵۸).

این بار دیگر نه رستم، بلکه زاده زال "زر" و فرزند جامعه سرمایه‌دار و دنیاپرست تیر را پرتاب می‌کند، آن هم به "چشم همگان". "موج نوشته‌های دریا" نیز می‌تواند نوعی نقیضه‌سازی بر اسطوره جستجوی آب حیات توسط خضر و اسکندر باشد که در ادبیات کلاسیک فارسی بسیار بدان توجه شده است. به نظر می‌آید "اقلیم هشتمین" یا "قاره بی‌قرار عشق" معادل همان جایی باشد که مقصد خضر و اسکندر بود. واژه "ظلمت" این فرض را تقویت می‌کند، اما شاعر در پایان از ره‌توشه‌ای می‌گوید که برای رهرو کافی است تا به مقصد رسد. همان که "ورد جادویی" خوانده می‌شود:

«هنگام و ناپهنگام / طوفان / واپس نمی‌نهد گام» (همان: ۱۹۵).

نتیجه

با توجه به نمونه‌هایی که از اشعار شفيعی کدکنی نقل و تحلیل شد، محدود کردن وی به شاعری مقلد که صرفاً به تضمین پاره‌ای از متون یا واژگان موجود در آثار گذشته از روی ناتوانی پیردازد اجحافی در حق اوست. شفيعی کدکنی در پیوند با برخی از این تأثیرات به خصوص در بخش نقیضه‌ها چندان خلاقیت و ابتکار به خرج داده و با ذهن انتقادی خود به رد یا اصلاح اندیشه‌های پیشین دست زده که بینش اجتماعی وی ذهن مخاطب را تسخیر و حتی اجزاء به وام گرفته‌شده را از آن خود می‌کند. در میان نقیضه‌هایی که در شعر شفيعی کدکنی می‌بینیم بی‌تردید بهترین‌ها مربوط به نقیضه بر مضامین اسطوره‌ای است. در میان نقیضه‌های وی جنبه هزل و هجو جای خود را به

بینامتنیت و نقیضه‌سازی در شعر شفیعی‌کدکنی • دکتر مجتبی بشردوست، سعیده سجادی • صص ۳۸-۱۱ □ ۳۵

انتقادات تقابل‌آمیز داده‌است و نقیضه‌ها بیش‌تر حالت لفظی یا درون‌مایه‌ای به خود می‌گیرند تا سبکی و بیانی. در کل رابطه بینامتنی اشعار شفیعی‌کدکنی با آثار پیش‌از وی بجز در مواردی که به مولانا و اخوان مربوط می‌شود، حرکتی رو به جلو و گامی به پیش است. در میان نقیضه‌پردازی‌ها معمولاً آن بخش که به اساطیر مربوط می‌شود بسیار پخته و تأثیرگذار است و برخلاف علاقه مفروطی که شاعر به فرم و بازی‌های زبانی از خود نشان داده است می‌توان نقیضه‌پردازی‌های او را بیش‌تر محتوایی انگاشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده کتاب بر کران بی‌کران از دکتر تقی پورنامداریان نقل می‌کند که: «بی‌تردید در شعر هیچ یک از شاعران معاصر، خواه نوپردازان و خواه کهن‌گرایان این همه جلوه‌های تأثیر از میراث فرهنگی گذشته را نمی‌بینیم» (صبور، ۴۷۶: ۱۳۷۸).
۲. «واژه بینامتنیت مشتق از واژه textuel و آن نیز از واژه texte که در قرن دوازدهم از واژه لاتینی textus (به هم پیچیدگی enlacement بافت، رشته و سلسله tissue تار و بود contexture) اخذ شده است. Textus خود مشتق از فعل textere (به معنای بافتن tisser) است» (کهنمویی، ۱۳۸۱: ۴۱۸).
۳. «خوانندگان کریستوا به خطا بینامتنیت را اشاره عامدانه به متنی فرض می‌کنند ولی بارت آن را غیرعامدانه و شرط دلالت می‌داند» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۲۹).
۴. نقض به معنای ویران کردن، شکستن و گسستن و نقیض و نقیضه به معنای مخالف یا شکننده، گسلنده و ویران‌گر است. از نظر نویسنده واژه‌نامه هنر شاعری، نقیضه عبارت است از: «تقلید مسخره‌آمیز اثر ادبی جدی یا شیوه‌ای خاص در نوشتن» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۷۹).
۵. درباره نقیضه‌سازی حافظ از شاه نعمت‌الله، رجوع شود به فقره بیست‌وسوم از کتاب نقیضه و نقیضه‌سازان مهدی اخوان‌ثالث.
۶. اخوان تقریباً بیش‌تر روابط بینامتنی میان اشعار را از شمار نقیضه برمی‌شمرد، در حالی که هر نوع تضمین یا رابطه بینامتنی را نمی‌توان در شمار نقیضه‌گویی پنداشت.
۷. رک. به فقره بیست‌وهشتم از کتاب نقیضه و نقیضه‌سازان.
۸. منظور از یار باستانی هم‌راز، ممکن است مانی باشد که سرنوشتی چون حلاج داشت.
۹. در کتاب "در جستجوی نیشابور" نیز به رابطه این ابیات با یک‌دیگر اشاره شده است (رک. بشردوست، ۱۳۸۶: ۲۱۸).
۱۰. در کتاب "در جستجوی نیشابور" بدین امر اشاره شده است (رک. همان: ۲۸۷).
۱۱. «م. سرشک با استناد به جمله‌ای از آلسن می‌خواهد مسئله اراده را هم‌چون شوپنهاور که فلسفه متافیزیک و زیبایی‌شناسی خود را بر آن بنا نهاده بود، پر اهمیت جلوه دهد» (همان: ۲۳۵).
۱۲. سرو کاشمر: یکی از دو شاخه سروی که زرتشت از بهشت آورد و در کاشمر (و دیگری را در فریومد) کاشت. این سرو تا سال‌های طولانی بر جا بود و تناور و پرشاخ و برگ شد تا در سال ۲۴۷ هـ.ق به فرمان متوکل عباسی و به دست طاهر بن عبدالله قطع شد. با وجود مخالفت مردم، زمین‌لرزه و بی‌قراری مرغان در آن حوالی باز هم درخت را به قصد تقدیم به خلیفه بردند، اما پیش از رسیدن به مقر او درخت توسط غلامان ترک، تکه‌تکه و ربوده شد (رک. یاحقی، ۱۳۶۹: ذیل سرو کاشمر).
۱۳. نگارنده "در جستجوی نیشابور" این قطعه را در حال و هوای غزلی از هوشنگ ابتهاج می‌داند (رک. بشردوست، ۱۳۸۶: ۲۱۷).
۱۴. در بندی از شعر "درآمدی به حصار" (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۳) باز هم می‌توان رگه‌هایی از اندیشه حافظ را جست که قصد "شکافتن فلک و انداختن طرحی نو" را دارد. یا به عنوان یکی از هسته‌های معنایی شعر "وزن جهان" (رک. همان: ۶۰). شعر "سفرنامه" نیز در ابیات پایانی مضمون غزل مورد بحث از حافظ را تداعی می‌کند (رک. همان: ۱۵۱). بند پایانی شعر "پری‌خوانی" نیز همین جهان‌بینی را در زبان و واژگانی تازه متبلور می‌سازد. "چنگ در پرده چنگ دیگر"، "راهی نوآیین"، "آهنگ دیگر" و ... (رک. همان: ۳۵۹).
۱۵. در کتاب "در جستجوی نیشابور" به رابطه این بیت با شعر مورد نظر اشاره می‌شود (رک. بشردوست، ۱۳۸۶: ۲۸۹).
۱۶. «شاعر به تقلید از ارداویراف، دانه و ابوالعلاء و اقبال لاهوری به معراج می‌رود و در آنجا با سروش دیدار و گفت‌وگو می‌کند» (همان: ۲۲۴).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. انوری، اوحدالدین محمد. (۱۳۶۴). دیوان (با مقدمه و تصحیح و مقابله هشت نسخه). به کوشش سعید نفیسی. ج ۳. تهران: سکه - پیروز.
۲. آن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.
۳. بارت، رولان. (۱۳۸۵). لذت متن. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.
۴. اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). نقیضه و نقیضه‌سازان. به کوشش ولی‌الله درودیان. تهران: زمستان.
۵. بشردوست، مجتبی. (۱۳۸۶). زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک): در جستجوی نیشابور. ج ۴. تهران: ثالث.
۶. بهار، محمدتقی. (۱۳۸۰). دیوان اشعار. ج ۲. به کوشش چهارزاد بهار. ویرایش دوم با افزوده‌ها. تهران: توس.
۷. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). منطق گفتگویی میخائیل باختین. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.
۸. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۵). دیوان غزلیات. تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی. ج ۲. تهران: نیلوفر.
۹. چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. زیر نظر فرزانه سجودی. ج ۲. تهران: سوره مهر.
۱۰. خاقانی، بدیل بن علی. (۱۳۸۲). دیوان خاقانی. با مقابله قدیم‌ترین نسخ، تصحیح و مقدمه و تعلیقات به کوشش ضیاء‌الدین سجادی. ج ۷. تهران: زوار.
۱۱. خیام، عمر ابن ابراهیم. (۱۳۸۸). رباعیات حکیم عمر خیام. ترجمه انگلیسی: ادوارد فیتز جرال، ترجمه آلمانی: لئو پولد، ترجمه فرانسه: ونسان موتنی، ویراستار: مریم ضیغمی. تهران: کتاب آبان.
۱۲. دهلوی، امیر خسرو. (۱۳۶۱). دیوان کامل. به کوشش م. درویش. ج ۲. تهران: جاویدان.
۱۳. رودکی سمرقندی، ابو عبدالله جعفر بن محمد. (۱۳۷۶). دیوان اشعار. بر اساس نسخه سعید نفیسی. ی. براگینسکی. ج ۲. تهران: نگاه.
۱۴. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۸). کلیات سعدی. بر اساس نسخه تصحیح‌شده محمدعلی فروغی. تهران: افکار.
۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). آیین‌های برای صداها (هفت دفتر شعر: زمزمه‌ها، شب‌خوانی، از زبان برگ، مثل درخت در شب باران، از بودن و سرودن، بوی جوی مولیان). ج ۴. تهران: سخن.
۱۶. _____ (۱۳۹۰). با چراغ و آینه. در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران. تهران: سخن.
۱۷. _____ (۱۳۷۸). هزاره دوم آهوی کوهی (پنج دفتر: مرثیه‌های سرو کاشمر، خطی ز دل‌تنگی، غزل برای گل آفتاب‌گردان، ستاره دنباله‌دار، در ستایش کبوترها). ج ۴. تهران: سخن.
۱۸. صبور، داریوش. (۱۳۷۸). برکران بی‌کران: نگاهی به شعر معاصر فارسی (ادبیات معاصر). تهران: سخن.
۱۹. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۱. تهران: فردوس.
۲۰. عابدی، کامیار. (۱۳۸۱). در روشنی باران‌ها: تحلیل و بررسی شعرهای محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک). تهران: کتاب نادر.
۲۱. عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۷۸). سفرنامه باران: نقد و تحلیل و گزیده اشعار دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک). تهران: روزگار.
۲۲. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاهنامه. بر اساس چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. ج ۱۱. تهران: قطره.
۲۳. کالر، جانان‌تان. (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات. ترجمه کوروش صفوی. تهران: مینوی‌خرد.
۲۴. _____ (۱۳۸۸). در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، و اسازی). ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی. ویرایش فرزانه سجودی. تهران: علم.

۳۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

۲۵. مولوی بلخی، جلال‌الدین. (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریزی. ج ۱ و ۲. مقدمه، گزینش و تفسیر: محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۲۶. _____ (۱۳۷۹). مثنوی معنوی. بر اساس نسخه قونیه مکتوب به سال ۶۷۷ه.ق و مقابله با تصحیح و طبع نیکلسون، تصحیح، مقدمه و کشف‌الایات از قوام‌الدین خرمشاهی. تهران: دوستان.
۲۷. میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۶). واژه‌نامه هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن. ج ۲ همراه با افزوده‌ها. تهران: کتاب مهناز.

(ب) فرهنگ‌ها:

۲۸. کهنمویی، زاله و دیگران. (۱۳۸۱). فرهنگ توصیفی نقد ادبی. تهران: دانشگاه تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ.
۲۹. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی سروش.

(پ) مقالات:

۳۰. شفیعیون، سعید. (۱۳۸۸). "تزریق نوعی نقیضه هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی". در ادب پژوهی. ج ۲. شماره ۱۰. صص ۲۷-۵۶.

۳۱. بامدادی، محمد و مدرسی، فاطمه. (۱۳۸۸). "نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی". در ادب پژوهی. ج ۱. شماره ۱۰. صص ۸۳-۱۰۸.

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور

با تکیه بر آثار پرویز شاپور

وجیهه ترکمانی باراندوزی،^۱ ترانه جهاندار^۲

چکیده

در کاریکلماتور، هنرمند برای گریز از تکرار سخنان عادی و خسته‌کننده، هم‌چنین برای برانگیختگی و تأثیرگذاری بر مخاطب، باید جهان پیرامون خود را برخلاف عادت و انتظار خوانندگان، دیگرگونه جلوه دهد. در واقع یکی از ویژگی‌های اساسی و شگردهای ادبی که نویسنده، می‌تواند با استمداد از آن به مقصود نائل آید، استفاده از شگرد آشنایی‌زدایی است. این شگرد ادبی به طرق و صورت‌های مختلف نظیر آشنایی‌زدایی معنایی، ساختاری و... مجال ظهور و نمود می‌یابد. در این مقاله کوشش شده است تا انواع آشنایی‌زدایی در آثار کاریکلماتورنویسان چند دهه اخیر، به ویژه آثار پرویز شاپور به عنوان نقطه کانونی در کاریکلماتورنویسی ایران، مورد نقد و بررسی قرار گیرد. کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی معنایی، آشنایی‌زدایی ساختاری، کاریکلماتور، پرویز شاپور.

مقدمه

اولین و مهم‌ترین وظیفه زبان ایجاد ارتباط است. زبان‌شناسان به اتفاق آراء بر این نکته که «در هر فرایند ارتباط، پیامی از سوی گوینده به مخاطب ارسال می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۱) تأکید دارند، در واقع زبان یکی از شگفتی‌های خلقت است که از دیرباز نظر بسیاری از دانشمندان و متفکران را به خود جلب کرده است و درباره اهمیت و قدرت آن، مطالعات وسیع و گوناگونی انجام یافته است. از نظر میشل فوکو که مطالعات وسیعی در مورد نسبت قدرت و زبان دارد، زبان از چنان قدرتی برخوردار است که بشر، به ضرورت در برابر آن تسلیم می‌شود (رک. احمدی، ۱۳۸۳: ۶۹).

از منظر زبان‌شناسی، زبان به عنوان امری اجتماعی، پیوسته و به تبع تحولات اجتماعی، به گونه‌ای متناسب با نیازهای جامعه متحول و دگرگون می‌شود (رک. باقری، ۱۳۸۳: ۹) با توجه به این ویژگی زبان، نقش ارتباطی - اجتماعی آن روشن می‌شود. در روند ایجاد ارتباط، همان‌گونه که زبان‌شناسانی مانند یاکوبسن اشاره داشته‌اند، زبان نقش‌های متعددی نظیر نقش عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، ادبی و... ایفا می‌کند (رک. صفوی، ۱۳۷۳: ج ۲: ۳۱-۳۵) بنابراین می‌توان گفت اگر اصل به‌کارگیری عناصر زبان نه صرفاً برای ایجاد ارتباط، بلکه به منظور جلب نظر مخاطب باشد و نحوه انتقال پیام به شکلی باشد که ارزش پیام، بیش از بار اخباری آن باشد و توجه مخاطب به سوی خود پیام معطوف گردد؛ در چنین شرایطی زبان نقش ادبی خود را ایفا می‌کند.

شناسایی عواملی که زبان عادی را به زبان ادبی تبدیل می‌کند، منجر به نزدیکی به فرایند آشنایی‌زدایی (Defamiliaration) می‌شود که هرچند این عامل، یگانه علت تغییر زبان عادی به زبان ادبی نیست، ولی عامل مهم و اساسی در هر اثر ادبی به حساب می‌آید. در هر اثر می‌توان رد پای آشنایی‌زدایی را به وضوح مشاهده کرد. در واقع آشنایی‌زدایی ریشه و تنه ادبیات است که بسیاری از آرایه‌های ادبی از آن تغذیه

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۴۱

می‌کنند. امکان ایجاد غرابت و آشنایی‌زدایی، نخستین بار از سوی زبان‌شناسان و شکل‌گرایان روسی، نظیر ویکتور شکلوفسکی طرح و به منظور تعیین عنوان کوشش‌هایی که از طرف شاعر و نویسنده برای تشخیص بخشیدن به کلام انجام می‌گیرد، مطرح شد (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱) و بعدها از سوی دیگر نظریه پردازان صورت‌گرا از جمله یاکوبسن و تینیانوف دنبال شد (رک. علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۵) به عقیده این منتقدان آشنایی‌زدایی از طریق برهم زدن روش‌های معمول زبان تحقق می‌یابد، به این معنی که نویسنده یا شاعر، مفاهیم آشنا را که بر اثر تکرار و عادت، جلوه و تأثیر خود را از دست داده‌اند، از راه‌های مختلف، ناآشنا می‌کند تا ذوق معتاد خواننده را برای درک شور و احساس تازه برانگیزد (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱). به عبارت دیگر می‌توان گفت شکستن عادت‌ها در زبان، موجب بدیع و نو شدن زبان می‌شود و چنان قدرتی به زبان می‌بخشد که می‌تواند با استفاده از قاعده هم‌نشینی غیرعادی و اژه‌های عادی یا انحراف از عادت و شیوه‌های معمولی، اثری بیافریند که احساسات و عواطف خواننده را تسخیر کند.

با دقت در گونه‌ای از نثر معاصر با عنوان کاریکلماتور، که حاصل نگاه متفاوت به دنیای بیرون و درون است، می‌توان انواع گوناگون آشنایی‌زدایی را یافت. «از بررسی کاریکلماتورها، می‌توان دریافت که زبان به کاررفته در آن‌ها همانند زبان شعر و ادبیات، هنجارگریز و دارای غرابت است، زیرا هنرمند به گونه‌ای از زبان معنا و شیوه معمول و نرم، هنجارگریزی کرده و به زبان، غرابت و برجستگی، بخشیده است» (طالبیان، ۱۳۸۱: ۱۱). در واقع آشنایی‌زدایی، ویژگی اساسی طنز کلامی به ویژه کاریکلماتور است، زیرا طنزپرداز برای رسیدن به هدف خود که برانگیختگی و تأثیرگذاری بر مخاطب است باید جهان پیرامون خود را برخلاف عادت و انتظار دگرگون جلوه دهد؛ یعنی یکی از ویژگی‌های اساسی و شگردهای ادبی اثرش آشنایی‌زدایی باشد. شفיעی کدکنی در راستای تحقق صحیح و هنرمندانه این عامل

اثرگذار، توجه به دو عامل را توصیه می‌کند: ۱. اصل جمال‌شناسیک که این تصرف باعث احساس زیبایی در خواننده می‌شود؛ ۲. اصل رسانگی که مخاطب بتواند احساس گوینده را در حدود شعر دریابد (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۳-۱۴).

صفوی نیز به نقل از "لیچ"، زبان‌شناس روسی، آشنایی‌زدایی را به هشت نوع تقسیم کرده است: ۱. واژگانی؛ ۲. نحوی؛ ۳. آوایی؛ ۴. نوشتاری؛ ۵. معنایی؛ ۶. گویشی؛ ۷. سبکی؛ ۸. زمانی (رک. صفوی، ۱۳۷۳: ۴۹-۵۴) که بر این اساس می‌توان به طور کلی موارد فوق را در دو حوزه آشنایی‌زدایی معنایی و آشنایی‌زدایی ساختاری، دسته‌بندی کرد. در این بخش از مقاله، پیش از بررسی انواع گوناگون آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور به رایۀ توضیحی مختصر درباره طنز و کاریکلماتور می‌پردازیم.

الف) طنز

طنز، یکی از شیوه‌های ارتباط کلامی، با استمداد از نقش ادبی زبان است. در این نوع فرایند ارتباطی، گوینده به جای بازگویی پیام و مطلب اصلی، به بیان مطالب دیگر روی می‌آورد بدان امید که «پیام اصلی خود ناگفته، گفته آید و ناشنوده شنفته شود» (حقوق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۹۵) در واقع راز تأثیر دو صد چندان آفریده‌های هنری نیز در سنجش با تأثیر منفعلانه آثار ادبی، درست در همین لطیفه نهانی نهفته است (رک. همان: ۱۹۶). در آثار طنز، نویسندگان و یا شاعران با رایۀ «تصویری هجوآمیز از جهات زشت و منفی و ناجور و معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی به صورت اغراق آمیز» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ج ۲: ۲۶) سعی در القای اندیشه یک زندگی آرمانی و به دور از زشتی و تباهی را در سر می‌پروراند.

واژه طنز در لغت به معنی ناز و فسون کردن، طعنه، سخریه، بر کسی خندیدن و عیب گرفتن، لقب کردن و سخن را به رموز گفتن است. طنز در انگلیسی با واژه Satire یاد می‌شود و در جوار کمدی (Comedy) و طعنه (Sarcasm) قرار می‌گیرد (رک).

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۴۳

رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۴۲۱). در واقع طنز یکی از کاربردهای زبان در حوزه خاص است و طنزپردازان به وسیله آن به نقد، با هدف اصلاح می‌پردازند. شاعر یا نویسنده طنزپرداز، چونان منتقد و مصلحی است که با این زبان، نقد خود را در پوششی از طنز و مطایبه برای پذیرش قرار می‌دهد، چرا که طنز، همان‌گونه که جرنیشفسکی، زبان‌شناس روس، بیان می‌دارد «بالاترین درجه نقد ادبی است» (آرین پور، ۱۳۷۲، ج ۲: ۳۷) «این نوع ادبی، در ادبیات قدیم، همواره با هجو و هزل آمیخته است زیرا با توجه به اوضاع اداری و اجتماعی کشور، در ادوار مختلف، ادبیات اغلب برای خواص مملکت به وجود می‌آمد و از آنجایی که شاعر یا نویسنده نمی‌توانست آزادانه و صریح از اعمال دستگاهی که بر او ریاست داشت انتقاد کند، همیشه عوامل شخصی، به خصوص کینه و غرض و خودبینی مقام اول را می‌گرفت و مجالی برای تصویر کلی و حقیقی باقی نمی‌گذاشت» (همان: ۲۴۲).

از منظر زبان‌شناسی، طنز گونه‌ای از کاربرد زبان ادب است که پایه اصلی آفرینش آن را، برجسته‌سازی از دو طریق هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تشکیل می‌دهد. از این بعد، مختصه ممیزه این شکل از کاربرد زبان ادب را می‌توان در سه بعد وجه ارجاعی طنز، واقعیت‌گریزی طنز و تأثیرگذاری (خوشایندی / ناخوشایندی) بررسی نمود (رک. صفوی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۱۶). بی‌شک کاریکلماتور، گونه‌ای از طنز است که در قالب جملات منشور، کوتاه و ساده و مؤثر ضمن تأثیرگذاری بر ذهن مخاطب به پویایی و باروری زبان نیز کمک می‌کند.

ب) کاریکلماتور

کاریکلماتور، گونه‌ای از نثر موجز معاصر است که امروزه مورد پذیرش برخی ادبا به عنوان یک نوع ادبی قرار گرفته است. این واژه در دهه چهل از سوی شاملو به طنز از ترکیب دو کلمه "کاریکاتور" انگلیسی و "کلمات" فارسی، به وجود آمد «اگرچه در

همان روزها عده‌ای با شنیدن این واژه جا خوردند، اما این کلمه جای خود را در زبان فارسی باز کرد و کاریکلماتور به فرهنگ لغات فارسی اضافه شد» (رستگارفسائی، ۱۳۱۰: ۳۰۲) این واژه به مرور از واژه‌های مصطلح زبان فارسی گردید (رک. سلطانی و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۱۶۹).

درباره کاریکلماتور و تعریف کلی آن، اظهارنظرهای متفاوت و گاه متناقضی ارایه شده است؛ در واقع عدم تعریف دقیق ویژگی‌های زبان آن و عدم تعیین تمایز آن با طنز و جملات قصار، سبب پدید آمدن برداشت‌ها و تعاریف سلیقه‌ای از این اصطلاح شده است. در تعریف کاریکلماتور آمده است: «در اصطلاح نوعی جمله قصار یا کلام منشور و ساده است، که به یک موضوع واحد می‌پردازد و مضمون آن دربردارنده نکته‌ای فکاهی و جد است» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۳۴). شمیسا، کاریکلماتور را به معنی سخنان کوتاه حکیمانه و طنز داری ذکر کرده است که گاهی به سبب نهفته بودن نکته‌ای در آن، به کلمات قصار نزدیک می‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۵۲). برخی نیز کاریکلماتور را به جملات منشور ساده، صمیمی، کوتاه، طنزآمیز و یا مطایبه‌آمیز ادبی، غیر جدی و کاریکلماتور اطلاق کرده‌اند (رک. حسین‌پور، ۱۳۸۵: ۹۹) گروهی نیز جابه‌جا کردن کلمه، سبک و سنگین کردن معانی و ارتباطها و تداعی‌های مختلف آن، استخراج معانی محالی و غیرممکن اما در عین حال جالب و خنده‌آور و گاه دلنشین را در تعریف کاریکلماتور آورده‌اند (رک. حسینی، ۱۳۶۷: ۴۸) اما عمران صلاحی که خود از نویسندگان کاریکلماتور و از دوستان نزدیک پرویز شاپور بوده است در تعریفی کوتاه از کاریکلماتور، آن را کاریکاتور کلمات یا کاریکاتوری که با کلمات کشیده می‌شود، (رک. صلاحی، ۱۳۸۱: ۱۹۹) تعریف کرده است.

با توجه به تعاریف ذکر شده، این‌که کاریکلماتور را ترکیبی از "کاریکاتور" و "کلمه" بدانیم و بگوییم به نوشته‌های پرویز شاپور اطلاق شده و نخستین بار احمد شاملو آن را در مجله خوشه به کار برده است، تعریفی سطحی عرضه کرده‌ایم که بیش‌تر متوجه

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۴۵

ظاهر این اصطلاح و حروف سازنده آن بوده است و این تعریف البته نه جامع است و نه مانع. با دقت در تعاریف مذکور، شاید بتوان کاریکلماتور را به جملات منثور کوتاه، ساده، حکیمانه و صمیمی که مضمون آن گاهی فکاهی و گاهی جد است که با استخراج معانی محال و غیرممکن از واژه‌ها به وجود می‌آید و به موضوع واحد می‌پردازد، اطلاق کرد. کاریکلماتور گاهی نیز از حیطة نثر ساده و مرسل فراتر می‌رود و به حوزه شعر نزدیک می‌شود.

پ) ریشه و پیشینه کاریکلماتور

پرویز شاپور اولین کاریکلماتورنویس است که از سال ۱۳۳۷ ه.ش به نوشتن کاریکلماتور، البته با امضاهای مستعار (کامی، کامیار و مهدخت) اقدام نمود. اگرچه در آن روزگار کسی به طور جدی، به دقت و تأمل در این گونه نوظهور ادبی نمی‌پرداخت اما به هر روی این نوع نوشته‌های شاپور خیلی پیش‌تر از کلمات قصار "ژیلبر سیسرون" (Gilbert Cesron) چاپ می‌شد (رک. عمران صلاحی، ۱۳۸۱: ۱۴).

نگاه فانتزی، معماگونه و کارتونی که در کاریکلماتورها نسبت به زندگی به چشم می‌خورد از دوران قدیم‌تر، در ادبیات ما وجود داشت. در عصر صفوی در دوره‌ای که صائب و بیدل می‌زیستند، می‌توان تک‌بیت‌ها و مصراع‌هایی را پیدا کرد که کاریکلماتورگونه هستند. وجود نمونه‌های متعدد کاریکلماتور در این دوره، نشان می‌دهد که این تکنیک ادبی و هنری در فرهنگ ایرانی سابقه داشته و نمی‌توان با قاطعیت آن را محصول مدرنیته غربی در ایران دانست. «اگر بخواهیم برای بازی با کلمه و کاریکلماتور، شناسنامه ژنتیک بگیریم، ناگزیریم سری به اداره سجل احوال سبک هندی بزنیم و بعد از مراجعه به این اداره که برعکس ادارات امروزی به هیچ وجه مایه کسالت و دل‌تنگی نیست، درمی‌یابیم که آنچه اصل اساسی کاریکلماتور را شکل می‌دهد، یکی از اضلاع عادی و پیش‌یا افتاده منشور چندپهلوی شعر سبک هندی است

که از شعر به دیار نثر نقل مکان کرده است» (حسینی، ۱۳۶۷: ۴۸). اساس کاریکلماتور همانند مشخصه بارز سبک هندی، مضمون‌سازی و تصویرگری است و در این زمینه و به‌خصوص نوع اغراق‌آلود و گاه طنزآمیز آن در شعر سبک هندی، نمونه‌های فراوان دارد. نظیر:

«حدیث بحر فراموش شد که دور از تو ز بس گریسته‌ام آب برده دریا را»
(کلیم کاشانی به نقل از حسینی، ۱۳۶۷: ۵۱)

«بخیه‌کفشم اگر دندان نماشد عیب نیست خندمی آرده‌می بهرزه‌گردی‌های من»
(همان: ۵۱)

افزون بر این، از قدیم عباراتی در افواه عامه رایج بوده است که می‌توانند نوعی کاریکاتوری دیدن پدیده‌ها و وقایع محسوب شوند. جملاتی نظیر "در دروازه را می‌شود بست، اما در دهان مردم را نمی‌شود بست"، کاریکلماتور هستند؛ اما شاپور به کمک شاملو به این نوع جملات، نام و شخصیت داد و تعاریف خاصی را از این نوع ادبی ارائه کرد. بنابراین با توجه به گفته‌های فوق، می‌توان به این نتیجه رسید که کاریکلماتور صرفاً یک نوع ادبی نیست که تحت تأثیر آشنایی روزافزون ایرانیان با آثار غربیان به ویژه کلمات قصار ژیلبر سیسرون، به وجود آمده باشد. اگرچه نمی‌توان تأثیر ترجمه‌های آفورسم‌ها را در سال‌های آغازین پهلوی دوم، بر کاریکلماتورهای شاپور و شاگردان وی انکار کرد؛ به ویژه این نوع سخنان به دلیل کوتاهی، تنوع و قابلیت ترجمه و نقل قول خوب با بار طنز و مطایبه ملایمی که داشت (رک. طالبیان، ۱۳۱۹: ۵) در فضای عبوس سال‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ه.ش، مورد استقبال خوانندگان و ارباب جراید قرار گرفته بود.

ت) آشنایی زدایی معنایی

از نظر صورت‌گرایان روس، آشنایی‌زدایی و ایجاد غرابت، کارکرد اصلی ادبیات است. نظریه آشنایی‌زدایی از سوی فرمالیست‌های روس در پاسخ به این سؤال که

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۴۷

وظیفه ادبیات چیست؟ مطرح شد. از نظر آنان زبان در صورتی ارزش ادبی پیدا می‌کند که آشنایی‌زدایی و ایجاد غرابت کند، زیرا «زبان خبر، زبانی تکراری است. تکراری عادی، آشنا و فرسوده که فقط برای ایجاد ارتباط است و خبررسانی به کار شعر و ادب نمی‌آید» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۱۲). ویژگی اساسی طنز کلامی به‌ویژه کاریکلماتور هنجارگریزی (آشنایی‌زدایی) است، زیرا هنرمند اگر تنها به قواعد معلوم و بارز اکتفا کند، سخن او نه تنها بی‌مزه و خسته‌کننده می‌شود بلکه، اثرگذاری کمتری خواهد داشت، بنابراین طنزپرداز برای رسیدن به هدف خود که برانگیختگی و تأثیرگذاری بر مخاطب است، باید جهان پیرامون خود را برخلاف عادت و انتظار دگرگون جلوه دهد؛ یعنی یکی از ویژگی‌های اساسی و شگردهای ادبی اثرش، هنجارگریزی باشد. از این رو آشنایی‌زدایی یکی از مهم‌ترین شگردهای هنجارگریزی است.

یکی از انواع آشنایی‌زدایی، آشنایی‌زدایی معنایی است. در این نوع آشنایی‌زدایی، شاعر یا نویسنده نظام معمول ساخت واژه را برهم نمی‌زند، بلکه پاره‌های معمول و جمله‌های دستوری مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن خلاف رسم و عادت و انتظار مخاطب باشد. در همین راستا آشنایی‌زدایی معنایی را در کاریکلماتور، می‌توان به دو دسته آشنایی‌زدایی "خلاف آمد" و آشنایی‌زدایی "خلاف انتظار یا غافل‌گیری" تقسیم‌بندی کرد.

ت - ۱) آشنایی‌زدایی "خلاف آمد"

برجسته‌ترین نوع آشنایی‌زدایی، "خلاف آمد" است. «منظور از "خلاف آمد" به عنوان یک ترفند خاص، آن است که نویسنده در سخن خود، نکته‌ای، مضمونی، تصویری و نظایر آن را برخلاف آنچه ذهن مخاطب در حالت عادی و معمولی به آن خو کرده، بیاورد» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲) برای مثال شکستن سر به وسیله سنگ، یک امر عادی و معمولی است و با وارونه شدن این موضوع، یعنی "شکستن سنگ با سر" ناسازگار با

عرف و هنجار معمول کلام است، که "خلاف آمد" به‌شمار می‌رود: «عاشق سری هستم که سنگ را می‌شکند!» (شاپور، ۱۳۸۱: ۴۶۵) یا این نمونه: "وقتی سگ، سر در پی گربه می‌گذارد، درخت از گربه بالا می‌رود» (همان: ۵۴).

در بعضی از کاریکلماتورها که این نوع آشنایی‌زدایی، در آن‌ها به کار رفته است، با جابه‌جایی "نهاد" جمله یا قسمتی از گزاره "به غیر از فعل"، با یک جمله عادی روبه‌رو می‌شویم؛ مانند:

«خط از لکوموتیو خارج شد» (همان: ۱۸). اگر به جای "خط" که نهاد است "لکوموتیو" که متمم است قرار گیرد، عبارت به یک جمله معمولی و عادی تبدیل می‌شود "لکوموتیو از خط خارج شد" که یک جمله عادی و معمول است. جمله «باران از زمین به هوا می‌بارید» (همان: ۹۲) نیز از این دست جملات است.

در این جا برای درک بهتر "خلاف آمد"، نمونه‌هایی را ذکر می‌کنیم:

- «سایه‌ام حوصله ندارد مرا دنبال کند» (همان: ۲۳).

- «در زمستان کفن پشمی می‌پوشم» (همان: ۲۰).

- «آفتاب‌گردان را با آب جوش آب دادم» (همان: ۱۹).

- «در طفولیت خودم را سرپا می‌گرفتم» (همان: ۳۹).

ت - ۲) آشنایی‌زدایی "خلاف انتظار"

یکی از نکات درخور توجه در بحث آشنایی‌زدایی، رابطه نزدیک و نامحسوس آن با اصل "غافل‌گیری" است. اصولاً هنر شاعر و نویسنده در غرابت بخشیدن به زبان است تا آن‌جا که گاه شاعران و نویسندگان با استمداد از شگرد غافل‌گیری، مطلبی ساده و عادی را زیبا و شاعرانه می‌سازند. مبنای بسیاری از شگردهای ادبی را "غافل‌گیری" دانسته و گاهی به جای این اصطلاح و یا در کنار آن از اصطلاح "خلاف انتظار" یاد کرده‌اند (رک. وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۴). در کاریکلماتور طنزآمیزی که آشنایی‌زدایی

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۴۹

از انواع "غافل‌گیری" یا "خلاف انتظار" به کار رفته است، گویی جانی تازه در کالبد جملات عادی و بی‌روح دمیده شده. با دقت نظر و تأمل در کاریکلماتورهای متعدد به ویژه کاریکلماتورهای شاپور می‌توان نمونه‌های بسیاری یافت، که در شگرد آشنایی‌زدایی آن‌ها بیش‌تر از "غافل‌گیری" یا "خلاف انتظار" استفاده شده است؛ بدین معنی که در "غافل‌گیری" فقط با خلاف عرف، عقل و شرع روبه‌رو نیستیم، بلکه سیر کلام به گونه‌ای است که خواننده با پایان یافتن جمله، ناگهان غافل‌گیر می‌شود. به این ترتیب، عامل اعجاب و انبساط بعضی از کاریکلماتورها غالباً نتیجه آشنایی‌زدایی یا خلاف انتظار است «آشنایی‌زدایی از طریق غافل‌گیری جمله طولانی به این نتیجه منتهی می‌شود که چرت خواننده را پاره کند» (طالبیان، ۱۳۸۱: ۱۶).

نظیر:

- «خنده‌ام روی مبل به استراحت پرداخت» (شاپور، ۱۳۸۱: ۲۳)

- «برای این که آب اقیانوس بالا بیاید، کره زمین را در آن هل دادم» (همان: ۳۵).

- «پرندۀ با ارزن و آب موجود در قفس، مشغول کشت و زرع شد» (همان: ۲۵).

- «سطل زباله در اثر مسمومیت غذایی درگذشت» (همان: ۸۱).

- «درختی یافت نمی‌شود که شیرۀ ریشه‌اش را نمکد» (همان: ۱۴۰۷).

آشنایی‌زدایی معنایی در کاریکلماتور چه به صورت "خلاف آمد" و چه به صورت "خلاف انتظار" به دو صورت متجلی می‌شود:

ت - ۲ - ۱) با وجود آرایه‌های ادبی:

یعنی آشنایی‌زدایی در کنار عوامل دیگر به خصوص آرایه‌های بدیع معنوی مانند مراعات النظیر، تناقض، تضاد، حسن تعلیل و استعاره و تشبیه و تشخیص و... به عنوان یکی از ویژگی‌ها آشکار می‌شود:

«از همه چیز سیر شده‌ام به غیر از صبحانه و نهار و شام» (همان: ۵۹). در این جمله

سیر شدن به معنای دل‌زدگی و احساس ملالت کردن و تکرار مطلبی عادی و فاقد

زیبایی است اما، نویسنده با استمداد از ترفند غافل‌گیری آن را دارای غرابت و زیبا گردانیده است. در عبارت فوق، نویسنده با استثنای منقطع بعد از لفظ مستثنا، الفاظی آورده است که با معنای واژه سیر به معنای ملامت‌زدگی ارتباط ندارند. در ذیل نمونه‌های متعددی از کاریکلماتورهایی که ویژگی آشنایی‌زدایی را با آرایه‌های ادبی توأمان دارند، ذکر می‌کنیم:

- «عنکبوت هر جا می‌رود نردبانش را همراه می‌برد» (همان: ۲۱) با استفاده از استعاره مصرحه که تار عنکبوت مانند نردبان است.

- «فکرم را به وسیله سرنگ به طرف منتقل می‌کنم» (همان: ۶۲) با استفاده از استعاره مکنیه یعنی فکر را مانند آمپولی به طرف منتقل کرد.

- «خنده‌ام را مثل پوست موز زیر پای غم انداختم» (همان: ۶۱) همراه با تشبیه طنزآمیز.

- «در آب حیات خفه شدم» (همان: ۹۷) همراه با اغراق و پارادوکس.

- «آب، مایو پوشیده بود» (همان: ۱۰۳) همراه با آرایه تشخیص و متناقض‌نما.

- «برای این که روز بخواهد، چراغ خورشید را خاموش کردم» (همان: ۱۳) همراه با آرایه حسن تعلیل.

اما گذشته از شگردهای ادبی مألوف که تحت عنوان صنایع ادبی ذکر شده‌اند، کاریکلماتورهایی زیبایی همراه با آشنایی‌زدایی وجود دارند که در راستای هر چه تصویری و گرافیکی‌تر کردن کلام از شگردهای دیگری بهره‌جسته‌اند. نظیر این‌همانی (که چیزی فراتر از تشبیه است، حال آن که در استعاره هم نمی‌گنجد):

- «با دسته گلی که از ضربان قلبم ساختم، به استقبال می‌آیم» (همان: ۱۱۷).

- «وقتی عکس گل محمدی در آب افتاد، ماهی‌ها صلوات فرستادند» (همان: ۱۴۴).

- «تصویر گل در آب افتاده بود، آب را معطر کرد» (همان: ۱۲۳).

که نویسنده به‌طور ضمنی می‌گوید، تصویر گل محمدی، همان گل محمدی است، یا

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۵۱

تصویر گل همان گل است، یا ضربان قلم همان دسته گل است.

ت - ۲ - ۲) آشنایی‌زدایی بدون آرایه‌های ادبی:

در این شیوه، نویسنده تکیه‌ای بر صور خیال ندارد و بیش‌تر از طریق وارونه‌سازی منطق به خلق کاریکلماتور می‌پردازد. مانند:

- «در طول عمرش فقط یک بار از نیروی برق استفاده کرد و آن موقعی بود که روی صندلی الکتریکی نشست» (همان: ۵۳).

- «وقتی می‌خواهم حرف‌های بزرگ بزنم، دهانم را زیر میکروسکوپ می‌گذارم» (همان: ۳۳)

- «وصیت کردم، اموال منقولم را به فرزند سالمم بدهند و اموال غیرمنقول را به فرزند افلیجم» (همان: ۲۸).

- «تا کلاه ایمنی را به سر نمی‌گذاشت، صفحه‌ حوادث روزنامه را مطالعه نمی‌نمود» (همان: ۲۸).

در جملات فوق، آشنایی‌زدایی بی‌پرده و بدون کمک آرایه‌ها صورت گرفته است. یعنی نویسنده هنرمند، در راه گسستن بند رسوم و عادات معمول به عادات شکنی در زمینه معانی و مفاهیم قراردادی واژه‌ها و جمله‌ها می‌پردازد. در این موارد، کافی است که وجود یک واژه یا ترکیب، باعث گردد همه واژه‌ها همراهش معنا و مصداق معمولی و قراردادی خود را از دست بدهند و به جملات غریب تبدیل شوند. در نمونه فوق، "صندلی الکتریکی"، "میکروسکوپ"، "اموال منقول و غیرمنقول" و "کلاه ایمنی" سبب شده‌اند که بقیه کلمات در جمله، غیرعادی جلوه کنند.

ث) آشنایی‌زدایی ساختاری

گاهی کاریکلماتورنویس برای دگرگون ساختن واکنش خوانندگان نسبت به جهان پیرامون آنان، به آشنایی‌زدایی در ساخت واژگان دست می‌یازد که این آشنایی‌زدایی و

ایجاد غرابت در واژه‌های عبارات کاریکلماتور را می‌توان در دو گروه: آشنایی‌زدایی و ازگانی (صرفی) و آشنایی‌زدایی نحوی، طبقه‌بندی کرد.

ث - ۱) آشنایی‌زدایی و ازگانی (صرفی)

آشنایی‌زدایی در حیطة ازگانی (صرفی) به چهار دسته به شرح زیر تقسیم می‌شود:

ث - ۱ - ۱) آشنایی‌زدایی و ازگان

در این نوع آشنایی‌زدایی، نویسنده یا شاعر، هنجار زبان را در هم می‌شکند، مانند "مژ" در "کژ و مژ" که از اتباع است و بنا بر هنجار زبان نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد، اما مولانا این هنجار را در هم می‌شکسته و در نتیجه، آشنایی‌زدایی کرده است: «چون کشتی بی لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد».

در اواسط قرن یازدهم، شاعری به نام "طرزی افشار" با ساختن مصدرهای جعلی در اشعار خود به آشنایی‌زدایی صرفی، پرداخته که همین آشنایی‌زدایی‌های صرفی، سبب اشتهاوی در بین ادیبان شده است. شعرهایی نظیر:

«مبادا که از ما ملولیده باشی حدیث حسودان قبولیده باشی
چو درس محبت نخواندی چه سودار فرووعیده باشی، اصولیده باشی»
(شفیعی کلکنی، ۱۳۶۶: ۱۷۷)

ث - ۱ - ۲) باستان‌گرایی و ازگانی

به تعبیر لیچ، زبان‌شناس روسی، باستان‌گرایی و ازگانی ادامه حیات زبان گذشته در خلال زبان کنونی است (رک. علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۱۱) به تعبیر دیگر می‌توان گفت وقتی نویسنده از عناصر و ازگانی ادوار گذشته استفاده می‌کند، که مربوط به زبان معیار معاصر نیست، باعث توقف و تأمل خواننده و در نتیجه التذاذ او می‌گردد؛ واژه‌های "هزاردستان"، "شکوفان" و "زنخدان" در نمونه‌های زیر از این دست هستند:

- «هزاردستان خاطرات عشقی‌اش را روی گلبرگ‌های گل سرخ می‌نویسد»

(شاپور، ۱۳۸۱: ۱۴۴).

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۵۳

- «چاه زرخدانت به آب حیات رسید» (همان: ۱۲۴).

- «غنچه گل همراه نغمه‌سرایبی هزاردستان شکوفان می‌شود» (همان: ۱۱۶).

ث - ۱ - ۳) آشنایی‌زدایی سبکی در حوزه واژگان

در این‌گونه آشنایی‌زدایی نویسنده از محدوده زبان و گونه‌های معیار پا را فراتر می‌گذارد و از واژه‌های عامیانه (Slang) استفاده می‌کند؛ به همین سبب تبلور واژه‌های عامیانه و کوچه و بازاری در آثار کاریکلماتوری از بسامد بالایی برخوردار است. به واژه‌های "اردنگی"، "تلوتلوخوران"، "توپ"، "کوچه علی چپ"، "خروس‌خوان" در نمونه‌های زیر توجه کنید:

- «چشم آن قدر مست است که نگاهت تلوتلوخوران به سویم می‌آید» (همان:

۱۵۵).

- «روزنه امیدم را با اردنگی داخل سطل زباله انداختم» (همان: ۱۶۸).

- «عابر شب‌گرد هنگام خروس‌خوان، به سپیده‌دم می‌رسد» (همان: ۴۶۴).

- «وضعش "توپ" بود ولی با یک شوت از میدان خارج شد» (Parazit.

blogfa.com)

- «برای فرار از ترافیک زندگی، وارد کوچه علی چپ شدم» (همان).

ث - ۱ - ۴) آشنایی‌زدایی با استفاده از واژگان بیگانه

نویسنده هنرمند در این شگرد آشنایی‌زدایی، از واژگان بیگانه در سخن خود طوری استفاده می‌کند که باعث جلب توجه خواننده می‌شود؛ البته، کاربرد واژگان بیگانه در کاریکلماتور در حدّ واژگان متعارف است که بیش‌تر برای ایجاد طنز و مطایبه از این دست واژه‌ها استفاده می‌شود؛ مانند:

- «ساعتم پس از دوئل کردن با زمان عقربک‌هایش را غلاف کرد» (شاپور، ۱۳۸۱: ۵۵).

- «غم سیفون اشکم را کشید» (همان: ۲۴).

- «دختر دریا سیگار واترپروف می‌کشد» (همان: ۶۸).

- «بلبل با کلید سُل در آشیانه‌اش را باز کرد» (همان: ۱۲۳).
- «آتش جهنم واترپروف است» (همان: ۵۱۴).
- «عزرائیل ویزای جهنم را برایم صادر کرد» (همان: ۵۱۸).
- «برای این که اشک‌هایم روی گونه‌ام نریزد، بالانس می‌زنم» (همان: ۴۰۶).

ث - ۲) آشنایی زدایی نحوی

گاهی شاعر یا نویسنده برای محقق کردن آشنایی زدایی هنری در زبان، از محدوده ساخت واژه فراتر می‌رود و ساختمان جمله را بر هم می‌زند که ما تحت عنوان آشنایی زدایی نحوی، به بررسی آن در کاریکلماتور می‌پردازیم. آشنایی زدایی نحوی در حوزه کاریکلماتور را می‌توان در سه دسته بررسی کرد:

ث - ۲ - ۱) تجزیه فعل مرکب

در این نوع آشنایی زدایی، نویسنده به خود اجازه می‌دهد که ساختمان فعل مرکب را بشکند و دو جزء آن را از هم تفکیک کند، مانند:

- «شیشه شکسته گلخانه را نشان زمستان نمی‌دهم» (همان: ۲۱۳).
- «سنجاق پیر تبدیل به فنر شد» (همان: ۱۸۹).
- «بستر خشک رودخانه احتیاج به پل ندارد» (همان: ۵۷۱).
- «در تابستان اگر خورشید عینک دودی بزند، بندگان خدا احتیاج به عینک آفتابی ندارند» (همان: ۵۷۳).

ث - ۲ - ۲) حذف

ایجاز یکی از عوامل زیبایی‌آفرینی در ادبیات و خصوصاً یکی از ویژگی‌های اصلی کاریکلماتور است که اگر هنرمندانه از آن استفاده شود، کلام را به تصویر و نقاشی بسیار نزدیک می‌کند؛ هرچند این نوع حذف‌ها در زبان عادی غیر معمول است، نظیر:

- «اگر قلبم را کوک نکنم، نبضم می‌ایستد» (همان: ۲۱).

بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور • وجهه ترکمانی باراندوزی، ترانه جهاندار • صص ۵۷-۳۹ □ ۵۵

منظور نویسنده این است که "اگر قلبم را مانند ساعت کوک نکنم، نبضم می‌ایستد" و برای ایجاز و تصویری کردن آن، واژه‌ای را از عبارت خود حذف کرده است.

یا: «مسیر خورشید تاول می‌زند» (همان: ۱۸).

منظور این است که مسیر خورشید مانند پوستی تاول می‌زند. یا:

- «ابر، باران کال» (همان: ۵۹).

منظور نویسنده آن است که "ابر، همان باران کال" است.

ث - ۲ - ۳) آشنایی‌زدایی سبکی در حوزه‌ی نحو

گاهی نویسنده از گونه‌ای از زبان استفاده می‌کند که مربوط به گونه و سبک عامیانه است و اصطلاحات، کنایات و جملاتی را به کار می‌برد که در گونه‌ی زبان معیار، ناهنجار و غیرعادی هستند و از ویژگی آشنایی‌زدایی برخوردارند، مانند:

- «میله‌های قفس، جیره‌ی غذایی پرنده را کش نمی‌روند» (همان: ۴۸).

- «گل کاغذی، بهار و پاییز سرش نمی‌شود» (همان: ۱۹).

- «سراب، نان ماهی‌گیر را آجر می‌کند» (همان: ۵۲۸).

- «آبشار را سر پا گرفتیم» (همان: ۱۴۷).

- «وقتی که با سراب رفع تشنگی می‌کنم، آب به ریشم می‌خندد» (همان: ۴۱۳).

- «وقتی قلبم شکست، سانسور با خوشحالی شروع به بشکن زدن کرد»

(Parazit.blogfa.com).

- «آن‌هایی که دل و دماغ ندارند، تنفسشان مصنوعی است» (همان).

نتیجه

با توجه به آنچه نوشته شد، آشنایی‌زدایی را می‌توان یکی از شگردهایی دانست که نویسندگان و به‌ویژه طنزپردازان برای بلاغت و گیرایی کلام خود، از آن سود جستند و با برخوردی متفاوت با زبان، آن را برجسته و غیرمنتظره ساخته، از آن برای شکستن

عرف و عادت‌های زبانی و ذهنی، بهره گرفته‌اند. در واقع هنرمند طنزپرداز، شکستن عادت‌های زبانی (با استفاده از شگرد آشنایی‌زدایی در حوزه معنایی و ساختاری) موجب بدیع و نو شدن معنای کلام شده، سخن خود را تأثیرگذارتر در آینه ذهن مخاطب انعکاس می‌دهد؛ به گونه‌ای که نگاه‌ها و افکار خوانندگان را به خود جلب می‌کند و مایه تحسین و تعجب آنان می‌گردد. مهم‌ترین رکن و اساس طنز، به ویژه قالب‌های موجز چون کاریکلماتورها و فکاهیات بر آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی استوار است. در این میان پرویز شاپور به عنوان مشهورترین کاریکلماتورنویس معاصر، با بهره‌گیری از انواع شگردهای زبانی و منطقی توانسته بلاغت آثار خود را به نحو مطلوبی بالا ببرد و سبک خود را غیرقابل تقلید کند.

منابع

الف: کتاب‌ها:

۱. آربین پور، یحیی. (۱۳۷۵). از صبا تا نیما. ج ۲. تهران: زوار.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. ج ۵. تهران: مرکز.
۳. انوشه، حسین و دیگران. (۱۳۷۶). فرهنگ‌نامه ادبی فارسی. ج ۲. دانشنامه ادب فارسی. ج ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. باقری، مه‌ری. (۱۳۸۳). تاریخ زبان فارسی. ج ۹. تهران: قطره.
۵. حسینی، حسن. (۱۳۶۷). بیدل و سپهری و سبک هندی. تهران: سروش.
۶. حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). مقالات ادبی زبان‌شناختی. تهران: نیلوفر.
۷. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). انواع نثر فارسی. تهران: سمت.
۸. سلطانی، پری و فانی، کامران، با همکاری مهناز رهبری. (۱۳۸۱). سرعنوان‌های موضوعی فارسی. ج ۳. تهران: کتابخانه ایران.
۹. شاپور، پرویز. (۱۳۸۸). قلم را با قلبت میزان می‌کنم. ج ۵. تهران: مروارید.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). شاعر آینه‌ها. آگاه: تهران.
۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). انواع ادبی. ج ۱۰. تهران: فردوس.
۱۲. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج اول. تهران: چشمه.
۱۳. صلاحی، عمران و کامیار، شاپور. (۱۳۸۳). اولین تپش‌های عاشقانه قلم. تهران: مروارید.
۱۴. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). واژه‌نامه شاعری. ج ۲. تهران: کتاب مهناز.
۱۵. وحیدیان کامیار. تقی. (۱۳۸۵). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی. ج ۲. تهران: سمت.

ب) مقالات:

۱۶. حسین پورچافی، علی. (۱۳۸۵). "کاریکلماتورنویسی". در فصل‌نامه رسانه دانشگاه. سال هفتم. شماره ۲۷. صص ۹۸-۱۰۱.
۱۷. راستگو، محمد. (۱۳۶۸). "خلاف آمد". در مجله کیهان فرهنگی. سال ششم. ش ۹.
۱۸. طالبیان، یحیی. (۱۳۸۸). "ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها". فنون ادبی (علمی-پژوهشی) دانشگاه اصفهان. سال اول. شماره ۱. صص ۱۳-۴۰.

پ) منبع الکترونیکی:

www.karikalamator.blogfa.com

www.parazit.blogfa.com

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن

مطالعه تطبیقی در نحوه روایت منابع تاریخی و مقایسه آن با روایت نظامی

دکتر هادی خدیور^۱، فریبا علی‌پور^۲

چکیده

این مقاله به بررسی تطبیقی روایت‌های نظامی در خسرو و شیرین با چند اثر تاریخی می‌پردازد. مسئله اصلی در این مقاله این است که روایت‌های نظامی در خسرو و شیرین تا چه میزان با واقعیت‌های تاریخی مطابقت دارد و مهم‌ترین هدف این مقاله تعیین بهره‌گیری نظامی از متون تاریخی و تعیین تصرف‌هایی است که وی در بیان حوادث تاریخی داشته است. این تحقیق با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی انجام شد و بررسی‌ها نشان داد که نظامی بخشی از این اثر را با عنایت به متون تاریخی خلق کرده و بخش دیگر حاصل اندیشه‌ورزی ادبی و تصرفاتی است که او با بهره‌گیری از تخیل شاعرانه خود در وقایع تاریخی پدید آورده است. کلیدواژه‌ها: نظامی، خسرو و شیرین، تاریخ.

مقدمه

نظامی شاعر داستان‌پرداز و سخنور پرآوازه قرن ششم است که «در سرودن داستان‌های عاشقانه هنر و توانایی بسیار به خرج داده و به این عنوان نامبردار است و استادی است مسلم... نظامی چنان قدرتی در سرودن داستان‌های بزمی نشان داد که در این زمینه بیش از همگان درخشید و سرمشق دیگران قرار گرفت» (یوسفی، ۱۳۵۱: ۱۶۹). «نظامی از شاعرانی است که باید او را در شمار ارکان شعر فارسی و از استادان مسلم این زبان دانست. وی از آن سخنگویانی است که مانند فردوسی و سعدی توانست به ایجاد و تکمیل سبک و روشی خاص دست یابد» (صفا، ۱۳۶۲: ۳۵۷) «در پاکی اخلاق و تقوا نظیر حکیم نظامی را میان شعرای عالم نمی‌توان پیدا کرد. در تمام دیوان وی یک سخن زشت پیدا نمی‌شود...» (دستگردی، ۱۳۵۱: ۳۴).

«وجوه ممتاز نظامی آوردن معانی بلند و داشتن نیروی تخیل قوی، احساسات فزون از حد دینی، شیوه بیان دقیق، چیره‌دستی در فن داستان‌سرایی، انتخاب و طرح موضوعات تعمق فلسفی و تفاهم اجتماعی است» (ریپکا و دیگران، ۱۳۱۵: ۲۹۹).

منظومه خسرو و شیرین نظامی مشتمل بر شش هزار و پانصد بیت، منظومه‌ای غنایی است و بسیاری از پژوهش‌گران این منظومه را به جهات مختلف، از جمله دارا بودن صور خیال نو، بدیع و دل‌انگیز، شاهکار او می‌دانند. «ابداعات و استعارات و کنایات تازه و غریب همراه با معانی ایهامی بسیار متنوع و گاهی گریزان و لرزان طنزهای کوبنده و تمثیلات، صحنه‌آرایی بدیع و خیال‌انگیز و وصف‌های بی‌مانند و مخصوصاً ترجمه و برگرداندن کنایات عرفی ترکی و کردی و اصطلاحات و ترکیبات مربوط به موسیقی، نجوم، حکمت و فلسفه و بسیاری از علوم و متون و هر موضوع و پیشه‌ای که پیش قلم شاعر ظاهر می‌شود، همه از خصوصیات اصلی و سبکی این مثنوی است» (نظامی، ۱۳۶۶: ۱-۹). علاوه بر جنبه‌های زیباشناسانه، فلسفی، اجتماعی - سیاسی که بر این

کتاب عظیم مترتب است، این اثر می‌تواند از جنبه تاریخی نیز مورد ملاحظه قرار گیرد. نظامی در خسرو و شیرین «هر آنچه را که در دل و اندیشه خود نسبت به پیشینیان و تاریخ پیش از اسلام ایران و اوضاع و احوال جامعه و مردم و حکام زمان خویش داشته بیش تر از همه از زبان شیرین بازگو می‌کند. داستان خسرو و شیرین را خود شاعر گاهی افسانه و افسون و زمانی حکایت و حدیث و یا داستان نامیده است...» (همان: ۹).

در این مقاله به دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که چه مقدار از روایات نظامی در این منظومه غنایی با اسناد و کتب تاریخی قابل تطبیق است و چه بخش‌هایی ساخته و پرداخته خیالات شاعر است؛ چرا که فرض بر این است که شباهت‌ها و تفاوت‌ها، افزودنی‌ها و کاستی‌هایی در متون تاریخی نسبت به روایات نظامی وجود دارد و نظامی نیز تصرف‌هایی شاعرانه در بیان حوادث تاریخی نموده است. برای تحقق پیدا کردن این موضوع علاوه بر مثنوی خسرو و شیرین از آثار نویسندگانی چون طبری، بلعمی، دینوری، گردیزی و مسعودی استفاده خواهد شد و تحقیقات پژوهش‌گران ایرانی و خارجی چون ابراهیم اقبالی، عبدالحسین زرین‌کوب، محمدجواد مشکور، تئودور نولدکه، آرتور کریستن‌سن و یان رییکا مورد نظر ما بوده است.

پیشینه تحقیق

محمدحسن ابوالفتحی در سال ۱۳۸۷ در پایان‌نامه خود که در دانشگاه تهران به راهنمایی شیرین بیاتی انجام شده است به بررسی تطبیقی روایت‌های شاهنامه با متون تاریخی دوران اسلامی از زمان بهرام گور، بهرام پنجم، تا آغاز پادشاهی خسرو انوشیروان پرداخته است. مهم‌ترین هدف این پایان‌نامه افزون بر آگاهی از مناسبات سیاسی و اجتماعی ایران در دوره یادشده بر اساس روایت‌های شاهنامه فردوسی، بررسی تطبیقی آن روایت‌ها با متون معتبر تاریخی دوره اسلامی است، هم‌چنین پاسخ به این پرسش که آیا می‌توان از شاهنامه فردوسی به عنوان یک منبع معتبر تاریخ‌روایی

ایران پیش از اسلام یاری گرفت یا نه و به این نتیجه رسیده که می‌توان از روایات فردوسی به عنوان روایاتی که تا حدی دارای ارزش تاریخی هستند استفاده کرد. فردین الماسی در سال ۱۳۸۷ در پایان‌نامه خود که در دانشگاه تهران به راهنمایی محمدباقر وثوقی گذرانده به بررسی تطبیقی روایت‌های شاهنامه فردوسی با متون دوران اسلامی (از پادشاهی انوشیروان تا پایان دوره ساسانی) پرداخته است. از مهم‌ترین اهداف این رساله علاوه بر آگاهی یافتن از مناسبات سیاسی، اجتماعی ایران در دوره یاد شده براساس روایت‌های شاهنامه فردوسی پاسخ به این پرسش است که آیا می‌توان از شاهنامه به عنوان یک منبع معتبر تاریخ‌روایی ایران پیش از اسلام در دوره تاریخی مورد پژوهش استفاده نمود؟ و به این نتیجه رسیده که می‌توان از روایات فردوسی به عنوان یک منبع مهم در مطالعات تاریخی دوره ساسانی استفاده کرد.

روش تحقیق

موضوع مورد مطالعه به لحاظ نظری و محتوایی لازم است از طریق کیفی سامان یابد. چراکه تاریخی و روایی بودن مستلزم به کارگیری چنین روشی است. واحد محتوا ابیاتی از منظومه فوق است که اتفاقات تاریخی در آن ذکر شده است. در این مقاله ابتدا رخدادهای بنیادین را که کارکرد نامیده می‌شود، مشخص کرده، سپس به مقایسه و تطبیق آن‌ها با متون تاریخی می‌پردازیم تا اشتراک و اختلاف وقایع تاریخی با روایات نظامی مشخص شود.

بحث و بررسی

یافته‌های تحقیق و بررسی و تطبیق آن‌ها

الف) تولد و جوانی خسرو

خسرو دوم (پرویز) فرزند هرمز چهارم است که نیای وی کسرا نام دارد. نظامی در

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۶۳

مثنوی خود به داستان عشق خسرو با شیرین شاهزاده ارمنی می پردازد و چنین روایت می کند که پس از مرگ کسرا، هرمز به تخت پادشاهی نشست و «همان رسم پدر بر جای می داشت» (خسرو و شیرین، ۱۳۸۱: ۴۰) هرمز با نذر و نیاز بسیار صاحب فرزندی شد که نام او را پرویز نهاد. بنابر روایت طبری (رک. طبری، ۱۳۸۱: ۷۲۴)، دینوری (رک. دینوری، ۱۳۱۶: ۱۰۲-۱۰۷)، نویسنده مروج الذهب (رک. مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۶۵)، گردیزی (رک. گردیزی، ۱۳۸۴: ۹۸)، ابوعلی بلعمی (رک. بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۳۳)، یعقوبی (رک. یعقوبی، ۱۳۱۷: ۲۰۵)، نویسنده ناشناخته نه‌ایه‌الارب (نهایه‌الارب، ۱۳۷۵: ۳۴۹) و صاحب مجمل‌التواریخ و القصص (رک. مجمل‌التواریخ و القصص، ۱۳۸۹: ۷۶) هرمز نسبت به رعایا و مردم فرودست مهربان و عادل بود و نسبت به خواص سختگیر و بعضاً ستمگر. نظامی به ظلم و ستم هرمز نسبت به خواص اشاره‌ای نکرده است. او در باب وجه تسمیه خسرو پرویز می گوید:

«از آن شد نام آن شهزاده پرویز که بودی دایم از هر کس پرآویز»
(نظامی، ۱۳۸۱: ۴۰)

در معنی بیت فوق گفته شده که «از آن جهت نام شاهزاده را "پرویز" نهادند که دایم از سوی هر کسی بال و پر رحمت و محبت بر وی گسترده می شد و مورد مهر و محبت همگان بوده» (نظامی، ۱۳۶۶، ۷۹۰) و «همیشه چون سجاف و پرآویز در آغوش دایگان و تمام اهل خاندان شاهی بود، از این سبب او را پرویز گفتند که مخفف پرآویز است» (دستگردی، ۱۳۸۱: ۴۰) در حالی که طبری پرویز را به معنی فیروز (رک. طبری، ۱۳۸۱: ۷۲۸) و نولدکه شاید به تبعیت از او این نام را به معنای پیروزمند می داند (رک. نولدکه، ۱۳۸۱: ۲۹۸)، سایر کتب تاریخی مورد نظر در مورد وجه تسمیه خسرو پرویز^۱ روایتی نیاورده‌اند.

به گفته نظامی "بزرگ‌امید" استاد، مربی، محرم راز و مشاور خسرو پرویز بوده است که خسرو حکمت‌ها از او آموخت.

«بزرگ‌امید نامی بود دانا بزرگ‌امید از او عقل توانا»
(نظامی، ۱۳۸۲: ۴۲)

در کتب تاریخی مورد بررسی، نامی از بزرگ‌امید برده نشده، تنها مسعودی از شخصی به نام بزرگمهر یاد می‌کند که وزیر پرویز، مدیر امور وی و از حکمای ایران است و در خسرو پرویز نفوذ دارد. سرانجام نیز به فرمان پرویز گردن او را می‌زنند (رک). مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۷۰-۲۷۱). شاید بزرگ‌امید در داستان نظامی، شخصیتی ساخته شده بر اساس "بزرگمهر"، باشد. «از بزرگ‌امید و تعلیم و تربیت پدران‌های که وی برای خسرو انجام می‌دهد در شاهنامه و تاریخ طبری اثری دیده نمی‌شود» (اقبال، ۱۳۸۱: ۲۹).

به روایت نظامی هرگز در اجرای عدالت و نگاه‌داشت قواعد سیاست کوشا بود حتی در مورد فرزندش که «از جانش دوست‌تر می‌داشت» (نظامی، ۱۳۸۲: ۴۲) خسرو پرویز بامدادی به قصد شکار به صحرا رفت و صید افکند و سرمستی کرد و با یارانش به نوشانوش نشست. سماع ارغنون‌های گوش و شراب ارغوانی نوش کرد. اسبش به کشتزاری درآمد و غلامی از لشکریانش خوشه‌ای از باغ دهقانی چید. خبر که به سلطان رسید دستور داد مرکبش را پی بریدند و غلامش را به صاحب تاکستان دادند (رک). طبری، ۱۳۸۱: ۷۲۴-۷۲۵؛ دینوری، ۱۳۸۶: ۱۰۷؛ بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۳۴؛ نهایی‌الارب، ۱۳۷۵: ۳۹۴). منابعی که بدانها اشاره شده کم‌وبیش این داستان را با تفاوت‌هایی از هم نقل می‌کنند. نویسندهٔ مجمل‌التواریخ، یعقوبی، گردیزی، مسعودی در این زمینه گزارشی ندارند.

نظامی می‌گوید پس از واقعهٔ عشرت در مرغزار و سیاست شدن خسرو پرویز، وی نیای خود را در خواب می‌بیند. نیا به او می‌گوید:

«اگر شد چار مولای عزیزت بشارت می‌دهم بر چار چیزت
دلارامی تو را در بر نشیند کزو شیرین‌تری دوران نبیند...
به شبرنگی رسی شب‌دیز نامش که صرصر درنیابد گرد گامش
به دست آری چنان شاهانه‌تختی که باشد راست چون زرین‌درختی...»

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۶۵

نواسازی دهندت بار بد نام که بر یادش گوارا زهر در جام»
(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۷-۴۸)

داستان خواب خسرو پرویز با کیفیتی که نظامی روایت می کند در هیچ یک از منابع تاریخی نیامده است. تنها مشکور از قول مورخ رومی می نویسد که مریم، در خواب نوید پادشاهی را به خسرو می دهد (رک. مشکور، ۱۳۸۸: ۱۱۲۰). «بسیاری قراین هست که روایت نظامی را بدین گونه که در قصه خسرو و شیرین آمده مبنی بر عناصر حکایات عامیانه نشان می دهد، از آن جمله است وجود عنصر خواب که در اذهان عمومی متضمن بشارت به آینده است» (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

ب) آغاز عشق خسرو و شیرین

به روایت نظامی، "شاپور" ندیم خاص خسرو که هنرمند و نقاش است روزی به خدمت او می رسد و پس از زمین بوسی می گوید: در آن سوی دریای دربند، زنی "شمیرا" نام از نسل شاهان فرمانده است، که از ااران تا ارمن هر چه هست در فرمان اوست و به خاطر این بزرگی، مهین بانو خوانده می شود. برادرزاده ای دارد که ولیعهد اوست و در زیبایی بی مانند. لیش شیرین است و نامش نیز شیرین.

«پری دختی، پری بگذار ماهی به زیر مقنعه صاحب کلاهی»
(نظامی، ۱۳۸۸: ۵۰)

«عاشق شدن به صورت نادیده هم که تفاوت زیادی با عاشق شدن به آنچه در رویا ظاهر می شود ندارد، یک ویژگی قصه های عامیانه است و در روایت نظامی هم خسرو از آنچه شاپور در وصف زیبایی شیرین می گوید دل به او می بازد و آرام و قرار خود را از دست می دهد» (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۱۰۰) مورخان در مورد چگونگی داستان دلدادگی و ازدواج شیرین و خسرو روایتی نیاورده اند ولی قریب به اتفاق شیرین را همسر خسرو پرویز می دانند و نام او در کتب تاریخی به ثبت رسیده است (رک. طبری، ۱۳۸۸: ۱۷۶۷؛ بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۵۰؛ گردیزی، ۱۳۸۴: ۱۰۱؛ دینوری، ۱۳۸۶: ۱۴۰؛ مجمل التواریخ و

التقصص، ۱۳۱۹: ۱۷۹). عده‌ای شیرین را مسیحی و رومی و بعضی خوزستانی می‌دانند: «محبوبه خسرو، شیرین نام داشت، که به قول ثعالبی: بوستان حسن و رشک ماه تمام بود. چون شیرین عیسوی بود برخی از مورخان غربی و شرقی او را از یونانیان دانستند، اما اسم او ایرانی است. بنا بر قول سبئوس شیرین از مردم خوزستان بود» (کریستن‌سن، ۱۳۱۵، ۳۴۰، رک. مشکور، ۱۳۱۱: ۱۱۴۹).

از شاپور در متون تاریخی نامی برده نشده است. به گفته زرین‌کوب «شاپور را شاید نظامی، برای آن که واسطه‌ای را بین دو عاشق لازم می‌دید اختراع کرده باشد. نام او را هم ممکن است از خاطره دو تن از سرداران خسرو، "شاپوران‌دیکان" و "شاپورایرکان" که در بعضی جنگ‌ها با خسرو همراه بودند، اخذ کرده باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۱۶: ۹۵) در منابع مورد تفحص از شمیرا یا مهین‌بانو نیز نامی برده نشده است.

شاپور در طلب شیرین روانه ارمنستان می‌شود:

«برنده ره بیابان در بیابان به کوهستان ارمن شد شتابان»
(نظامی، ۱۳۱۱: ۵۶)

در دامن کوه راهبی در مورد زاده شدن "شبدیز" حکایتی اسطوره‌ای نقل می‌کند:

«ز دشت رم‌گله در هر قرانی به گشن آید تکاور مادایانی
ز صد فرسنگی آید بر در غار درو سنید چو در سوراخ خود مار
بدان سنگ سیه رغبت نماید به رغبت خویشتن بر سنگ ساید
به فرمان خدا زو گشن گیرد خدا گفتی شگفتی دل پذیرد...
چنین گوید همیدون مرد فرهنگ که شبدیز آمده‌ست از نسل آن سنگ»
(همان: ۵۷)

مسعودی از این اسب به نام شبدار یاد می‌کند (رک. مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۷۶) اما گردیزی و ابوعلی بلعمی آن را شبدیز نامیده‌اند (رک. گردیزی، ۱۳۱۴: ۱۰۱؛ بلعمی، ۱۳۱۶: ۹۴۹). «سرزمین‌های جادویی هم که جغرافیایی قصه را رنگ خیال می‌دهد از همین تخیل عامیانه ناشی است. در روایت نظامی، "کوه انحرارق" و "دیر سنگی" و "غار سنگی" که

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۶۷

سنگ سیاه آن، مادیان‌های دشت رم‌گله را گه‌گاه آبستن می‌کند یک همچو سرزمینی است که پیداست که پندار عامه آن را برای این ساخته است تا اسب محبوب خسرو را - که هدیه دیار ارمن به شاهزاده مداین است - از یک نژاد غیرعادی نشان دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

مطابق با داستان‌پردازی‌های نظامی، شاپور سه نوبت صورت خسرو را برای شیرین ترسیم می‌کند:

«خجسته کاغذی بگرفت در دست بعینه صورت خسرو بر او بست» (نظامی، ۱۳۸۶: ۵۹)

و نگهبانان از اینکه شیرین گرفتار صورت شود نگران می‌شوند:

«چو شیرین نام صورت برد، گفتند که: آن تمثال را دیوان نهفتند پری‌زار است، از این صحرا گریزیم به صحرای دگر افیم و خیزیم» (همان: ۶۰)

«اعتقاد به وجود پری‌ها و نقش آن‌ها در رویدادهای روزانه هم یک عنصر عمده قصه‌های عامیانه است. در این قصه دختران همسال شیرین و حتی خود او درباره نقشی که شاپور از چهره خسرو می‌زند و در معرض دید آن‌ها قرار می‌دهد به احتمال دست داشتن پریان در این کار می‌گیرند. ایشان آن تصویر را کار "پری" می‌پندارند و برای پرهیز از گزند پری سرزمینی را که می‌پندارند اقامتگاه وی شده است با وحشت و شتاب ترک می‌کنند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۰۱) «نظامی از فرهنگ عامه به طور کاملاً آگاهانه یا در مواردی ناآگاهانه، در آفرینش شاهکارهای خود سود جست که اعتقاد به وجود پری (علاوه بر اعتقاد مسلمانان) جزئی از آن است» (طغیانی و حیدری، ۱۳۸۹: ۱۲۸).

پس از بی‌قراری‌های شیرین در رویارویی با تمثال خسرو، شاپور خود حضور می‌یابد و به اوصاف خسرو می‌پردازد، سرانجام «دمش در مه گرفت و حيله در حور» (نظامی، ۱۳۸۸: ۷۲). به خوبی پیداست که مورخان مورد نظر ما به این گونه

خیال‌پردازی‌های شاعرانه نپرداخته‌اند. اینکه شیرین نیز پس از شنیدن اوصاف خسرو دل به او می‌بندد و به بهانه شکار عازم مداین می‌شود و در راه به چشمه‌ساری می‌رسد و در آن چشمه سر و تن می‌شوید و اولین دیدار او با خسرو روی می‌دهد، جایی در کتاب‌های تاریخی ندارد. «حکایت شاپور و رفتن به ارمنستان و نمودن تصویر خسرو به شیرین و گریختن شیرین به مداین و ماجراهایی که در راه پیش می‌آید و هم‌چنین رفتن خسرو به ارمنستان و عیش و نوش کردن و دلاوری نمودن نیز خاص نظامی است» (اقبال، ۱۳۸۱: ۲۹-۳۰).

پ) خسرو و فتنه بهرام چوبینه

بر اساس روایت نظامی، خسرو در انتظار دیدار شیرین، هم‌چنان کمر به خدمت هرمز بسته بود. تا این‌که بر اثر چشم‌زخم حاسدان و سگه زدن بهرام چوبین به نام او از بیم باس و غضب شاه می‌گریزد و سوی ارمن می‌رود (رک. نظامی، ۱۳۸۱: ۱۷۸-۱۷۹) هنگام فرار، اولین ملاقات او با شیرین رخ می‌دهد.

«قضا را اسبشان در راه شد سست در آن منزل که آن مه موی می‌شست» (نظامی، ۱۳۸۱: ۸۰).

آنچه در کتب تاریخی آمده با روایاتی که نظامی نقل کرده تفاوت دارد. در خسرو و شیرین خبری از جنگ بهرام چوبین و ترکان یاغی و تقسیم غنائیم به صورت مفصل نیست. برای نشان دادن اختلاف کتب تاریخی با هم از یک سو و اختلاف آن‌ها با داستان‌پردازی‌های نظامی از سوی دیگر، واقعه شورش بهرام چوبین و دسیسه‌چینی او علیه خسرو و فرار خسرو را عیناً می‌آوریم:

«... ترکان بر ضد هرمز برخاستند و هرمز سخت بیمناک شد و به مشورت پرداخت و همگان گفتند که باید آهنگ شاه ترکان کند و او، بهرام جشنس را که از مردم ری بود و به نام چوبین شهره بود، با دوازده‌هزار مرد که بهرام از بین سالخوردگان، نه جوانان برگزید

سوی ترکان فرستاد و چون شاه کشته شد، بهرام اردوی وی را غارت کرد و در جای او مفر گرفت، از غنایم جنگ از مال و جواهر و آبگینه و سلاح و کالای دیگر دویست و پنجاه هزار بار شتر برای هرمز فرستاد و هرمز، بهرام را برای آن همه غنیمت سپاس گفت و بهرام از سطوت هرمز نگران شد و سپاه وی نیز نگران بودند و هرمز را از پادشاهی برداشتند و آهنگ مداین کردند و از کار وی بسیار خشمگین بودند و می گفتند: پسرش پرویز برای پادشاهی بهتر از اوست و حاضران هرمز نیز به کمک آن‌ها برخاستند و پرویز از بیم پدر فراری شد و به آذربایجان رفت...» (طبری، ۱۳۸۱: ۷۲۶-۷۲۷). گردیزی نیز این داستان را مانند طبری نقل می کند با این تفاوت که می نویسد: «... و آذین جشنس جوری کی وزیر بود با بهرام کینه بود و حسد آمد و به هرمز گفت: بهرام همه مالی که یافت به دو نیم کرده است. نیمی خود بازگرفت و نیمی به تو فرستاد و هرمز را آن دشوار آمد و خشم گرفت و فرمود تا دوک و پنبه فرستادند به نزدیک بهرام و نامه نوشت بدو کی: تو خیانت کردی و مال بازگرفتی و هر که خیانت کند عاصی باشد و هر که اندر ما عاصی باشد، از زن بتر باشد...» (گردیزی، ۱۳۸۴: ۹۱-۹۹) «... آن گاه بهرام به حيله درهم‌هایی به نام خسرو پرویز سکه زد و کسانی از تجار را مأمور کرد تا آن را به دربار هرمز خرج کنند. هرمز بدانست و یقین کرد که پسرش خسرو پرویز به طلب پادشاهی، این درهم‌ها را سکه زده است و قصد او کرده و تردید نداشت که این کار اوست و ندانست که نیرنگ بهرام است» (مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۶۵) صاحب مجمل‌التواریخ و القصاص هم، موارد فوق را تأیید می کند (رک. مجمل‌التواریخ و القصاص، ۱۳۸۹: ۷۶-۷۷). بلعمی پس از نقل تدبیر بهرام برای عداوت افکندن بین هرمز و خسرو و سکه زدن به نام خسرو می نویسد: «... پرویز را بخواند و گفت: به زندگانی و ملک من طمع کردی و کس همی فرستی به بهرام تا به نام تو درم زند. پرویز زمین را بوسه داد و گفت: ای ملک این مکر دستان بهرام است و همین خواهد که مرا به دل ملک زشت کند. پس پرویز از هرمز بترسید و همان شب بگریخت و به آذربایگان شد»

۷۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیدرپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

(بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۴۱-۹۴۲). دینوری نیز داستان را کم و بیش همین گونه نقل می‌کند (رک). دینوری، ۱۳۸۶: ۱۱۱-۱۱۳). اما نقل بخشی از روایت یعقوبی نیز در این ماجرا خالی از لطف نیست «... بهرام خبر پیروزی را به هرمز نوشت... آنگاه بهرام سبیدی که کاردهای سر کجی در آن بود، نزد هرمز فرستاد و هرمز با دیدن آن فهمید که بهرام یاغی گشته است...» (یعقوبی، ۱۳۸۷: ۲۰۵-۲۰۷).

به روایت نظامی هنگامی که خسرو به سوی ارمن می‌گریزد، شیرین به مشکوی وی می‌رسد. پیر گنجه از مهمان‌نوازی درباریان و حسد بعضی از کنیزان به شیرین و ساختن قصر در نقطه‌ای بد آب و هوا برای او سخن می‌گوید (رک). نظامی، ۱۳۸۱: ۸۱-۹۲، که مورخان مورد نظر ما در این باره مطلبی ذکر نکرده‌اند. فقط گردیزی در حکایت خود از قصر شیرین به عنوان یکی از دارایی‌های خسرو نام برده است بدون اینکه نامی از مکان آن ببرد (رک). گردیزی، ۱۳۸۲: ۱۰۱) و نویسندهٔ مجمل‌التواریخ و القصص دربارهٔ این قصر توضیح داده اما مکان قصر را مشخص نکرده است (رک). مجمل‌التواریخ و القصص، ۱۳۸۹: ۱۷۹) بسیاری از حکایات و روایات دل‌انگیزی که نظامی در خسرو و شیرین با شاخ و برگ و ترفندهای شاعرانه آن‌ها را نقل کرده مورد توجه تاریخ‌نویسان نبوده است، اما بر خسرو و شیرین علاوه بر فواید ادبی، علمی، اجتماعی و فلسفی و کلامی فواید تاریخی نیز مترتب است. به گفتهٔ نظامی: خسرو پرویز در ارمن بود که به وی خبر رسید که میل به چشم هرمز کشیدند و چون معلوم شد که پدرش را به قتل رساندند به مداین برگشت و چندی با عدل و داد حکومت کرد:

«به فرخ‌تر زمان، شاه جوان‌بخت به دارالملک خود شد بر سر تخت
ز بس کافتادگان را داد می‌داد جهان را عدل نوشروان شد از یاد»
(نظامی، ۱۳۸۱: ۱۱۰).

طبری (رک). طبری، ۱۳۸۱: ۷۲۷، گردیزی (رک). گردیزی، ۱۳۸۴: ۹۹، بلعمی (رک).

بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۴۲، مسعودی (رک). مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۶۶-۲۶۷، یعقوبی (رک). یعقوبی،

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۷۱

۱۳۱۷: ۲۱۲)، دینوری (رک. دینوری، ۱۳۱۶: ۱۱۳) و مجمل التواریخ و القصص (رک. مجمل التواریخ و القصص، ۱۳۱۹: ۱۷) همه کم و بیش به کور کردن هرمز و دعوت از خسرو پرویز برای پادشاهی اشاره دارند. برای نمونه روایت طبری آورده می شود: «بزرگان و سران قوم در مداین قیام کردند، بندوی و بسطام خالگان پرویز در آن میان بودند و هرمز را از پادشاهی برداشتند و میل به چشمان او کشیدند و رها کردند از آن رو که کشتن را خوش نداشتند و چون پرویز خبر یافت با یاران خویش از آذربایجان شتابان به دارالملک آمد و زودتر از بهرام آنجا رسید و پادشاهی را قبضه کرد و با بهرام درافتاد» (طبری، ۱۳۱۸: ۱۲۷). روایت نظامی در اصل داستان با مورخان یاد شده مشابه است. اما وی معتقد است که هرمز پس از کشیده شدن میل در چشمانش چشم از جهان نیز فرومی بندد و نامی از اشخاصی چون "بسطام" و "بندوی" نمی آورد.

ت) خسرو پرویز و قیصر روم

در ادامه بعد از بازگشت خسرو پرویز به مداین، شیرین و شاپور به ارمن پیش مهین بانو برمی گردند. در جنگی که میان بهرام گور و خسرو روی می دهد، خسرو از بهرام شکست خورده به ارمن می گریزد و در شکارگاه به شیرین می رسد. نظامی هنرمندانه به توصیف زهت خسرو و شیرین در بهار و کشته شدن شیر در بزمگاه به دست خسرو و مراد طلبیدن خسرو از شیرین و مانع شدن او می پردازد و می گوید خسرو:

«دل از شیرین غبارانگیز کرده به عزم روم رفتن تیز کرده»
(نظامی، ۱۳۱۸: ۱۵۹)

قیصر روم آمدن خسرو را به فال نیک گرفته، مریم دخترش را به ازدواج او درمی آورد. نظامی بیش از پانصد بیت را به بیان وقایعی که گذشت اختصاص داده است. در حالی که در کتب تاریخی بجز اشاراتی مختصر، از آن ها چشم پوشی شده است.

طبری به جنگ بهرام و خسرو و فراری شدن خسرو و کمک خواستن از پادشاه روم و ازدواج او با مریم اشاره کرده است (رک. طبری ۱۳۸۱: ۷۲۷-۷۲۸). صاحب مجمل‌التواریخ به برگشتن سپاه از خسرو اشاره می‌کند و می‌نویسد خسرو به فرمان و صواب‌دید پدر قصد روم کرد به یاری خواستن. هم‌چنین به ازدواج خسرو و مریم اشاره می‌کند (رک. مجمل‌التواریخ، ۱۳۸۱: ۷۷-۷۸)، مسعودی از بازگشتن خسرو نزد پدر و بیان بی‌گناهی‌اش خبر می‌دهد و می‌نویسد هرمز تاج را به خسرو می‌دهد. بهرام آگاه می‌شود و با سپاه خود به پایتخت می‌تازد و پرویز را شکست می‌دهد، پرویز بنا به سفارش پدر به سوی روم می‌رود و از سلطان کمک می‌خواهد. پادشاه روم دوهزارهزار دینار و یک‌صدهزار سوار و دختر خود ماریه را به او می‌دهد (رک. مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۶۷-۲۷۰).
اما روایت دینوری از نوع دیگری است. او می‌گوید:

«چون مردم از پیش او پراکنده شدند، برخاست و پیش پدر که در یکی از خانه‌های کاخ بود رفت و دست‌ها و پاهای او را بوسید و گفت پدر جان نمی‌خواستم و دوست نداشتم که این کار در زندگی تو صورت گیرد و اکنون اگر آن را نپذیرم پادشاهی از میان ما بیرون می‌رود و به دست کسی غیر از ما خواهد افتاد. هرمز به او گفت راست می‌گویی و عذرت را پذیرفتم. اکنون شهریاری را بپذیر و بر آن کار قیام کن. خبر خسرو پرویز به اطلاع بهرام که در ری بود رسید و از آنچه سر هرمز آورده بودند، سخت خشمگین شد و نسبت به او احساس تعصب و رقت کرد و کینه او از دلش بیرون شد و با لشکریان خود به جهد و کوشش تمام حرکت کرد تا خسرو پرویز و کسانی که عهده‌دار کار بودند، بکشد و هرمز را به پادشاهی برگرداند. سپاه خسرو همگی برگشتند و به بهرام پیوستند و کسی با خسرو پرویز به جز دو دایی او بندویه و بسطام و هرمز گرابزین و نخارجان و شاپور پسر ابرکان و یزدک دبیر لشکر و یاد پسر فیروز و شروین پسر کامکار و گردی پسر بهرام‌گشنس برادر پدر مادری بهرام چوبین باقی نماند... خسرو دوان‌دوان و با تاخت خود را به شهر مداین رساند و پیش پدر رفت و به او نگفت که بهرام برای برگشتن

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۷۳

پادشاهی او کوشش می‌کند و فقط به او گفت که تمام یاران من به بهرام پیوستند و پرسید که رای تو چیست؟ هرمز گفت صلاح تو در این می‌بینم که خود را به قیصر رسانی او تو را به زودی یاری و نصرت می‌دهد تا پادشاهی را به تو بازگرداند. خسرو بر دست و پای پدر بوسه زد و با او بدرود کرد و همراه یاران خود که نه تن بودند و او دهمین ایشان بود به سوی دریا روی نهاد...» (دینوری، ۱۳۱۶: ۱۱۴-۱۱۶). دینوری از اینجا به بعد به پناه بردن خسرو به قیصر روم، ازدواج با دختر او و پیمان بستن با قیصر و مساعدت وی با خسرو اشاره می‌کند (رک. همان: ۱۱۶-۱۲۱).

نویسنده نه‌ایه‌الارب نیز این حکایت را مانند دینوری نقل کرده و به ازدواج دختر قیصر با خسرو اشاره می‌کند (رک. نه‌ایه‌الارب، ۱۳۱۶: ۳۶۶-۳۷۵) گردیزی (رک. گردیزی، ۱۳۱۴: ۱۰۰)، یعقوبی (رک. یعقوبی، ۱۳۱۷: ۲۰۷-۲۱۰) و بلعمی (رک. بلعمی، ۱۳۱۶: ۹۴۵) همگی به پناه بردن خسرو به روم و ازدواج او با مریم دختر قیصر اشاره دارند. نظامی مرگ هرمز را در ابتدای این روایت و قبل از ورود خسرو نقل کرده و نامی از قاتلان او نمی‌برد. مورخان، قتل هرمز را به دست دو دایی خسرو، بندویه و بسطام گزارش می‌کنند. طبق روایات مورخان، پرویز با صلاح دید هرمز به روم پناه می‌برد ولی به گفته نظامی شیرین برای وصال خود شرط می‌گذارد که خسرو باید تاج و تخت از دست داده را بازگیرد. متون مورد بررسی همگی می‌نویسند که خسرو با شتاب به روم رفت و در هیچ یک از آنها به داستان مفصل ملاقات او با شیرین و پیشنهاد وی اشاره نشده است. طبری و بلعمی به نوشتن نامه از شهر "انطاکیه" به قیصر اشاره می‌کنند در حالی که مسعودی و یعقوبی نام این شهر را "رها" ذکر کرده‌اند. دینوری آورده است که خسرو پرویز خود به دربار قیصر می‌رود که حکایت نظامی به این روایت شباهت دارد.

ث) خسرو پرویز و مرگ بهرام چوبین

نظامی می‌گوید: خسرو پرویز برای بار دوم با نشاط و خرمی پادشاهی می‌کرد که

پیکی از راه رسید و خبر مرگ بهرام چوبین را به او رسانید.

«نه این بهرام، اگر بهرام گور است سرانجام از جهانش بهره گور است»
(نظامی، ۱۳۸۱: ۱۸۵)

خسرو از شنیدن خبر مرگ بهرام بسیار اندوهگین شد طوری که:

«فرود آمد ز تخت آن روز دلتنگ روان کرده ز نرگس آب گل‌رنگ...»

سه روز اندوه خورد از بهر بهرام نه با تخت آشنا می‌شد نه با جام»
(همان: ۱۹۰)

این درحالی است که گردیزی (رک. گردیزی، ۱۳۸۴: ۱۰۰)، یعقوبی (رک. یعقوبی، ۱۳۸۷: ۲۰۷-۲۱۰)، دینوری (رک. دینوری، ۱۳۸۶: ۱۲۲-۱۳۰)، مجمل‌التواریخ و القصص (رک. مجمل‌التواریخ و القصص، ۱۳۸۹: ۷۸)، طبری (رک. طبری، ۱۳۸۱: ۱۳۳)، نولدکه (رک. نولدکه، ۱۳۸۱: ۳۱۰-۳۱۱) و کریستن‌سن (رک. کریستن‌سن، ۱۳۸۵: ۳۱۸) معتقدند که بهرام با حيله و ترفند خسرو پرویز به قتل رسید.

برای نمونه روایت طبری آورده می‌شود: «بهرام در میان ترکان می‌زیست و به نزد شاه محترم بود و پرویز در کار وی حيله کرد و مردی به نام هرمز را با گوهری گرانقدر و چیزهایی دیگر سوی ترکان فرستاد. که وسیله برانگیخت و گوهر را با دیگر تحفه‌ها به خاتون زن شاه داد و او کس فرستاد و بهرام را بکشت» (طبری، ۱۳۸۱: ۱۳۳).

پیرگنجه بعد از بیان این واقعه، فصل‌های مبسوطی درباره ناله و زاری شیرین در جدایی از خسرو، وصیت مهین بانو به شیرین، پادشاهی شیرین، بازگشت او به مداین و شفاعت خسرو پیش مریم از شیرین آورده است که هیچ یک سند تاریخی ندارند. مواردی چون عشق "فرهاد" به شیرین (به گونه‌ای که نظامی بیان کرده)، کندن جوی شیر به دست فرهاد برای شیرین، زاری و فریاد فرهاد از عشق شیرین و مناظره خسرو و فرهاد، کوه کندن فرهاد، رفتن شیرین به کوه بیستون و سقط شدن اسب او و مرگ فرهاد با ترفند خسرو و تعزیت‌نامه خسرو به شیرین و مردن مریم و تعزیت‌نامه شیرین به خسرو نیز تمامی ساخته و پرداخته ذهن خیال‌پرداز نظامی هستند. طبری، دینوری،

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۷۵

یعقوبی، گردیزی و به تبع آن‌ها نولدکه در مورد فرهاد روایتی نقل نمی‌کنند. اما صاحب مجمل‌التواریخ و القصص آورده است: «فرهاد سپهبد، او (شیرین) را عاشق بودست و آن کارها کرد بر بیستون که اثر آن پیداست. در سرورنامه (پرویزنامه؟) خواندم که این صنعت‌ها بر سنگ کیطوس کرد، پسر سنمار رومی، آنک سدیر و خورنق کردست و فرهاد سپهبد فرمودش با استادان دیگر، و چون بپرداخت به فرمان خسرو بدان سرچشمه ایوان بود، و شاه آنجا شراب خورد با بزرگان و سپاهان به فرهاد داد، آنجا صفت پرویز و شب‌دیز و شیرین و موبد و شکارگاه همه به جای است، نگاشته بر سنگی» (مجم‌التواریخ، ۱۳۱۹: ۱۷۹) مسعودی از فرهاد نامی نبرده، اما از تصویر کم‌نظیر خسرو پرویز و شبدار اسب معروف وی و چیزهای دیگر در کوهستان ولایت قرماسین از توابع دینور که در سنگ کنده شده یاد کرده و گفته است که از شگفتی‌های جهان است (رک. مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۶۷) بلعمی نیز در این مورد آورده است: «این کنیزک آن بود که فرهاد بر او عاشق شده بود و پرویز فرهاد را عقوبت کرد و به کوه کندن فرستاد» (بلعمی، ۱۳۱۶: ۹۵۰).

در مورد این روایت که خسرو پس از مرگ مریم به اصفهان می‌رود و از شکرنامی در شهر سپاهان خواستگاری می‌کند مورخان سخنی به میان نمی‌آورند. چنان‌که قبلاً ذکر شد همه مورخان به اتفاق، مریم، دختر قیصر، را همسر خسرو می‌دانند. اما درباره چگونگی مردن مریم سکوت می‌کنند. نظامی به این نکته اشاره دارد که شیرین به نفرین زهرآلود خود او را از دهر بیرون برد.

«چنین گویند: شیرین تلخ‌زهری به خوردش داد از آن کو خورد بهری
وگر می راست خواهی، بگذر از زهر به زهرآلود همت بردش از دهر»
(نظامی، ۱۳۱۱: ۲۶۶)

به گفته نظامی خسرو به بهانه شکار و در واقع با نیت دیدن شیرین به صحرا رفت. بعد از دیدار دو دل‌داده، و گفتگوی بین آن‌ها و بازگشتن خسرو از قصر شیرین و خواب

دیدن خسرو و تعبیر آن از سوی شاپور، مجلسی آراستند. در این مجلس "باربد" بربطزن از طرف خسرو و "نکیسا"ی چنگ‌نواز از سوی شیرین به یک‌جا چنگ و بربط ساز کردند و به مناظره نشستند. در پایان چنان آتشی در دل شیرین برپا شد که عقل او را نیز به آتش کشید (رک. همان: ۲۹۶-۳۱۴).

در متون تاریخی مورد نظر به هیچ یک از اتفاقات ذکر شده اشاره‌ای نشده است. گردیزی و نویسندهٔ *مجم‌التواریخ و القصص* و کریستن‌سن از باربد به عنوان رامش‌گر دستگاه پادشاهی خسرو پرویز نام برده‌اند:

«رامش‌گرانی چون سرکیس رومی و باربد که این همه نواها نهادست و دستان‌ها و هیچ پادشاهی را این دستگاه و کامرانی نبود» (*مجم‌التواریخ*، ۱۳۱۹: ۸۱) «صدهزار ستام زرین و سرکس بربطزن و شیرین و باربد و بهروزکی چندین نوا و دستان خسروانی بنهاده است» (*گردیزی*، ۱۳۱۴: ۱۰۱). «معروف‌ترین رامش‌گران و ترانه‌سازان در دربار خسرو پرویز سرکس و باربد بوده‌اند. آنچه از احوال این دو استاد به ما رسیده، مأخوذ از خدای نامک نیست، بلکه از بعضی کتب عامیانهٔ اواخر عهد ساسانی نقل شده است» (*کریستن‌سن*، ۱۳۱۵: ۳۴۷).

ج) شیرویه و انجام کار خسرو

نظامی معتقد است خسرو در سال‌های آخر زندگی چون زاهدی از قدرت کناره‌گیری کرده و سرانجام به دست فرزندش "شیرویه" پسر "مریم" کشته می‌شود. در حالی که طبق نوشتهٔ مورخان، ظلم و ستم او باعث شورش دربار و دعوت از پسرش شیرویه برای تصاحب سلطنت شد (رک. *مجم‌التواریخ و القصص*، ۱۳۱۹: ۸۱؛ مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۷۴؛ طبری، ۱۳۸۱: ۷۶۶-۷۷؛ بلعمی، ۱۳۸۱: ۹۱۴؛ دینوری، ۱۳۸۶: ۱۳۷-۱۴۱؛ یعقوبی، ۱۳۸۷: ۲۲). برای نمونه خلاصه‌ای از گزارش *مجم‌التواریخ و القصص* آورده می‌شود:

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۷۷

«پرویز همه بزرگان را بند کرد، و بفرمود کشتن، و ایشان مقدار سی هزار مرد بودند از مهتران عجم، تا ایرانیان بیاشفتند، و پسرش شیرویه را از زندان به شب اندر بیرون آوردند، به پادشاهی بنشانند، و خسرو را بازداشتند و پس بکشتند، بر دست مهرهمزد و پدرش را پرویز فرموده بود کشتن... (شیرویه) بعد از پدر طمع به شیرین بست تا شیرین خود را به زهر بکشت» (مجمل التواریخ و القصص، ۱۳۸۹: ۸۱-۸۲).

چ) ماجرای مرگ شیرین

خلاصه روایت نظامی در مرگ شیرین این گونه است که: از تری خون خسرو، شیرین از خواب بیدار شد و مانند مرغی سرکنده سخت گریست. آن گاه بزمی که درخور شاه بود برپا کرد و اندام خسرو را، با کافور و گلاب شست. از سوئی دیگر دل شیرویه هم چنان در گرو شیرین بود، برای او پیغام فرستاد که هفته ای در این غم و بعد از یک هفته عروس من باش. شیرین با شنیدن این حرف به خروش آمد، اما شیرویه را فریب داد. صبح هنگام از خواب بیدار شد و بفرمود: به رسم پادشاهان مهدی بیاورند در تخته زرو آگنده به مروارید و گوهر. خسرو را به آیین در آن مهد خوابانید و خود به دنبال مهد سرمست می رفت، چنین به نظر می رسید که از مرگ خسرو غمگین نیست. شیرویه نیز گمان کرد که شیرین با او مهربان است. هنگامی که مهد شاه را در گنبد نهادند، شیرین به آنجا رفت و در راه روی خلق بست. جگرگاه خسرو را بوسید و به همان جایی که خسرو زخم برداشته بود، با دشنه بر تن خود زخم زد و با نیرویی تمام آواز برداشت، چنان که همه قوم را خیردار کرد که: جان من با جان شاه و تنم با تن وی به هم در پیوست (رک. نظامی، ۱۳۸۸: ۴۱۹-۴۲۴).

در هیچ یک از متون تاریخی مورد بررسی به ماجرای مرگ شیرین اشاره ای نشده الا در مجمل التواریخ و القصص آن هم به اختصار که در بالا ذکر شد. پیر گنج به ابیاتی بسیار زیبا و در عین حال دردناک نتیجه افسانه خسرو و شیرین را چنین بیان می کند:

«توکز عبرت بدین افسانه مانی
در این افسانه شرط است اشک راندن
به حکم آن که آن کم زندگانی
سبکرو چون بت قبیحاق من بود»
چه پنداری؟ مگر افسانه خوانی؟
گلایی تلخ بر شیرین فشاندن
چو گل بر باد شد روز جوانی
گمان افتاد خود کافاق من بود»
(نظامی، ۱۳۸۱: ۴۲۹-۴۳۰)

«داستان خسرو و شیرین، که به سال ۵۷۷ ه.ق. نگارش یافته، بیان سعادت و ناکامی یک زن جوان است که کسی جز "آفاق" نیست و در این جا شیرین نام گرفته است. (به عقیده برتلس این نام، در حقیقت، کلمه ترکی "آپاق" به معنای سراپا سفید است.)» (ریپکا و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۹۷-۲۹۸) نظامی «از همسر نخستین خویش، آفاق، در خاتمه خسرو و شیرین و پس از مرگ شیرین با حسرت بسیار نام می‌برد و به تلویح و اشارت می‌رساند که این قصه افسانه نیست بلکه حقیقت معاشقه و محبتی است که مابین نظامی و آفاق وجود داشته و سوگواری و مرثیت مرگ شیرین هم راجع به مرگ آفاق است» (دستگردی، ۱۳۸۵: ۱).

ح) خواب دیدن خسرو پیغمبر اکرم (ص) را

نظامی دلیل خلل وارد شدن به پادشاهی پرویز را خواب دیدن او می‌داند که در خواب، حضرت مصطفی (ص) او را به اسلام دعوت می‌کند اما خسرو پاسخ می‌دهد: تا روزی که زنده است از آیین خود دست نخواهد کشید. این حکایت نظامی در هیچ یک از متون تاریخی نیامده، لیکن طبری، مسعودی و بلعمی به علامت‌هایی مربوط به مبعوث شدن پیامبر اشاره دارند و کم و بیش از حوادثی سخن گفته‌اند که آن‌ها را نشانه ظهور پیامبر دانسته‌اند (رک. طبری، ۱۳۸۱: ۷۴۱، مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۷۲؛ بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۵۱-۹۵۳) برای نمونه خلاصه‌ای از گزارش طبری آورده می‌شود: «و چون خدای عز و جل پیامبر خویش صلی الله علیه و سلم را برانگیخت صبحگاهان ایوان کسری از میان

شکافته بود بی آن که سنگینی‌ای بر آن افتاده باشد و بند دجله فرو ریخته بود و چون بدید غمین شد» (طبری، ۱۳۸۱: ۷۴۱) پایان این مقاله را به ابیاتی از نظامی درباره نامه نوشتن پیغمبر اسلام (ص) به خسرو پرویز اختصاص می‌دهیم و روایات آثار تاریخی مورد نظر در این زمینه آورده می‌شود.

«... سپاس او را کن ار صاحب سپاسی
ز هر یادی که بی او، لب بگردان
ز قدرت درگذر قدرت قضا راست
خدایی ناید از مشتی پرستار
توای عاجز که خسرو نام داری
چو مخلوقی نه آخر مرد خواهی
گواهی ده که عالم را خدایی ست
خدایی کادمی را سروری داد
ز طبع آتش پرستیدن جدا کن
چو نامه ختم شد صاحب‌نوردش
به دست قاصدی جلد و سبک‌خیز
چو قاصد عرضه کرد آن نامه نو
دریید آن نامه گردن‌شکن را
فرستاده چو دید آن خشمناکی
از آن آتش که آن دود تهی داد
ز گرمی آن چراغ گردن‌افراز
عجم را زان دعا کسری برافتاد
سریرش را سیهر از زیر برداشت
برآمد ناگه از گردون طراقی

شناسایی بس آن کو را شناسی
ز هرچ آن نیست او، مذهب بگردان...
تو فرمان رانی و فرمان خدا راست
خدایی را خدا آمد سزاوار
اگر کی خسروی صد جام داری
ز دست مرگ جان چون برد خواهی...
نه بر جا و نه حاجتمند جایست
مرا بر آدمی پیغمبری داد
بهشت شرع بین، دوزخ رها کن...
به عنوان محمد ختم کردش
فرستاد آن وثیقت سوی پرویز
بجوشید از سیاست خون خسرو...
نه نامه بلکه نام خویشان را
به رجعت پای خود را کرد خاکی
چراغ آگهان را آگهی داد
دعا را داد چو پروانه پرواز
کلاه از تارک کسری درافتاد...
پسر در کشتنش شمشیر برداشت
ز ایوانش فرو افتاد طاقی

پلی بر دجله ز آهن بود بسته در آمد سیل و آن پل شد شکسته
پدید آمد سمومی آتش‌انگیز نه گلگون ماند بر آخور نه شب‌دیز
تبه شد لشکرش در حرب ذی قار عقابش را کیوتر زد به منقار...»
(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۳۵-۴۳۷)

«پیغمبر ما محمد مصطفی (ص) به روزگار او بیرون آمد. دعوت آشکار کرد و از مکه هجرت کرد و به مدینه آمد و خلق را به خدای عز و جل، خواند و به پرویز نامه کرد و او را به خدای عز و جل بخواند، پرویز رسولان فرستاد تا پیغمبر (ص) را بیارید و بر وی انکار کنید و تا رسولان به مدینه رسیدند پرویز را پسر او شیرویه بکشت» (گردیزی، ۱۳۸۴: ۱۰۰). «به دوران شاهی پرویز جنگ "ذی قار" روی داد که پیغمبر (ص) درباره آن فرموده بود: این نخستین بار بود که عرب از عجم انتقام گرفت و به وسیله من بر ایشان فیروزی یافت. جنگ ذی قار از پس هجرت بود به روایت دیگر چند ماه پس از جنگ بدر بود و پیغمبر خدا (ص) در مدینه اقامت داشت. این جنگ میان بکر بن وایل و هرمزان حاکم خسرو پرویز بود» (مسعودی، ۱۳۵۶: ۲۷۲)، صاحب مجمل‌التواریخ هم جنگ ذی قار و پیروزی اعراب و نامه پیامبر به خسرو پرویز و جواب رد خسرو اشاره می‌کند (رک. مجمل‌التواریخ و التخص، ۱۳۸۹: ۸۱) «و به خبر اندر ایدون است که پیغمبر علیه الصلوه و السلام از پس ذی قار که کار کسری ضعیف شده بود و عرب بر آن لشکر عجم غلبه کرده بودند نامه نوشت و به پرویز فرستاد. چون آن نامه به کسری رسید، خشم آمدش گفت: این کیست که نام خویش را پیش از نام من نوشته است؟ و آن نامه را بدرید و دستور را خوار داشت. چون این خبر به پیغمبر رسید فرمود که ملک خویش درید» (بلعمی، ۱۳۸۶: ۹۱۰-۹۱۱)، دینوری نیز به شکست سپاهیان ایران از روم که در قرآن مجید خبر آن آمده است، اشاره دارد (رک. دینوری، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

با استناد به روایات فوق، نظامی با تاریخ‌نویسان در گزارش فرستادن نامه از جانب پیامبر برای خسرو و نپذیرفتن او، شکست لشکر ایران از اعراب و روم و فرو ریختن طاق کسری، با تفاوت‌هایی اندک، هم‌سو است.

نتیجه

خسرو و شیرین دومین اثر نظامی و نخستین منظومه عاشقانه اوست. قصه‌ای که شخصیت‌هایی چون خسرو و شیرین و فرهاد و حتی شیرویه در آن درگیر مسائل عاطفی و عاشقانه می‌شوند و بنا به گفته بعضی از تحلیل‌گران به نوعی بیان عشق نظامی به آفاق نیز هست. در بررسی داستان خسرو و شیرین و چند اثر معتبر تاریخی که نام آن‌ها ذکر شد مشخص گردید که مثنوی نظامی با سایر کتب تاریخی چه از نظر اجزا، کوتاهی و بلندی داستان‌ها، چه از نظر حذف و افزودنی‌ها و ذکر وقایع و نام اشخاص و مکان‌ها در کل شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد.

شباهت‌ها نشان می‌دهد که او به منابع تاریخی مختلف دسترسی داشته است و تفاوت‌ها نشان می‌دهد که نظامی از منابع دیگری چون روایات و حکایات عامیانه نیز بهره برده است. قوه شاعری نظامی و خیال‌پردازی شگفت‌انگیز او را نیز نباید در بیان این وقایع از نظر دور داشت. ادعای صحت مطلق همه منابع تاریخی مورد استفاده در نقل حوادثی که به نوعی نظامی به آن‌ها اشاره می‌کند، منطقی نیست چرا که بعضاً کتب تاریخی ما در شرح حوادث، دقت لازم و امانت‌داری را رعایت نکرده‌اند و مطالب را بدون جستجوی علمی از کتب پیش از خود نقل کرده‌اند ولی باید دانست که این شیوه، تنها روش تدوین تاریخ در ایران قدیم و سایر ممالک اسلامی بوده و گریزی نیز از آن نیست. نظامی خود نیز، در شرف‌نامه آورده که در سرودن مثنوی‌هایش از تاریخ بهره گرفته است:

«... بسی نیز تاریخ‌ها داشتم یکی حرف ناخوانده نگذاشتم
به هم کردم آن گنج آکنده را ورق‌پاره‌های پراکنده را
از آن کیمیا‌های پوشیده حرف برانگیختم گنج‌دانی شگرف»
(نظامی، ۱۳۸۱: ۲۴۲)

پی‌نوشت

۱. پرویز. [پژ] [اخ] لقب خسرو دوم بیست و سومین پادشاه ساسانی است. پرویز در اصل ابروویز به معنی فیروز و مظفر باشد (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل پرویز). ۱. پرویز = Parvīz = پرویز، فاتح؛ ۲. نام خسرو دوم شاهنشاه ساسانی؛ ۳. خورشید، آفتاب (معین، ۱۳۷۵: ۷۶۶).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اقبالی، ابراهیم. (۱۳۸۱). سیمای خسرو و شیرین در دو آیین. اردبیل: شیخ صفی.
۲. بلعی، ابوعلی. (۱۳۸۶). تاریخ بلعی. مترجم: ابوعلی بلعی. تصحیح ملک‌الشعرا بهار و محمد پروین گنابادی. تهران: هرمس.
۳. ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۲). اندیشه‌های نظامی گنجوی. تبریز: آیدین.
۴. نهایت‌الارباب فی الاخبار الفرس و العرب. (۱۳۷۵). به تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۵. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی. چاپ دوم از سری جدید. تهران: دانشگاه تهران.
۶. دینوری، ابوحنیفه احمد بن داوود. (۱۳۸۶). اخبار الطوال. ترجمه محمود مهدوی دامغانی. ج ۷. تهران: نی.
۷. رییکا، یان. با همکاری بچکا. یرژی. بیچکووا، دراگو. کارکلیما، اوتا. هریک، ایوان. یسیک، یرژی. (۱۳۸۵). تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه. ترجمه عیسی شهابی. ج ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
۸. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد. ج ۷. تهران: سخن.
۹. صفا. ذبیح‌الله. (۱۳۶۲). تاریخ ادبیات در ایران. خلاصه جلد اول و دوم. ج ۳. تهران: رامین.
۱۰. طبری، محمد بن جریر. (۱۳۸۸). تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوك). ج ۲. ترجمه ابوالقاسم پاینده. ج ۷. تهران: اساطیر.
۱۱. کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۸۵). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. ج ۵. تهران: صدای معاصر.
۱۲. _____ . (۱۳۸۵). داستان بهرام چوبین. ترجمه منیژه احدزادگانه آهنی. ج ۳. تهران: طهوری.
۱۳. گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحاک بن محمود. (۱۳۸۴) زین‌الخبار. به اهتمام رحیم رضازاده ملک. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۱۴. مجمل‌التواریخ و القصص. (۱۳۸۹). تصحیح محمدتقی بهار. تهران: اساطیر.
۱۵. مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۵۶). مروج‌الذهب و معادن‌الجواهر. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۶. مشکور، محمدجواد. (۱۳۸۸). تاریخ سیاسی ساسانیان. ج ۱ و ۲. تهران: دنیای کتاب.
۱۷. معین، محمد. (۱۳۷۵). فرهنگ فارسی. ج ۱. ج ۹. تهران: امیرکبیر.
۱۸. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸). خسرو و شیرین. به تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی. ج ۹. تهران: قطره.
۱۹. _____ . (۱۳۸۵). گنجینه. به تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی. ج ۶. تهران: قطره.
۲۰. _____ . (۱۳۶۶). خسرو و شیرین. به کوشش بهروز ثروتیان. تهران: توس.

خسرو و شیرین و پیشینه تاریخی آن • دکتر هادی خدیور، فریبا علی‌پور • صص ۸۳-۵۹ □ ۸۳

۲۱. نولدکه، تودور. (۱۳۸۸). تاریخ ایرانیان و عرب‌ها در زمان ساسانیان. ترجمه عباس زریاب خوئی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۲. یعقوبی، احمد بن اسحاق. (۱۳۸۷). تاریخ یعقوبی. ج ۱. ترجمه محمد آبتی. ج ۱۰. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۳. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۸۵). چشمه روشن. ج ۶. تهران: ققنوس.

(ب) مقالات:

۲۴. ابوالفتحی، محمدحسن. (۱۳۸۷). "بررسی تطبیقی روایت‌های شاهنامه با متون تاریخی دوران اسلامی از زمان بهرام گور، بهرام پنجم، تا آغاز پادشاهی خسرو انوشیروان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی شیرین بیانی. دانشگاه تهران.

۲۵. الماسی، فردین. (۱۳۸۷). "بررسی تطبیقی روایت‌های شاهنامه فردوسی با متون دوره اسلامی" (از پادشاهی انوشیروان تا پایان دوره ساسانی). پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی محمدباقر ثوقی. دانشگاه تهران.

۲۶. طغیانی، اسحاق. پرویز حیدری. (۱۳۸۹). "بررسی مفاهیم پری در خسرو و شیرین نظامی". در فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. پیش‌شماره اول. سال اول. صص ۱۲۷-۱۳۶.

شخصیت‌پردازی در داستان‌های زولا

مطالعه موردی؛ "سهم سگان شکاری"، "شاهکار" و "قلب پاریس"

مریم دیباج^۱

چکیده

در نیمه دوم قرن نوزدهم، در فرانسه، به واسطه پیشرفت سریع علم، دیدگاه نویسندگان نسبت به داستان‌نویسی دگرگون و به سمت حقایق زندگی سوق داده شد. در این میان، "امیل زولا"، به عنوان سردمدار مکتب ناتورالیسم، بیش از پیش به سمت واقعیت، گرایش پیدا کرد. متأثر از این دیدگاه، قهرمان‌های داستان‌های او مانند دوران‌های پیشین، دارای خصوصیات خارق‌العاده و افسانه‌ای نیستند؛ بلکه انسان‌هایی کاملاً عادی، برگزیده از جامعه زمان نویسنده‌اند؛ زولا بدین‌وسیله جامعه لجام‌گسیخته امپراطوری دوم را به یاری دیده‌ها، شنیده‌ها و تجارب زندگی خود به تصویر می‌کشد. در این جستار کوشش شده است، با تکیه بر سه اثر او به نام‌های "سهم سگان شکاری"، "شاهکار" و "قلب پاریس"، شگردهای خاص زولا در پردازش قهرمانان داستان‌هایش بررسی شود.

کلیدواژه‌ها: زولا، ناتورالیسم، شخصیت‌پردازی، سهم سگان شکاری، شاهکار، قلب پاریس.

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فرانسه از واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی تهران.

مقدمه

بی‌شک آنچه بیش از سایر عناصر داستانی، منتقل‌کننده تم داستان و عامل گسترش طرح به شمار می‌رود، "شخصیت" داستانی است. «شخصیت‌ها بایستی در رفتار و خلیات، ثابت‌قدم باشند و هر تغییر رفتاری آن‌ها باید با دلیل همراه باشد. انگیزه عمل آن‌ها باید معقول باشد و در کل، پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند. شخصیت، نمونه مطلق نیست؛ بلکه ترکیبی از خصلت‌های ناهماهنگ و ضد و نقیض است. شخصیت‌های داستان باید در دنیای مخلوق داستان مورد توجه قرار گیرند، نه بیرون از آن و هرچند عجیب باشند، باید در حوزه داستان، به نظر خواننده، معقول جلوه کنند. اعمال و رفتارشان مستدل باشد تا هم‌دردی یا جبهه‌گیری خواننده را برانگیزند» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۱۴).

شخصیت داستانی می‌تواند ساده یا جامع، پویا یا ایستا و نوعی یا خاص باشد؛ نیز با توجه به نقش وی در روند حوادث، می‌تواند قهرمان اصلی داستان یا سیاهی لشکر به شمار رود. «دوبعدی بودن (ساده بودن) شخصیت داستان یا سه‌بعدی بودن (جامع یا بغرنج بودن) او، بستگی به تأکیدی دارد که نویسنده بر طرح یا تم داستان یا شخصیت داستانی می‌کند. اگر نویسنده بخواهد در شخصیت او غور کند، طبعاً ناگزیر است او را سه‌بعدی بسازد و اگر بخواهد یک فکر واحد را بیان کند، در آن صورت ممکن است، ترجیح دهد شخصیت ساده‌ای بیافریند که تم داستان را آشفته نسازد. شخصیت ساده داستانی، چنان‌که از نامش پیداست، ساده است و هر زمان که در داستان ظاهر می‌شود، خواننده می‌تواند حدس بزند که در برابر وضع موجود، چه واکنشی را از خود نشان می‌دهد؛ در حالی که در مواجهه با شخصیت بغرنج داستانی، خواننده از این بازی حدث و گمان، طرفی نمی‌بندد و این چنین شخصیتی، گاه با عملی که انجام می‌دهد و گاه با جلوه‌هایی که از شخصیت درونی خود نشان می‌دهد، او را غرق در حیرت می‌کند.

اشخاص ساده داستانی، اغلب نمونه نوعی و اشخاص بغرنج، اغلب شخصیت‌های ویژه و ممتاز هستند، اما قاعده و قانونی نیست که بگوید یک شخصیت جامع نمی‌تواند نمونه نوع خود نیز باشد» (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵-۳۴). به هر روی، آنچه زمینه انواع تأملات فکری و ذهنی را در داستان پدید می‌آورد، شخصیت داستان است. داستان پیش‌رونده با کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت، طرح و رنگ می‌گیرد و مخاطب را در فراز و فرودهای خود به این سو و آن سو می‌کشاند. شخصیت‌پردازی در داستان به قدری مهم است که اسکلت داستان را به آن نسبت می‌دهند و با تأمل در کردار و گفتار شخصیت‌هاست که می‌توان نسبت به توفیق داستان، امیدوار بود یا از نویسنده و داستانش ناامید شد.

پیشینه تحقیق

امیل زولا (Emile Zola; 1840-1902)، یکی از برجسته‌ترین رمان‌نویسان قرن نوزدهم میلادی به شمار می‌رود. آثار بی‌شمار وی هنگام حیات و پس از مرگش تحسین‌برانگیز و در عین حال، جدال‌آفرین بوده‌اند. امروزه او متفقاً نزد موافقان و مخالفانش به عنوان یکی از نوابع عصر خویش تلقی می‌شود؛ کسی که قادر بود مشاهده دقیق و حقیقت‌گرایانه از جامعه و محیط اطراف را، با تخیل توانمند خود بیامیزد و شاهکار بیافریند.

درباره زولا و آثار وی پژوهش‌های متعددی به زبان فارسی انجام شده است اما در بیش‌تر این پژوهش‌ها به بررسی ناتورالیسم در آثار او پرداخته شده است. از برجسته‌ترین این آثار، می‌توان به این موارد اشاره کرد؛ "ناتورالیسم" نوشته لیلیان فورست و "پیتر اسکرین" ترجمه حسن افشار، "مکتب‌های ادبی" نوشته رضا سیدحسینی، "تاریخ ادبیات جهان" ترجمه عرب‌علی رضایی، "تاریخ نقد جدید" اثر "رنه ولک"، ترجمه سعید ارباب شیرانی. از آنجا که این نویسنده شهیر فرانسوی تأثیر

فراوانی بر صادق چوبک داشته است، پژوهش‌های تطبیقی در این زمینه انجام شده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- "جلوه‌های ناتورالیسم در آثار چوبک" نوشته "پیوند بالایی"، "صادق چوبک و ناتورالیسم فرویدزده لمپنی" نوشته "شهریار زرشناس"، "شیوه داستان‌نویسی چوبک" نوشته "محمدعلی آتش‌سودا".

یکی از ویژگی‌های قابل توجه در آثار زولا، شگردهای پردازش شخصیت‌های داستانی است. ناقدان ادبی، این ویژگی برجسته را مورد توجه قرار داده‌اند. برخی پژوهش‌های آن‌ها عبارتند از:

- "مقایسه تحلیلی رمان‌های ناتورالیستی نانا و رئالیستی بابا گوریو" و "نگاهی به جریان ذهنی در ناتورالیسم" نوشته عبدالله حسن‌زاده میرعلی. "شناخت مکتب‌های ادبی" نوشته میمنت میرصادقی. "از کلاسیسم تا ناتورالیسم" نوشته صمد چینی‌فروشان. واقع‌گرایی و گزینش شخصیت‌ها در میان عامه مردم، یکی از ویژگی‌های برجسته شخصیت‌های داستانی زولا است که متأثر از دیدگاه ناتورالیستی وی شکل گرفته است. این ویژگی را به ویژه در سه رمان "شاهکار"، "قلب پاریس" و "سهم سگان شکاری" می‌توان یافت و از آنجا که این سه اثر از این دیدگاه مورد بررسی قرار نگرفته است، پژوهش حاضر کوششی در این زمینه است.

با توجه به اهمیت داستان‌های زولا در میان نویسندگان مکتب ناتورالیسم، در این پژوهش سعی شده است تا با تکیه بر سه اثر وی، با عناوین "سهم سگان شکاری"، "شاهکار" و "قلب پاریس"، شگردهای پردازش شخصیت، توسط این نویسنده مورد تحلیل قرار گیرد.

اهداف تحقیق

زولا بنیان‌گذار مکتب ناتورالیسم است. اندیشه‌های ناتورالیستی، بازتابی قابل

توجه در داستان‌های وی به ویژه در گزینش شخصیت‌های داستانی یافته است. با توجه به این امر مهم، در این پژوهش سعی بر آن است تا با در نظر گرفتن دیدگاه‌های ناتورالیستی زولا به بررسی عنصر شخصیت و شگردهای پردازش آن در سه اثر "شاهکار"، "قلب پاریس" و "سهم سگان شکاری" پرداخته شود تا از یک سو مخاطبین با آگاهی بیشتری به سراغ آثار او بروند و از سوی دیگر سرمشقی برای داستان‌نویسانی که اندیشه‌هایی هم‌چون زولا دارند، به دست داده شود.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله کتابخانه‌ای و تحلیل مبتنی بر توصیفات کیفی است. در این پژوهش، ابتدا به معرفی آثار زولا پرداخته و سپس سه اثر مورد نظر، یعنی "سهم سگان شکاری"، "شاهکار" و "قلب پاریس"، به لحاظ شگردهای پردازش شخصیت، مورد تحلیل واقع می‌شود.

بحث و بررسی

الف) درباره زولا و آثار او

زولا را از برجسته‌ترین نویسندگان ناتورالیسم برشمرده‌اند. در نیمه دوم قرن نوزدهم، با ظهور نویسندگان بزرگی چون: "بالزاک" (Balzac; 1799-1850)، "استاندل" (Stendhal; 1783-1842)، "فلور" (Flaubert; 1821-1880) و برادران "گنکور" (Goncourt)، گشایش فصل جدیدی در عرصه داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی در داستان صورت پذیرفت. این نویسندگان، تأثیر قابل تأملی در شکل‌گیری ناتورالیسم زولا داشتند؛ بدین ترتیب که نوشته‌ها و کتاب‌های آنان خطوط اولیه ذهن ادبی زولا را رقم زد و وی را به سمت گونه‌ای تصویرپردازی دقیق از واقعیت سوق داد. در واقع ناتورالیسم، گونه‌ای رئالیسم علمی بود و زولا به عنوان برجسته‌ترین

نویسندگان این مکتب، در پردازش شخصیت‌های داستانی‌اش، متأثر از دیدگاه‌های این مکتب بود.

یکی از عوامل محرک زولا در گرایش بسیارش به سمت علوم زمان خود، تحقیقات علمی دکتر کلود برنارد^۱ (Claude Bernard; 1813-1878) و دکتر لوکا^۲ (Lucas; 1808-1885) بود، که هر دو، انسان را تنها در غالب موجودی فیزیولوژیک تلقی می‌کردند. علاوه بر آن، مطالعات داروین، در مسأله انتخاب طبیعی و تنازع بقا، ذهن زولا را بیش از پیش به سمت پذیرش تأثیر دو عامل توارث و محیط، در شکل‌گیری شخصیت افراد بشر گرایش داد. وی در کتاب خود تحت عنوان "رمان تجربی" چنین گفته است: «اکنون که علم وارد قلمرو ما می‌شود، ما رمان‌نویسان، در این مرحله از کار خود، تشریح‌کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشر هستیم. همان‌طور که فیزیولوژی‌دان دنبال کار فیزیک‌دان و شیمی‌دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجربیاتمان، کار فیزیولوژی‌دان را دنبال می‌کنیم. همان‌طور که شیمیدان یا فیزیک‌دان، روی مواد بی‌جان کار می‌کند و فیزیولوژی اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می‌دهد، ما هم باید روی صفات، مشخصات، هوس‌ها، رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۰۶).

بدین ترتیب متد تجربی با شیوه‌ای که دکتر "کلود برنارد" در کتاب خود به نام "مقدمه‌ای بر طب تجربی" مطرح کرد، نمونه‌ای نو را در شکل‌گیری ادبیات آشکار کرد که آثار زولا به‌گونه‌ای بسیار برجسته، مبانی آن را نشان می‌دهد.

زولا با الهام از اثر معروف بالزاک، "کمدی انسانی"، سری داستان‌های "روگون - ماکار" (Rougon-Macquart) را به رشته تحریر درآورد. او که از جوانی سبک و نگارش بالزاک را به‌گونه‌ای عمیق می‌پسندید، بر آن شد که وی را الگوی خود قرار دهد؛ با این حال مایل بود، کاری متفاوت انجام دهد و با پیشی گرفتن از او، طرحی نو از خویش به جای گذارد. چنان‌که می‌دانیم، بالزاک به عنوان استاد مسلم رمان اجتماعی،

مفهوم تازه‌ای از انسان را در ادبیات ارائه داد که بنا بر آن موجودیت فرد، در پیوندی که با اجتماع برقرار می‌کرد، مورد بررسی قرار می‌گرفت؛ اما زولا قدمی فراتر برداشت و انسانی را به تصویر کشید که نه تنها علت رفتارهایش، ریشه در جامعهٔ زمان خود داشت، بلکه تأثیر شرایط فیزیولوژیک و وراثتی جسمش نیز در شکل‌گیری شخصیت وی نقش داشت. زولا می‌خواست آثارش بیان‌گر نظریه‌های وراثت باشد. بدین‌منظور فکر می‌کرد که بهترین وسیله برای نشان دادن اهمیت وراثت در زندگی موجودات بشری، آن خواهد بود که همهٔ قهرمانان این مجموعه متعلق به یک خانواده باشند. از طرف دیگر تأثیر محیط را نیز نمی‌خواست نادیده بگیرد. بنابراین قهرمانان او علاوه بر وراثت تحت تأثیر محیط اجتماعی خود نیز قرار می‌گرفتند. «زولا تصمیم گرفت آثارش را تصویرگر نظریه‌های وراثت بکند زیرا همه چیز با گذشتهٔ یک فرد، روشن می‌شود و کند و کاو در گذشته وراثت تعیین‌کنندهٔ آیندهٔ وی در بطن جامعه است» (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۸۴: ۱۰۳) زولا تلاش کرد که جامعهٔ زمان خود را موشکافانه مورد بررسی قرار دهد و مشکلات و کاستی‌های آن را جستجو کند؛ بدین‌ترتیب معدودی شخصیت داستانی، از یک خانوادهٔ خاص، به نام "روگون - ماکار"^۳ در رسیدن او به هدف خلق شدند.

از آنجا که زولا قصد داشت تأثیر توارث و محیط را روی شخصیت‌ها بررسی کند، خانوادهٔ "روگون - ماکار" را منشعب از یک جد بزرگ، به نام "آدلاید فوگ" (Adélaïde Fouque) ملقب به "تانت دید" (Tante Dide) معرفی کرد. تانت دید، زنی دیوانه، هوس‌ران و دارای ژنی معیوب بود که از ازدواج خود فرزندان به دنیا آورد و پس از مرگ شوهر نیز صاحب فرزندان نامشروع شد. در واقع او تنه درختی با دو شاخه فرزندان مشروع و نامشروع را ساخت. بچه‌های مشروع، شاخهٔ "روگون"‌ها و نامشروعان شاخهٔ "ماکار"‌ها را تشکیل دادند. بدین‌ترتیب، زولا درخت تنومندی را پروراند که ابتدای امر، دو شاخهٔ اصلی داشت و هر چه پیش می‌رفت، شاخه‌های آن

زیادتر می‌شد و هر شاخه، معرّف یک شخصیت و هر شخصیت، قهرمان یکی از رمان‌های روگون - ماکار بود.

ماجرای کلی این‌گونه بود که خانواده روگون بعد از انقلاب لویی ناپلئون بناپارت، (Louis Napoléon Bonaparte; 1808-1873) در مدتی کوتاه، با روی آوری به اعمالی شنیع، نظیر قتل، دزدی، چپاول و...، ثروتی بی‌شمار به کف آوردند؛ ولی خانواده نامشروع ماکار، که فساد بیشتری از جدّ خود به ارث برده بودند، در شرایط نامناسبی روزگار گذراندند و اکثراً کارگر، شراب‌خوار و یا خورده‌بورژوا شدند (رک. (Gengembre, 2003: 7-15).

همان‌گونه که ذکر شد، هر یک از شاخه‌های درخت این خانواده، نماینده یکی از افراد آن است که به عنوان شخصیت اصلی یکی از رمان‌ها نقش‌آفرینی می‌کند. گاه اتفاق می‌افتد که یکی از شخصیت‌ها در چند رمان از سری "روگون - ماکار" ظهور می‌کند؛ ولی تنها در یکی از رمان‌ها قهرمان اصلی محسوب می‌شود؛ به طور مثال "کلود لانتیه" در چهار رمان زولا به نام‌های "دارایی خانواده روگون"، "شراب‌خوار" و "قلب پاریس"، نقش کمرنگی ایفا می‌کند؛ اما در کتاب "شاهکار"، قهرمان اصلی است و داستان، حول زندگی او می‌گردد؛ درحالی که خواننده مجموعه روگون - ماکار از قبل با او آشناست.

گفته شد که پیشرفت علم، موجب گرایش زولا به واقعیت‌پردازی شد؛ در نتیجه بخش‌هایی از زندگی مردان و زنانی کاملاً معمولی و موضوعاتی عام و به نظر پیش پا افتاده را در آثار خود نمایان کرد. وی در این باره چنین گفته است: «اولین کسی که رد می‌شود، خود به اندازه کافی قهرمان است» (Delangenhagen, 2005: 52). اولین رمانی که زولا بر اساس نظریه جبر علمی نگاشت، "ترز رکن" (Thérèse Raquin) (1867) بود که نام داستان، در واقع نام شخصیت اصلی داستان است. ماجرا بدین‌قرار است که ترز با پسر عموی خود ازدواج می‌کند؛ اما بعدها با دوست شوهرش رابطه

برقرار می‌کند و سرانجام هر دو را به قتل می‌رساند. پس از این واقعه، اندیشیدن به همسر، ترز را از خویش منزجر می‌کند؛ چنان‌که عاقبت دست به خودکشی می‌زند. در حقیقت زولا از خلال این داستان، چنین بیان می‌دارد که آنچه ترز را به سمت این سرنوشت سوق داده است، چیزی جز تأثیر جبرآلود وراثت، بر اعصاب و شخصیت وی نیست. زولا در مقدمه این کتاب اظهار می‌کند: «دو شخصیتی که من در این کتاب آوردم، تحت تأثیر اعصاب و وراثت خود بوده‌اند» (Delangenhagen, 2005: 57). در مجموع باید گفت که زولا شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که فاقد آزادی عمل و اقتدارند و تحت تأثیر غرایز و نفس خود عمل می‌کنند؛ بدین ترتیب از قهرمانان رمان‌های باستانی، که همواره معرّف صفات بارز و ارزشمند انسانی بوده و خواننده را به تعمّق و تحسین وامی‌داشته‌اند، کاملاً متمایزند. زولا می‌گوید: «وضع مزاجی اشخاص را مطالعه کنیم نه اخلاق عادات آن‌ها را. آدم‌ها زیر فرمان اعصاب و خونشان قرار دارند» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۰۹) آن‌ها تابع غرایز و نفس خویش هستند و از چهره قهرمانی و افسانه‌ای فاصله‌ای شگرف دارند. این حقیقت‌گرایی و توجه نویسنده به واقعیات هستی، موجب شده است وی با دیدگاهی به دور از توصیفات خیال‌گونه و رؤیایی، بشر را چنان که هست، ترسیم کند. در این مسیر او قهرمانان خود را از نمونه‌های واقعی و افراد جامعه خود انتخاب می‌کند.

ب) شگردهای پردازش شخصیت توسط زولا

ب - ۱) ساکار؛ قهرمان "سهم سگان شکاری"

کتاب "سهم سگان شکاری" دومین رمان از مجموعه روگون - ماکار است. قهرمان داستان، "آریستید روگون - ساکار (Aristide Rougon Saccard)" نام دارد. وی پسر "بی‌یر" و "فیلیسیته روگون" و برادر کوچک‌تر "اوژن روگون" است. او برای اولین بار در کتاب "دارایی خانواده روگون"، در نقش یک روزنامه‌نگار شهرستانی ظاهر

می‌شود که از تمکن مالی برخوردار نیست؛ اما در کتاب "سهم سگان شکاری"، نقش اصلی داستان را ایفا می‌کند. آریستید، در ابتدا از شهرستان به پاریس نقل مکان می‌کند و در آنجا به دلیل قرار گرفتن در محیطی مناسب و به کمک ذهن اقتصادی توانمندش، موفق به فراهم کردن زندگی ایده‌آلی برای خود می‌شود. او به دنبال تحولاتی که شهردار "اوسمان"^۴ در پاریس ایجاد می‌کند و در پی تعریض خیابان‌های باریک پاریس، به خرید و فروش زمین‌های اطراف آن‌ها روی آورده و در این راه به ترفندهای بسیاری دست می‌زند و در مدت کوتاهی صاحب ثروت و قدرتی افسانه‌ای می‌شود. «او انسانی است که یک اندیشه در سر دارد: این‌که به ثروتی بزرگ دست یابد و تمامی موانع را پشت سر بگذارد و در این راه مگر برای لذت و تفریح درنگ نمی‌کند» (Zola, 1970: 430).

زولا خود مجذوب شخصیت ساکار است که در دستان خویش پرورانده؛ تازه به دوران رسیده‌ای که در برابر ثروت، سیری ناپذیر است. وی با دقتی کنجکاوانه، شرایط را می‌سنجد و از اوضاع و احوال جامعه دچار هرج و مرج امپراطوری دوم، به وفور بهره‌برداری می‌نماید. «تا آن هنگام با هزار دوز و کلک و فروش خود در کارهای مطمئن با موفقیت عمل کرده بود و در هر یک از اقدامات خود نفعی به چنگ آورده بود» (غیائی، ۱۳۶۲: ۱۶۱) او حتی نام خود را از روگون، به ساکار تغییر می‌دهد؛ تا بر گذشته خود رنگ فراموشی بزند و تمامی کارها و فعالیت‌هایش تنها در راه دستیابی به ثروت بیش‌تر متمرکز می‌شود. جاه‌طلبی و میل به فتح دست‌نیافته‌ها، میراثی است که شاخه روگون در او به جای گذاشته است و محیط، زمینه را برای رسیدن به هدف در اختیارش قرار می‌دهد؛ بنابراین پاریس، جامعه‌ای مساعد را برای سیراب کردن امیال او ترتیب می‌دهد: «آریستید ساکار سرانجام محیط طبیعی خودش را پیدا کرده بود؛ او اهل معاملات کلان و مرد کورها از آب درآمده بود» (همان: ۱۵۶).

در جامعه حقیقی پاریس، نمونه‌های بسیاری از افرادی چون ساکار یافت می‌شوند

که از موقعیت‌های پس از انقلاب سود جسته و به زندگی مرفهی دست یافته‌اند؛ بنابراین زولا از خلال شخصیت ساکار، جامعه عصر خویش را به تصویر می‌کشد و تمامی سلسله‌رمان‌های روگون - ماکار نیز به همین طریق، این حیطة از تاریخ فرانسه را به معرض ظهور می‌گذارند؛ یعنی زمانی که برادرزاده ناپلئون بناپارت، به نام "لویی ناپلئون بناپارت"^۵ زمام قدرت را در دست داشته است.

تازه به دوران رسیده، در نظر زولا فردی است که در خانواده‌ای فقیر و بی‌تمکن، پای به عرصه وجود می‌گذارد. وی دارای صفاتی پست و بی‌بهره از هرگونه وجدان و شرافت شغلی است و در راه دستیابی به جاه و مقام از هیچ کاری فروگذاری نمی‌کند و بدین طریق ثروت زیادی کسب می‌کند. این‌ها همه صفاتی است که شخصیت آریستد روگون را تشکیل می‌دهد. زولا در مقدمه کتاب "سهم سگان شکاری" می‌نویسد: «تازه به دوران رسیده‌ها در واقع یک خاندان را به تصویر می‌کشند. از اجداد تا نوه‌ها، پدربزرگان بی‌سواد که نان خود را از تکه‌زمینی که دارند، به دست می‌آورند. پسران این‌ها که صنعت‌کارند و از این راه مال و منالی برای خود کسب می‌کنند و پسران این‌ها (یعنی نوه‌ها) که باسواد، پولدار، خسیس و پرمدعا و فرزندان تازه به دوران رسیده‌ها هستند» (Zola, 1970: 4).

با اوصاف مذکور، قهرمان زولا هم نمایان‌گر یک تیپ در جامعه است و هم به صورت فردی ظهور می‌یابد؛ به این معنی که هم می‌تواند نماینده یک قشر از مردم اجتماع باشد و هم به صورت متمایز، خصوصیتی ویژه خود و متفاوت از خلقیات همگانی داشته باشد. در این تحلیل، تیپ به مفهوم یک نماینده، معرّف قشر و صنفی از مردم جامعه است؛ یعنی طبقه و گروهی از مردم، همان خلقیات و رفتار را دارند و با شناخت او موفق به شناخت هزاران نفر، در یک جامعه خاص می‌شویم (رک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

ب - ۲) فلوران؛ قهرمان "قلب پاریس"

داستان "قلب پاریس" در میدان میوه و تره‌بار و در میان کسبه آنجا سپری می‌شود. "لیزا" (Lisa) و "کنو" (Quenu) زن و شوهری هستند که صاحب گوشت‌فروشی در بازار هستند و زندگی آرام و راحتی را سپری می‌کنند. قهرمان داستان، فلوران (Florent) نام دارد. ورود فلوران، که تازه از زندان رهایی یافته، به شهر پاریس، نقطه شروع رمان است. غالب داستان‌های زولا با ورود شخصیت اصلی به محیطی جدید آغاز می‌شود. در کتاب "سهم سگان شکاری"، همان‌طور که توضیح داده شد، ساکار به پاریس آمد؛ به همین صورت در "قلب پاریس" نیز، داستان با ورود فلوران به پاریس آغاز می‌شود.

او برادر "کنو" است و بر اثر یک اشتباه به زندان افتاده. هشت سالی را در زندان بوده و بار بدبختی و نابرابری را بر روی شانه‌هایش به دوش می‌کشد. فلوران در کودکی والدینش را از دست داده و برای سیر کردن شکم برادر کوچک‌ترش "کنو"، درس خواندن را رها کرده و به دنبال کار رفته است. فلوران از تیپ‌های فرودست و پایین جامعه است که به واسطه جایگاه ضعیف اجتماعی خود، به دنبال رفاهی نسبی می‌گردد. پرسوناژهای داستان‌های زولا، ضمن برخورداری از تنوع و گوناگونی که خود نشانی از نگاه واقع‌گرایانه ناتورالیستی است، هر کدام به سهم خود قشری از جامعه را نشان می‌دهند. «از ویژگی‌های آثار ناتورالیستی، جنبه نمادین آدم‌هاست. اشخاص این آثار در عین عادی و معمولی بودن، هر یک معرّف قشری معین از جامعه‌اند» (رادفرو و حسن‌زاده، ۱۳۸۵: ۵۸).

فلوران نمونه افراد محروم و زجرکشیده جامعه است که جثه لاغری دارند. او دارای عقاید ایده‌آلیستی و جمهوری‌خواهانه است و به دنبال رفاه برای کل جامعه است. او سابقه‌دار آزادشده‌ای است که بی پول و سرگردان، سرپناهی می‌جوید و در همین جستجو در پاریس نزد برادر خود می‌رود و مورد استقبال گرم از سوی همسر وی "لیزا"

قرار می‌گیرد. "لیزا" نقطه مقابل اوست. از زندگی‌اش راضی است و حاضر نیست به خاطر مصالح دیگران، وضعیت و آرامش خود را به هم بزند.

بررسی داستان‌های زولا، بیان‌گر این حقیقت است که قهرمان وی، در جریان داستان تنها نیست؛ بلکه عده‌ای را به عنوان هم‌دست در کنار خود دارد و نیز دشمنانی در مقابل وی نقش می‌آفرینند. لیک در ساختار داستان‌های او، این ویژگی بارز است که به سادگی نمی‌توان دو گروه موافق و مخالف را از یک‌دیگر بازشناخت و گاه در پایان داستان، این موضوع آشکار می‌شود؛ به عنوان مثال عده‌ای با عقاید و مرام فلوران موافق و همراهش هستند اما، تضادش با جامعه سوداگر و به خصوص فروشندگان میدان میوه و تره‌بار پاریس، او را در دام سیاست می‌افکند و به جرگه مخالفان رژیم سلطنتی می‌پیوندد و در آخر توسط همین فروشندگان و اطرافیان، رسوا و از نو دستگیر می‌شود. در حدود نیمی از کتاب، لیزا، دوست فلوران به نظر می‌آید؛ لیک در انتها با وارد کردن ضربه نهایی، منجر به دستگیری قهرمان می‌شود و خواننده پی به عداوتش می‌برد. فلوران، نماینده قشر محروم و بی بضاعت است که زولا همواره در رمان‌هایش آن‌ها را به تصویر کشیده. در این داستان در واقع تضاد بین دو قشر محروم و فرودست جامعه را با قشر مرفه بیان می‌کند و آن‌ها را در دو گروه، مقابل یک‌دیگر قرار می‌دهد. گروه لاگران و گروه فربهان. به عنوان مثال "لیزا"، "کنو" و "مادر مئودن (Méhudin)" در گروه فربهان و "گاوارد (Gavard)"، "کلود لانتیه (Claude Lantier)" و "فلوران" در دار و دسته لاغرها قرار دارند.

در مجموع، زولا نوعی سیستم تضاد و تشابه میان شخصیت‌ها ایجاد می‌کند و بر این اساس، آنان را در دسته‌های دوتایی، سه‌تایی یا چهارتایی تنظیم می‌کند، که طبق نظر وی در کنار یا در مقابل یک‌دیگر قرار می‌گیرند. او بچه‌ها را در مقابل بزرگ‌ترها، چاق‌ها را در برابر لاغرها و حتی کسانی که امپراطوری را پذیرفته‌اند، در برابر جمهوری‌خواهان و انقلابیون و یا افراد بی‌طرف، قرار می‌دهد (رک).

64: 2005). "مادر مؤدن" که یکی از فروشندگان بازار میوه و تره‌بار است در مورد فلوران می‌گوید: «او بدچشم است به علاوه من به آدم‌های لاغر بدبینم. هرگز فرد لاغری که خوب باشد ندیده‌ام. از آدم لاغر هر کاری که بگویی برمی‌آید» (Zola, 2002: 210). فلوران شخصیتی است که همواره در تضاد با جامعه اطراف خود با فروشندگان بازار میوه و تره‌بار قرار دارد. عقاید و نظرات انسان‌دوستانه او می‌تواند برای جماعت مرفه و راضی جامعه، خطرناک باشد. "مادمازل ساژه" (Saget) پیردختر بازار نیز، در شمار افرادی است که در مقابل فلوران قرار می‌گیرند و این چنین از خطر وجود او به لیزا می‌گوید: «من آنچه راجع به آقای گاوارد می‌گویم، همان‌گونه از برادرشهرتان نیز می‌گویم. او برای شما خطرناک است، عاقبت اگر پلیس اینجا بیاید ممکن است که آقای کنو را نیز دستگیر کنند، چون دو برادر به مانند دو انگشت یک دست‌اند» (همان: ۳۷۰). فلوران به خصوص با لیزا در تقابل است. لیزا سمبلی از افراد فربه و مرفه جامعه است که به آرامش و رفاه شخصی خود بسیار اهمیت می‌دهند و کاری به کار محرومان و ستم‌دیدگان جامعه ندارد. فلوران به صورت یک فرد لاغر، در جامعه‌ای از افراد فربه، یک آرمان‌گرا در برابر مادّیون، نگران در جمع افراد آرام، انسانی نجیب و خجالتی در برابر یاوه‌گویان حریف و خاله‌زنک‌های بازار میوه و تره‌بار به تصویر کشیده شده است. به همین دلیل نمی‌تواند رنگ اجتماع را به خود بگیرد و در آن پذیرفته شود؛ در نتیجه طبق قانون تنازع بقا، سرانجام به دست قوی‌ترها نابود می‌شود.

ب - ۳) کلود لانتیه؛ قهرمان "شاهکار" و تأثیر کودکی و جوانی زولا در پردازش این شخصیت

از آنجا که شخصیت‌های زولا برگرفته از واقعیت‌اند. او رمان‌های خود را از زندگی و تجارب شخصی خویش تغذیه می‌کند. زولا به اندازه‌ای نگرانی واقع‌گرایی را در سر دارد که رمان "شاهکار" را از زندگی شخصی‌اش الهام گرفته و شخصیت‌های کتاب را در

الگوبرداری از خاطرات دوران کودکی و جوانی خود، پرورده است. رمان شاهکار چهاردهمین رمان از مجموعه روگون - ماکار است. در این کتاب دو چهره در کنار یکدیگر هستند؛ یکی "کلود لانتیه" که قهرمان اصلی کتاب است و دیگری دوست صمیمی او "ساندوز". "کلود لانتیه" شخصیتی است که از ترکیب عقاید "سزان" و عقاید هنری زولا ساخته شده است. عقاید هنری زولا بسیار مشابه عقاید کلود است.

زولا در هفت سالگی پدر خود را از دست داد و از آن پس بسیار مورد توجه مادر بزرگش قرار گرفت. قبل از مرگ پدر، دوران کودکی را در شهر "اکس آن پروانس" (Aix-en-Provence) سپری کرد و تأثیر این دوران کاملاً در آثار وی مشهود است. پس از مرگ پدر و به دلیل مشکلات مادی، فقط از طریق بورسیه قادر به ادامه تحصیل شد. وی در این دوران با "پل سزان (Cé zanne-Paul, 1839-1906)"^۷ و "ژان باتیست بای" (Jean Baptiste Baille, 1841-1918)، طرح دوستی عمیقی ریخت. این سه تن، سه صفت مشترک داشتند: (۱) هوش فراوان؛ (۲) توجه و حساسیت به محیط اطراف؛ (۳) علاقه وافر به مطالعه (رک. 3-10: 1999, Gendrat). چنان‌که گفته شد، زولا هنگام خلق شخصیت‌های کتاب شاهکار، بیش‌ترین اقتباس را از زندگی شخصی خود کرده است. این اثر بیان‌گر سرگذشت نقاش جوانی به نام "کلود لانتیه" است که در تابلوهای خود از سبک جدیدی بهره می‌برد؛ ولی هربار که آن‌ها را به معرض نمایش درمی‌آورد، مورد تمسخر عموم و تحقیر هیئت داوران واقع می‌شود. این قهرمان شباهتی بدیهی به "پل سزان" دارد و عقاید هنری او را بازگو می‌کند و حتی در نحوه لباس پوشیدن نیز این نقاش معروف را یادآور می‌شود.

نظرات کلود، بیان‌کننده عقاید زولا در مسائل هنری است و تمامی این‌ها نشأت گرفته از دوران مراوده زولا با جامعه جوان نقاشان "امپرسیونیسم"^۸ (Impressionisme) در پاریس است. او در دوره‌ای از زندگی، خود را درگیر مجادله‌های نقاشان مکاتب امپرسیونیست و رماتیسم کرد و زمانی از حامیان

امپرسیونیسم به شمار می‌رفت.

در رمان زولا، "کلود لانتیه"، هنرمندی نفرین شده است که در جرگه لاغرها و بی‌اقبالان قرار دارد؛ کسی که عقایدش فراتر از قدرت فهم هم‌عصرانش است و از این روی، سمبلی برای هنر پرشور مدرن به شمار می‌رود؛ اما برای ارزیابی و درک شدن، به گذشت سالیان نیاز دارد. افرادی چون: "ون گوگ" (Van Gog, 1853-1890)، "بودلر" (Baudelaire, 1821-1867) و "نروال" (Nerval, 1808-1855)، مثال‌هایی از این دست هستند که در هستی حقیقی، روزگار گذرانده‌اند. او از نظر دوستانش و هم‌چنین اساتید نقاشی، دارای نبوغ فراوان هنری در نقاشی است ولی از نظر منتقدین و مردم عادی، دیوانه‌ای بیش نیست. داستان زندگی کلود لانتیه، به گونه‌ای سرگذشت امپرسیونیسم است و تابلوی "هوای آزاد" او نمایانگر تابلوی "صبحانه بر روی چمن" اثر نقاش معروف "مانه" (Manet, 1832-1883) است (رک: همان). بنا بر روایت زولا، کلود، قهرمان داستان، عاجز و ناتوان از ادامه زندگی، در مقابل تابلوی نقاشی‌اش خود را حلق آویز می‌کند و بدین ترتیب غریبانه به زندگی ناکام خود پایان می‌بخشد.

شخصیت دیگر کتاب شاهکار، "ساندوز" نام دارد که از دوستان کلود است. ساندوز دقیقاً بازآفرینی دوران جوانی زولا است و همان مسیر او را در جریان امپرسیونیسم دنبال می‌کند. از جمله شباهت‌های برجسته میان زولا و ساندوز می‌توان موارد زیر را برشمرد:

ب - ۳ - ۱) ساندوز نیز چون زولا در ابتدا از طرفداران جنبش امپرسیونیسم است، ولی بعدها از آن فاصله گرفته و رفته‌رفته طریق بی‌تفاوتی در پیش می‌گیرد.

ب - ۳ - ۲) تصویری که از سیمای ساندوز در کتاب ارائه می‌شود، بسیار به نقاشی "سزان" که از زولا در سن ۲۲ سالگی کشیده است، شباهت دارد. در کتاب شاهکار گفته شده است: «پی‌یر ساندوز از دوستان دوران کودکی او بود. حدود بیست سال سن داشت. رنگ پوستش بسیار تیره بود. سری گرد و مصمم، بینی نوک‌تیز و چشمانی

مهربان داشت که در چهره‌ای جدی نشسته بود. دور صورتش ریشی کم‌پشت بیرون زده بود» (Zola, 1982: 390). این همان چهره زولا در ۲۲ سالگی است.

ب - ۳ - ۳) ساندوز دوران کودکی را در شهر "پلاسان" (Plassan) سپری کرده است که همان "اکس آن پروانس" محل کودکی زولا را وصف می‌کند.

ب - ۳ - ۴) ساندوز و زولا به لحاظ موقعیت خانوادگی نیز، دارای اشتراکات برجسته‌ای هستند؛ بدین ترتیب که هر دو پدران خود را در دوران کودکی از دست داده و به ناچار زندگی دشواری از سر می‌گذرانند. مادرانشان نیز فلج بوده و آن دو مسئولیت نگهداریشان را بر عهده داشته‌اند.

ب - ۳ - ۵) زولا و قهرمان داستانش، هر دو به پاریس رفته و پس از برکناری از شغل خود، به روزنامه‌نگاری روی می‌آورند و بدین‌گونه مجالی برای جدال و قلم‌فرسایی به دست می‌آورند: «پس از برکنار شدن از کار، ساندوز به سمت روزنامه‌نگاری رفت» (همان: ۲۰۰).

ب - ۳ - ۶) ساندوز و زولا هر دو از کودکی، علاقه‌ای بسیار به ادبیات دارند و جوانی خود را در تب و تاب رمانتیسیم به سر می‌برند. زولا گرایش خود را از رمانتیسیم به ناتورالیسم، از زبان ساندوز، این‌گونه بیان می‌کند: «بی شک داستان‌نویسان باید به سمت علوم گرایش پیدا کنند» (همان: ۲۰۱).

ب - ۳ - ۷) شاهکار ساندوز در واقع همان پروژه زولا است و کتابی که ساندوز طرح نگارش آن را در سر می‌پروراند، همان روگون - ماکار است.

بدین ترتیب و با این اشتراکات برجسته، زولا در بطن رمان خود با نام شاهکار و در پردازش شخصیت یکی از قهرمانان آن، بیش‌تر از افکار، عقاید، سرگذشت و خصوصیات اخلاقی خود الگوپردازی می‌کند. در واقع می‌توان گفت که زولا، به واقعی به نظر رسیدن وقایع داستان، بسیار تأکید دارد و با این کار بازتابی عینی از ناتورالیسم ارائه می‌دهد.

پ) شگرد توصیفی پردازش شخصیت‌ها در داستان‌های زولا

یکی از نکات مهم در شخصیت‌پردازی داستان‌های زولا این است که محیط از دید قهرمانان به خواننده القا می‌شود؛ بدین ترتیب که شخص، به محیط جدید وارد می‌شود و مناظر را وصف می‌کند. فضا برای شخصیت داستانی، به اندازه خواننده، ناشناس است و از نگاه اوست که مخاطب صحنه را مجسم می‌کند. زولا از به‌کارگیری این شیوه، دو هدف را دنبال می‌کند:

۱. بیان شواهد و مدارک از زبان قهرمان داستان؛

۲. ایجاد نوعی هم‌ذات‌پنداری، میان خواننده و شخصیت داستان.

به طور مثال، برای فلوران، قهرمان داستان قلب پاریس، هنگام ورود به میدان تره‌بار، فضا به اندازه خواننده، جدید و جالب توجه است و خواننده و شخصیت داستان، هم‌زمان، محیط جدیدی را نظاره می‌کنند. گوشه به گوشه میدان از زاویه دید شخصیت داستان گزارش می‌شود (رک. Zola, 2002: 1-180) و بدین‌گونه خواننده با شخصیت داستان، احساس نزدیکی و هم‌ذات‌پنداری می‌کند.

ویژگی دیگر توصیفات زولا این است که وی با دقتی شگفت‌انگیز که تا آن زمان در ادبیات سابقه نداشته است، محیط زندگی قهرمان خود را توصیف می‌کند و از طریق ترسیم شرایط اجتماعی و زیستی اشخاص داستانی، به ساختار شخصیت آن‌ها راه می‌یابد. به بیانی دیگر می‌توان گفت که یکی از ویژگی‌های زولا، دقت او در توصیف پدیده‌هاست. زولا این چنین ناراحتی کلود، پرسوناژ کتاب "شاهکار" را، از مورد استقبال قرار نگرفتن تابلوی نقاشی‌اش، بیان می‌کند:

«هر چه گالری پُرتر می‌شد، دسته‌های تازه‌ای از مردم دمام در آن گرد می‌آمدند. مثل صبح زود، اکنون دیگر هیچ جای خالی نمانده بود. دیگر از نسیم خنکی که از جانب باغ می‌وزید و با بوی رنگ و روغن محیط می‌آمیخت، خبری نبود. فضای گالری با

عطری که لباس‌های زنان می‌پراکند داغ و تند و تلخ می‌شد. لابرد در بیرون، باران می‌بارید. بی شک یکی از رگبارهای ناگهانی بهاری باریده بود چرا که آخرین گروه‌هایی که وارد می‌شدند با خود رطوبت آوردند. لباس‌هایشان با سنگینی در اطرافشان آویخته بود؛ گویی همین که خود را به گرمای گالری می‌رسانند بخار از سر و رویشان برمی‌خاست. در واقع لحظه‌ای تکه‌هایی از تاریکی از فراز سر کرباس سقف گذشت. کلود که چشم‌هایش را بالا برده بود، حدس زد که پاره‌های ابر بزرگ که از باد شمالی تازیانه می‌خوردند پیش می‌تاختند و باران تازنده بر شیشه‌های پنجره‌ها می‌کوفت. سایه‌های موج‌وار بر دیوارها می‌افتادند و همه نقاشی‌ها را تیره می‌کردند. خود تماشاگران تا ابر دور شود در سیاهی به هم می‌آمیختند. پس از آن نقاش، دید که بار دیگر سرها از هوای گرگ و میش پدیدار شدند و هم‌چنان دهانشان از خلسه ابلهانه باز بود» (زولا، ۱۳۷۲: ۴۱۶).

نکته مهم دیگر در شخصیت‌پردازی زولا این است که نویسنده با به کار بردن شیوه توصیف، رنگی شگرف به قلم خویش می‌بخشد و انسان و محیط را در هم می‌آمیزد؛ بدین‌گونه که فضای داستان، بازگوکننده احساسات و عواطف و به عبارتی خلق و خوی اشخاص داستانی می‌شود؛ برای مثال، هنگامی که فلوران وارد پاریس می‌شود و برای اولین بار بازار میوه و تره‌بار را وصف می‌کند، گویی هیولایی گرسنه و بی‌رحم را ترسیم می‌کند که باید از آن بگریزد؛ زیرا این مکان، نخستین جایی است که در بدو ورود و در اوج درماندگی و گرسنگی مشاهده می‌کند (رک. Gengembre, 2003: 7-16). در ادامه داستان، هنگامی که فلوران به وضعیت بهتر و احساس امنیت بیش‌تر دست می‌یابد، همین بازار میوه و تره‌بار را هم‌چون تابلویی پویا و مکانی مناسب فعالیت‌های اقتصادی و مالی ترسیم می‌کند؛ جایی که قلب پاریس در آن می‌تپد و زندگی را در رگ‌های شهر به جریان می‌اندازد. از سوی دیگر این بازار، از دیدگاه "مارژولین"، شخصیت دیگر کتاب که همان‌جا بزرگ شده، به عنوان محلی امن و آرامش‌بخش

۱۰۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پاییزی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
به‌سان آغوش مادری مهربان توصیف می‌شود و این توصیف، متفاوت از تمام گفته‌های
فلوران و متناسب با موقعیت توصیف‌کننده است.

نتیجه

چنان‌که گفته شد، در خلق یک اثر ادبی، شخصیت‌پردازی، جالب‌ترین بخش است. بنا بر این عنصر مهم داستانی، نویسنده، انسانی می‌آفریند که از خلال گفته‌ها و کردارهایش، عقاید و نقطه‌نظرات خویش را ابراز می‌کند. در این میان، با توجه به این‌که در عصر ظهور امیل زولا، گرایش به دانش تجربی و پیشرفت‌های علمی، بیش از قرون پیشین رخ داده است، وی مجذوب اکتشافات آن زمان، انسان را موجودی فیزیولوژیک و کاملاً متأثر از دو عامل وراثت و محیط در نظر می‌گیرد. از این رو، قهرمانان زولا کاملاً از شخصیت‌های افسانه‌ای و آرمانی متمایز می‌شوند. آنان طوق حقیقت بر گردن دارند و از خُلق و خوبی انسان‌وار برخوردارند. همان‌طور که زولا خود می‌گوید آن‌ها افرادی هستند که از گوشت و استخوان، ساخته شده‌اند و به جبر از تأثیر وراثت در اعمال خود دچارند. زولا در جریان روایت داستان، شخصیت‌هایش را دسته‌بندی می‌کند و در مقابل یک‌دیگر قرار می‌دهد. او که یکی از هم‌عصران داروین است، فریهاد و توانمندان را در برابر لاگران و ناتوانان اجتماع و هم‌چنین طرفداران سلطنت را در مقابل جمهوری‌خواهان قرار می‌دهد. افراد یک جامعه را، یک به یک، زیر ذره‌بین توصیف می‌برد و در تصویری که می‌آفریند، جامعه‌ای کوچک رقم می‌زند، که نمادی از جامعه بزرگ زندگی است.

زولا با خلق ساکار، در "سهم سگان شکاری"، جامعه فروپاشیده زمان خود را نمایان می‌کند. در آیینۀ افکار زولا، ناپلئون سوم، غاصب قدرت و سلطنت، گروهی انسان‌نمای حریص و تازه به دوران رسیده را به صحنه می‌آورد و آنان را چون سگان شکاری به چپاول دارایی مردم می‌گمارد. هم‌چنین زولا در خلق شخصیت اصلی

داستان "شاهکار"، از سرگذشت یکی از نقاشان جوان امپرسیونیست الهام می‌گیرد که با ناکامی‌های بسیاری، دست به گریبان شده است و سرانجام با مرگ تلخ خویش، جامعه هنرمندان و داوران سنت‌گرای زمانه خود را محکوم می‌کند. فلوران، قهرمان "قلب پاریس" نیز به نوعی دیگر، قربانی دسیسه‌ها و توطئه‌های همین جامعه است. با این توضیحات، به نظر می‌رسد که زولا از آفرینش این شخصیت‌ها، دو هدف را دنبال کرده است: یکی به تصویر کشیدن افراد مختلف جامعه لجام‌گسیخته و فسادزده زمان خویش (دوران امپراطوری دوم) و دیگری بیان نواقص، در غالب انتقادهایی ظریف، در جهت اصلاح و بهبود آن. زولا همواره با بی‌پروایی تمام، عیوب جامعه زمان خود را از خلال شخصیت‌های داستانی‌اش منعکس و در شمار مخالفان رژیم‌های سلطنتی و غاصب و در جرگه مدافعین حقوق انسانی، فعالیت کرده و شاید به همین دلیل است که اغلب آثار وی پس از انتشار، بسیار جدال‌برانگیز شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر کلود برنارد: فیزیولوژیست معروف قرن ۱۹ فرانسه بود و بیش از هر کس دیگر در غنای علم فیزیولوژی سهم داشت. او کتاب مهمی به نام مقدمه طب تجربی نگاشت که این اقدامی ارزشمند در جهت صورت‌بندی قوانین اساسی فیزیولوژی و طب تجربی محسوب می‌شد.
۲. دکتر لوکا پزشک معروف و مجرب قرن نوزدهم میلادی است که تحقیقات بسیار وسیعی بر روی توارث انجام داد و کارهای او مورد توجه زولا قرار گرفت و باعث شد که زولا طرح رومان روگون-ماکار را پایه‌ریزی کند.
۳. شاهکار عظیم زولا به نام «روگون-ماکار»، مجموعه‌ای مشتمل بر بیست رمان چاپ شده، در طی سال‌های ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ م. است که با داستان «دارایی خانواده روگون» آغاز و طی آن چگونگی ثروتمند شدن خانواده روگون به تصویر کشیده می‌شود. این سلسله داستان‌ها با کتاب «دکتر پاسکال» به پایان می‌رسد.
۴. بارون اوسمان (Baron Haussmann) شهردار پاریس در سال‌های ۱۸۶۹-۱۸۵۳ م. بود و با تغییراتی که در پاریس به‌وجود آورد، بافت شهر را بکلی تغییر داد. او با خرید خانه‌های مردم و زمین‌های اطراف آن، اقدام به تعریض خیابان‌های پاریس کرد و با این کار ساختار شهر را به کلی دگرگون ساخت. زولا در کتاب سهم سگان شکاری به توصیف تصاویری از پارک «بولونی» (Boulogne) و سایر اماکن شهر می‌پردازد که از کارهای شهردار اوسمان است. با این که با این کار او، پاریس به صورت شهری کاملاً جدید و مدرن درآمد، ولی به نظر می‌رسد که زولا فقط خرید و فروش زمین‌ها و خانه‌های اطراف خیابان‌ها را به وسیله سودجویان و دلالان در ذهن دارد و با دیدی بسیار منفی به آن می‌نگرد؛ به طوری که نام «سهم سگان شکاری» را بر روی کتاب خود گذاشته است. منظور از سهم سگان شکاری، تکه‌گوشتی است که به‌عنوان پاداش به سگانی که در شکار شرکت داشته‌اند، داده می‌شود.
۵. Louis-Napoleon Bonapart برادرزاده ناپلئون بناپارت. به دنبال کودتای ۱۸۵۱ م. به سلطنت رسید و حکومتش تا سال ۱۸۴۸ م. ادامه یافت. دوران سلطنت او دیکتاتوری شدیدی حاکم و به نام «بنایارتیسم شدید»، رژیم استبدادی برقرار بود و تازه به دوران رسیده‌ها زمام اکثر امور را به دست گرفته بودند. تاریخ نشان می‌دهد که در تمامی انقلاب‌ها افرادی هستند که از سطح پایین جامعه خود را به بالا می‌کشند و وضعی مرفه برای خود فراهم می‌سازند. در جامعه فرانسه نیز همین اتفاق می‌افتد و زولا از خلال سلسله رمان‌های روگون ماکار، جامعه تازه به دوران رسیده و نوپای عصر خود را به تصویر می‌کشد.
۶. شهری در جنوب فرانسه و نزدیک بندر مارسی که زادگاه زولا است و او دوران کودکی خود را در آنجا سپری کرده است و در کتاب‌هایش با نام plassen از آن نام برده می‌شود.
۷. Cé zanne-Paul (۱۸۳۹-۱۹۰۶): نقاش معروف امپرسیونیسم و از دوستان دوران جوانی زولا. او از نقاشان سبک مدرن زمان خود بوده است.
۸. L'Impressionisme امپرسیونیسم، مهم‌ترین پدیده هنر اروپایی در سده نوزدهم و نخستین جنبش نقاشی مدرن به حساب می‌آید.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. زولا، امیل. (۱۳۷۲). شاهکار. ترجمه دکتر محمدتقی غیائی. تهران: نیلوفر.
۲. سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۹). مکتب‌های ادبی. ج. ۱. تهران: نگاه.
۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). انواع ادبی. تهران: فردوس.

شخصیت‌پردازی در داستان‌های زولا • مریم دیباج • صص ۸۵-۱۰۷ □ ۱۰۷

۴. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴). عناصر داستان. تهران: شفا.
۵. یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). هنر داستان نویسی. ج ۸. تهران: نگاه.

(ب) مقالات:

۶. حسن‌زاده میرعلی، عبدالله. (۱۳۸۴). "مقایسه تحلیلی رمان‌های ناتورالیستی نانا و رئالیستی باباگوریو". در پژوهش زبان و ادبیات فارسی. بهار و تابستان ۱۳۸۴. شماره ۴. صص ۹۹-۱۲۲.
۷. رادفر، ابوالقاسم و حسن‌زاده میرعلی، عبدالله. (۱۳۸۵). "بررسی و تحلیل روش کاربردی مکاتب ادبی ناتورالیسم و رئالیسم در خلق آثار ادبی". در نشریه زبان و ادبیات دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان. زمستان ۸۵. شماره ۱۶.

(پ) منابع لاتین:

8. Becker. C .Lavielle. (1999). V. La Connaissance d'une uvre, L'Euvre, Bréal. Paris.
9. Delangenhagen. Marie-Aude, Guisland. Gilbert. (2005). Zola. Studyrama. Paris.
10. Gendrat, Aurelie.(1999). L'uvre, Bréal.Paris.
11. Gengembre. Gérard. (2003). Les Rougon-Macquart d'Emile Zola. Pocket. Paris.
12. Zola, Emile. (1970). La Curée.Folio Classique.Paris.
13. Zola, Emile. (1981) L'(Euvre.Pocket. Paris.
14. Zola, Emile. (2002). Le Ventre de Paris. Folio Classique. Paris.

"تکرار" و ارزش سبکی آن در شعر معاصر

دکتر مسعود روحانی^۱، محمد عنایتی قادیکلایی^۲

چکیده

سبک هر شاعر نمودار گزینش و ترکیب او از امکانات متعدد زبانی است. یکی از این امکانات زبانی آرایه "تکرار" است که در صورت استفاده صحیح می‌تواند به برجستگی زبان کمک کند و نقش‌های متفاوتی در یک اثر ایفا نماید. این مقاله بر آن است تا با نگاهی آماری به شعر سه تن از برجسته‌ترین شاعران معاصر (شاملو، فروغ فرخزاد و سپهری)، اثبات کند که "تکرار"، پربسامدترین آرایه لفظی در شعر معاصر است و به عنوان یکی از ویژگی‌ها و امتیازات سبکی شعر این دوره درآمده است.

بنابراین سوال اصلی پژوهش این است که: کدام صنعت بدیعی برجستگی بیشتری در سبک شعر معاصر دارد؟ برای رسیدن به پاسخ، اشعار این سه شاعر به صورت آماری مورد بررسی دقیق قرار گرفتند و مشخص گردید که "تکرار" به عنوان یکی از اجزای سازنده موسیقی درونی، تأثیر بسزایی در غنی‌سازی موسیقی شعر معاصر داشته است. "تکرار" هم در شعر شاملو و هم در شعر فروغ فرخزاد و سهراب سپهری، از بسامد بالاتری نسبت به آرایه‌های دیگر برخوردار است و به عنوان یک شاخصه سبکی، علاوه بر نقش موسیقایی، کارکردهای متفاوت دیگری نیز بر دوش می‌کشد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، شاملو، فروغ فرخزاد، سپهری، "تکرار".

مقدمه

سبک هر شاعر، نمودار گزینش و ترکیب او از امکانات متعدد زبانی، هم‌چنین بیان‌گر تقلید یا نوآوری در نظام‌های مختلف زبان مانند دستگاه آوایی، دستگاه واژگانی و نحوی است. از جمله مهم‌ترین نظام‌های زبان، نظام بلاغی است. نظام بلاغی شامل همه تزیینات بیانی و بدیعی است که نخستین دگرگونی‌های سبکی در این نظام روی می‌دهد. زبان از طریق دو فرآیند هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، برجسته می‌شود (رک. صفوی، ۱۳۶۳: ۴۱). در حیطه موسیقی شعر، نقش قاعده‌افزایی برجسته‌تر از هنجارگریزی است. یکی از شگردهایی که تأثیر بسزایی در برجسته‌سازی موسیقی (موسیقی درونی) دارد، "تکرار" است.

در آفرینش اثر هنری، اصل "تکرار" (Repetition) یا وقوع مجدد (Recurrence) عنصری اساسی است؛ یعنی آنچه در موسیقی، وزن و در نقاشی، انگاره را به وجود می‌آورد. ادبیات نیز با این‌همانی بین جهان بشری و جهان طبیعی پیرامون آن و یافتن وجوه تشابه میان آن‌ها سر و کار دارد. در طبیعت آشکارترین نوع "تکرار"، وقوع مجدد حرکت دوری است؛ خورشید، ماه، ستاره‌ها می‌آیند و می‌روند، فصل‌ها با حرکت دوری خود در حال آمد و شد هستند، چرخه طبیعت می‌گردد و این حرکت دوری و مکرر و متصل، ستون فقرات زندگی بشری و جانوری است (رک. فرای، ۱۳۶۲: ۶۷).

"تکرار" به عنوان یک صنعت بدیعی، در صورت کاربرد مناسب، می‌تواند بر جنبه زیبایی‌شناسیک و هنری یک اثر تأثیرگذار باشد؛ «"تکرار"های هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر، نقش خلاق دارند و با این‌که لازمه "تکرار"، ابتدال است و ابتدال، نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از "تکرار" در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد» (شععی کاکنی، ۱۳۸۵: ۴۰۸).

سؤال پژوهش

هدف مقاله، آن است که مشخص کند کدام صنعت لفظی در شعر دوره معاصر کارکرد بیش تر و مؤثرتری داشته است؟ به عبارت دیگر، سؤال اصلی این پژوهش این است که: کدام صنعت بدیعی برجستگی بیشتری در سبک شعر معاصر دارد؟ آیا می توان تکرار را یک شگرد هنری و بسامد بالای آن را یک ویژگی سبکی برای شعر معاصر به حساب آورد؟

روش پژوهش

در این مقاله سعی شده است با بررسی اشعار سه شاعر معاصر؛ احمد شاملو، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری، صنایع لفظی بدیعی در شعر آنان مورد ارزیابی قرار گیرد و اثبات شود که "تکرار"، پربسامدترین صنعت لفظی در شعر معاصر است و به عنوان یکی از ویژگی ها و امتیازات سبکی شعر این دوره در آمده است. برای رسیدن به این هدف ابتدا به توضیح مختصر بدیع و شاخه های آن می پردازیم و سپس با بیان نمونه هایی از کاربرد صنایع بدیع لفظی در اشعار این سه شاعر، به گونه های آماری، بسامد هر یک از این صنایع را در شعر آنان نشان می دهیم، تا بدین شکل به میزان حضور این صنایع در شعر هر یک پی ببریم. در این مقاله به اشعار غیرکلاسیک شاملو، فروغ فرخزاد و سپهری توجه شده است و آمار هر کدام از صنایع، در شعر هر شاعر به صورت جداگانه تهیه شد. سپس این اطلاعات و داده ها با استفاده از نرم افزار excell در نمودارهایی ارائه گردید.^۱

پیشینه پژوهش

درباره بدیع لفظی در شعر شاعران معاصر، کارهای فراوانی صورت گرفته است؛ از

۱۱۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پاییزی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
جمله، سیروس شمیسا در کتاب "نگاهی به سپهری"، به بحث بدیع در شعر وی اشارات
مبسوطی کرده و تقی پورنامداریان نیز در کتاب "سفر در مه" به موسیقی شعر شاملو
توجه نشان داده است. پژوهش‌گرانی که در لابه‌لای آثار خود در بررسی شعر این
شاعران، به بحث بدیع و صنایع بدیعی توجه داشته‌اند، فراوانند. اما تا به حال به صورت
آماری، کم‌تر پژوهشی انجام شده است و این مقاله جزو معدود تحقیقاتی است که به
صورت آماری به این مقوله پرداخته است.

بحث و بررسی

الف) بدیع و انواع آن

بدیع، مجموعه شگردهایی است که کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی
می‌کند و یا کلام ادبی را به سطح والاتری از ادبی بودن یا سبک ادبی داشتن تعالی
می‌بخشد» (شمیسا، ۱۱: ۱۳۷۳). بدیع را به دو دسته لفظی و معنوی تقسیم کرده‌اند؛ به
مجموعه عوامل به وجود آورنده تناسب یا موسیقی لفظی، بدیع لفظی و به مجموعه
شگردهای به وجود آورنده تناسب یا موسیقی معنوی، بدیع معنوی می‌گویند. برخی از
صنایع معنوی عبارتند از: مبالغه، جمع، تفریق، ارسال‌المثل، مراعات‌النظیر، تضاد،
تلمیح، ایهام تناسب، استخدام، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، لف و نشر، اعداد و
التفات (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۷۵).

الف - ۱) بدیع لفظی در برگرفته سه روش است:

الف - ۱ - ۱) روش هماهنگ‌سازی یا تسجیع، شامل صنایعی چون: سجع متوازی،
سجع مطرف و سجع متوازن، ترصیع، موازنه، مزدوج یا قرینه.
الف - ۱ - ۲) روش همجنس‌سازی یا تجنیس، شامل صنایعی مانند: جناس تام،
جناس مرکب، جناس ناقص، جناس مضارع، جناس زاید، جناس اشتقاق و جناس
قلب.

تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۳۴-۱۰۹ □ ۱۱۳

الف - ۱ - ۳) روش "تکرار". مانند: هم حروفی، هم صدایی، ردالصدر الی العجز، ردالعجز الی الصدر، تشابه الاطراف، التزام، "تکرار" یا تکریر و طرد و عکس.

الف - ۲) موسیقی شعر فارسی نیز در ادوار مختلف بر چهار قسم است که عبارتند از:

الف - ۲ - ۱) موسیقی بیرونی شعر (وزن عروضی)

الف - ۲ - ۲) موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

الف - ۲ - ۳) موسیقی داخلی (بدیع لفظی)

الف - ۲ - ۴) موسیقی معنوی (بدیع معنوی) (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۵-۹۷).

در حقیقت صنایعی که در بالا به عنوان صنایع لفظی ذکر شده‌اند، تأمین‌کننده

موسیقی درونی شعر به حساب می‌آیند.

ب) بدیع لفظی (موسیقی درونی) در شعر معاصر

شعر نو از نظر موسیقی عروضی، اندکی با شعر کلاسیک فاصله گرفت و تفاوت‌هایی در آن ایجاد شد؛ نیمایوشیخ پایه اوزان خود را بر محور عروض فارسی نهاد،^۲ اما بر آن بود که محور عروضی بر شاعر تسلط نداشته باشد. از نظر وی، عروضی که بر بنیاد نظم واحدهای عروضی و قافیه تکیه دارد، جوهر شعر را تشکیل نمی‌دهد. شعر نیما، آزاد است؛ یعنی هر یک ترکیب‌شده از شمار نابرابری از هجاها، گاهی به صورت نامنظم دارای قافیه و غالباً بی‌قافیه است. در شعر شاعران پس از نیما نیز دیده می‌شود که نه تنها قافیه به طور مرتب رعایت نشده، بلکه غلبه با مصراع‌های بی‌قافیه است (حسنی، ۱۳۷۱: ۶۳). نیما متوجه شد که اگر کیفیت، به تنهایی رعایت شود و کمیّت را کنار بگذاریم، صدمه‌ای به موسیقی شعر وارد نمی‌شود و در نتیجه، آزادی کامل هم داریم که هر مصراع را به تناسب نیازمندی عاطفی و حسی که داریم، کوتاه و بلند کنیم (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۹). این بی‌توجهی به عروض گذشته، در شعر پیروان نیما مانند شاملو بیش‌تر نیز شد. در عوض، در قبال از دست رفتن موسیقی عروضی (بیرونی)،

موسیقی درونی - که اساسش بر پایه بدیع لفظی است - مورد توجه قرار گرفت. پیروان نیما - چنان‌که در ادامه مقاله خواهیم دید - بهره‌های فراوانی از موسیقی درونی برده‌اند. عمده دلایل کاربرد این نوع موسیقی، شاید همان پر کردن خلأ ناشی از بی‌توجهی به عروض سنتی در شعر معاصر باشد، که شاعران نوگرا را بر آن داشته است تا با به‌کارگیری صنایع بدیع لفظی، موسیقی شعر خود را غنی کنند.

حضور موسیقی درونی در شعر معاصر، از زاویه‌ای دیگر نیز قابل بررسی است و آن پیوند این نوع موسیقی با عناصر اصلی شعر یعنی: موضوع و مضمون، عاطفه و تخیل است؛ از جهت پیوند موسیقی با موضوع و مضمون شعر، باید گفت نقش عمده ایجاد این تناسب، برعهده موسیقی درونی است زیرا معمولاً در قالب‌های سنتی نمی‌توان بنا به مضمون، وزن را تغییر داد، ولی می‌توان مثلاً با به‌کارگیری ترکیبات نرم یا خشن، گونه مختلف صامت‌ها و مصوت‌ها و هم‌چنین صنایع دیگر لفظی، ارتباط میان مضمون و واژگان شعری را حفظ کرد. از سوی دیگر موسیقی درونی، نقش مؤثری در خیال‌انگیزی شعر دارد؛ این تأثیر می‌تواند از ناحیه چگونگی انتخاب واژه یا از طریق نحوه ترکیب و ارتباط الفاظ با یک‌دیگر، مانند صنایع مختلف بدیع لفظی، صورت پذیرد. پیوند موسیقی شعر با، احساس و عاطفه نیز از همین رهگذر قابل بررسی است؛ موسیقی درونی می‌تواند نقش زیادی در برانگیختن عواطف و احساسات خواننده داشته باشد. شاعر می‌تواند با آهنگ حروف و ترکیب واژگان، احساسات ناشی از شعر را القا کند.

پ) "تکرار" به عنوان یک عامل هنری

پ - ۱) تکرار در ادب سنتی

در ادب فارسی بعد از اسلام، به خصوص به تأثیر از نثر عربی، از "تکرار" پرهیز می‌شده است و آن را از جمله معایب سخن می‌دانسته‌اند.^۳ ورود واژه‌های عربی به متون

تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۳۴-۱۰۹ □ ۱۱۵

ادب فارسی به منظور خودداری از "تکرار" بوده است. با وجود این، هم در ادب عرب و هم فارسی، نمونه‌های "تکرار" در انواع و اشکال مختلف، به خصوص در شعر، فراوان یافت می‌شود (رک. متحدین، ۱۳۵۴: ۴۱۴-۴۱۵).

"تکرار" در شعر کلاسیک بیش‌تر به صورت استفاده از قافیه و ردیف، نمود یافته است و به خصوص "ردیف"، نماد کامل "تکرار" در شعر کلاسیک است؛ «ردیف، "تکرار" یک یا چند کلمه هم معنی، بعد از واژه قافیه است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ۱۱۶)، ردیف، گونه‌ای از "تکرار" است که بسیاری از شاعران از آن بهره برده‌اند و در ادب هیچ‌زبانی، به وسعت شعر فارسی نیست (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۲۱) ^۴ از سوی دیگر، زیباترین و موسیقایی‌ترین غزل‌های فارسی از ردیف بهره‌مندند و به قول شفیع کدکنی هر چه غزل کامل‌تر می‌شود، بسامد ردیف هم در آن بالاتر می‌رود (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۵۷).

در ادبیات کلاسیک فارسی، شاعران بزرگی هم‌چون مولوی و حافظ، علاقه وافری به استفاده از "تکرار" نشان داده‌اند. مولوی بیش‌ترین بهره‌ها را از ویژگی زیبایی‌شناسی و هنری "تکرار" برده است. سراسر دیوان شمس، تجلی "تکرار" هاست؛ "تکرار" حرف، واژه، عبارت، جمله و... همه این‌ها به کلام مولانا تشخص می‌بخشد و به غنای موسیقایی و ارتباط ساختاری و محتوایی شعر کمک می‌کند.

پ - ۲) تکرار در ادبیات معاصر

یکی از برجسته‌ترین آرایه‌هایی که در بدیع لفظی نقش عمده‌ای دارد، "تکرار" است که با توجه به بسامد بالای آن در شعر معاصر، می‌توان آن را یکی از شاخصه‌های سبکی این دوره دانست. "تکرار" در سطوح مختلف در شعر معاصر حضور دارد؛ محور اصلی موسیقی درونی در شعر معاصر، "تکرار" است که بسامد آن در مصوت‌ها، صامت‌ها، هجا، واژه و جمله موجب زیبایی و ایجاد موسیقی است؛ نمونه بارز "تکرار"‌های هنری و موسیقایی، ردیف، ردالصدر، ردالعجز و... هستند که در شعر گذشته کاربرد

۱۱۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

گسترده‌ای داشتند. در شعر معاصر، که قافیه و ردیف مانند گذشته کاربرد ندارد یا به دلیل این که "بند" به عنوان واحد شعری، جایگاه بیت را گرفته است و ردالصدر و ردالعجز مصداق پیدا نمی‌کند، "تکرار" یکی از سازه‌های نحوی در ابتدا یا پایان سطرها جای آن‌ها را گرفته است و به ویژه در شعر سپید از مهم‌ترین عوامل موسیقایی به شمار می‌رود (رک. عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۶).

حال برای این که بسامد بالای این آرایه را در شعر معاصر دریابیم، از دریچه آمار به شعر سه تن از برجسته‌ترین شاعران معاصر - احمد شاملو، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد - نگاهی می‌اندازیم.

ت) پژوهش در شعر شاملو

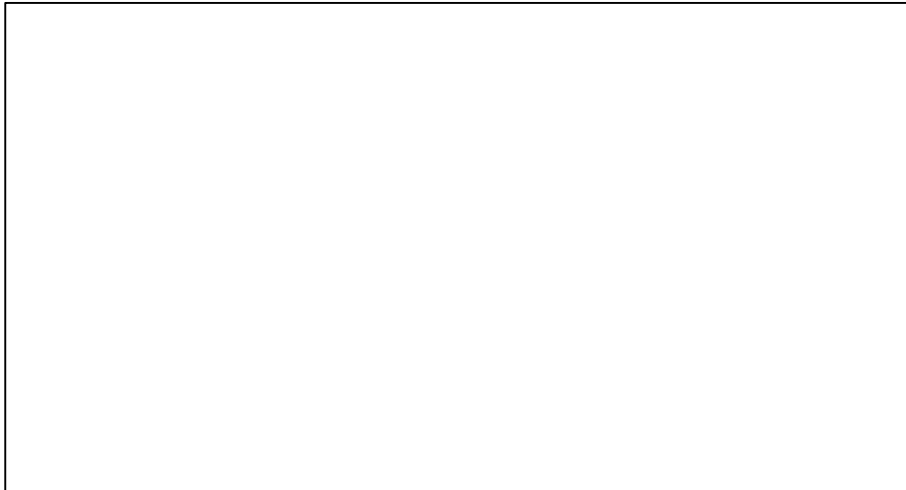
شعر معاصر به طور کلی برخلاف شعر کلاسیک، آرایه‌محور نیست و شاعر معاصر توجهی به آرایش کلام خود به کمک این ابزارها - که در بیش‌تر موارد تصنعی هستند - ندارد، اما این بی‌اعتنایی در شعر شاملو، در بالاترین حد ممکن است. به گونه‌ای که در کل مجموعه اشعار او، که بیش از هزار صفحه است، به موارد اندکی از این آرایه‌ها برمی‌خوریم که آن هم نه به قصد پیرایه بستن بر سخن، بلکه به صورت خودجوش و در نتیجه رفتار کلی کلام ظاهر شده‌اند (رک. سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۰۰-۱۰۱). برخی محققین بر آنند که موفق‌ترین و زیباترین و به یاد ماندنی‌ترین شعرهای سپید شاملو، اشعاری هستند که در آن‌ها به موسیقی و آهنگ کلام توجه بیشتری شده است (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۵۱ و ۲۶۰)^۵ این امر بیان‌گر آن است که شاملو از آهنگ کلام چشم‌پوشی نکرده، بلکه گونه‌ای دیگر از موسیقی را جایگزین موسیقی کلاسیک کرده است. «شاملو با در پیش گرفتن شعر سپید، دست از موسیقی عروضی شست. وی در ازای از دست دادن موسیقی بیرونی و عروض، عناصر دیگری را به خدمت گرفته است تا جبران موسیقی عروضی را بکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۷۱).^۶ از عمده‌ترین این عناصر می‌توان به

تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۰۹-۱۳۴ □ ۱۱۷

انواع تکرارها مانند تکرار حروف، اصوات، واک، هجا و واژه و... و انواع سجع و جناس اشاره کرد. برای دستیابی به میزان و چگونگی توجه شاملو به صنایع بدیعی، تمام صنایع موجود در شعر وی را به شکل ذیل آمارگیری نمودیم:
نمودار شماره ۱. درصد صنایع لفظی موجود در شعر احمد شاملو



نمودار شماره ۲. کاربرد روش‌های سه‌گانه ایجاد موسیقی لفظی در شعر احمد شاملو



نمودار شماره ۱ نشان می‌دهد که صنعت "تکرار" با حدود سی و یک درصد، پربسامدترین صنعت در میان صنایع لفظی شعر شاملو است. پس از "تکرار"، سجع با حدود هجده و نیم درصد از بسامد بالایی برخوردار است. جناس نیز با حدود پانزده و نیم درصد از صنایع پرکاربرد شعر شاملو است. صنایع کم کاربرد شعر شاملو نیز عبارتند از: ترصیع، تشابه‌الاطراف و مزدوج.

نمودار شماره ۲ نشان‌دهنده آن است که شاملو در استفاده از سه روش ایجاد موسیقی لفظی، بیش‌ترین بهره را از روش "تکرار" برده است و این روش که شامل صنایعی مانند هم‌حروفی، هم‌صدایی، تصدیر، تکریر و... می‌شود، در شعر او نقش عمده‌ای را ایفا می‌کند. البته این امر چندان هم دور از ذهن نیست، زیرا شاملو - با آن سبک شعری خاص خود - از کاربرد ابزارهای تصنعی زبان و آرایه‌سازی‌ها، پرهیز می‌کرده است و به نظر می‌رسد "تکرار" به صورت خودجوش در شعر وی، راه یافته است.

«تکرار» به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌آفرینی در شعر شاملو است که نمونه‌های فراوانی دارد.^۷ "تکرار" در شعرهای سپید شاملو به ایجاد نوعی ریتم و انسجام ساخت شعر، مدد می‌رساند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۷۸).

ث) پژوهش در شعر "فروغ فرخزاد"

زبان شعر فروغ فرخزاد، امروزی، گفتاری و عامیانه است «چرخش پیش‌رونده واژه‌ها در زبان خاص تخاطب و گفتاری فروغ فرخزاد است که زبان شعر او را از مدار از پیش معلوم زبان ادب خارج می‌کند و با حرکت سریع و زنجیری واژه‌های طبیعی خود، قوالب افاعیل عروضی را می‌شکنند... و سرانجام از مجموع زبان تخاطب و گفتار و وزن آزاد نیمایی در شیوه‌های بیانی خاص، چهره‌ی زبان مختص و مشخص خود را نشان می‌دهد» (حتوقی، ۱۳۸۴: ۴۴). زبان فروغ فرخزاد ساده، اما بافت زبانی شعرهای

تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۰۹-۱۳۴ □ ۱۱۹

پیشرفته‌اش، مبهم و پیچیده به نظر می‌رسد. اشعار منشور و بی وزن فروغ فرخزاد، وزن و آهنگ غیر عروضی دارند، ولی به دلیل هماهنگی آن‌ها با زبان طبیعی مکالمه‌وار، گویی بی‌آهنگ‌اند؛ یعنی سنگینی وزن در شعرش احساس نمی‌شود (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۲۰-۱۲۱). برخی از اشعار فروغ فرخزاد در دفترهای "تولد دیگر" و "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" از موسیقی عروضی بی‌بهره‌اند و شاعر سعی در ایجاد وزنی طبیعی در ساختار کلام خود دارد. وزنی که در آن واژگان به صورت طبیعی، آهنگین انتخاب شده‌اند تا شعر از موسیقی کلاسیک فاصله بگیرد.^۸

نمودار شماره ۳. درصد صنایع لفظی موجود در شعر فروغ فرخزاد

نمودار شماره ۴. کاربرد روش‌های سه‌گانه ایجاد موسیقی لفظی در شعر فروغ فرخزاد

با نگاهی به نمودار شماره ۳، مشاهده می‌شود که صنعت "تکرار" در شعر فروغ فرخزاد نیز، بالاترین بسامد را دارد و این بسامد با حدود سی‌وهشت درصد بسیار محسوس است. پس از آن "سجع" و "موازنه" هر یک با حدود پانزده و نیم درصد از کاربرد بیشتری، نسبت به صنایع لفظی دیگر برخوردارند و صنایعی چون ترصیع و تشابه‌الاطراف و طرد و عکس در شعر فروغ فرخزاد حضور ندارند. او هیچ رغبتی در استفاده از این صنایع از خود نشان نداده است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، فروغ فرخزاد چندان به کاربرد آرایه‌های صوری کلام توجه نشان نمی‌دهد و بر آن است که نباید تنها به زیبایی و ظرافت شعر اندیشید. فروغ فرخزاد می‌گوید: من فکر می‌کنم چیزی که شعر ما را خراب کرده، همین توجه به ظرافت و زیبایی است. زندگی ما فرق دارد. خشن است، تربیت نشده است. باید این حالت‌ها را وارد شعر کرد. شعر ما اتفاقاً به مقدار زیادی خشونت و کلمات غیرشاعرانه احتیاج دارد (رک. جلالی، ۱۳۶۹: ۵۶). شعر فروغ فرخزاد به سوی بی وزنی سیر می‌کند و شاید بتوان بسامد پایین صنایعی چون سجع و جناس را به همین امر مرتبط دانست. در نمودار شماره ۴ هم می‌بینیم که فروغ فرخزاد از میان روش‌های سه‌گانه ایجاد موسیقی لفظی در شعر خود، بیش‌ترین استفاده را از روش "تکرار" برده است. "تکرار" در سطوح گوناگون، گذشته از جنبه‌های دگرگون‌بلاغی و به‌ویژه تکیه و تأکید و جلب نظر مخاطب از مختصات مهم زبان شعر فروغ فرخزاد است (رک. حسن‌پور و دلاور، ۱۳۸۷: ۴۴).

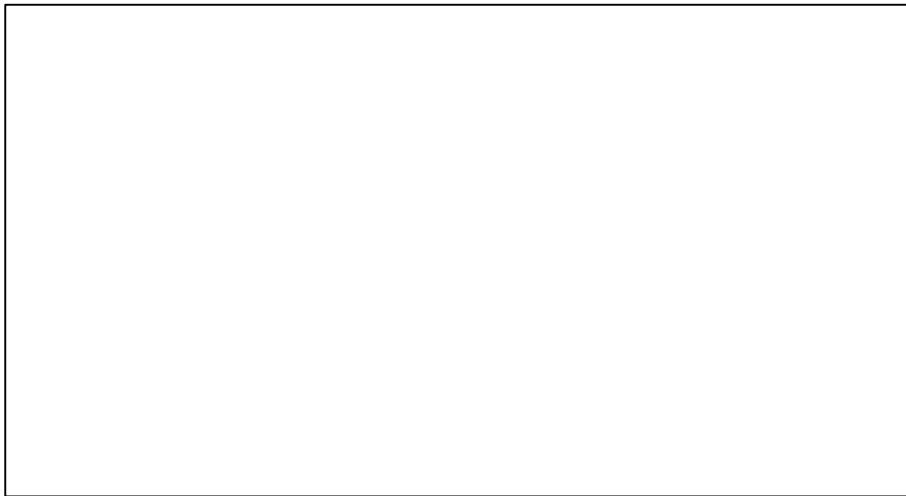
ج) پژوهش در شعر "سهراب سپهری"

سهراب سپهری در انتخاب وزن شعر، دنباله‌رو نیماست و گاهی در زمینه خروج از موازین امروزی نیمایی هم، کارهایی کرده است. وی با آن که به وزن احاطه دارد اما چندان مقید و ملزم به اجرای وزن در شعر نبوده است (رک. سیاه‌پوش، ۱۳۷۸: ۱۹۱). با

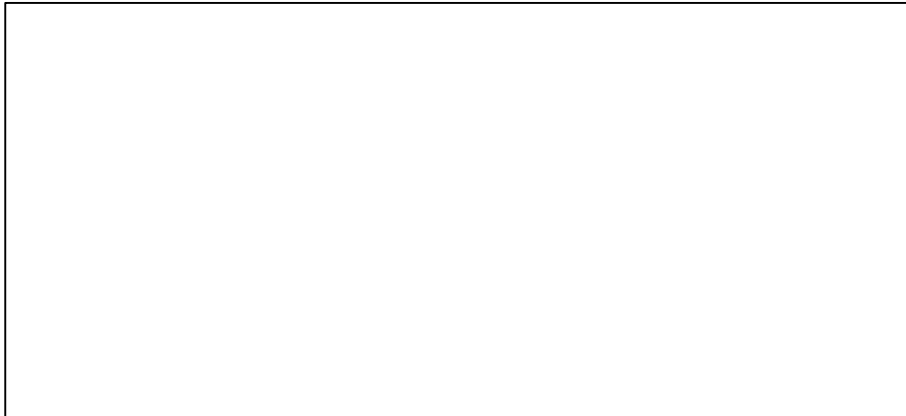
تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۳۴-۱۰۹ □ ۱۲۱

بررسی شعر سهراب سپهری می‌بینیم که وی از صنایع بدیعی به خصوص بدیع لفظی نیز بهره‌ فراوانی گرفته است تا شعرش آهنگ و ریتم را از دست ندهد. «سهراب سپهری در حدّ معقولی - بدون این که حالت تصنّعی در کار او مشاهده شود - از بدیع، سود می‌جوید و از آنجا که در شعر نو، قافیه اهمیت شعر سنتی را ندارد، مخصوصاً به وسیلهٔ انواع سجع، این کمبود را جبران می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۳۳).

نمودار شماره ۵. درصد صنایع لفظی موجود در شعر سهراب سپهری



نمودار شماره ۶. کاربرد روش‌های سه‌گانه ایجاد موسیقی لفظی در شعر سهراب سپهری



۱۲۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

در نمودار شماره ۵، می‌بینیم که "سجع" - با اندکی اختلاف - پرکاربردترین صنعت لفظی در شعر سپهری است و پس از آن "جناس" با حدود نوزده و نیم درصد و "تکرار" با بیش از هجده درصد از جمله صنایع پرکاربرد شعر، محسوب می‌شوند. کم‌کاربردترین صنعت لفظی در شعر سهراب سپهری نیز، تشابه‌الاطراف، ترصیع و طرد و عکس هستند و به نوعی می‌توان گفت این صنایع در شعر سهراب سپهری به چشم نمی‌آیند. وی به‌خوبی از این روش برای نظم بخشیدن به اشعار خود و گاهی جلب توجه مخاطب و یا در جهت تأکید بر مفهوم و مضمون شعرش، استفاده کرده است؛ مثلاً او وقتی می‌خواهد بر مفهوم "باران" تأکید کند، در یازده سطر از شعرش، هشت بار عبارت "زیر باران" را "تکرار" کرده است (رک. سپهری، ۱۳۸۵: ۲۹۲).

چ) آمار کلی

آمار کلی روش‌های ایجاد صنایع لفظی بدیعی در شعر این سه شاعر:

| شاعر | روش تسجیع | روش تجنیس | روش "تکرار" |
|-------------|-----------|-----------|-------------|
| شاملو | ۲۷/۹۳ | ۱۷/۴۳ | ۵۴/۶۴ |
| فروغ فرخزاد | ۳۳/۷۰ | ۱۰/۴۶ | ۵۵/۸۴ |
| سپهری | ۳۸/۴۳ | ۱۹/۳۷ | ۴۲/۱۵ |

نمودار شماره ۷. چگونگی استفاده شاعران معاصر از روش‌های سه‌گانه بدیعی لفظی



تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۳۴-۱۰۹ □ ۱۲۳

چنان که در نمودار شماره ۷ دیده می‌شود در شعر هر سه شاعر مورد بحث، روش "تکرار" بسیار پرکاربردتر از روش‌های دیگر است و روش تسجیع در مرتبه بعدی قرار دارد. روش تجنیس در شعر این شاعران، از پایین‌ترین بسامد برخوردار است و این بیان‌گر آن است که شاعران این دوره کم‌تر به روش تجنیس توجه نشان داده‌اند. با نگاهی کلی به آمارهای ارائه‌شده در این مقاله، می‌بینیم که شاعران معاصر برای کمک به موسیقی شعر خود - که با کنار نهادن عروض سنتی از رنگ و بوی کمتری برخوردار است - بیش‌تر از روش "تکرار" استفاده نموده‌اند که به نظر می‌رسد یکی از دلایل آن ساده بودن این روش و دور بودن آن از پیچیدگی‌های آرایه‌های لفظی دیگر مانند ترصیع یا تشابه‌الاطراف و... باشد؛ زیرا چنان‌که گفته آمد، شاعران از این که پا جای پای گذشتگان نهند، پرهیز می‌نمودند و دوست نداشتند خود را در چارچوب موسیقی عروضی و آرایه‌های صوری، محدود کنند و بدین‌سان توجه چندانی به آراستن کلام خود نداشتند. روی هم رفته، می‌توان روش "تکرار" را پرکاربردترین روش در شعر این دوره دانست که به یکی از مهم‌ترین امتیازات و برجستگی‌های سبکی در شعر معاصر تبدیل شده است و به موسیقی آن بسیار کمک کرده است؛ چنان‌که میرصادقی می‌نویسد: «"تکرار" اگر استادانه انجام شود، از لحاظ ایجاد موسیقی در شعر، بسیار مؤثر است و نقشی شبیه به تجنیس دارد (رک. میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۲-۱۳). حال که مشخص گردید "تکرار" یکی از برجسته‌ترین صنایع لفظی شعر معاصر است، در ادامه، انواع "تکرار" را ذکر کرده، نمونه‌هایی از آن‌ها را در شعر شاعران فوق می‌آوریم و سپس به برخی از کارکردهایی که این "تکرار"ها در شعر آن‌ها داشته‌اند، اشاره می‌نماییم.

ح) انواع "تکرار" در شعر معاصر

"تکرار" در سطوح مختلف در شعر شاعران معاصر نمود یافته است و می‌توان آن را در سطح واک، هجا، واژه و جمله یا عبارت یافت؛ "تکرار در سطح واک" را می‌توان به

صورت آرایه‌ای قابل اعتنا به نام «واج‌آرایی» دید. واج‌آرایی در شعر معاصر و در بین نوپردازان از بسامد بالایی برخوردار است؛ به طوری که می‌توان آن را از مختصات سبکی دوره معاصر (بجز شعر نیما) به حساب آورد. احمد شاملو که اشتهارش به شعر سپید است در اشعارش از واج‌آرایی بهره فراوانی برده است و همین آرایه، موجب ایجاد نوعی آهنگ و موسیقی خاص در شعر وی شده است. در شعر فروغ فرخزاد و سهراب سپهری نیز می‌توان نمونه‌های زیبایی از واج‌آرایی پیدا کرد. "تکرار در سطح هجا" نیز در شعر معاصر کاربرد دارد؛ یعنی یک هجا در سطح کلام یا جمله، "تکرار" می‌شود. دیگر از انواع تکرارها، "تکرار واژه" است؛ کلماتی که به معنای واحد به دفعات، در مسیر شعر نشستند باشند، در بحث "تکرار" مورد توجه قرار می‌گیرند. «واژه، مهم‌ترین ابزار شعر است؛ گرچه واژه‌ها از پیش، ساخته و مهیا هستند، گزینش و تألیف آن‌ها بر عهده شاعر است و اتفاقاً یکی از عواملی که شعر را به منزله هنر زیبا و دلنشین عرضه می‌کند به گزینش و تألیف واژه‌ها وابسته است» (عمران پور، ۱۳۸۱: ۱۶۷). تکرار واژه می‌تواند به شکل صناعی چون: تصدیر، طرد و عکس، تکریر، تشابه‌الاطراف و... بروز یابد. "تکرار" در سطح جمله یا عبارت (مصراع) نیز در شعر معاصر متداول است؛ جملات و عبارات به صور مختلف در شعر این شاعران "تکرار" می‌شوند و آن‌ها به طرق مختلف از این ابزار برای ایجاد فرمی شاعرانه استفاده می‌کنند؛ البته با توجه به چگونگی استفاده این شاعران از این نوع "تکرار"، باید بین انواع "تکرار" در سطح جمله تقسیماتی قائل شد.

در ادامه نمونه‌هایی از اشعار شاملو، سپهری و فروغ فرخزاد را که انواع "تکرار"ها در آن دیده می‌شود، می‌آوریم:

ح - ۱) تکرار "واک"

ح - ۱ - ۱) هم‌صدایی

تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۳۴-۱۰۹ □ ۱۲۵

تکرار مصوت "آ"

- «نگاه کن که موم شب به راه ما / چگونه قطره قطره آب می شود / صراحی سیاه دیدگان من / به لای لای گرم تو / لبالب از شراب خواب می شود / به روی گاهواره های شعر من / نگاه کن / تو می دمی و آفتاب می شود» (فرخزاد، ۱۳۶۱: ۲۱۳).

- «مرا / تو / بی سببی / نیستی / به راستی / صلت کدام قصیده ای؟ / ای غزل!» (شاملو، ۱۳۱۷: ۷۲۲).

ح - ۱ - ۲) هم حروفی

تکرار صامت "چ"

- «چک چک چلچله از سقف بهار» (سپهری، ۱۳۱۵: ۲۱۶).

تکرار حرف "س"

- «سین هفتم / سیب سرخی است / حسرتا / که مرا / نصیب / از این سفره سنت / سروری نیست» (شاملو، ۱۳۱۷: ۱۲۰).

تکرار حرف "ج"

- «جمله جاری جوی را می شنید» (سپهری، ۱۳۱۵: ۴۵۱).

ح - ۲) تکرار "هجا"

- «سلام ماهی ها... سلام ماهی ها / سلام قرمزها، سبزها، طلاییها» (فرخزاد، ۱۳۶۱: ۳۱۴).

ح - ۳) تکرار "واژه"

ح - ۳ - ۱) تشابه الاطراف

- «چرخ یک گاری در حسرت و اماندن اسب / اسب در حسرت خوابیدن گاریچی

/ مرد گاریچی در حسرت مرگ» (سپهری، ۱۳۱۵: ۲۱۱).

ح - ۳ - ۲) رد الصدر الی العجز

- «می خزد مار / چون آن جاده بیچان چون مار» (شاملو، ۱۳۱۷: ۳۲۶).

۱۲۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
- «قشنگ یعنی چه؟ / قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال...» (سپهری، ۱۳۱۵: ۳۰۶).
- «افسوس ما خوشبخت و آرامیم / افسوس ما دل‌تنگ و خاموشیم» (فرخزاد، ۱۳۶۱: ۲۹۷).

ح - ۳ - ۳) رد العجز الی الصدر

- «پای در پای آفتاب بی مصرف / که پیمانہ می‌کنم / با پیمانہ روزهای خویش که
به چوبین کاسه جزامیان مانده است» (شاملو، ۱۳۱۷: ۶۰۳).
- «پشت کاجستان برف / برف یک دسته کلاغ» (سپهری، ۱۳۱۵: ۳۱۵).
- «ناگهان پنجره پر شد از شب / شب سرشار از انبوه صداها ی تهی» (فرخزاد، ۱۳۶۱: ۳۰۳).

ح - ۳ - ۴) طرد و عکس

- «و شعر زندگی او، با قافیۀ خورش / و زندگی شعر من / با خون قافیہ اش» (شاملو، ۱۳۱۷: ۹۷۹).
- «ما وزش صخره‌ایم، ما صخره و زنده‌ایم / ما شب گام‌ایم، ما گام شبانه‌ایم» (سپهری، ۱۳۱۵: ۱۷۴).

ح - ۴) "تکرار در سطح جمله یا عبارت شعری"

مثلاً در شعر "ترانه بزرگ‌ترین آرزو" از دفتر شعر "دشنه در دیس" شاملو، می‌بینیم که عبارت آغازین شعر در انتهای آن "تکرار" شده است:
«آه اگر آزادی سرودی می‌خواند / کوچک / هم‌چون گلوگاه پرنده‌ای / هیچ کجا دیواری فروریخته بر جای نمی‌ماند» که گزاره "آه اگر آزادی سرودی می‌خواند" در پایان شعر، تکرار می‌شود (شاملو، ۱۳۱۷: ۷۹۹). یا در شعر "تنهایی ماه" از اشعار فروغ فرخزاد، عبارت "در تمام طول تاریکی"، در ابتدای هر سه بند شعر ذکر شده است (رک. فرخزاد، ۱۳۶۱: ۳۲۱-۳۲۲) و در شعر "بر او ببخشاید" همین عبارت در ابتدای بندهای مختلف شعر، تکرار شده است (رک. همان: ۳۰۱-۳۰۳).

خ) کارکردهای "تکرار" در شعر معاصر

در اینجا لازم به ذکر است که "تکرار" غیر از نقش موسیقایی، کارکردهای دیگری نیز در شعر معاصر بر عهده دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

خ - ۱) ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید

"تکرار" می‌تواند باعث بروز و پرورش معانی جدیدی در ذهن شاعر گردد؛ بدین ترتیب وقتی کلمه یا عبارتی در یک شعر پی در پی "تکرار" می‌شود، مضمون‌های جدیدی متناسب و هماهنگ با آن در ذهن شاعر نقش می‌بندد. مثلاً "تکرار" واژه «زندگی» در شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری، به تعبیر و تخیلات شاعرانه جدیدی راه می‌یابد که شاعر با هر بار "تکرار" بدان دست یافته است. تعبیر تازه‌ای که در مسیر شعر به ذهن شاعر رسوخ نموده است:

«زندگی رسم خوشایندی است / زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ / پرشی دارد اندازه عشق / زندگی چیزی نیست که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود / زندگی جذبه دستی است که می‌چیند / زندگی نوبر انجیر سیاه در دهان گس تابستان است / زندگی بعد درخت است به چشم حشره... / زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد» (سپهری، ۱۳۱۵: ۲۱۹-۲۹۰).

یا در شعر «تولدی دیگر» فروغ فرخزاد، "تکرار" عبارت «زندگی شاید...» به مضامین جدیدی کشانده می‌شود و شاعر با "تکرار" این عبارت، هر بار به مضمونی تازه دست می‌یابد. به این مضامین توجه نمایید:

«زندگی شاید / یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد / زندگی شاید / ریسمانی ست که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد / زندگی شاید طفلی ست که از مدرسه برمی‌گردد / زندگی شاید...» (رک. فرخزاد، ۱۳۶۱: ۳۱۷-۳۹۱).

خ - ۲) برجسته‌سازی مضمون یا تصویر

یکی از اهداف "تکرار"، برجسته‌سازی است؛ «خواه این برجسته‌سازی در جهت

مثبت باشد و خواه به منظور تحقیر و ابراز نفرت. در هر دو حال، "تکرار" بهترین وسیله "مشخص کردن" است» (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۷). شاعر برای برجسته کردن یک واژه، مضمون یا تصویر، با "تکرار" آن در فواصل مختلف شعر، آن را مهم‌تر جلوه می‌دهد؛ مثلاً در شعر "صدای پای آب" سهراب سپهری، برجستگی مضمون «تازه شدن و پاک شدن» را می‌توان در "تکرار" عبارت «زیر باران...» احساس کرد:

«چترها را باید بست / زیر باران باید رفت / فکر را، خاطره را، زیر باران باید برد /
با همه مردم شهر، زیر باران باید رفت / دوست را زیر باران باید دید / عشق را
زیر باران باید جست / زیر باران باید بازی کرد / زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد،
نیلوفر کاشت...» (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۹۲).

یا در شعر "پرنده فقط یک پرنده بود" محتوای اصلی شعر بر محور واژه "پرنده" است که فروغ فرخزاد با "تکرار" دوازده باره این واژه، به خوبی مخاطب را به سوی تصویر اصلی شعر سوق می‌دهد (رک. فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۷۲-۳۷۳).

خ - ۳) ایجاد وحدت لحن و اندیشه

در شعر معاصر، شاعر بر آن است تا وحدت لحن را در کلیت شعر حفظ نماید و این امر نیازمند آن است که شاعر، واژه یا مصرعی از شعر را در جاهایی خاص، "تکرار" کند. شاعر با "تکرار" یک واژه یا عبارت، بر تک‌آوایی کردن شعرش تأکید می‌ورزد و از پراکندگی معنا و چندآوایی شدن کلام دوری می‌جوید؛ مثلاً در شعر "جمعه" فروغ فرخزاد می‌بینیم که تأکید شاعر بر یک روز تلخ و کسل‌کننده، در اوج ناامیدی است؛ لذا "تکرار" واژه "جمعه" با توصیف‌هایی که شاعر ارائه می‌دهد، باعث تأکید بر فضای ذهنی مورد نظر شاعر می‌گردد.

«جمعه ساکت / جمعه متروک / جمعه چون کوچه‌های کهنه غم‌انگیز / جمعه
اندیشه‌های تنبل بیمار / جمعه خمبازه‌های مودی کشدار / جمعه تسلیم...» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۱۵).

خ - ۴) تأکید بر حس درونی شاعر

گاهی تأکید ورزیدن بر انتقال یک احساس، موجب ایجاد "تکرار" می‌گردد؛ بدین‌گونه که شاعر برای القای ذهنیات خود به مخاطب، دست به "تکرار" واژه یا عبارت می‌زند. آنچه مسلم است با تلقین و "تکرار" نه تنها می‌توان عواطف لطیف و زودگذر، بلکه اعتقادات دیرپای مقاوم را در ذهن‌ها رسوخ داد و تثبیت کرد (رک. متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۹). «تکرار» از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۹). برای نمونه، در شعر "روشنی، من، گل، آب" سپهری با "تکرار" تعبیر «پر بودن از...» به‌خوبی حس پاک و درونی خود را به خواننده القا می‌کند. حس نابی که سهراب سپهری از آن لبریز است:

«می‌روم بالا تا اوج، من پراز بال و پرم / راه می‌بینم در ظلمت، من پراز فانوسم /
من پراز نورم و شن / و پراز دار و درخت / پرم از راه، از پل، از رود، از موج / پرم از
سایه برگی در آب / چه درونم تنهاست» (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۳۶-۳۳۷).

یا در شعر "پرنده مردنی است" فروغ فرخزاد با "تکرار" عبارات "دلم گرفته است" و "چراغ‌های رابطه تاریک‌اند" به‌خوبی حس غم و ناامیدی و تیرگی حاکم بر شعر را به مخاطب منتقل می‌کند و این "تکرار" باعث برجستگی احساس شاعر در شعر گردیده است:

«دلم گرفته است / دلم گرفته است / به ایوان می‌روم و انگشتانم را / بر پوست
کشیده شب می‌کشم / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / کسی
مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد / کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد / پرواز
را به خاطر بسپار / پرنده مردنی ست» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۴۱-۴۴۲).

خ - ۵) تدوam بخشیدن به فعل یا حالتی

یکی از کارکردهای "تکرار" می‌تواند بیان دوام عمل یا حالتی باشد که شاعر از آن حرف می‌زند؛ شاعر از طریق "تکرار" است که می‌تواند تدوام و استمرار امری را به

۱۳۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

مخاطب القا نماید. این تداوم با "تکرار" «فعل» بیش‌تر نمود می‌یابد، زیرا در یک ساختار کلامی، این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را بر دوش دارد؛ مثلاً در شعر ذیل:

«دیدم که حجم آتشینم / آهسته آب شد / و ریخت، ریخت، ریخت...» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۰۴) شاعر "تداوم ریزش" را به‌خوبی بیان کرده است.

خ - ۶) حفظ شکل ذهنی شعر

نقش "تکرار" در انسجام و حفظ شکل ذهنی شعر، بسیار آشکار است و هسته مرکزی شعر، اغلب در همین واحدهای "تکرار" شونده است؛ شاعر با "تکرار" یک واژه یا مصراع تأسفانگیز در سطور مختلف، انسجام شعر را تا پایان حفظ می‌نماید و به‌خوبی عناصر پراکنده شعر را جمع و جور می‌کند؛ مثلاً کارکرد عنصر "تکرار" در سازمان‌دهی به شکل درونی و بیرونی شعر "آن روزها" از فروغ فرخزاد به وضوح نمایان است؛ شاعر در وصف گذشته شیرین و دوست‌داشتنی خود، به بیان خاطراتی دور می‌پردازد و تصاویری متنوع و پراکنده از آن روزهای خوب ارائه می‌دهد، که گرچه در چند صفحه بازگو شده‌اند، اما سالیانی طولانی از عمر شاعر را شامل می‌شوند. در چنین حالتی، شاعر با "تکرار" مصراع تأسفانگیز "آن روزها رفتند" در سطور مختلف، انسجام شعر را تا پایان حفظ می‌نماید و به‌خوبی عناصر پراکنده شعر را جمع و جور می‌کند (رک. فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۷۴-۲۷۹).

چنین کارکردی را در شعر "از سبز به سبز" سهراب سپهری نیز می‌توان دید؛ در این شعر عبارت "من در این تاریکی" در ابتدای تمام بندها ذکر شده است و به‌خوبی از پس انسجام شکل ذهنی شعر برآمده است:

«من در این تاریکی / فکر یک بره روشن هستم / که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد / من در این تاریکی / امتداد تر بازوهایم را / زیر بارانی می‌بینیم / که دعا‌های نخستین بشر را تر کرد / من در این تاریکی / در گشودم به چمن‌های قدیم / به

تکرار و ارزش سبکی آن در شعر... • دکتر مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی • صص ۱۳۴-۱۰۹ □ ۱۳۱

طلایی‌هایی، که به دیوار اساطیر، تماشا کردیم / من در این تاریکی / ریشه‌ها را دیدم / و برای بنه نارس مرگ، آب را معنا کردم» (سپهری، ۱۳۱۵: ۳۱۱-۳۱۹).

خ - ۷) رفع تردید خواننده

"تکرار"، گاهی نیز برای رفع شک و تردید خواننده به کار می‌رود؛ به علت طرح معنایی که غیرعادی می‌نماید، تأکید شاعر برای آن است که غیرعادی بودن آن تردید و ناباوری را نسبت به ظاهر سخن، از ذهن خواننده بزدايد:

«برهنه / بگو برهنه به خاکم کنند / سراپا برهنه / بدان‌گونه که عشق را نماز می‌بریم...» (شاملو، ۱۳۱۷: ۳۱۰-۳۱۱).

خ - ۸) دیداری کردن تصاویر

یکی دیگر از اهداف "تکرار"، دیداری کردن تصاویر شعری است؛ مثلاً شاملو در تصویرهایی که ملازم حرکت و پویایی است برای این که تصویر جنبه دیداری پیدا کند، با برش‌هایی که بین اجزای گروه قیدی زده، آن اجزای را زیر یک‌دیگر به صورت عمودی یا پلکانی می‌نویسد:

«ای کاش می‌توانستم

خون رگان خود را

من

قطره

قطره

قطره

بگریم

تا باورم کنند»

(همان: ۶۵۸)

با بررسی دقیق‌تر می‌توان کارکردهای دیگری نیز از "تکرار" در شعر این شاعران یافت که البته در این جستار نمی‌گنجد؛ بنابراین به ذکر همین موارد بسنده می‌نمایم.

نتیجه

با تغییراتی که در زمینه موسیقی شعر معاصر به وجود آمد، شعر این دوره کمی از موسیقی عروضی دور شد و پیروان نیما تلاش کردند تا موسیقی شعر خود را به گونه‌ای تأمین نمایند که کم‌تر به عروض سنتی وابسته باشد. آن‌ها در ازای از دست دادن موسیقی عروضی (بیرونی)، توجه بیشتری به موسیقی درونی (کاربرد بدیع لفظی) نشان دادند. آنچه مسلم است سبک هر شاعر، نمودار گزینش و ترکیب او از امکانات متعدد زبانی است. این جستار آماری، نشان داد که یکی از امکانات زبانی که در شعر برجسته‌ترین شاعران معاصر، بسیار استفاده شده، "تکرار" است. روش "تکرار" که شامل صنایعی چون: تکریر، ردالصدر، ردالعجز، طرد و عکس، واج‌آرایی و... می‌باشد، به عنوان یک شاخصه سبکی در شعر احمد شاملو، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد نمود یافته است. "تکرار" به منزله جایگزینی برای ردیف، علاوه بر تأمین بخشی از موسیقی شعر این شاعران، کارکردهای متعدد دیگری نیز داشته است که از جمله مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید، برجسته‌سازی مضمون یا تصویر، ایجاد وحدت لحن و اندیشه، تأکید بر حس درونی شاعر، تدوam بخشیدن به فعل یا حالتی، حفظ شکل ذهنی شعر، رفع تردید خواننده، دیداری کردن تصاویر. بنابراین می‌توان روش "تکرار" را یکی از شاخصه‌های سبکی شعر معاصر دانست که نقشی برجسته در شعر شاعران این دوره ایفا نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در محاسبه آمار و چگونگی در صدگیری بدین‌گونه عمل شد که تعداد مجموع صنایع حاضر در شعر هر شاعر به دست آمد سپس نسبت حضور هر صنعت به مجموع صنایع در شعر آن شاعر محاسبه گردید؛ مثلاً اگر مجموع صنایع لفظی به کار گرفته شده در شعر x، ۲۰۰ مورد باشد و صنعت سجع ۳۵ بار به کار رفته باشد بنابراین نسبت صنعت سجع به مجموع صنایع حاضر در شعر x، ۱۷/۵ درصد است.
۲. دربارهٔ بحور اشعار نیما و قوالب آن‌ها نگاه کنید به کتاب «موسیقی شعر نیما» حمید حسنی صفحه ۱۷۳ به بعد.
۳. در ادب فارسی، گاه «تکرار» را نکوهیده‌اند: سعدی آنجا که دربارهٔ فصاحت سبحان وائل سخن می‌راند، شرط فصاحت را «تکرار نکردن» سخن و آن را از جمله آداب ندیمان پادشاه می‌داند (رک. سعدی، ۱۳۶۸: ۱۲۹) خواجه نصیر «تکرار سخن» را جایز نمی‌داند مگر در ضرورت؛ می‌گوید: «... و سخن مکرر نکند مگر بدان حاجت افتد...» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۷۳: ۲۳۱).
۴. ردیف در شعر فارسی سابقهٔ طولانی دارد اما در شعر سایر ملل مثل فرانسه و انگلیسی، ردیف وجود ندارد و تنها در شعر شاعران معاصر عرب نوعی ردیف دیده می‌شود. در شعر ترکی نیز ردیف تا پیش از قرن سیزدهم سابقه‌ای ندارد و مشخص است که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی تقلید شعر فارسی است هم از نظر مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و وزن و شعر (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۵).
۵. گرچه شاملو خود بر آن است که شعر سپید شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند (رک. لنگرودی، ۱۳۸۷: ج ۲: ۵۸۳).
۶. شاملو تن به اسارت افاعیل (مگر گه‌گاه بر سبیل تفنن) نداد تا مستقیماً گریبان معنار بگیرد. چیزی که هست، لحنی را که از هم‌خوانی و هماهنگی کلمات پدید می‌آورد، جایگزین وزن (اگر حاجت به جایگزینی باشد) می‌کند (لنگرودی، ۱۳۸۷: ج ۴: ۳۳۲).
۷. برای مطالعهٔ بیش‌تر دربارهٔ «تکرار» و انواع آن در شعر شاملو، نگاه کنید به سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۰۵-۱۰۹.
۸. البته این بدان معنی نیست که فروغ فرخزاد منکر وزن باشد «فروغ فرخزاد نیز جوهر اساسی زندگانی را وزن می‌داند و آن را در طبیعت جستجو می‌کند. او در سال ۴۶ طی نامه‌ای به احمد رضا احمدی که به تازگی شعر بی‌شکل و بی‌وزن موسوم به موج نو را آغاز کرده بود، توجه به وزن و استخراج آن را از لرزش ریتمیک برگ‌های درخت در باد، جریان منظم آب، نظم و هماهنگی بال‌های پرند در هنگام پرواز و... گوشزد می‌کند. در نگاه فروغ فرخزاد، شعر بی‌وزن وجود ندارد» (رک علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۲).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو). تهران: نگاه.
۲. تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، (شعر). تهران: اختران.
۳. حسنی، حمید. (۱۳۷۱). موسیقی شعر نیما. تهران: کتاب زمان.
۴. حقوقی، محمد. (۱۳۸۴). شعر زمان ما ۴ (فروغ فرخزاد). تهران: نگاه.
۵. جلالی، بهروز. (۱۳۶۹). گزینه اشعار فروغ فرخزاد (مقدمه). تهران: مروارید.
۶. سپهری، سهراب. (۱۳۸۵). هشت کتاب. تهران: طهوری.
۷. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۸). گلستان. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

۸. سلاجقه، پروین. (۱۳۸۴). امیرزاده کاشی‌ها. تهران: مروارید.
۹. سیاه‌پوش، حمید. (۱۳۷۸). باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری). تهران: دهستان.
۱۰. شاملو، احمد. (۱۳۸۷). مجموعه آثار، دفتر یکم. تهران: نگاه.
۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
۱۲. _____ (۱۳۸۳). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: سخن.
۱۳. _____ (۱۳۸۵). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
۱۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.
۱۵. _____ (۱۳۸۲). نگاهی به سپهری. تهران: صدای معاصر.
۱۶. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد اول (نظم). تهران: چشمه.
۱۷. علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز. تهران: فردوس.
۱۸. فرای، نورتروپ. (۱۳۷۲). تخیل آشفته. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نشر دانشگاهی.
۱۹. فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۸). مجموعه اشعار فروغ فرخزاد. آلمان: نوید.
۲۰. لنگرودی، شمس. (۱۳۸۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد ۲ و ۴. تهران: مرکز.
۲۱. ملاح، حسین‌علی. (۱۳۶۷). پیوند شعر و موسیقی. تهران: فضا.
۲۲. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: میهن.
۲۳. نصیرالدین طوسی. (۱۳۷۳). اخلاق ناصری. به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی و علی‌رضا حیدری. تهران: خوارزمی.
۲۴. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی. ج ۱۴. تهران: هما.

(ب) مقالات:

۲۵. حسن‌پور آلاشتی، حسین و دلاور، پروانه. (۱۳۸۷). "عناصر سبک‌ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد". در مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال ششم. بهار و تابستان ۸۷.
۲۶. عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). "کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو". در فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی. سال پنجم. شماره ۱۸.
۲۷. _____ (۱۳۸۸). "جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر". در نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دوره جدید شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲).
۲۸. متحدین، ژاله. (۱۳۵۴). "تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن". در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد. سال ۱۱. شماره ۳. صص ۴۸۳-۵۳۰.
۲۹. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۲). "تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی". در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد. سال بیست‌وششم. شماره سوم و چهارم.

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها

دکتر حمیدرضا فرضی^۱، رستم امانی آستمال^۲

چکیده

"رئالیسم" به معنی واقع‌گرایی، به عنوان یک جنبش ادبی در قرن نوزدهم به وجود آمد و هنوز هم به عنوان یک سبک ادبی در ادبیات داستانی معاصر به کار می‌رود. تعدادی از نویسندگان معاصر ایران نیز به این سبک گرایش داشته‌اند. یکی از آن‌ها غزاله علیزاده، داستان‌نویس زن معاصر است که در برخی از آثارش به رئالیسم توجه داشته است؛ از جمله در رمان "خانه ادیسی‌ها". در این مقاله "خانه ادیسی‌ها" از دیدگاه رئالیستی بررسی شده است. در این رمان علاوه بر این که عناصر رئالیسم به کار رفته، خود علیزاده نیز دیدگاه‌های انتقادی خویش را که عمدتاً در تقابل رمانتیسم و رئالیسم است، مطرح کرده و به نفی رمانتیسم و اثبات رئالیسم پرداخته و این مسأله حاکی از گرایش او به رئالیسم است.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم، رمانتیسم، غزاله علیزاده، رمان خانه ادیسی‌ها.

مقدمه

رئالیسم به معنی واقع‌گرایی یا وفاداری به واقعیت از واژه *real* به معنی واقعی یا حقیقی است و ریشه این واژه نیز *res*، به معنی چیز است. بنابراین رئالیسم یعنی چیزگرایی یا شیئیت (رک. گرانت، ۱۳۷۵: ۵۶). «اصطلاح رئالیسم از لحاظ انتقادی عمدتاً با مکتب رئالیست‌های فرانسوی، تداعی می‌شود؛ ظاهراً رئالیسم، نخستین بار در سال ۱۸۳۵م. به صورت توصیفی زیباشناختی برای تمایز "واقعیت انسانی" در نقاشی‌های رامبراند از "پندارگرایی شعرگونه" نقاشان نئوکلاسیک به کار رفت و سپس در سال ۱۸۵۶م. پس از تأسیس نشریه‌ای به نام رئالیسم به ویراستاری دیورانتی (*duranty*) بود که مشخصاً اصطلاحی ادبی شد» (لاج و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۳).

اولین آثار با ارزش مکتب رئالیسم را "انوره دوبالزاک" (۱۷۹۹-۱۸۵۰م.) نویسنده فرانسوی به وجود آورد. مجموعه "کمدی انسانی" او که شامل رمان‌های متعدد درباره زندگی طبقه متوسط آن روز فرانسه است، اصول این مکتب را تکمیل کرد و با توجه به مبانی کار او "شانفلوری" (۱۸۲۱-۱۸۸۹م.) نویسنده دیگر فرانسه، در سال ۱۸۴۳م. مانیفست یا مرام‌نامه رئالیسم را اعلام کرد. "شانفلوری" هم‌چنین دیدگاه نقاش فرانسوی "گوستاو کوربه" (۱۸۱۹-۱۸۷۷م.) را که عقاید سوسیالیستی داشت و دهقان و کارگر را مناسب‌ترین موضوع‌ها برای اثر هنری می‌دانست، مورد توجه قرار داد (رک. میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۳۵).

اصطلاح رئالیسم در بحث‌های ادبیات داستانی به دو معنای خاص و عام به کار می‌رود. در معنای خاص، عنوان جنبش ادبی است که در اواخر نیمه اول قرن نوزدهم آغاز شد و به عنوان جنبشی در تباین با رمانتیسم تلقی می‌شود و مدّت‌هاست عمر آن به سر آمده است. اما رئالیسم در معنای عام، سبکی ادبی است که هنوز در داستان‌های کوتاه و رمان‌هایی که در زمانه ما نوشته می‌شوند، استمرار دارد (رک. پاینده، ۱۳۸۱: ۷۰).

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۳۷

رئالیسم به عنوان یک سبک ادبی، بیان‌گر مشاهده واقعیتهای زندگی و شرح و توضیح آن‌ها و انتخاب قهرمانان و ساختن تیپ‌های مختلف است؛ به عبارت دیگر، تحقیق در مسائل حیاتی‌ای که در زیر ظواهر نهفته است و هم‌چنین جدا کردن این حقایق از تصوّرات و تخیلات، در شمار وظایف نویسنده رئالیست و پیروان مکتب رئالیسم است (رک. رادفر و حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۸۳: ۳۰، به نقل از الیوت، ۱۳۷۵: ۲۷۹). انتخاب مسائل حیاتی، یکی از مهم‌ترین اصولی است که تکامل رئالیسم بدان وابسته است. نویسنده رئالیست همیشه خود را به مسائلی مشغول می‌دارد که مبتلا به عموم و به اصطلاح، طرح زمانه محسوب می‌شود؛ بنابراین همیشه می‌کوشد تا احساسات و افکار و رنج‌ها و شادی‌هایی را که جنبه عمومی دارد و گروه کثیری با طعم آن آشنا هستند، بیان کند (رک. پرهام، ۱۳۳۶: ۳۹).

به طور کلی رئالیسم در درجه اول، طرفدار کشف و بیان واقعیتی است که رمانتیسیم یا به آن توجهی نداشت و یا آن را فسخ می‌کرد. نبوغ نویسنده رئالیست در خیال‌بافی نیست، بلکه در مشاهده و دیدن واقعیت‌های موجود است. نویسنده رئالیست از میان عناصر داستان به دو موردش خیلی دقت می‌کند؛ قهرمان داستان که از افراد عادی انتخاب می‌شود و صحنه‌سازی که در آثار رئالیستی صرفاً برای آشنایی بیش‌تر خواننده با وضع روحی قهرمان برگزیده می‌شود (رک. نوری، ۱۳۸۹: ۱۸۶).

داستان‌های رئالیستی در ادبیات فارسی

داستان‌نویسی به سبک رئالیسم در ادبیات فارسی از آغاز نوشتن داستان به سبک جدید که با "یکی بود یکی نبود" اثر جمال‌زاده همراه بود تا به امروز در میان نویسندگان رایج بوده است و نویسندگانی هم‌چون محمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال آل احمد، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، محمود اعتمادزاده و... عناصر رئالیستی و واقع‌گرایی را در آثار خود به کار برده‌اند؛ اینان به آفرینشی متنوع از

۱۳۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
مردم شهرنشین، اشراف ورشکسته، کارمندان گنجشک‌روزی، هنرمندان و روشن‌فکران، پیشه‌وران، کارگران، بیکاران و فواحش، روستائیان، پیران و خردسالان پرداخته‌اند و ما تصاویری را که بیان‌گر روابط فئودالی، اخلاق بورژوازی، دیوان‌سالاری اداری، مسائل جامعه سنتی، برخورد دسته‌ها و طبقات در سطح شهر و روستا و مزرعه و اداره و کارخانه و خانه است، در آثار آن‌ها می‌بینیم (رک. سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۳۹).

معرفی غزاله علیزاده

غزاله علیزاده (۱۳۲۷-۱۳۷۵ ه.ش) از داستان‌نویسان ایرانی است که جلوه‌ها و عناصر سبک رئالیسم در برخی آثار او هم‌چون: دومانظره، خانه ادیسی‌ها، شب‌های تهران، مجموعه داستان کوتاه "چهار راه" و... دیده می‌شود. علیزاده زندگی‌نویسندگی‌اش را با داستان "سفر ناگذشتنی (۱۳۵۶)" آغاز کرده است. دومین اثر او "بعد از تابستان (۱۳۵۶)" است. پس از انقلاب نیز "دو منظره (۱۳۶۳)"، "خانه ادیسی‌ها (۱۳۷۱)" و مجموعه داستان "چهار راه (۱۳۷۳)" را منتشر کرده است. رمان "شب‌های تهران" نیز در سال (۱۳۷۸) منتشر شده است. هم‌چنین مجموعه‌ای از آثارش مشتمل بر چند مجموعه داستان کوتاه و بلند منتشر شده و یک مجموعه چاپ‌نشده به نام "کشتی عروس" به انضمام چند نامه و چند خاطره از نویسنده و چند یادداشت از دیگران با عنوان "با غزاله تا ناکجا" در سال ۱۳۷۸ به چاپ رسیده است (رک. شریفی، ۱۳۸۱: ۱۰۳۴).

در این نوشته به بررسی بازتاب رئالیسم در رمان "خانه ادیسی‌ها" می‌پردازیم. ذکر این نکته لازم است که بررسی بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها به این معنا نیست که این رمان کاملاً و فقط با ویژگی‌های مکتب رئالیسم منطبق است و به هیچ مکتب و سبک دیگری گرایش ندارد، بلکه برداشت ما این است که علیزاده در نوشتن

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۳۹

این رمان به سبک رئالیسم توجه و گرایش بیشتری داشته است که هم مباحث انتقادی درباره رئالیسم را مطرح کرده. لازم به توضیح است که در رمان خانه ادریسی‌ها، گاهی مباحث ادبی بین شخصیت‌های داستان شکل می‌گیرد. در این مباحث عمدتاً مکتب‌های رمانتیسم و رئالیسم مورد نقد قرار می‌گیرند که به رد رمانتیسم و تأیید رئالیسم می‌انجامد و هم عناصر رئالیستی در اثر او بازتاب داشته‌است و ما قصد داریم دیدگاه‌های رئالیستی علیزاده را که به صورت انتقادی در تقابل رمانتیسم و رئالیسم از زبان شخصیت‌های داستان بیان شده، بررسی کنیم؛ هم‌چنین جلوه‌ها و عناصر سبک رئالیسم را که در رمان خانه ادریسی‌ها انعکاس یافته، تبیین نماییم.

پیشینه بحث

در سال‌های اخیر مقالات متعددی درباره رئالیسم و شاخه‌های گوناگون آن به رشته تحریر درآمده است و در آن‌ها به تحلیل رئالیسم و بازتاب آن در برخی از آثار ادبی داستانی پرداخته شده؛ از آن جمله، رادفر و حسن‌زاده میرعلی (۱۳۸۳) به نقد و تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم پرداخته‌اند. نیکویخت و رامین‌نیا (۱۳۸۴)، رئالیسم جادویی را بررسی کرده و رمان اهل غرق از منیر و روانی‌پور را بر اساس این سبک تحلیل کرده‌اند. حاتمی و تقوی (۱۳۸۵)، مبانی و ساختار رئالیسم جادویی را در داستان‌های غلامحسین ساعدی تبیین کرده‌اند. حسین پاینده (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان "رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟" به تحلیل "مدیر مدرسه" جلال آل احمد پرداخته است. کیومرثی جرتوده (۱۳۸۹)، نهضت رئالیسم را در داستان‌های کوتاه فارسی و اردو، با نگاهی اجمالی و مقایسه‌ای بررسی کرده‌است. کوچکیان و قربانی (۱۳۸۹)، بازتاب اجتماع و رئالیسم سوسیالیستی را در "سال‌های ابری" اثر علی اشرف درویشیان تبیین کرده‌اند. مهدی‌پور (۱۳۹۰)، "حکایت ناتمام آشپزباشی" اثر جفری چاسر را از منظر رئالیسم بررسی

۱۴۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
کرده‌است؛ اما درباره آثار غزاله علیزاده تا آنجا که ما بررسی کردیم، از دیدگاه
رنالیستی پژوهشی صورت نگرفته‌است.

بحث و بررسی

الف) رمان خانه ادریسی‌ها

غزاله علیزاده، رمان "خانه ادریسی‌ها" را در سال ۱۳۷۱ منتشر کرد (این کتاب برنده لوح زرین و دیپلم افتخار "جایزه بیست سال ادبیات داستانی انقلاب اسلامی" است). ماجرای رمان در "عشق آباد" می‌گذرد. بازمانده خانواده اشرافی و پدرسالاری ادریسی‌ها پس از پیروزی انقلاب بلشویکی که در خانه بزرگ و مجلل هم‌چون کاخ زندگی می‌کنند، دست‌خوش بحران‌های طوفان آسای برخاسته از انقلاب می‌شوند و در خانه‌شان اشخاصی ناهمگن را به نام آتش‌کار جای می‌دهند که عموماً با آداب و رسوم زندگی اشراف آشنایی ندارند و در نتیجه آشفتگی‌ها برمی‌انگیزند و سرانجام هر یک از گوشه‌ای فرا می‌روند....

ب) دیدگاه‌های رنالیستی علیزاده در رمان خانه ادریسی‌ها

"غزاله علیزاده" در برخی از قسمت‌های این رمان، دیدگاه‌های انتقادی خودش را در مورد اصول مکتب رنالیسم بیان کرده است؛ این دیدگاه‌ها که عمدتاً در تقابل رمانتیسم و رنالیسم است، در نفی رمانتیسم و اصول آن و تثبیت و تأیید اصول رنالیسم است و از زبان شخصیت‌های داستان در گفتگوهای آن‌ها با یک‌دیگر بیان شده است. این مسائل نشان‌گر نگرانی‌های فکری-اجتماعی نویسنده است که به قول خودش "رمانتیسم عهد بوق" را که به "تخیل" می‌پردازد و تاریخ مصرف آن تمام شده، رد می‌کند و رنالیسم را که بیان‌گر واقعیت‌های اجتماعی است، تأیید می‌کند. با این وجود، غزاله علیزاده نتوانسته است کلاً از تأثیر رمانتیسم برکنار بماند و علی‌رغم نفی و انکارش،

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۴۱
هنوز می‌توان رگه‌هایی از رمانتیسم را در اثر او مشاهده کرد؛ اما دیدگاه‌های رئالیستی
علیزاده در رمان خانه ادریسی‌ها عبارتند از:

ب - ۱) رئالیسم و عینیت: برخلاف رمانتیک‌ها که به احساس و خیال و عواطف و
سایر امور ذهنی و فراواقعی علاقه‌مند بودند، رئالیست‌ها به امور ملموس و عینی
گرایش دارند و می‌خواهند داستان، امور را ملموس‌تر و عینی‌تر بیان کنند؛ نویسنده
رئالیست برخلاف رمانتیک‌ها از واقعیت‌های تلخ و ناخوشایندی که پیرامون خود
می‌بیند، روی بر نمی‌گرداند بلکه می‌کوشد تا آن واقعیت‌ها را به طرزی عینی و ملموس
در اثر خود بازتاباند (رک. پاینده، ۱۳۸۱: ۷۱).

غزاله علیزاده در بحث‌های ادبی که بین شخصیت‌های داستان اتفاق می‌افتد از زبان
آنها "عینیت رئالیستی" را مطرح کرده و بر قابل لمس بودن ادبیات تأکید کرده است:
«برای من ادبیات باید قابل لمس باشد. شما به رستگاری انسان معتقد نیستید؟»
(علیزاده، ۱۳۷۱. ج ۲: ۱۳۱). او هم‌چنین با ردّ مکاتب فرمالیزم (فرمالیسم) و هنر برای هنر
که بیش‌تر به آراستگی کلام توجه دارند از عینیت و ملموس بودن ادبیات سخن
می‌گوید: «یوسف به فکر فرو رفت: خوب از فرمالیزم و هنر برای هنر حرف نزن! به
عینیت پرداز! قابل لمس و زنده، ما تشنه شناختیم» (همان: ۲۰۴).

ب - ۲) رئالیسم و ردّ تخیل و رؤیا: توجه به تخیل و رؤیا و کشف اسرار و سیر در
گذشته از اصول مکتب رمانتیسم بود و رئالیست‌ها با عطف توجه به واقعیت از این امور
دوری می‌جستند. "گران" در کتاب "رئالیسم" از قول "زولا" می‌نویسد: سابقاً بهترین
تعریف از یک رمان‌نویس این بود که می‌گفتند فلانی صاحب تخیل است. حالا این
تعریف تقریباً یک انتقاد به شمار می‌آید. این از آن روست که اوضاع و احوال رمان فرق
کرده است. تخیل، دیگر مهم‌ترین قوه رمان‌نویس نیست... همه تلاش نویسنده در جهت
جایگزین کردن تخیل با واقعیت است (رک. گران، ۱۳۷۹: ۴۲۳).

غزاله علیزاده با نکوهش خواب و خیال و توجه به گذشته، لزوم توجه به زمان حال

و واقعیت‌های اجتماعی را یادآور می‌شود:

«کاوہ دست‌ها را روی زانو گذاشت: قهرمان شوکت حق با توست. ما آدم‌های احمقی هستیم. در خواب و خیال زندگی می‌کنیم. انگار که با مرگمان دنیا به آخر می‌رسد. نه! هزارها نفر آمده‌اند و رفته‌اند، من به سهم خودم می‌خواهم به سازندگی کمک کنم و گذشته را دور بریزم» (علیزاده، ۱۳۷۱، ج ۱: ۳۳۰).

او هم‌چنین در مورد یکی از شخصیت‌های اصلی داستان به نام "خانم ادیسی" که نماینده اشرافیت است و با بروز انقلاب بلشویکی، دوران آن‌ها به سر آمده، با لحنی انتقادی و طنزآمیز می‌گوید: «جهان نو را درک نمی‌کرد و از زد و بندهای مردم، تصویری خیالی می‌ساخت» (همان: ۳۰۸) که از عدم درک جهان نو به وسیله او و توجهش به گذشته انتقاد کرده است.

یا در مورد یکی از قهرمانان از این که بین رؤیا (از مضامین رمانتیسم) و واقعیت (رئالیسم) فرق نمی‌گذارد، انتقاد می‌کند: «برزو لبخند زد: عیبی ندارد افکار انحرافی او را اصلاح می‌کنیم (به یوسف رو کرد) تو مرض خودآزاری داری، دن کیشوت بدبختی هستی که بین رؤیا و واقعیت فرق نمی‌گذارد» (همان: ۲۲۸).

ب - ۳) رئالیسم و نفرت از شعر: اگر این اصل را بپذیریم که در هر دوره‌ای یک نوع ادبی بیش از انواع دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد و انواع دیگر زیر سایه آن قرار می‌گیرند «دوره رئالیسم دوره عظمت رمان است و نویسندگان بزرگ و رمان‌های جاویدان در این دوره به وجود آمده‌اند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۶) در مقابل، این دوره عصر تحقیر شعر است و رئالیست‌ها میانه خوشی با شعر نداشتند. پایه‌گذاران رئالیسم به شاعران و نویسندگان رمانتیک می‌تاختند و شعر را سخت مورد حمله قرار می‌دادند. آن‌ها می‌گفتند: شاعران پست‌ترین دلک‌های جهانند و "دورانتی" به طنز طرح قانونی نوشت و در آن گفت: هر کس شعر بگوید محکوم به اعدام است. به این سبب در مکتب واقع‌گرایی شاعر بزرگی به وجود نیامد (رک. فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۷۴۳).

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۴۳

از میان رئالیست‌ها، "کالریج" با ابراز نفرت از شعر نوشته بود: «شعر بیش از آن که ضد نثر باشد ضد علم است». "کوره" با اشاره به این که شعر باعث جریحه‌دار شدن فطرت دموکراتیکش شده، اعتقاد داشت شعر نوشتن و خود را طور دیگری به مردم نشان دادن، ریاکاری است؛ "دورانتی" شعر را مرض ترشح چرکین مصرع‌هایی که در مغز گندیده‌ای جمع می‌شوند و بیش و کم با درد به خارج نشت می‌کنند، به شمار می‌آورد. "دنوآیه" در نامه سرگشاده‌ای برای شانفلوری با لحن ملایم‌تری نوشت: شعرا به شعر مشغول باشند و رئالیست‌ها به نثر (رک. گران، ۱۳۷۹: ۳۹) رئالیست روسی "سالتیکف شچدرین" نیز در باب شعر می‌گوید: «نمی‌فهمم چرا باید روی یک نخ راه رفت و هر سه قدم هم نشست» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۴۲).

این نفرت و انزجاری که رئالیست‌ها نسبت به شعر و شاعران دارند به گونه‌ای در رمان خانه ادریسی‌ها نیز انعکاس یافته است؛ "غزاله علیزاده" از زبان یکی از شخصیت‌های رمان به اسم "یاور" با لحن تند شاعران را جادوگر می‌نامد و آن‌ها را حرام‌زاده می‌داند و به بدشگونی آن‌ها اشاره می‌کند: «یاور بر زمین تف انداخت، برو به گور سیاه! بلا نسبت شماها، جادوگران شاعر، همه حرام‌زاده‌اند» و هاب سر جنباند: «چندتا دیده‌ای؟» پنج شش تا! هیچ‌کدام شگون نداشتند. خدا آدم را سگ خلق کند جادوگر شاعر نیافریند» (علیزاده، ۱۳۷۱ ج ۲: ۳۱۷).

در جای دیگر از زبان "خانم ادریسی" با لحن انتقادی و طنزآمیز نفرت خود را از شنیدن شعر ابراز می‌دارد: «بانوی پیر... زیر لب غرّید: عروسی به یونس هم رسید؟ این‌ها از جان من چه می‌خواهند؟ شاید گوش مفت، گیر آورده، زیر باران به شوق آمده، می‌خواهد از شعرهایش فیضی به من برساند. بین تمام این‌ها من فقط رشید را دوست دارم» (همان، ج ۱: ۲۳۸).

"علیزاده" با توجه به اصول رئالیسم که خواهان بیان واقعیت‌های روز اجتماعی به صورت عینی می‌باشد، از شخصیت شاعر رمان به اسم "یونس" به خاطر فراواقعی بودن

اندیشه‌های او و عدم توجه به مسائل روز و غفلت از آن و توجه به آینده، انتقاد می‌کند: «یونس هم تنهاست. مخاطب شعرهای او انسان‌های آینده‌اند. جهان اشباح. دلش را به این خوش کرده که وقتی جسمش زیر خاک پوسید شعرهای او را در میخانه‌ها، کوچه‌ها و خوابگاه‌های دانشجویی از بر بخوانند؛ احمقانه است! نسل‌های بعدی مشکلات تازه‌ای دارند اندیشه‌ها و زندگی ما را باد هوا می‌دانند» (همان: ۳۰۷).

"علیزاده" با ابراز نفرت رئالیستی‌اش از شعر و شاعران و تحقیر آن‌ها، در نمونه‌های مذکور به این مسأله نیز اشاره می‌کند که هر دوره، مسائل و مشکلات و بالطبع ادبیات مخصوص خودش را دارد و نویسنده باید برای مردم عصر خودش، از مسائل و مشکلات آن‌ها بنویسد نه برای آیندگان؛ چون آیندگان به خاطر مسائل تازه‌ای که با آن‌ها روبه‌رو می‌شوند توجهی به اندیشه‌ها و نوشته‌های گذشتگان نخواهند داشت.

ب - ۴) رئالیسم و نکوهش عشق: در برابر خردگرایی کلاسیسم، رمانتیک‌ها به عشق و عواطف و احساسات گرایش داشتند؛ مکتب رئالیسم نیز که جنبشی در تقابل با رمانتیسم بود به عشق که موضوع اصلی مکتب رمانتیسم است، بی‌توجهی می‌کند و به ردّ و نکوهش آن می‌پردازد؛ «از نظر نویسنده رئالیست هر چیزی می‌تواند موضوع رمان باشد که چه بسا اهمیت آن‌ها به مراتب از عشق بیشتر باشد» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۶). "علیزاده" به این اصل رئالیستی در رمان خودش توجه داشته و در مواردی به نکوهش عشق پرداخته است؛ او با عنایت به یکی از اصول رئالیسم مارکسیستی که به کار و سازندگی اهمیت زیادی قائل می‌شود و سخت بر آن تأکید می‌ورزد (رک. میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۷۷) نگرانی شخصیت‌های داستان را که کار و سازندگی است مطرح کرده و به تحقیر و نکوهش عشق پرداخته است:

«فهرمان شوکت دست‌های او را پایین انداخت: عشق و پشق موقوف! شانسی آوردیم! اینجا هر طرف می‌رویم توی گوشمان زر زر عشق است. هیچ‌وقت نشد از سازندگی بگویند؛ کشاورزی می‌کانبیزه! هیچ کدام از شما نمی‌دانید امسال محصول گندم

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۴۵
ما کم‌تر از میزان مصرفی است. بعضی از صنایع لنگ شده، قطارها پر از آدم است، شپش
همه جا را گرفته اصلاً به این مسائل فکر کرده‌اید؟ یا روی تار عنکبوت‌های مغزتان فقط
عشق بندبازی می‌کند؟» (علیزاده، ۱۳۷۱، ج ۱: ۳۲۹).

در جای دیگر وقتی صحبت از دو نفری است که هر دو بیگانه با واقعیت توصیف
می‌شوند یکی از شخصیت‌ها از مثبت و سازنده بودن نسل آینده و عدم انحراف آن‌ها و
ریشه‌کن شدن عشق، سخن به میان می‌آورد و به اهمیت کار برای پیشرفت صنعت
اشاره می‌کند:

«راخوف از مؤید پرسید: یشویلی به آن زن، رحیلا، چه جور شباهتی داشت؟ مؤید
تأملی کرد: هر دو بیگانه با واقعیت. خوشبختانه نسل این‌ها ورافتاده است. زن، اسلحه
کمری را سبک سنگین کرد: جایشان را ما می‌گیریم محکم، مثبت و سازنده. نسل آینده
فاقد انحراف است؛ بیماری عشق ریشه‌کن می‌شود. مردان و زنان قوی در خدمت تولید
نسل قرار می‌گیرند. پس از ادای وظیفه برای پیشبرد صنعت پا به میدان می‌گذارند. من به
دورنمای این نسل افتخار می‌کنم» (همان، ج ۲: ۳۰۱).

چنان‌که ملاحظه می‌شود "علیزاده" عشق را به عنوان یکی از اصول مکتب رمانتیسم
نکوهش می‌کند و توجه به کار و سازندگی را که رئالیسم مارکسیستی بر آن تأکید
داشت، می‌ستاید.

ب - ۵) رئالیسم و واقع‌گرایی: در برابر تخیل رمانتیک‌ها، نویسندگان رئالیسم به
واقعیت توجه داشتند. «رئالیسم از فلسفه، مشتق شده و یک هدف را که دستیابی به
واقعیت است توصیف می‌کند» (گرانث، ۱۳۷۵: ۴۶). نویسندگان رئالیست می‌کوشیدند تا
پرده‌هایی بیافرینند که شبیه شیشه بسیار نازک و کاملاً شفاف باشد تا تصویرها بتوانند
از آن عبور کنند و خود را با همه واقعیت‌شان بازآفرینی کنند (رک. همان: ۴۱).

توجه به واقعیت در رمان، از دیگر عناصر رئالیستی است که "علیزاده" نظر انتقادی
خودش را درباره آن بیان کرده است. او بیگانه بودن با واقعیت را نکوهش می‌کند و از

انقراض نسل کسانی که با واقعیت سنخیت ندارند، ابراز خوشحالی می‌کند:

«راخوف از مؤید پرسید: "یشویلی" به آن زن، رحیلا، چه جور شباهتی داشت؟ مؤید تأملی کرد: هر دو بیگانه با واقعیت، خوشبختانه نسل این‌ها ورافتاده است» (علیزاده، ۱۳۷۱. ج ۲: ۳۰۱).

او هم‌چنین با نکوهش خیال و رؤیا (از عناصر رمانتیسیم)، به تمجید از واقعیت می‌پردازد که بین نویسندگان و نظریه‌پردازان رئالیسم نیز سابقه دارد؛ از جمله "گران" از قول "زولا" می‌نویسد: «فقط زن‌ها و بچه‌ها دلشان را به رؤیا خوش می‌کنند، مردها باید به واقعیت بپردازند» (گران، ۱۳۷۵: ۳۵)؛ «علیزاده» سیر در رؤیاها و خیالبافی را می‌نکوهد و در مورد یکی از شخصیت‌ها از زبان شخصیت دیگری می‌نویسد:

«هیچ وقت خودتان نیستید. خیلی به ندرت واقعی به نظر می‌آیید. برای من فقط یکی دو لحظه وقتی از مادرم می‌گفتید... شاید آن تصاویر هم نوعی خیالبافی باشد؛ اما دست کم برای شما واقعی است و من به این اکتفا می‌کنم» (علیزاده، ۱۳۷۱. ج ۲: ۳۰۹) یا در جای دیگر می‌نویسد: «خالی از رؤیا هم می‌شود زندگی کرد، واقعیت درنده چه عیبی دارد؟» (همان: ۳۳۴) که با نکوهش رؤیایزدایی و خیالبافی، بر واقعیت داشتن تأکید می‌ورزد.

هم‌چنان که قبلاً نیز ذکر شد علاوه بر آن که عناصر مکتب رئالیسم در رمان "خانه" ادیسی‌ها" بازتاب یافته است، خود "علیزاده" نیز دیدگاه خود را درباره برخی عناصر این مکتب عمدتاً در تقابل با عناصر رمانتیسیم بیان کرده است. که در قسمت اخیر مقاله این دیدگاه‌ها بررسی گردید و در ادامه به بررسی "عناصر مکتب رئالیسم در رمان خانه" ادیسی‌ها" می‌پردازیم.

پ) عناصر مکتب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها

با توجه به گرایش و علاقه "علیزاده" به مکتب رئالیسم بسیاری از عناصر و

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۴۷

ویژگی‌های این مکتب در رمان "خانه ادیسی‌ها" بازتاب یافته و رمانی واقع‌گرایانه و منطبق با اصول رئالیسم ساخته‌است. این عناصر و ویژگی‌ها که در جای‌جای این رمان به چشم می‌خورند، عبارتند از:

پ - ۱) توجه به جزئیات و توصیف دقیق آن‌ها: واقع‌گرایی به مفهوم ساده‌اش، یعنی جزئیات زندگی را با دقت و ظرافت و کامل منعکس کردن (رک. سلیمانی، ۱۳۱۷: ۱۰۸)

رئالیسم طرفدار تشریح جزئیات است، بالزاک می‌نویسد: «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به آثاری که با بی‌دقتی "رمان" خوانده شده‌اند ارزش لازم را بدهد» (سیدحسینی، ۱۳۱۷. ج ۱: ۲۷۹). نویسنده رئالیست، کوشش بسیاری دارد تا تجربه‌ای واقعی به خواننده منتقل شود به همین جهت به توصیف دقیق جزئیات، آدم‌ها و رفتارها می‌پردازد (رک. داد، ۱۳۱۳: ۲۵۷) در کتاب "تاریخ نقد جدید" نیز می‌خوانیم: «آنچه اهمیت دارد صبر و تمرکز حواس بر موضوع است. برای وصف آتشی سوزان یا درختی در یک دشت، باید آنقدر به آتش یا درخت نگاه کنیم تا این که دست کم برای ما به هیچ درخت یا آتش دیگر شباهت نداشته باشد... برای بیان هر چیز تنها یک کلمه درست وجود دارد، فقط یک صفت می‌تواند آن را وصف کند» (ولک، ۱۳۱۷. ج ۴/۱: ۲۷)

"تودوروف" نیز معتقد است: «ویژگی رمان رئالیستی، وجود جزئیات مادی است به طوری که همه ما ناخن‌های لئون در مادام بواری و بازوهای آناکارنینا را به یاد می‌آوریم» (تودوروف، ۱۳۱۲: ۴۴۵).

دقت و ظرافت در وصف و توجه به جزئیات از خصوصیات نشر علیزاده است. او با دقت کم‌نظیری مکان‌ها، انسان‌ها (طرز لباس پوشیدن، قیافه، رفتار، ادا و اطوار و...)، اشیاء، گل‌ها و گیاهان و... را توصیف می‌کند؛ مخصوصاً توجه او به گل‌ها و رنگ‌ها و توصیف آن‌ها، بسیار جالب توجه و حاکی از خصوصیت زنانه اوست. "میرعابدینی" درباره‌ی توجه "علیزاده" به جزئیات در رمان "خانه ادیسی‌ها" می‌نویسد: رمان با نوعی جزءنگاری خاصه رمان رئالیستی قرن نوزدهم پیش می‌رود. علیزاده با نثری و صاف،

۱۴۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پاییز ۹)، پاییز ۱۳۹۱

زندگی قهرمانان فرعی را بازگو می‌کند (رک. میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۱۴۱۴) این ویژگی در همه جای رمان انعکاس یافته است ما فقط به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنیم:

«دختر را با مردی سرخ‌چهره، چشم‌گاو و تنومند، تازه نامزد کرده بودند. مالک زن مردی بود به نام مؤید. می‌گفتند قصری دارد و اصطبل پردنگ و فنگی. کردند سوگلی او را سه هزار روبل می‌خریدند. با چهار نوکر، شتاب‌زده می‌آمد، صدای کفش‌های او روی سنگ‌فرش‌ها می‌پیچید. ریحلا لب تخت می‌نشست، از جا تکان نمی‌خورد. دست‌های او بر دامن ساتن سفید، لخت می‌افتاد. مغرور و خسته نگاه می‌کرد. کنج لب‌های چون غنچه گل سرخ، پوزخند تحقیر پرک می‌زد. سر را بالا می‌گرفت، چشم‌های بادامی را نیمه باز نگاه می‌داشت، سایه کیبود مژه‌ها بر گونه‌های مهتابی و نگاه خواب‌زده می‌افتاد. کشیده قد، سبک‌بال، تودار و بی‌رغبت بود، چیزی او را شاد نمی‌کرد» (علیزاده، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۰).

پ - ۲) به تصویر کشیدن زشتی‌ها: نویسندگان رئالیست تنها به خوبی‌ها توجه نداشتند بلکه می‌کوشیدند تا مسائل زشت و زنده جامعه را نیز به تصویر بکشند. پیروان این مکتب هم‌چون جامعه‌شناسی نقاد و روان‌شناسی رئوف، لایه‌های زیرین واقعیت اجتماع را کاویدند و عفونت و فساد و کالبد ظاهراً پیشرفته غرب را برملا ساختند و انواع استعمار طبقاتی، فساد اخلاقی، فقر، گرسنگی و روابط غیرانسانی را هویدا ساختند (رک. ثروت، ۱۳۸۵: ۱۱۰). «در توصیفات رئالیستی، عموماً صفت "تکان‌دهنده" همراه رئالیسم به کار می‌رفت و در روند غالب "واقعیت عادی و روزمره و معاصر" توجه خاصی به جنبه‌های ناخوشایند و آشکار و کثیف زندگی مبذول می‌شد» (لاج و دیگران، ۱۳۸۶: ۸۴) "ایرانی" نیز در این مورد می‌نویسد: «هم‌چنان که "ایساپ" در یکی از حکایت‌هایش گفته است، خوبی‌ها به سبب حماقت نوع بشر، مقهور بدی‌ها شده‌اند و به آسمان مهاجرت کرده‌اند و اکنون به ندرت روی زمین دیده می‌شوند حال آن‌که زمین پر از بدی است. در تصویرهایی هم که رمان از زمین و زمینیان عرضه می‌دارد، خواه

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۴۹

ناخواه بدی‌ها بر خوبی‌ها می‌چربد و زشتی‌ها بر زیبایی‌ها» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

"علیزاده" با موشکافی تمام، بدی‌ها و زشتی‌های اجتماعی وصف شده در رمان را کاویده و جنبه‌های مختلف آن را به تصویر کشیده است. او از فقر، گرسنگی، فلاکت و بیچارگی، ریا، دروغ، بدزبانی، سببیت و خشونت و ظلم و ستم به رعیت، کثافت و آلودگی خانه‌های عمومی، هوس‌بازی و عیاشی مردان اشرافی، خودآرایی و خودنمایی زنان اشراف، مردسالاری و زورگویی به زنان و کتک زدن آن‌ها، پول‌دوستی مردان و قربانی کردن دختران به خاطر پول، خشونت نسبت به کودکان و... سخن گفته و تصویری راستین و واقع‌گرایانه از اجتماع ترسیم کرده است؛ او مخصوصاً فقر و گرسنگی طبقه پایین و فساد طبقه اشراف را توصیف کرده و از مردسالاری و خشونت به زنان، سخت انتقاد کرده و تمایلات فمینیستی خودش را ابراز کرده است. دو نمونه از بیان زشتی‌ها:

«یاور تفی به زمین انداخت. کار به کار خانه نداشت. تا لنگ ظهر می‌خوابید، بعد می‌رفت حمام، سر و زلفش را می‌ساخت و عطر و پودر می‌زد، دستکش و عصا برمی‌داشت، پیش از غروب می‌زد به چاک جعه. مردم پشت سرش می‌گفتند: عیاش! بی‌کاره! داماد سرخانه! اما جلوش دولا و راست می‌شدند، چون پسر اتابک، برادر آقازرگ بود» (علیزاده، ۱۳۷۱. ج ۱: ۲۶۳). «چند پیرمرد روبروی خوابگاه نشسته بودند در احاطه مگس‌ها. پالتوهای وصله‌خورده، کپنگ چوپانی و آرخالق‌های پنبه‌پنبه اندام‌های لاغر آن‌ها را می‌پوشاند. پاهای نیم‌برهنه، فروشده در گیوه‌ها و کفش‌های دهن‌گشوده، ساق‌های کبود از سرما. ضمن گفتگو چرت می‌زدند. آب بینی تا نوک سیبل‌ها جاری بود. سر و زلف چرکشان را مندیل‌های رنگ‌باخته و شاپوهای بیدخورده دست به دست گشته، از سرما محافظت می‌کرد» (همان، ۱۳۷۱. ج ۲: ۳۲۵-۳۲۶).

پ - ۳) تحلیل درونی (روان‌شناسی): یکی از عناصر برجسته مکتب رئالیسم توجه

پیروان آن به تحلیل درونی شخصیت‌هاست. نویسنده رئالیست می‌خواهد علاوه بر توجه به دنیای بیرون و توصیف واقعیت‌های آن، دنیای درونی قهرمانان داستان و مجموعه ویژگی‌های فردی آن‌ها را که محصول اوضاع و احوال محیط و جامعه هستند بازسازی کند. به دنبال پیشرفت علم روان‌شناسی و ظهور نظریه‌های جدید در این علم، نویسندگان واقع‌گرا بیش از توجه به جزئیات و عوامل بیرونی محیط قهرمانان، متوجه اعمال پیچیده ذهن بشر شدند و تشریح روان‌شناسانه شخصیت‌های داستان را مورد توجه قرار دادند. در حقیقت واقع‌گرایی روان‌شناختی، شرح دنیای درونی شخصیت‌ها و تجزیه و تحلیل تفکر و احساس و ادراک آن‌ها نسبت به دنیای واقعیت است (رک. میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۳۶-۳۳۷) هدف هنر رئالیستی، به خاطر سر و کار داشتن با مسائل عمده حیات و وجدانیات آدمی، آن است که ریشه هر چیز را که غالباً زیر لایه‌های زندگی روزانه نهفته است، بکاود (رک. پرهام، ۱۳۳۶: ۴۳).

"غزاله علیزاده" از نویسندگانی است که به تحلیل درونی شخصیت‌ها بسیار توجه دارد و سعی دارد در طی رمان به روانکاوی آن‌ها بپردازد. به نظر او بسیاری از اعمال و رفتار قهرمانان ریشه در مسائل روانی آن‌ها دارد. میرعابدینی در این مورد می‌نویسد: «آنچه به رمان (خانه ادیسی‌ها) عمق و زیبایی می‌بخشد، شکل‌گیری دنیای درونی آدم‌ها، حسرت‌ها و رؤیاهایشان است. وجه مشترک سرنوشت همه‌شان عشقی است که سال‌ها در طلبش خود را به این در و آن در زده‌اند و حالا انقلاب، سبب تحول درونی در آن‌ها شده است. این تغییر درونی آنقدر مهم است که انقلاب بیرونی بی آن مفهومی ندارد» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ج ۲: ۱۴۱۷).

"غزاله علیزاده" در بخشی از رمان، که به وسیله یکی از شخصیت‌ها به نام "یونس" روایت می‌شود، دنیای گذشته قهرمانان و ماجراهای آن‌ها را توضیح می‌دهد و به نوعی می‌خواهد بین اعمال و رفتار امروزی آن‌ها و دنیای گذشته‌شان رابطه ایجاد کند. او در توصیف شخصیت‌ها در کنار وصف دنیای بیرونی، به وصف دنیای درونی آن‌ها نیز

می‌پردازد. از جمله در موارد زیر:

«تصویر معلّم موسیقی با چشم‌های سبز، موهای فردار پرپشت، که به لقا گفته بود چهره ملیحی دارد. این جمله را بارها در ذهن تکرار می‌کرد. گاه برابر آینه می‌رفت و خطوط صورت خود را، از دید معلّم می‌دید. زیر لب می‌گفت: «این قیافه‌ای است که مردها به آن احترام می‌گذارند. به دلایلی نامشخص طالب احترام بود، اما با گذشت زمان جرقه‌های نادر و پراکنده احترام کاستی گرفت» (علیزاده، ۱۳۷۱. ج: ۱، ص: ۱۱۱) توجه به این نکته که "لقا" در این رمان پیردختر است و در کودکی زیر سایه خواهر زیباتر از خودش "رحیلا" بوده و مورد بی توجهی قرار گرفته، این توصیفات را بیش تر جالب توجه می‌کند. یا در این نمونه که در توصیف "وهاب" است:

«می‌خواست رحیلا زنده باشد، موهای صاف بلند را افشان کند وقت شانه زدن، تارها روی هم بلغزد و به نرمی ابریشم جرقه‌ای بزند، او پسر کوچکی باشد و دامنش را بگیرد، دختر جوان بیچه را بی حوصله دور کند، چشم‌ها دلاویز، به سردی یخ» (همان: ۱۱) "وهاب" کسی است که در کودکی از مهر و عطوفت مادر بی نصیب بوده است بنابراین برای پر کردن جای خالی مهر مادری، دلبستگی و عشق مفروطی به خاطره عمّه جوان مرگش رحیلا دارد؛ گویی "وهاب" در خاطره "رحیلا" به دنبال پناهگاهی است که محبت گرم مادری را نثار او کند؛ مادری "به تمامی خوب". علاوه بر این موارد، نمونه‌های بسیار دیگری از تحلیل درونی شخصیت‌ها در این رمان وجود دارد.

پ - ۴) ردّ عامل تصادف و بیان اصل علیّت اجتماعی: رئالیست‌ها تنها به عکاسی از واقعیت نمی‌پردازند، بلکه می‌خواهند علّت وجودی آن را نیز در آثار خود انعکاس دهند. به نظر آن‌ها، تحولات شخصیتی انسان‌ها در پرتو اصل علیّت اجتماعی شکل می‌گیرد. «رئالیسم، پدیده‌های روحی را در پرتو اصل "علیّت اجتماعی" بررسی می‌کند. ریشه سرنوشت آدمی را در اوضاع محیطی و خصوصیات فردی می‌جوید. پیش از این که انسان را از لحاظ زیست‌شناسی تشریح کند، به مطالعه انسان اجتماعی و

تاریخی می‌پردازد. در تحول شخصیت‌های داستانی و تکامل سرگذشت‌ها را بر عوامل تصادفی می‌بندد. رئالیسم بشر را سازنده تاریخ می‌داند» (رادفر و حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۱۳: ۳۵). از نظر نویسندگان واقع‌گرا، توصیف محیط اجتماعی و طبیعی داستان بیهوده و بی‌هدف نیست بلکه محیط، عاملی است که علت و ماهیت عوامل را تعیین می‌کند و نشان می‌دهد در چه فضا و تحت چه شرایطی حوادث اتفاق می‌افتد. به این ترتیب هر حادثه یا پدیده‌ای با توجه به حوادث و پدیده‌های مربوط به آن بررسی می‌شود (رک. میرصادقی، ۱۳۱۵: ۳۳۶). این ویژگی مکتب رئالیسم در ساختار رمان خانه ادیسی‌ها و سیر حوادث و اتفاقات آن، نقشی اساسی دارد و حوادث رمان به صورت تصادفی و اتفاقی و ناگهانی نیست بلکه هر معلولی، علتی دارد و در رمان به این علت‌ها پرداخته می‌شود. «علیزاده» در سرآغاز رمان با بیان این جمله که «بروز آشفته‌گی در هیچ خانه‌ای تصادفی نیست» به نوعی عامل تصادف را رد می‌کند. از نظر او در این جهان، هر عملی، عکس‌العملی دارد و عقوبت‌ها در نتیجه اعمال هستند: «اگر ظریف‌تر رفتار کرده بود شاید همه چیز ثابت می‌ماند. اندیشید هر کنش بازتابی دارد. دست‌کاری نظم هستی، بی‌عقوبت نیست» (علیزاده، ۱۳۷۱. ج ۲: ۳۶۳).

کنار گذاشتن «قباد» در نتیجه اعتراض او به کارهای آتش‌خانه صورت می‌گیرد: «وقتی از کوه پایین آمد فقط سه روز خوشحال بود. بعد به کارهای آتش‌خانه اعتراض کرد. درگیر شدند. او را کنار گذاشتند» (همان. ج ۱: ۱۵۵). یا در جای دیگر رمان، علت لال شدن بچه‌ای را این‌طور بیان می‌کند: «وقتی سه ساله بوده، خانه‌شان آتش گرفته، پدر و مادر و خواهرش جلوی چشم او سوخته‌اند، بعدش لال شده» (همان: ۱۱۳). «علیزاده» با رد اصلاح یک‌شبه جامعه که همان عامل تصادف است، معتقد است که اصلاحات باید به تدریج صورت گیرد که مبین اصل علیت اجتماعی است: «مردم بد عادت شده‌اند. فرهنگ نوین را باید ذره‌ذره به آن‌ها آموخت. مثل قطره‌های سرنگ در خونشان وارد کرد. چرا قدرت تحلیل شما کم شده؟ انتظار دارید

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۵۳

جامعه بیمار ما یک شبه سالم شود؟» (همان. ج ۲: ۱۲۶).

به طور کلی از نظر "علیزاده" در این جهان هیچ چیزی اتفافی نیست و محیط اجتماعی و طبیعی، عامل جان‌دار و محرکه‌ای است که کیفیت وقوع حوادث و سرنوشت آدم‌های داستان را طرح می‌ریزد.

پ - ۵) انتخاب قهرمانان از طبقات پایین: برخلاف مکتب کلاسیسم که قهرمانانش از افراد برجسته و مهم است و برخلاف رمانتیسم که خواستار وضعیتی ایده‌آل و یا کمال مطلوب است، در مکتب رئالیسم، قهرمان داستان از افراد معمولی و عادی انتخاب می‌شود. نویسنده رئالیست، به هیچ وجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص و غیرعادی یا عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد به عنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد گزینش می‌کند. این فرد ممکن است، نمونه برجسته و مؤثر یک عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیرعادی نیست (رک. سیدحسینی، ۱۳۱۷. ج ۱: ۲۸۱).

شخصیت‌های آثار رئالیستی عموماً مردمان طبقه پایین اجتماع هستند. از این افراد زجرکشیده، مهربان و به ظاهر بی‌اهمیت گاهی اعمالی سر می‌زند که در محدوده شرایط زندگی آنان، حکم اعمال قهرمانانه را پیدا می‌کند. اینان کودکی، بلوغ، بالندگی، عشق، ازدواج و مرگ را به طور طبیعی و معمولی تجربه می‌کنند و در این روند، زندگی یک‌نواخت و ناخوشایندی را از سر می‌گذرانند (رک. داد، ۱۳۸۳: ۲۵۷).

قهرمانان رمان "خانه ادریسی‌ها" دارای ویژگی‌های این اصل رئالیستی هستند و افرادی مانند قباد، زلیخا، شوکت، رکسانا، کاوه، برزو و... همگی از افراد معمولی و عادی جامعه هستند و محصول محیط اجتماعی دورانی هستند که رمان روایت‌گر آن است. "قباد" یکی از شخصیت‌های این رمان که در میان مردم تا حدّ یک اسطوره و قهرمان نامیرا بالا رفته از همان مردم عادی و معمولی جامعه است و آنچه که باعث شده او این موقعیت ممتاز را پیدا کند، اعمالی است که از او سر زده و رشادت‌ها و از

جان‌گذشتگی‌هایی است که او از خودش نشان داده است، با این حال او از همان مردم است و برجستگی و تشخیص غیرعادی نسبت به دیگران ندارد. او حتی صفات و القابی که مردم به او می‌دهند قبول ندارد و آن‌ها را شعار می‌داند:

«رکسانا دست را بر سینه گذاشت. سر خم کرد. فقط هر جا پا بگذارد، اطرافش را تا قلمروی اسطوره بالا می‌برد. روح یک قوم است، آرزوی ملتی بزرگ. لب‌های قباد زیر تارهای سفید سبیل جنیید: آه چقدر شعار! همه باد هوا! من نه اسطوره‌ام، نه روح ملت! خاطره پنجاه سال دیوانگی را دور بینداز» (علیزاده، ۱۳۷۱، ج ۲: ۹۹).

در جای دیگر رمان می‌خوانیم:

«نگاه یاور درخشید. مردی رو به ماه شعر خواند، در ستایش قهرمان قباد، زلیخا، شوکت، رکسانا، کاوه و برزو. یاور برایش دست زد: آفرین! باز هم شعر درست کنید! پنجاه سال پیش برای قباد چه شعرهایی ساخته بودیم! جادوگر شاعر یونس، من و بقیه. یوری مارنکو دیر رسید. در فضا صدایی طنین انداخت: قهرمان قباد، اسطوره ما مرگ ندارد» (همان، ج ۲: ۳۱۳).

هم‌چنان که از این نمونه‌ها استنباط می‌شود قهرمان رئالیستی فردی ماورایی و مربوط به گذشته نیست بلکه از میان همان مردم و جامعه و دورانی است که در آن زندگی می‌کند.

پ - ۶) توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی: نویسندگان رئالیست، برخلاف رمانتیست‌ها به قهرمانان واقعی در محیط اجتماعی توجه داشتند؛ بنابراین به تفکر درباره رابطه انسان با محیط و تأثیرهایی که انسان از اجتماع می‌پذیرد پرداختند و او را به صورت موجود اجتماعی ترسیم کردند: «مهم‌ترین خصوصیت ادبیات رئالیستی، توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی است. به گفته دیگر، رئالیسم ریشه رفتار آدمی را در شرایط اجتماعی زمان می‌جوید. این سبک، صفات نیک و بد را پدیده‌ای طبیعی و ذاتی انسان نمی‌پندارد بلکه آن‌ها را محصول جامعه می‌شمرد. رئالیست کسی

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادیسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۵۵

است که روابط میان افراد را از یک طرف و افکار و امیدها و خیالات واهی و نومیدی‌ها و زبونی‌های آنان را از طرف دیگر معلول علل معین اجتماعی بداند که در محیط معینی به وجود می‌آید و تحت شرایط معینی نابود می‌شود» (پرهام، ۱۳۳۶: ۳۶). در رمان "خانه ادیسی‌ها" به این اصل رئالیستی توجه شده و شخصیت‌ها ساخته شرایط اجتماعی توصیف شده‌اند «قهرمان قباد با نگاهی تیز به او خیره شد: برای ما دور و نزدیک فرق نمی‌کند. انسان‌ها را با تمام ضعف‌هایشان دوست داریم، چون همه قربانی‌ایم، به جای نفرت شفقت داریم، شخصیت هر آدمی را شرایط ساخته، بی‌زاری ما متوجه آن شرایط است نه مردم» (علیزاده، ۱۳۷۱. ج ۲: ۱۶۷).

«مؤید سرخ شد با صدای ملایم‌تری گفت: توجه کنید! ما این‌جا نیامده‌ایم که با گذشته پوسیده وقت بگذرانیم. زندگی هیچ انسانی از خطا و لغزش مبرا نیست. همه ما قربانیان اجتماع ناسالم بودیم» (همان، ج ۲: ۱۴۵).

در ادبیات رئالیستی که رمان "خانه ادیسی‌ها" نیز نماینده آن است، موجودات طبیعی و اجتماعی به صورت منفرد و قائم به‌ذات مورد توجه قرار نمی‌گیرند بلکه به مثابه حلقه‌های زنجیر، وابسته و پیوسته به هم تصویر می‌شوند و از تک‌روی، منع می‌شوند: «قهرمان قباد قاطعانه گفت: کارهای فردی مورد قبول من نیست ترجیح می‌دهم کنار بکشم» (همان: ۲۱۶).

«ما تصمیم داریم اوج بگیریم. هر معترضی بالفطره خائن است و چیزی به اسم زندگی خصوصی وجود ندارد. افکار جدا از سیر جامعه، جزو جریان‌های انحرافی است» (همان، ج ۱: ۲۹۳).

علاوه بر این نمونه‌ها در همه قسمت‌های رمان، هر شخصیتی به عنوان یکی از حلقه‌های زنجیر اجتماع توصیف شده و خوبی و بدی او نیز محصول شرایط اجتماعی قلمداد گردیده‌است.

پ - ۷) تأکید بر واقعیت و توصیف زندگی: در برابر تخیل‌گرایی رمانتیسیم، واقع‌گرایی

از عناصر اصلی رئالیسم به شمار می‌رود. پیروان این مکتب به ترسیم صادقانه زندگی، مخصوصاً زندگی طبقات متوسط و پایین جامعه توجه داشتند. واقع‌گرایان تأثرات خود را از جهان تجربه عرضه می‌دارند. آنان همواره بر آنند تا خواننده احساس کند که امور به واقع چگونه‌اند (رک. اسکولز، ۱۳۱۷: ۱۱). آن‌ها می‌خواهند زندگی این افراد را آن‌طور که عملاً و واقعاً هست، نشان دهند. هر چند زشت و ناپسند باشد. آن‌ها برخلاف شکل‌های پیشین داستانی که معمولاً تصویری آرمانی از زندگی عرضه می‌داشتند و در نشان دادن خوبی‌های طبع بشری به قصد خرسند کردن خواننده راه افراط می‌پیمودند می‌کوشند زندگی فرد و جامعه را واقع‌گرایانه تصویر کنند. خواه خواننده خوشش بیاید و خواه خوشش نیاید (رک. ایرانی، ۱۳۱۰: ۱۴۲). این اصل رئالیستی، در رمان "خانه ادیسی‌ها" هم انعکاس چشم‌گیری دارد، "علیزاده" به طرز چشم‌گیری واقعیت‌ها و زندگی اقشار مختلف مردم مخصوصاً طبقه متوسط و پایین جامعه را آن‌طور که هست به تصویر کشیده است و در این میان از فلاکت‌ها و بدبختی‌ها و درد و رنج‌های مردم طبقات پایین جامعه به خصوص زنان سخن به میان آورده است:

«شوکت به او نزدیک شد، حتماً بچه بودی. مادر من هم جوان مرگ شد. در نانوايي کار می‌کرد. از کله صبح دست او توی تغار بود. خمیر چانه می‌زد. با وردنه صاف می‌کرد، عرق از هفت چاکش می‌چکید. در همان دکان می‌خوابیدیم روی سکوی گرم، با برادر کوچکم. هر سه تنگ هم. وقتی خروس می‌خواند، هولکی بیدار می‌شدیم. می‌رفتیم سر جوی آب، دست و روی می‌شستیم، مرغ‌ها وسط تاپاله‌ها می‌پلکیدند» (علیزاده، ۱۳۷۱: ج ۱: ۹۲).

«زن روسری را بالا کشید: سی‌وپنج سال کار کرده‌ام. اندازه برگ‌های این درختان ظرف و رخت و لباس شسته‌ام. پشت دیگ‌های سیاه را آنقدر ساییده‌ام تا رنگ نقره شده. (بر شکم آماسیده دستی کشید، آن را چون نشان افتخاری به پهلو شوکت سایید) غده دارد، آب آورده، درد می‌کند، شب نمی‌خوابم، بدتر از زن حامله. (تلنگری

بازتاب رئالیسم در رمان خانه ادریسی‌ها • دکتر حمیدرضا فرضی، رستم امانی آستمال • صص ۱۵۹-۱۳۵ □ ۱۵۷
به سر زد) کاش تار عنکبوت بود. اینجا پر از درد است. چارده سال بیش تر نداشتم
شوهرم دادند. توی خط شیره افتاد. دستم را گرفت با دو تا بچه آورد شهر. بعد گم و گور
شد. بچه‌هایم پشت سر هم مردند. جز کارگری در خانه‌های مردم چاره‌ای نداشتم؟»
(همان. ج ۱: ۱۵۰).

این مثال‌ها به عنوان نمونه‌هایی از واقعیت‌های دردناک زندگی مردم در رمان خانه
ادریسی‌ها است که "علیزاده" بر اساس دیدگاه رئالیستی‌اش آن‌ها را به تصویر
کشیده‌است.

نتیجه

رئالیسم که به عنوان جنبش ادبی در اواخر نیمه اول قرن نوزدهم آغاز شده و در
تباین با رمانتیسیم تلقی می‌شود، در تقابل با تخیل رمانتیسیم طرفدار بیان واقعیت در
رمان است. این مکتب، از همان آغاز نوشتن داستان به سبک جدید در ادبیات فارسی
مورد توجه نویسندگان مختلف قرار گرفته است که یکی از آن‌ها "غزاله علیزاده"
داستان‌نویس زن معاصر است.

در میان آثار این نویسنده که به سبک رئالیسم نوشته شده‌اند، رمان دوجلدی "خانه
ادریسی‌ها" از اهمیت و جایگاه خاصی برخوردار است. "علیزاده" در این اثر، گرایش و
توجه خود به مکتب رئالیسم را در دیدگاه‌های انتقادی خودش که عمدتاً در تقابل و
تباین رئالیسم با رمانتیسیم است و هم‌چنین در عناصر و اصول این مکتب که در نگارش
رمان از آن‌ها بهره برده، نشان داده‌است. در دیدگاه‌های انتقادی او که در اثبات رئالیسم
و نفی رمانتیسیم است و در گفتگوهای بین شخصیت‌های داستان مطرح گردیده،
مواردی مانند توجه به عینیت و ملموس کردن واقعیت، ردّ تخیل و رؤیا و...، ردّ و
نکوهش عشق، نفرت از شعر و واقع‌گرایی مورد توجه قرار گرفته‌است؛ که همه این‌ها از
اصول مورد توجه و علاقه رئالیست‌ها است.

هم‌چنین از عناصر مکتب رئالیسم مواردی مانند: توجّه به جزئیات و توصیف دقیق آن‌ها، به تصویر کشیدن زشتی‌ها، تحلیل درونی شخصیت‌ها، ردّ عامل تصادف و بیان اصل علیّت اجتماعی، انتخاب قهرمانان از میان افراد عادی و طبقه پایین، توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی و تأکید بر واقعیت و توصیف زندگی آن‌گونه که هست، در اثر او بازتاب یافته است.

توجّه او به جزئیات به گونه‌ای است که گویی خواننده در صحنه‌ها حضور دارد و آن‌ها را به چشم خودش می‌بیند و همین توجّه به جزئیات یکی از نشانه‌های گرایش "علیزاده" به این سبک است. قهرمانان اثر او همگی از افراد متوسط و پایین جامعه هستند که شخصیت‌شان در اجتماع شکل گرفته و زندگی آن‌ها به صورت واقعی با تمام خوبی‌ها و بدی‌ها آن‌طور که هست، نشان داده شده است. توجّه او به زشتی‌های اجتماع از قبیل فقر و فساد به ویژه خشونت علیه زنان بسیار قابل توجّه است. نظریات او در دفاع از زنان، شبیه طرفداران فمینیسم است. در این رمان هیچ چیز تصادفی اتفاق نمی‌افتد و هر معلولی دارای علتی است. او این موضوع را در سرآغاز داستان که می‌نویسد: "بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای اتفاقی نیست" تبیین می‌کند. او هم‌چنین در موقعیت‌های مختلف به تحلیل روانی (روان‌کاوی) شخصیت‌ها می‌پردازد و علاوه بر دنیای بیرونی، دنیای درونی آن‌ها را نیز توصیف می‌کند. همه این موارد بیان‌گر علاقه و گرایش "علیزاده" به مکتب رئالیسم است.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۷). عناصر داستان. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
۲. ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). هنر رمان. تهران: آبانگاه.
۳. پرهام، سیروس (دکتر میترا). (۱۳۳۶). رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات. ج ۲. تهران: نیل.
۴. تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوپتیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. ج ۳. تهران: آگه.
۵. ثروت، منصور. (۱۳۸۵). آشنایی با مکتب‌های ادبی. تهران: سخن.
۶. داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی. ج ۲. تهران: مروارید.
۷. سپانلو، محمد. (۱۳۸۱). نویسندگان پیشرو ایران. ج ۶. تهران: نگاه.
۸. سلیمانی، محسن. (۱۳۸۷). رمان چیست؟. تهران: سوره مهر.
۹. سید حسینی، رضا. (۱۳۸۷). مکتب‌های ادبی (۲ جلد). ج ۱۴. تهران: نگاه.
۱۰. شریفی، محمد. (۱۳۸۸). فرهنگ ادبیات فارسی. ج ۳. تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). مکتب‌های ادبی. تهران: قطره.
۱۲. علیزاده، غزاله. (۱۳۷۱). خانه ادیسی‌ها (۲ جلد). تهران: تیرازه.
۱۳. گرانت، دیمیان. (۱۳۷۹). رئالیسم. ترجمه حسن افشار. ج ۳. تهران: مرکز.
۱۴. لاج، دیوید و دیگران. (۱۳۸۶). نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پساامدرنیسم. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
۱۵. میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). واژه‌نامه هنر شاعری. ج ۳. تهران: مهناز.
۱۶. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). صدسال داستان‌نویسی ایران (۴ جلد در ۲ مجلد). ج ۳. تهران: چشمه.
۱۷. نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸۹). دایره المعارف مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا قرن بیستم. تهران: نشر یادواره اسدی ثامن الائمه.
۱۸. ولک، رنه. (۱۳۷۷). تاریخ نقد جدید، (ج ۱/۴). ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

ب) مقالات:

۱۹. پاینده، حسین. (۱۳۸۸). "رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به مدیر مدرسه آل احمد". در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. سال اول. شماره ۲. صص ۶۹-۹۸.
۲۰. پورنامداریان، تقی و سیدان، مریم. (۱۳۸۸). "بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی". در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. سال ۱۷. شماره ۶۴. صص ۴۵-۶۴.
۲۱. خاتمی، احمد و تقوی، علی. (۱۳۸۵). "مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی". در پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۶. صص ۹۹-۱۱۱.
۲۲. رادفر، ابوالقاسم و حسن‌زاده میرعلی، عبدالله. (۱۳۸۳). "نقد و تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم". در فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۳. صص ۲۹-۴۴.
۲۳. کوچکیان، طاهره و قربانی، خاور. (۱۳۸۹). "بازتاب اجتماع و رئالیسم سوسیالیستی در سال‌های ابری، اثر علی اشرف درویشیان". در زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز. سال ۵۳. شماره ۲۲۰. صص ۸۵-۱۰۵.
۲۴. کیومرثی جرتوده، محمد. (۱۳۸۹). "بررسی نهضت رئالیسم در داستان‌های کوتاه فارسی و اردو (نگاه اجمالی و مقایسه‌ای)". در پژوهش ادبیات معاصر جهان. شماره ۵۹. صص ۸۶-۷۵.
۲۵. مهدی‌پور، علیرضا. (۱۳۹۰). "بررسی حکایت ناتمام آشیزباشی، اثر جفری چاسراز منظر رئالیسم". در پژوهش ادبیات معاصر جهان. شماره ۶۲. صص ۹۳-۱۱۱.
۲۶. نیکویخت، ناصر و رامین‌نیا، مریم. (۱۳۸۴). "بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق". در فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی. شماره ۸. صص ۱۳۹-۱۵۴.

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی

مطالعه تطبیقی

رضا قنبری عبدالملکی^۱

چکیده

هدف این مقاله، بررسی ریشه‌های نظریه بینامتنیت در مباحث بلاغت سنتی فارسی است. بینامتنیت طبق نظر "ام.ا.ج. ایبرمز" از طریق موارد زیر صورت می‌گیرد: نقل قول‌های صریح و ناصریح، تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی و مضمونی، یا صرفاً از طریق مشارکت ناگزیر در استفاده از گنجینه سنت‌ها و قواعد زبانی و ادبی و روندهایی که از پیش همواره موجودند. مقوله "بینامتنیت" از نگاه منتقدین کلاسیک ادبیات ایران نیز - البته با اصطلاحاتی خاص و متفاوت با اصطلاحات نقد ادبی مدرن - پنهان نمانده است؛ سایه‌روشنی از مباحث مربوط به این نظریه، همواره در میان خالقان آثار ادبی و علمای بلاغت دنیای اسلام مورد اعتنا و اهتمام بوده است، هم در ذیل مباحثی که علمای بلاغت درباره اصطلاحاتی نظیر اقتباس، تلمیح، تقلید و حسن اتباع طرح کرده‌اند می‌توان پاره‌ای از اجزای آنچه به عنوان گفت‌وگوی متن‌ها یا بینامتنیت شناخته می‌شود یافت و هم در فصولی از کتب بلاغی که به بحث درباره "سرفات ادبی" اختصاص یافته است. این مقاله می‌کوشد به بررسی این موضوع بپردازد.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، بلاغت سنتی، سرفات شعری، نقد ادبی، مکالمه‌باوری.

مقدمه

نظریه پردازان معتقدند در دوره پسامدرن دیگر امکان سخن گفتن از اصالت و یکتایی اثر هنری وجود ندارد، چراکه آثار هنری همگی به صورت آشکار مجموعه‌ای از خرده‌ها و پاره‌های هنر از پیش موجودند (رک. آلن، ۱۳۸۰: ۱۱).

یکی از رویکردهای مورد توجه در پژوهش‌های مربوط به ادبیات و هنر در دهه‌های اخیر مطالعات بینامتنی است. بینامتنیت به معنی شیوه‌هایی است که هر متن ادبی به واسطه آن‌ها با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان تداخل می‌یابد. مکالمه میان متون ادبی از دیرباز مطرح بوده است. در دوره معاصر، میخائیل باختین ۱۸۹۵-۱۹۷۵ م. (Mikhail Bakhtin) مقوله بینامتنیت را از دیدگاهی نو مورد مطالعه قرار داده است. رولان بارت ۱۹۱۵-۱۹۸۰ م. (Roland Barthes) و ژولیا کریستوا (Julia Kristeva; b 1941)، اندیشمندان دیگری هستند که نقش اساسی در بنیان گرفتن این نظریه داشتند. کریستوا نخستین بار از اصطلاح "بینامتنیت" نام برد (Kristeva, Julia. 1986). مباحث مربوط به این نظریه، با کمی تفاوت در میان علمای بلاغت سنتی ما نیز مورد توجه بوده است که در ذیل مباحث ترجمه، سرقات و تقلید به آن پرداخته‌اند.

"ترجمه"، عملی بینامتنی است. مترجم در ترجمه از وجود بینامتنیت "درون‌متنی" و "برون‌متنی" مطلع است. در بلاغت سنتی ما، در بحث "ترجمه"، شرط خلاقیت فردی و هنری مورد توجه منتقدان قرار گرفته است که این موضوع در راستای نظریه ژولیا کریستوا درباره خلاقیت بینامتنیتی است.

"سرات" بخشی از نقد ادبی است و مسأله مهم در ارتباط با مبحث "سرات"، روابط بینامتنی است. امروزه، منتقدان به این نتیجه رسیده‌اند که هیچ اثری منحصرأ از قلم و فکر امضاکننده آن تراوش نمی‌کند و ابداع مطلق و بی‌سابقه، قطعاً کمیاب است. از

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۶۳

این رو هیچ شاعر و نویسنده نیست که به سرقت و انتحال متهم نباشد. توجه به موضوع "سرفقات" مانند دیگر مباحث نقد ادبی، در خلال دیوان‌های شعر فارسی یا بعضی تذکره‌ها و کتاب‌های مربوط به فن بلاغت و بدیع نیز آمده است.

"تقلید"، بسیار خواندن دیوان شعر و پیروی کردن از سبک و اسلوب سخن یکی از شعراست. پیتر آکروید (Peter Akroyd; b 1949) مدعی است که تقلید و تغییر به تولید اثر ادبی نو می‌انجامد و بر اتصال و ارتباط آگاهانه تأکید می‌کند (رک. سخنور، ۱۳۱۷: ۷۳)، افراط در تقلید و پیروی از سبک و اسلوب شعرا ممکن است به "سرفت سبک" منتهی گردد.

بحث و بررسی

مقوله "بینامتنیت" در نگاه منتقدانی چون میخائیل باختین و ژولیا کریستوا به صورتی نظام‌مند مطرح شد. گرچه از هنگامی که کریستوا به طرح و تدوین مبانی نظریه "مکالمه متون" پرداخته است، دیرزمانی نمی‌گذرد؛ اما این واقعیت را نمی‌توان انکار کرد که سایه‌روشنی از مباحث مربوط به این نظریه، همواره در میان خالقان آثار ادبی و علمای بلاغت دنیای اسلام، مورد توجه و اهتمام بوده است. هم در ذیل مباحثی که علمای بلاغت درباره اصطلاحاتی نظیر "ترجمه"، "تقلید"، "اقتباس" و "تلمیح" طرح کرده‌اند، می‌توان پاره‌ای از اجزای آنچه به عنوان "گفت‌وگوی متن‌ها" یا "بینامتنیت" شناخته می‌شود، یافت و هم در فصولی از کتب بلاغی که به بحث درباره "سرفقات ادبی" اختصاص یافته است.

الف) بینامتنیت چیست؟

بینامتنیت یادآور این نکته است که «متون همگی به طور بالقوه متکثر، بازگشت‌پذیر، در معرض پیش‌پنداشت‌های خاص خواننده، فاقد مرزهای روشن و

۱۶۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیدرپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
تعریف‌شده و همواره درگیر بیان یا سرکوب آواهای مکالمه‌ای موجود در جامعه‌اند.
بینامتنیت به عنوان اصطلاحی که پیوسته به عدم یگانگی، وحدت و از این رو اقتدار
بی‌چون و چرا اشاره دارد، همچنان ابزار توانمندی در دایره‌ی واژگان نظری هر
خواننده‌ای است» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۹۷).

بینامتنیت به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطه‌ی آن‌ها به طور
تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا
جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکت
اجتناب‌ناپذیر در ذخیره‌ی مشترک سنن و شیوه‌های زبان‌شناسیک و ادبی، تداخل
می‌یابد. بنابراین در نتیجه‌گیری کریستوا، هر متنی در حقیقت یک بینامتن، یعنی
جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر؛ حتی متن‌هایی که در آینده نوشته
خواهند شد (رک. داد، ۱۳۸۲: ۴۲۳).

اگر مکالمه‌ی میان متون ادبی از دیرباز مطرح بوده است؛ در دوره‌ی معاصر، میخائیل
باختین متفکر روسی بار دیگر مقوله‌ی بینامتنی را از دیدگاهی نو، مورد مطالعه قرار داده
است (رک. مقدمه‌ی، ۱۳۷۸: ۱۱۲). او بر این باور بود که هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد.
«هر اثری از آثار پیشین، مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی
دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است» (رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۸۸: ۳۵) یعنی هر متن
از آغاز آفرینش خود، در قلمرو قدرتِ متن‌های دیگری است که پیش از آن آفریده
شده‌اند و فضای خاصی را به آن تحمیل می‌کنند.

الف - ۱) صاحب‌نظران بینامتنیت

الف - ۱ - ۱) میخائیل باختین

رویکرد بینامتنیت بیش از دیگران و امدار میخائیل باختین است. مهم‌ترین دستاورد
او در پیوند با بینامتنیت، مکالمه‌باوری است. باختین با مطالعه‌ی رمان‌های داستایفسکی

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۶۵

به مکالمه‌باوری رسید (رک. رضایی دشت‌ارزنه، ۱۳۸۱: ۳۵). بنا بر مکالمه‌باوری باختین، هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترک داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیش‌گویی و واکنش به آن‌هاست، گفت‌وگو می‌کند (رک. احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳).

الف - ۱ - ۲) رولان بارت

دیگر اندیشمندی که نقش اساسی در بنیان‌گرفتن بینامتنیت داشت، رولان بارت است. او در آثار خود به ویژه در "مرگ مؤلف"، "لذت متن" و "نظریه متن" بر تکثیر معنا تأکید کرد. او هم، متون را بینامتنی از متون پیشین می‌دانست و نظرش این بود که هر متنی، آمیزه‌ای از نوشته‌ها و نقل قول‌های برگرفته از مراکز مختلف فرهنگی است که هیچ یک اصالت ندارند (رک. رضایی دشت‌ارزنه، ۱۳۸۱: ۳۷).

الف - ۱ - ۳) ژولیا کریستوا

دانشمند برجسته دیگری که با توجه به نظریات باختین و سوسور، نخستین بار از اصطلاح بینامتنیت نام برد، ژولیا کریستوا بود. اصطلاح بینامتنیت توسط او در اواخر دهه شصت میلادی پس از بررسی آراء باختین مطرح شد. «کریستوا از بینامتنیت چنین جریانی را در نظر دارد: معنای هر متن در خود آن تمامیت نمی‌یابد، بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد. از این رو معنای هر متن ادبی وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متون ادبی و غیرادبی است که متن در بافت آن‌ها شکل گرفته است» (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷). او نیز چون بارت بر این باور بود که هیچ مؤلفی به یاری ذهن خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر، واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است (رک. احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). کریستوا نظریات باختین درباره بُعد گفت‌وگویی متن را با نظریه نشانه‌شناسانه خود پیوند می‌دهد و می‌گوید هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط پیدا می‌کند: الف. در محور افقی، نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد؛ ب. در محور عمودی، متن با متن‌های دیگر و با بافتی که متن در آن شکل گرفته است مرتبط می‌شود. «به اعتقاد کریستوا هر متن، تقاطعی از متون

۱۶۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱
مختلف است که حداقل یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباط‌ها پیدا کرد»
(سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷).

ب) نشانه‌هایی از بینامتنیت در بلاغت سنتی ایران

اکنون به مباحثی از نقد ادبی و بلاغت سنتی ایرانی - اسلامی پرداخته می‌شود که می‌توان نشانه‌هایی هر چند ضعیف، از نظریه بینامتنیت را در میان آن‌ها یافت. مباحثی که در این پژوهش به آنان پرداخته می‌شود عبارتند از: ۱. ترجمه؛ ۲. سرقات ادبی؛ ۳. تقلید؛ ۴. مکالمه‌باوری (گفت‌وگویی متن‌ها).

ب - ۱) "ترجمه" و "بینامتنیت"

ترجمه عملی بینامتنی است؛ اما تا کنون به نقش "بینامتنیت" در آن توجه چندانی نشده است. مترجم در ترجمه از وجود بینامتنیت "درون‌متنی" و "برون‌متنی" مطلع است. هر ترجمه در نوع خود یک تفسیر است و بازگوکننده نگاه مترجم به متن، چرا که مترجم بی دلیل یک واژه را از بین چند واژه معادل انتخاب نمی‌کند. به همین دلیل برخی منتقدان معتقدند که درک بینامتنی در ترجمه را باید بر عهده خواننده گذاشت. به عبارتی اینان معتقد به "دریافت" مفهوم بینامتنی از جانب خواننده هستند و برخی دیگر به "ساختن" یا بهتر بگوییم به "بازسازی" این بینامتنی از ناحیه مترجم اصرار دارند (رک. خان‌جان، ۱۳۸۶: ۵).

ب - ۱ - ۱) خلاقیت بینامتنی در "ترجمه"

تی.اس. الیوت در مقاله "سنت و استعداد فردی" می‌گوید: اثر برجسته ادبی باید متصل به سلسله ادبی پیش از خود باشد و با استعداد و قریحه فردی تغییر و برتری یابد (رک. سخنور، ۱۳۸۷: ۷۳). متن‌های ادبی بسته به خلاقیت ذهن هنرمند، در عین تأثیرپذیری از متون پیشین با دگرگونی در آن‌ها و هنجارشکنی و رویکردهای تازه

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۶۷
هنری آفریده می‌شوند. «اگر هنرمند بتواند در خلق تازه ادبی، متن دیگری را از آن خود کند و مهر شخصیت و سبک خود را بر آن بزند، به واقع خلاقیت خود را به اثبات رسانده است» (خلیلی جهان‌تیب، ۱۳۸۶: ۶). نویسندگان با هدف گفتن مضامین تازه، مضامین و جملات نویسندگان متقدم را در آثار خود می‌آورند.

در بلاغت سنتی ما نیز، در بحث "ترجمه" - که از فروع سرقات ادبی است - شرط خلاقیت فردی و هنری، مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. جلال‌الدین همایی در این باره می‌نویسد: «صنعت ترجمه را در کتب بدیع، به این امر اختصاص داده‌اند که مابین شعرا و ادبای قدیم معمول بوده است که مضمون شعری را از زبان عربی به نظم فارسی، یا از فارسی به نظم عربی نقل می‌کردند و این عمل مخصوصاً در صورتی که شاعر مترجم، استادی به خرج داده و تمام مضمون و معنی یک بیت را در یک بیت گفته از جهت بلاغت و پروراندن مضمون و فکر، ترجمه از اصل بهتر درآمده باشد، نه تنها جزو سرقات شمرده نمی‌شود، بلکه هنری است بسیار گران‌قدر که جزو محاسن و صنایع بدیعی و از دلایل قدرت طبع و نیروی استادی شاعر سخندان در هر دو زبان است» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۷۴). به نظر استاد همایی اگر شاعری در ترجمه مضامین شاعران پیشین و تأثیرپذیری از آن‌ها نوآوری و "استادی" به خرج دهد؛ هنر او هنری است بسیار گران‌قدر که جزو محاسن و صنایع بدیعی است و از دایره سرقات بیرون است. شمس قیس رازی نیز چند قرن پیش از استاد همایی این موضوع را این‌گونه مطرح کرده بوده است: «ارباب معانی گفته‌اند چون شاعری را معنی دست دهد و آن را کسوت عبارتی ناخوش پوشاند و به لفظی رکیک ادا کند و دیگری همان معنی فراگیرد و به لفظی خوش و عبارتی پسندیده بیرون آرد او بدان اولی گردد و آن معنی ملک او گردد و لاول فضل السابِق» (رازی، ۱۳۶۰: ۴۷۵).

این ادعا در راستای نظریه ژولیا کریستوا درباره خلاقیت بینامتنیتی است که می‌گوید هر متن، صورت تغییر یافته متنی دیگر است و در بینامتنیت باید یک معنای

۱۶۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیدرپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

ثالث حادث شود. در اینجا مناسب است از نظریه "دلهره تأثیر" هارولد بلوم (Harold Bloom; 1930) - منتقد و نظریه پرداز آمریکایی - سخن به میان آوریم. بلوم می‌گوید شاعران متأخر همواره گرفتار این ترس درونی‌اند که مبادا از شاعران متقدم تأثیر پذیرند و مبادا اثرشان بدیع نباشد. این نظریه بلوم مبتنی بر نظریه زیگموند فروید (Sigmund Freud; 1856-1939) درباره "عقدۀ ادیب" است که در آن شاعر همیشه دچار احساس دوگانه نسبت به شاعر پیش از خود است (رک. سخنور، ۱۳۸۷: ۷۱).

در کتاب‌های بلاغت فارسی که پیش از شمس قیس رازی نوشته شده است در بحث "ترجمه"، به خلاقیت فردی هنرمند اشاره‌ای نشده است و تنها به تعریف اصطلاح ترجمه به عنوان یکی از صناعات بدیعی و شواهد مربوط به آن، پرداخته شده است و بس. محمد بن عمر رادویانی در فصل شصت و چهارم از کتاب "ترجمان‌البلاغه" که قدیم‌ترین کتاب فارسی در زمینه علم بلاغت است، درباره "ترجمه" می‌نویسد: «و یکی از بلاغت، ترجمه گفتن است و بهترین ترجمه آن بود که معنی را تمام نقل کند و لفظی موجز بلیغ. چنان که بحتری گوید اندر صفت قلم: لَهُ حَدُّ صَمَّامٍ وَمَشِيَّةٌ حَيَّةٌ / وَقَالَ بُبِيمَارٍ هَمُّ أَوْ غَوِيْدٍ أُنْدَرِ جَامِ شَرَابٍ: يُخْفِي الرُّجَا جَةَ لَوْنَهَا فَكَأَنَّهَا / فِي الْكَفِّ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنْاءٍ. ترجمه: اندر قدح به کف بر پنداری / بر کف پوست بی قدح استاده» (رادویانی، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

رشیدالدین محمد وطواط نیز در کتاب "حدايق السحر في دقايق الشعر" مانند رادویانی فقط به تعریف صنعت "ترجمه" و ارائه شواهد آن پرداخته و از شرط خلاقیت هنری در ترجمه، سخنی به میان نمی‌آورد: «الترجمه، این صنعت چنان باشد که شاعر معنی بیت تازی را به پارسی نظم کند یا پارسی را به تازی. مثالش ناصر خسرو گوید: کردم بسی ملامت مر دهر خویش را / بر فعل بد ولیک ملامت نداشت سود / دارد زمانه تنگ دل من ز دانشش / خرم دلا که دانشش اندر میان نبود و ترجمه این مر است بتازی:

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۶۹

عَدَلْتُ زَمَانِي مُدَّةً فِي فِعَالِهِ / وَلَكِنْ زَمَانِي لَيْسَ يَرُدُّعُهُ الْعَدْلُ / يُضَيِّقُ صَدْرِي الدَّهْرُ
بُغْضًا لِفَضْلِهِ / فَطُوبَى لِمَنْ لَيْسَ فِي ضَمْنِهِ فَضْلٌ» (رشید و طواط، ۱۳۶۲: ۶۹).

ب - ۲) "سرقات ادبی" و نقد تطبیقی و بینامتنی^۱

سرقات، بخشی از نقد ادبی است و مسأله مهم در ارتباط با مبحث "سرقات"، روابط بینامتنی است. شکلوفسکی در مقاله "هنر یعنی صنعت" می‌گوید که تعبیرات و مضامین ادبی یک دوره، به دوره‌های بعد منتقل می‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶۸). در نقد امروز، بحث در مورد سرقات، بیش‌تر شامل تحقیق و بررسی درباره منبع الهام اثر، چگونگی تأثیرپذیری هنرمند از دیگران و مسأله اصالت یا تقلیدی بودن اثر او می‌شود «و از آنجا که بر اثر گسترش روابط فرهنگی، حوزه‌های خواننده‌ها و دانسته‌های شاعران و نویسندگان از مرزهای زبان مادری آن‌ها تجاوز کرده است، به ناچار دامنه این بحث‌ها و تحقیق‌ها، به ادبیات سایر زبان‌ها نیز کشیده شده و بخشی از آن به "نقد تطبیقی" ارتباط می‌یابد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۴).

تحقیق علمی درباره منابع الهام شاعران، در اروپا از اواخر قرن اخیر آغاز گشت. مطالعات منتقدان، امروز تقریباً به این نتیجه رسیده است که هیچ اثری منحصرأ از قلم و فکر امضاکننده آن تراوش نمی‌کند و ابداع و ایجاد مطلق و بی سابقه، اگر به کلی نایاب نباشد قطعاً کمیاب است. از این رو هیچ شاعر و نویسنده‌ای نیست که به سرقت و انتحال متهم نباشد (رک. زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۷).

توجه به موضوع "سرقات" مانند دیگر مباحث نقد ادبی به گونه اشارتی کوتاه در خلال دیوان‌های شعر فارسی یا بعضی تذکره‌ها آمده است. معمولاً بخشی از کتاب‌های مربوط به فن بدیع نیز به بحث درباره سرقات اختصاص یافته است و حتی در بعضی از کتاب‌های غیربدیعی از جمله "قابوس‌نامه" تألیف عنصرالمعالی کیکاووس، شگردهای اقتباس و سرقات ادبی توصیف و توصیه شده است. شمس قیس رازی در "المعجم"

۱۷۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

فصل جداگانه‌ای را به این موضوع اختصاص داده است. در "چهار مقاله"، خواندن کتب سرقات به شعرا توصیه شده است (رک. نظامی عروضی، ۱۳۸۲: ۴۹). سراج‌الدین علی‌خان آرزو در "تنبيه الغافلین" و امام‌قلی صهبایی نیز در کتاب "قول فیصل" گاهی به نقد شعر حزین از دیدگاه سرقات شعری پرداخته‌اند (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۵۴).

در کتاب "صور خیال در شعر فارسی"، دربارهٔ مسألهٔ "سرقات" و تأثیرپذیری هنرمندان و متون از یک‌دیگر آمده است: «هیچ هنر کامل و جاودانه‌ای در پیدایش و ظهور خود، از مجموعه جریاناتی که در حوزهٔ تاریخی آن هنر وجود داشته، بی‌بهره نیست... هیچ ابتکار و خلقی، آنگاه که بتواند مصداق راستین ابتکار و آفرینش باشد، نمی‌تواند دور از حوزهٔ نفوذ آثار قبلی وجود داشته باشد و اگر خلاصه کنیم، باید بگوییم در خلق هر شعر کامل و جاودانه‌ای، به میزان بسیاری از مواد مختلف استفاده شده است و این مواد گوناگون که ذهن شاعر از آن‌ها تغذیه کرده است، به چندین نوع قابل تقسیم است یعنی هر شعر برخاسته و حاصل چندین عامل قبلی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۰۲).

ب - ۲ - ۱) بررسی تطبیقی "سرقات ادبی" در کتاب‌های بلاغت سنتی

در کتاب‌های بدیع فارسی و عربی برای سرقات، بر حسب میزان تقلید، انواع و اقسامی قائل شده و اصطلاح‌های مختلفی برای هر کدام وضع کرده‌اند. بعضی از منتقدان عرب‌زبان در احصاء و تسمیهٔ انواع سرقات، تحقیق و تدقیق بیش‌تر کرده و در این باره تفصیل افزون‌تری قائل شده‌اند. از جمله حاتمی در "حلیة‌المحاضرہ" در انواع آن اسم‌های تازه آورده است و هم‌چنین ابن رشیق قیروانی مؤلف کتاب "العمده" نیز در باب اقسام سرقات، تحقیقاتی دقیق و مفصل کرده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۶۴).

نام‌گذاری‌ها و تعریف‌هایی که برای سرقات شده، در همهٔ کتاب‌های بلاغی و بدیعی یکسان نیست و تفاوت‌هایی در آن‌ها دیده می‌شود.

قدیم‌ترین کتاب در زمینهٔ علم بلاغت که به زبان فارسی نگاشته شده است،

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۷۱

ترجمان البلاغه محمد بن عمر رادویانی متعلق به قرن پنجم هجری قمری است. کتاب "ترجمان البلاغه" در هفتادوسه فصل در علم بدیع و بعضی مباحث بیانی مثل تشبیه و استعاره تألیف شده است. مؤلف در این کتاب، فصلی جداگانه به "سرقات شعری" اختصاص نداده است (رک. قنبری عبدالملکی، ۱۳۹۰: ۱۶۶) اما در فصل‌های پنجاه‌وسه و شصت و چهار به مباحث "تضمین" و "ترجمه" می‌پردازد که بعضی از کتاب‌های بدیعی متأخر مانند "فنون بلاغت و صناعات ادبی"، آن‌ها را از فروع سرقات برمی‌شمارند (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۵۷).

در قرن ششم، کتاب "حدائق السحر فی دقائق الشعر" را امام رشیدالدین محمد عمری بلخی، معروف به رشید و طواط در علم بدیع و مباحث بلاغی تشبیه و استعاره نوشت. نویسنده در این کتاب ابتدا صناعات را تعریف کرده، سپس نمونه‌هایی از تازی و فارسی آورده است. رشید و طواط بسیاری از توضیحات و شواهد "ترجمان البلاغه" را ذکر کرده است. و طواط نیز مانند رادویانی در کتابش فصلی جداگانه به "سرقات شعری" اختصاص نداده و فقط به مباحثی چون "ترجمه" و "تضمین" می‌پردازد. و طواط در تعریف "تضمین" اشاره‌ای هم به سرقت شعری نموده و می‌نویسد: «این صنعت چنان باشد که شاعر مصرعی یا بیتی یا دو بیت از آن دیگری در میان شعر خود به کار برد به جایی لایق نیک، بر سبیل تمثّل و عاریت نه بر وجه سرقه و این بیت تضمین باید که مشهور باشد و اشارتی بود چنان‌که شنونده را تهمت و شبهت سرقه بیفتد» (رشید و طواط، ۱۳۶۲: ۷۲).

در قرن هفتم هجری مهم‌ترین اثر بلاغی فارسی، "المعجم فی معاییر اشعار العجم" به دست شمس‌الدین محمد بن قیس رازی تألیف شد. این کتاب نیز بی‌شبهت به "حدائق السحر" رشیدالدین و طواط نیست (رک. صفوی، ۱۳۸۳: ۸۲). المعجم شامل دو قسم است: قسم اول در فن عروض و قسم دوم در فن معرفت قوافی و علم شعر. المعجم شمس قیس، اولین کتاب فارسی در زمینه بلاغت است که مؤلف آن، در

۱۷۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

فصلی جداگانه در پایان کتاب به بحث در مورد "سرقاتِ شعری" پرداخته است. شمس قیس چهار گونه سرقات تشخیص داده و برای هر یک، مثال‌هایی آورده است: «بباید دانست که سرقات شعر چهار نوع است انتحال و سلخ و المام و نقل» (رازی، ۱۳۶۰: ۴۶۴). جلال‌الدین همایی بعضی نظرات شمس قیس در مورد سرقات را نقد کرده و می‌نویسد: «نقل و المام را می‌توان در تحت یک عنوان داخل کرد، زیرا در المام نیز نقل، مضمون بیت دیگری است به عبارت و وجهی دیگر و آن وجه شامل تغییر موضوع در ابواب نظم از مدح و هجا و شکر و شکایت و امثال آن نیز می‌شود و آنگهی بعض اقسام نقل که صاحب المعجم جزو سرقت شمرده، علی‌التحقیق از حد و مرز سرقت بیرون است» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۹۷).

از قرن هشتم تا قرن یازدهم هجری قمری، مندرجات کتاب‌های بلاغت فارسی در واقع نوعی تأکید بر نوشته‌های قبل است و نویسندگان فارسی‌زبان به تکرار مطالب گذشتگان پرداخته‌اند. در کتاب "بدایع الافکار فی صنایع الاشعار" تألیف کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی (قرن نهم هجری)، انواع سرقات به این ترتیب طبقه‌بندی شده‌اند: ۱. مصالته یا نسخ یا انتحال؛ ۲. سلخ؛ ۳. مسخ؛ ۴. المام. تعریف‌های هر کدام نیز همان تعریف‌های شمس قیس در "المعجم" است.

از قرن یازدهم هجری کتابی به نام "انوارالبلاغه"، تألیف محمدهادی بن صالح مازندرانی در دست است که باب چهارم از فن سوم (بدیع) کتابش را به "بیان سرقات شعریه" اختصاص داده است. مؤلف انوارالبلاغه هر چند که در بحث سرقات شعری به نظرات شمس قیس رازی توجه دارد، اما به نکاتی در کتابش به ویژه در زمینه طبقه‌بندی سرقات اشاره کرده است که قابل توجه‌اند: «سرقت بر دو قسم است: ظاهر و غیرظاهر و ظاهر بر سه گونه است: نسخ و مسخ و سلخ... نسخ، و آن را انتحال نیز می‌نامند، عبارت است از دزدیدن تمام معنی را با تمام لفظ به همان ترتیبی که ناظم اول گفته... مسخ، و آن را اغاره نیز می‌گویند، آن بر دو گونه است: ممدوح و مذموم. مسخ

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۷۳

ممدوح آن است که کلام ثانی بلیغ‌تر از اول بوده باشد، به اعتبار تحقق فضیلتی از فضایل کلام در ثانی نه در اول... و سلخ، و آن را المام نیز گفته‌اند و این نیز بر دو قسم است: ممدوح و مذموم. سلخ ممدوح آن است که ثانی بلیغ‌تر از اول بوده باشد و سلخ مذموم آن است که ثانی بلیغ‌تر از اول نبوده باشد... و مذموم از هر سه قسم از سرقه ظاهر یعنی نسخ و مسخ و سلخ مذمومند هرگاه معلوم باشد که ثانی از اول برده و اگر معلوم نبوده باشد، مذمت ثانی معقول نیست چه، گاه باشد که از باب توارد باشد و سرقه غیرظاهر آن است که دزدیدن ثانی از اول خفایی داشته باشد، به سبب تغییری، و از این قبیل است چند نوع از سرقه: یکی آن که معینین متشابه باشند نه متحد. دویم آن که معینی در جایی گفته شده باشد و همان معنی را در جایی دیگر گویند. سیوم آن که شمول معنی ثانی بیش‌تر بوده باشد از اول. چهارم آن که معنی ثانی نقیض معنی اول بوده باشد و این را قلب می‌نامند. پنجم آن که پاره‌ای معنی بیت اول بوده و اضافه شود به آن چیزی دیگر که باعث زینت او باشد» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۳-۳۷۹).

از بین نویسندگان متأخر کتاب‌های بلاغی و بدیعی، استاد جلال‌الدین همایی در کتاب "فنون بلاغت و صناعات ادبی" با نگاهی به یادداشت‌های قدما، در این زمینه سرقات ادبی را به یازده اصل کلی تقسیم‌بندی می‌کند که عبارتند از: ۱. نسخ یا انتحال؛ ۲. مسخ یا اغاره؛ ۳. سلخ یا المام؛ ۴. نقل؛ ۵. شیادی و دغل‌کاری یا دزدی بی‌برگه و بی‌نام و نشان؛ ۶. حل؛ ۷. عقد؛ ۸. ترجمه؛ ۹. اقتباس؛ ۱۰. توارد؛ ۱۱. تتبع و تقلید. انواع عمده یا ارکان اصلی سرقات ادبی، پنج عنوان اول است و باقی از فروع و توابع همان ارکان اصلی است (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۵۷).

بعد از استاد همایی، از بین نویسندگان و منتقدان ایرانی که با نگاهی تازه به موضوع سرقات پرداخته‌اند، می‌توان از دکتر عبدالحسین زرین‌کوب و دکتر شفیعی کدکنی نام برد که در کتاب‌های "آشنایی با نقد ادبی"، "صور خیال در شعر فارسی" و "موسیقی شعر" به این موضوع پرداخته‌اند.

ب - ۳) "تقلید" از نظر پیتر آکروید و نظریه پردازان بلاغت سنتی

این نکته در خور تأمل است که تأثیر و تقلید یا بینامتنیت، صرفاً به معنای استفاده از آثار دیگران نیست. «افشای تأثیرگذاری، تلمیح و بینامتنیت را منفی نمی‌شمارد و لذا اختفای آن را هم لازم نمی‌داند. پیتر آکروید این نکته را چنین برجسته می‌کند که «حقیقی‌ترین سرقت، حقیقی‌ترین شعر است» (سخنور، ۱۳۸۷: ۷۲) آکروید تقلید را مترادف با هنر حقیقت‌مند و اصیل می‌داند. پیتر آکروید مدعی است که تقلید و تغییر به تولید اثر ادبی نو می‌انجامد و بر اتصال و ارتباط آگاهانه تأکید می‌کند. بارت و کریستوا از آن جهت که منشأ اقتداری صاحب‌نظرانه و پدیدآورنده، برای نویسنده قائل نیستند با آکروید تفاوت دارند. بارت بینامتنیت را «نقل قول‌هایی ناآگاهانه یا نیندیشیده و بدون علامت نقل قول» می‌داندست (رک. همان: ۷۲).

استاد همایی درباره "تقلید" می‌نویسد: «تقلید، بسیار خواندن دیوان شعر و پیروی کردن از سبک و اسلوب سخن یکی از شعراست. افراط در این کار نیز ممکن است احياناً منتهی به عملی گردد که مظنه تهمت سرقت باشد» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۹۵).

ب - ۳ - ۱) تقلید افراطی و سرقت سبک

همان‌طور که همایی اعتقاد دارد، افراط در تقلید و پیروی از سبک و اسلوب شعرا ممکن است به "سرقت سبک" منتهی گردد. شمیسا نیز در این باره می‌نویسد: «امروزه می‌توان در باب سرقات، مباحث دیگری را هم در نظر گرفت، مثلاً سرقت سبک را، چنان‌که امروزه کثیری، سبک سپهری یا شاملو را سرقت می‌کنند و اصطلاحات و لغات و جمله‌بندی‌های این شاعران را به ابتذال می‌کشانند» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶۸).

از منتقدان دیگری که به این موضوع اشاره کرده، خسرو فرشیدورد است. ایشان "سبک تقلیدی" را مذموم شمرده و در مقابل آن، "سبک اقتباسی" را کاری هنرمندانه می‌داند. او در این باب می‌نویسد: «گاهی سبک یک سخنور، از سخنور یا سخنوران

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۷۹-۱۶۱ □ ۱۷۵

دیگر متأثر می‌شود و سبکی تأثری و اقتباسی به وجود می‌آید. مثلاً حافظ خود را متأثر از خواجه می‌داند و منوچهری می‌گوید: "من بسی دیوان شعر تازیان دارم ز بر" و از تعبيرات و الفاظ و تصویرهای آن زبان، بهره گرفته است و هم‌چنین صائب خود را پیرو حافظ می‌شمارد و نیز بعضی از شاعران و نویسندگان معاصر ما تحت تأثیر ادب اروپا قرار دارند... گاهی نیز یک دوره ادبی به طور کلی متأثر از یک دوره ادبی دیگر است مثلاً ادبیات سبک کلاسیک اروپا، متأثر از ادب یونان و روم قدیم است و یا بسیاری از داستان‌های ایران بعد از اسلام، اقتباس یا ترجمه از فارسی قبل از اسلام است مانند شاهنامه و ویس و رامین... باری اقتباس سخنوری یا ادبیاتی از سخنور و ادبیات دیگر، سبکی به وجود می‌آورد که ما آن را "سبک اقتباسی" می‌نامیم که نباید آن را با "سبک تقلیدی" اشتباه کرد. زیرا سبک اقتباسی، سبک به معنی واقعی است و کاریست هنرمندانه که با تکامل و استقلال سبک همراه است، ولی سبک تقلیدی اصلاً سبک نیست بلکه کاریکاتور سبک است زیرا هیچ‌گونه استقلالی ندارد» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۶۱۴).

ب - ۴) "مکالمه باوری" از دیدگاه صاحب نظران علوم بلاغت سنتی

مکالمه میان متون ادبی از دیرباز مطرح بوده است. مهم‌ترین دستاورد باختین در پیوند با بینامتنیت، مکالمه باوری است. او بر این باور بود که هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد و هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته است (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۱: ۳۵) ناقدان ادب ما نیز از دیرباز به اهمیت این مسأله نظر داشته‌اند و همواره شاعران جوان را به مطالعه آثار هنری و شعری گذشتگان فرا می‌خواندند و این مطالعات و مکالمات با متون پیشین را یکی از شروط و لوازم شاعری برمی‌شمردند. از جمله آنچه صاحب چهارمقاله در باب شاعری نقل می‌کند که: «... اما شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی، بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار

۱۷۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیاپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است؛ تا طرق و انواع شعر در طبع او مترسم شود» (نظامی عروضی، ۱۳۱۲: ۴۹) و این دستوری است که ابن طباطبا نیز در کتاب "عیارالشعر" آورده و خواندن شعر گذشتگان را لازم می‌داند تا معانی آن‌ها به فهم شاعر بیامیزد و اصول آن در قلبش جایگزین شود و موادی باشد برای طبع او و حاصل ترکیب این خواننده‌ها و شنیده‌ها را ابن طباطبا به ترکیب ماده خوش‌بویی مانند می‌کند که اجزای آن پنهان است و بوی خوش آن آشکارا و دل‌انگیز (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۱: ۲۰۴) و صاحب المعجم نیز می‌گوید: «و اما مقدمات شاعری آنست که مرد بر مفردات لغتی که بر آن شعر خواهد گفت و قوف یابد... و مذاهب شعرا مفلق و امرا کلام در تأسیس مبانی شعر و سلوک مناهج نظم بشناسد و سنت و طریقت ایشان در نعوت و صفات و درجات مخاطبات و قوانین تشبیهات و سایر مصنوعات کلامی بداند... و از قصاید و مقطعات درست ترکیب، عذب‌الفاظ، لطیف‌معانی، نیکو‌مطلع، پسندیده‌مخلص، از دواوین مشهور معروف و اشعار مستعذب مستحسن در فنون مختلف و انواع متفرّق، طرفی تمام یاد گیرد و جوامع همّت بر مطالعه و مذاکره آن گمارد» (رازی، ۱۳۶۰: ۴۴۶).

نتیجه

مقوله "بینامتنیت" در نگاه منتقدانی چون میخائیل باختین و ژولیا کریستوا به صورتی نظام‌مند مطرح شد. سایه‌روشنی از مباحث مربوط به نظریه "بینامتنیت"، در میان علمای بلاغت سنتی ما نیز مورد توجه بوده است که در ذیل مباحث "ترجمه"، "تقلید" و "سرقات" به آن پرداخته‌اند. در بلاغت سنتی ما در بحث "ترجمه"، همواره شرط خلاقیت فردی و هنری مورد توجه منتقدان قرار گرفته است که این موضوع در راستای نظریه ژولیا کریستوا درباره خلاقیت بینامتنیتی است. "سرقات" نیز بخشی از

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۶۱-۱۷۹ □ ۱۷۷

نقد ادبی است و مسأله مهم در ارتباط با مبحث "سرقات"، روابط بینامتنی است. توجه به این موضوع، مانند دیگر مباحث نقد ادبی در خلال بعضی تذکره‌ها و کتاب‌های مربوط به فن بلاغت و بدیع فارسی و عربی نیز آمده است.

پی‌نوشت

۱. بخش‌هایی از بحث "سراقت" در این مقاله، از مقاله پیشین نویسنده در شماره پنجم همین فصل‌نامه اخذ شده است (رک. قنبری عبدالملکی، ۱۳۹۰: ۱۵۷-۱۸۰).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. آن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
۳. ایبرمز، ام. اچ. (۲۰۰۵). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ترجمه سعید سزریان. تهران: رهنما.
۴. داد، سیما. (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۵. رادویانی، محمد بن عمر. (۱۳۸۶). ترجمان‌البلاغه. به اهتمام محمدجواد شریعت. تهران: دژنیشت.
۶. رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر الاشعار العجم. تصحیح مدرس رضوی. ج ۳. تهران: زوآر.
۷. رشید و طواط. (۱۳۶۲). حدایق السحر فی دقایق الشعر. تصحیح عباس اقبال. تهران: ناشران: کتابخانه طهوری / کتابخانه سنائی.
۸. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). آشنایی با نقد ادبی. ج ۳. تهران: سخن.
۹. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). شاعری در هجوم منتقدان. تهران: آگه.
۱۰. _____ (۱۳۷۸). صور خیال در شعر فارسی. ج ۷. تهران: آگه.
۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). نقد ادبی. ج ۲. تهران: فردوس.
۱۲. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران: سوره مهر.
۱۳. فرشی‌دورد، خسرو. (۱۳۷۵). درباره ادبیات و نقد ادبی. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۴. کاشفی سبزواری، میرزا حسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
۱۵. مازندرانی، محمدهادی بن محمد صالح. (۱۳۷۶). انوارالبلاغه. به کوشش محمدعلی غلامی‌نژاد. تهران: مرکز فرهنگی نشر قیله.
۱۶. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکر روز.
۱۷. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). واژه‌نامه هنر شاعری. ج ۲. تهران: کتاب مهناز.
۱۸. نظامی عروضی. (۱۳۸۲). چهارمقاله. تصحیح محمد قزوینی. به اهتمام دکتر محمد معین. ج ۱۲. تهران: صدای معاصر.
۱۹. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی. ج ۱۴. تهران: هما.

ب) مقالات:

۲۰. خان‌جان، علیرضا. (۱۳۸۶). "بینامتنیت و پیامدهای نظری آن در ترجمه". در مطالعات ترجمه. سال پنجم. شماره ۲۰. صص ۲۹-۵.
۲۱. خلیلی جهان‌تغ، مریم. (۱۳۸۶). "خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و ولای حیدرآبادی". در مجله زبان و ادبیات

مفهوم بینامتنیت در منابع بلاغت فارسی (مطالعه تطبیقی) • رضا قنبری عبدالملکی • صص ۱۶۱-۱۷۹ □ ۱۷۹

- فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. صص ۵-۱۴.
۲۲. رضایی دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۸۸). "نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت". در نقد ادبی. شماره ۴. صص ۳۱-۵۱.
۲۳. سخنور، جلال. (۱۳۸۷). "بینامتنیت در رمان‌های پیتر اکروید". در پژوهش‌نامه علوم انسانی. شماره ۵۸. صص ۶۵-۷۸.
۲۴. قنبری عبدالملکی، رضا. (۱۳۹۰). "سرفات شعری در نقد ادبی". در پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. سال دوم. شماره ۱ (پی‌درپی ۵). صص ۱۵۷-۱۸۰.

(پ) منابع لاتین:

25. Kristeva, Julia. (1986). *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell.

نگاهی به سبک شعر امروز "تاجیکستان"

دکتر عبدالرضا مدرّس زاده^۱

چکیده

شعر امروز تاجیکستان به عنوان یکی از نمودهای اصلی زبان فارسی در هزاره سوم در خود ویژگی‌هایی دارد که در مقایسه با دیگر نمونه‌های شعر فارسی در ایران و افغانستان، ارزش مطالعه و نقد و بررسی دارد. مقاله حاضر کوشش می‌کند کارکردهای زبانی، هنری و فکری شعر فارسی تاجیکستان را ارزیابی کند و با آوردن نمونه‌هایی از این شعر، باب مقایسه میان شعر امروز ایران و تاجیکستان را باز کند. فرجام مقاله، نقاط فراز و فرود و قوت و ضعف شعر امروز تاجیکستان را نشان خواهد داد و این که چگونه بایست از این میراث ارزشمند فرهنگی پاسداری کرد و ارزشمندی‌های بالقوه آن را به فعل درآورد.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، شعر فارسی، شعر تاجیکستان، شعر معاصر ایران.

۱. دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان.

تاریخ وصول ۹۱/۰۱/۲۰

تاریخ پذیرش ۹۱/۰۵/۲۰

مقدمه

شعر و ادبیات سرزمین کهنسال تاجیکستان که بخشی از فرهنگ و تاریخ سرزمین بزرگ ایران را در بر می‌گیرد، اکنون در روزگار ما در مسیر بازجویی «روزگار وصل» است و عمده کوشش‌ها بر آن است که این زبان (که تاجیکی نامیده می‌شود و گونه‌ای از زبان فارسی تاریخی در ایران و فارس و خراسان تا فرا رود است) بتواند در مسیری قرار بگیرد که مکمل افتخارات تاریخی تمدت کهن این سرزمین و پیوند پذیرفته با زبان و فرهنگ و باورهای مشاهیر جهانی این زبان باشد. بی تردید شعر و زبان شاعران امروز تاجیکستان با شاعران ایران زمین تفاوت‌هایی دارد که اتفاقاً از نظر هنری و فنون شعر، این تفاوت‌ها عمدتاً سبک ساز و تعیین کننده مراتب و درجات هنری از طرفی و نیز روشن کننده تأثیر آداب و رسوم محلی و شرایط بومی و جغرافیایی بر شعر است این تفاوت نه در زبان فارسی و تاجیکی که با زبان دری در افغانستان هم به طور طبیعی خود را نشان می‌دهد.

مروری گذرا بر تاریخ تحولات سیاسی ایران نشان می‌دهد که با به قدرت رسیدن دولت شیعه مذهب صفوی و نیز تسلط ترکان عثمانی در سرزمین‌های شمالی ایران، آغاز گونه‌ای تغییر روی کرد از جنبه ادبی را شاهد هستیم به طوری که در ایران شعر دوره صفوی (سبک اصفهانی) شکل گرفت که در نقطه مقابل آن سبک هندی هم در هند و سرزمین‌های مجاور آن خود را نشان داد. هر چه از دوره صفویه دورتر می‌شویم تغییرات و اختلاف سبک خود را بیش تر نشان می‌دهد به گونه‌ای که شاعران فرارود و افغانستان و هند هم چنان شیوه شاعری بیدل دهلوی را دنبال کردند اما در ایران شاعران چندان تمایلی به ادامه دادن راه صائب^۱ و کلیم نداشتند و دوره بازگشت ادبی خود را نشان داد. مرور آثاری که در این مقطع زمانی در تاجیکستان و افغانستان سروده شده است به ما یادآوری می‌کند که روزگار بیدل‌گرایی^۲ در این سرزمین‌ها آغاز

نگاهی به سبک شعر امروز تاجیکستان • دکتر عبدالرضا مدرسزاده • صص ۲۰۱-۱۸۱ □ ۱۸۳

شده است و همین گرایش شاعران تاجیک و افغان به بیدل و روی کرد شاعران ایرانی به انوری و خاقانی و سعدی و حافظ، تفاوت عمده و سبک آفرین شعر هر دو بخش را دامن زده است.

پیش از ورود به بحث شعر امروز تاجیکستان نگاهی گذرا به دوره‌های شعر فارسی در این سرزمین، میزان عمق و نفوذ تحولات سیاسی بر شعر و ادبیات این سرزمین را نشان خواهد داد.

دوره‌های تاریخی شعر و ادبیات فارسی و تاجیک چنین است:

۱. دوره کلاسیک:

در این دوره رودکی و خاقانی و حافظ شیرازی و کمال خجندی بی پیش آمدن تفاوت‌های مرامی و کلامی و سیاسی و اجتماعی مورد توجه و استقبال هستند.

۲. دوره جدایی (از شیبانیان تا روس‌ها):

تحولات سیاسی و به ویژه مذهبی در ایران موجب جدا افتادن سرزمین‌های دور مانده از مرکز قدرت سیاسی آن روزگار می‌شوند و این امر با به قدرت رسیدن شیبانیان تقویت می‌شود.

در این دوره روس‌ها اجازه می‌دهند که فرهنگ و معارف پروری در سرزمین تاجیکستان نشو و نمایی داشته باشد. این دوره مقارن عصر قاجار در ایران است و به آن ادبیات معارف پروری گویند (رک. یاحقی، ۱۳۷۶: ۳۲۳).

۳. ادبیات شورایی (حزبی):

در این مقطع شعر و زبان فارسی تاجیکستان مورد توجه حاکمان مسکو نیست و زبان فارسی با محدودیت‌ها و دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شود و به عبارتی مورد محاصره قرار می‌گیرد. این بی توجهی به زبان فارسی به نفع زبان و ادبیات ترکی و ازبکی است.

این شکل از ادبیات به روزگار پیش از استقلال کشور تاجیکستان در ۱۹۹۱ م. باز

۱۸۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پاییزی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

می‌گردد. از دهه پنجاه میلادی کم‌کم فضای باز سیاسی در کشور گسترده شوروی (سابق) حاکم می‌شود که به بهره‌مندی شاعران و ادیبان این سرزمین از آبخور زلال شعر و ادب فارسی منجر می‌شود. شخصیت‌های معروف ادبیات تاجیک که تا امروز روزگارشان دوام یافته است مانند لایق شیرعلی و مؤمن قناعت و گلرخسار فرزند این دوره هستند این دوره را ادبیات حقیقی و مردمی گفته‌اند (رک. همان).

در مقاله حاضر کوشش می‌کنیم با به دست دادن نمونه‌هایی از شعر تاجیکستان سبک و شیوه شاعری آنان را باز کاویم.

بحث و بررسی

سبک‌شناسی شعر تاجیکستان

الف) زبان شعر

برای رسیدن به ویژگی‌های سبکی شعر این سرزمین پیش از هر چیز توجه به زبان شعری مردمان آن ضرورت دارد. از یاد نبریم که زبان شعری سرزمین تاجیکستان و حتی زبان مادری آن سرزمین در این چهار صد سال دستخوش تحولات بسیاری شده است که نمی‌توان از آن‌ها برکنار بود.

روی‌کرد معمولی مردم به ویژه ادیبان این سرزمین به زبان بیدل دهلوی حتی اگر نه به صورت پیچیده‌گویی‌های آن شاعر بزرگ، بلکه به شکل ترکیب‌سازی‌ها و کاربرد واژگانی خبر آنچه در فارسی معیار مردم ایران کاربرد داشته است موجب پدید آمدن بخشی عمده از این تفاوت است. به گونه‌ای که در بخش ادبی هم از آن یاد خواهیم کرد شاعران تاجیک ترجیح می‌دهند به جای این که از روش شاعران مشهور ایران پیروی کنند، روش شاعری بیدل را استقبال کنند. دیگر این که تحولات عمیق و نفس‌گیر سیاسی در سده بیستم میلادی در این سرزمین و شکل‌گیری حکومت شوراها و در نهایت محدودیت‌ها و فشارهایی که ادبیات و شعر نخستین پذیرنده به ناچار آن‌ها

نگاهی به سبک شعر امروز تاجیکستان • دکتر عبدالرضا مدرس زاده • صص ۲۰۱-۱۸۱ □ ۱۸۵

بوده‌اند، تفاوت میان فارسی معیار تاجیکی و ایرانی را دو چندان کرده‌است به گونه‌ای که در مواردی برخی شاعران تاجیک با در دست نداشتن مایه‌های اصیل هنر شاعری که در ایران پس از ظهور نیمایوشیچ شکل گرفت، کم‌تر توانستند شعر خود را که نمادی از گنجینه زبان فارسی معاصر است به روز کنند هم چنان که شاعران بسیاری هم توفیق یافتند پا به پای شعر فارسی معاصر ایران شاعری را دنبال کنند.

برخی از مختصات زبانی شعر تاجیکستان چنین است:

الف - ۱) کاربرد واژگان با تلفظ کهن

کلابه به جای کلافه:

«تا رشته خیالم چرخ فلک مسپرده و در دست طفل شوخی گم شد سر کلابه»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۱۵۸)

کلند به جای کلنگ:

«گلند دست دهقان‌ها خبر از آبله دارد نبسته آب‌جویی قدر جو بار از کجادانی»
(آدینه، ۲۰۰۳: ۱۷۹)

الف - ۲) واژگان تاجیکی

منظور ما واژگانی است که در فارسی معاصر نیست:

«مفتون و محو خلق جهان می‌شوند اگر از غنچه لب تو نماید تتال، گل»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۲۰۴)

که تتال یعنی سخن پوشیده، معنی نهان.

«در دولت حسن تو نمود آن که خیانت در محکمه قهر تو افتاد به ترگو»
(همان: ۲۴۲)

ترگو به معنی بازپرسی است.

الف - ۳) واژگان روسی

در شعر معاصر تاجیکستان واژگان روسی به ناچار وارد شده‌است:

«میر شب اول بیان پیوه را سرباز کرد
مژده ای رندان که اکنون نوبت صهارسید»
(همان: ۲۱۸)

بیان به معنی مست و پیوه به معنی آبجو است.

«ای عطر و گل از نکهت موی تو پرستوی
از تابش رویت گل عطری شده فلشو
در عشق تو مشهور جهانیم به سیاز
در مهر تو مقبول زمانیم به سیلو»
که واژگان پرستوی به معنی بی‌ارزش، فلشو به معنی تقلبی و سیاز به معنی انجمن و سیلو
به معنی انتخابات است البته در سال‌های پس از استقلال، طبیعی است که از نفوذ و
حضور واژگان روسی در شعر معاصر تاجیکستان کاسته شده باشد.

الف - ۴) شکل تاجیکی ترکیب‌های ادبی

اگر از عوامل بیرونی سبک یکی نگرش خاص شاعر باشد و این نگرش خاص
برخاسته از زبان معیار بومی و شرایط جغرافیایی و فرهنگی باشد ناگفته پیداست که در
شعر تاجیکستان ترکیب‌هایی یافت شود که شکل محلی یا دگرگون‌شده آن ترکیبات در
شعر فارسی است (در مواردی هم برعکس) به این نمونه‌ها دقت کنید:^۳

گرگ ژیان به جای شیر ژیان

«جای آن دارد که در کولا از شکوه عدل او
گله گرگ ژیان را میش چوپانی کند»
(همان: ۶۵)

لای شراب به جای درد شراب:

«ساقی متاب رخ گرمی کن که قانعم
گر صاف باده نیست به لای شراب هم»
(همان: ۷۰)

کلفت هجران به جای رنج هجران:

«به تن خسته که از کلفت هجران فرسود
می رساند ز توام رایحه جان کاغذ»
(همان: ۱۱۷)

تحریک مژگان به جای جنبش مژگان:

نگاهی به سبک شعر امروز تاجیکستان • دکتر عبدالرضا مدرّس زاده • صص ۲۰۱-۱۸۱ □ ۱۸۷

«نازم آن چشم سیاه مست کافرکیش را کار صد ساحر به یک تحریک مژگان می‌کند»
(همان: ۷۱)

یا تعبیرات یارمندی و وحشانیت (رک. همان: ۱۶۱) از این قبیل است.

الف - ۵) کاربرد خاص فعل

الف - ۵ - ۱) شکل کهن فعل: افتید به جای افتاد

«آن مه بالا نظر این درد ما را دید و رفت گویانورجهان بر روی ما افتید و رفت»
(همان: ۱۵)

الف - ۵ - ۲) ساختن فعل از اسم یا صفت: می‌سبزد

«زمین می‌سبزد از دامان دهقان که در دامان دهقان دان دهقان»
(احمدزاده، ۲۰۰۴: ۱۲۷)

الف - ۵ - ۳) فعل‌های مجهول عربی: فوتید به جای فوت کرد

«پس آنکه که فوتید قاضی صدر نماندش ز قدری بر شاه قدر»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۱۸۷)

یا بخرجیدم به جای خرج کردم:

«صد حيله و تدبير بخرجیدم و سودا آخر نشنیدم سخنی زان شفیتینا»
(همان: ۵۳)

ب) ارزش‌های هنری و بلاغی (سطح ادبی)

از نظر ارزش‌های هنری و ادبی، شعر تاجیکستان چند ویژگی عمده و اساسی را که از نقاط قوت و ضعف آن تواند بود در خود دارد:

ب - ۱) بهره‌مندی از سبک شاعری بیدل دهلوی و شاعران بزرگی که راه و روش او را دنبال کرده‌اند.

ب - ۲) دور شدن از بلاغت و تصویرسازی‌های هنری و خیال‌انگیزی‌های مرسوم در شعر فارسی به دلیل جدایی جغرافیایی و فرهنگی از زبان فارسی.

ب - ۳) گزینش و پذیرش الگوهای شاعری در حالی که نمونه‌های عالی‌تر و بهتر از آن‌ها هم یافت می‌شود (تأکید بر نقش ابوالقاسم لاهوتی^۴ به عنوان بنیان‌گذار ادبیات نو تاجیکستان).

ب - ۴) از دست دادن امکان به روز شدن در شیوه‌های شعر و شاعری به دلایل فرهنگی و سیاسی.

ب - ۵) محروم ماندن از دیدار و مکاتبه و مشاعره با شاعران طراز اول معاصر ایران.

ب - ۶) الگو قرار دادن شاعران هم طراز و هم سطح خود (در حالی که ضرورتاً بایست شاعران صاحب سبک و مطرح مورد توجه قرار بگیرند).

در مجموع در می‌یابیم که همه محرومیت‌ها و به عبارت درست‌تر در محرومیت نگه داشتن مردم این سرزمین و عدم دسترسی به محضر شاعران صاحب سبک که بیش‌دلایل سیاسی و انگیزه‌های حکومتی پیش از انقلاب ۱۹۷۹م. ایران و استقلال ۱۹۹۱م. تاجیکستان مایه این افت تصویرسازی‌ها در شعر معاصر تاجیکستان شده‌است.

شاعران این سرزمین و برخی اعضای اتفاق نویسندگان تاجیکستان هم چنان مشعوف و خرسند از دیدار تاریخی استادان سعید نفیسی و دکتر خانلری و نادر نادریپور از سرزمین تاجیکستان در دهه ۶۰ میلادی هستند^۵ در حالی که در این فاصله شخصیت‌های ممتاز ادبی و شاعران صاحب سبک ظهور کرده‌اند که اگر تنگ نظری‌های سیاسی نبود (مانند گرایش پهلوی دوم به حکومت ایالات متحده آمریکا و دور شدن از همسایه شمالی که قطب مخالف آمریکا بود) این ارتباطات و مراودات بهتر برگزار می‌شد. هم چنان که به یمن ارتباطات قوی فرهنگی در دو دهه اخیر شعر امروز تاجیکستان با شعر یکی دو دهه قبل از آن تفاوت‌های چشمگیری را در خود به وجود آورده‌است.

پ) برخی ویژگی‌های ادبی شعر تاجیکستان چنین است

پ - ۱) کاربرد ردیف‌های اسمی و فعلی

این رویه را به ویژه ردیف‌هایی که در شعر فارسی ایران کم‌تر کاربرد دارند شاعران تاجیک از عبدالقادر بیدل میراث دارند برخی از این ردیف‌ها چنین است:

«اگر شود مه من بی حجاب در ته آب خورد همان ز حیا پیچ و تاب در ته آب»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۶۰)

«قاصدی کو که فرستم به تو جانان کاغذ تا بوسد کفت از جانب مایان کاغذ»^۶
(همان: ۱۱۷)

«افتاد تا گذار تو پیش دکان عطر زد نکهت قبالی تو آتش به جان عطر»
(همان: ۱۵۹)

«نشد با کنج ابرو خال مشکینت قرین تحسین گزید از گوشه لب طرفه جای دلنشین تحسین»
(همان: ۱۸۴)

این ردیف‌ها گاهی طولانی است:

«جهانی نغمه و خنیا دل تاجیک و ایرانی یکی دنیا در این دنیا دل تاجیک و ایرانی»
(محمدخانی، ۱۳۸۳: ۳۶۳)

ردیف‌های فعلی شاعران تاجیک بیش‌تر شبیه همین گونه ردیف‌ها در شعر بیدل است تا شعر فارسی ایرانی:

«تا همه غم‌های دل یک غم شود عاشق شوید تا شکنج زندگانی کم شود عاشق شوید»
(همان: ۳۶۲)

«در خون من غرور نیاکان نهفته است خشم و ستیز رستم دستان نهفته است»
(همان: ۳۶۳)

«به شمع بزم تو پروانه زار گردد و نالد چو شمع سوزد و بی اختیار گردد و نالد»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۶۳)

«دل‌م را به همه کار جهان کار است پنداری از این سودا ماغم گرم بازار است پنداری»
(همان: ۱۰۶)

پ - ۲) قافیه‌های تاجیکی و فرنگی

این ویژگی بیش‌تر در شعر دهه‌های تاجیکستان دیده می‌شود زیرا شاعران امروز به دلیل اصرار هوشمندانه‌ای که در شعر فارسی و تاجیکی و دری در ایران و تاجیکستان و افغانستان دارند از این رویه کم‌تر یاری گرفته‌اند.

به این نمونه‌ها دقت کنید:

«هر لحظه زخم تازه زند بر دلم فلک باشد ز زخم تازه دیگر بر آن نمک»
(همان: ۶۰)

که قافیه‌های آقپلک (آفت گیاهی) پتک (تکه‌ای نمد درون کفش) گزک (بد شدن زخم) کزک (زلف بنا گوش) در آن است.

«مدام طبع من از وجه یار ناچاق است که صبح و شام رفیق رقیب ایغاق است»
(همان: ۱۱۹)

که قافیه‌های ناچاق (ناتندرست) ایغاق (بی ادب) قشلاق (دهکده) قیراق (سنگ فسان) در آن آمده‌است.

گاهی در شعر سنتی تاجیکستان اشعاری برای محاوره گفته شده‌است که بیش‌تر واژه‌ها و تعبیرها و قافیه‌های آن تاجیکی است مانند این شعر معروف صدرالدین عینی:

«بازار ز بازار شریک از پل ده یک حلوا و مربا و کباب و می و شورک
یک ختله پر از سایه گی و پسته و بادام یک قتی پر از کوفته و رسته و پشمک»
(همان: ۱۵۳)

که شورک منظور آجیل شور و سایگی مویز در سایه خشک شده و رسته نوعی حلوا پسته است. در مواردی نادر قافیه‌های فرنگی هم مورد توجه شاعران بوده‌است:

«روی چمنت خنده زن پارچ و مسکو موی ذقنت طعنه زن باتوم و ورشو»
(همان: ۶۶)

پ - ۳) استقلال از شاعران دیگر

شاعران تاجیکستان رویه استقبال از شعر شاعران پیش از خود یا هم روزگار با خود را دنبال کرده‌اند اما با این تفاوت که به دلیل ساختار خاص محافل ادبی آنان (اتفاق نوپردازان و شاعران) که متفاوت از ساختار انجمن‌های ادبی ایران بوده است روی کرد آنان به استقبال از شعر شاعران و به طور کلی اقتراح ادبی آن گونه که در ایران بوده است کم رنگ و کم بسامد است. از سوی دیگر آنان به دلیل تأثیرپذیری از شعر بیدل دهلوی، استقبال از شعر شاعران فارسی (ایرانی) را در کم‌ترین حد خود و در مواردی بسیار مانند خود بیدل بی ذکر نام یا تضمین سطر می آورده‌اند و در نهایت استقبال شعری آن‌ها از کم‌ترین شباهت با شعر شاعران ایرانی برخوردار است.

مثلاً این غزل تحسین (رک. همان: ۶۰) که استقبال از غزل معروف حافظ است:^۷

«تویی که راه سلامت به شیخ و شاب زده هزار تیغ جفا بر من خراب زده»
که سراسر غزل عاشقانه است و نامی از حافظ نیامده و مصراع‌ی هم تضمین نشده است.^۸ یا این غزل لطفی (رک. همان: ۱۹۵) هم استقبال از غزل حافظ است بی هیچ اشاره و تضمینی:

«بیای گلشن فردوس رمزی از سرکویت بهارستان صد گلزار نقشی از گل رویت»

و نیز این غزل جهانگیر بیک مجنون (همان: ۲۱۴) از همین گونه است:^۹

«میل شراب دی بست عالی جناب کن ساغر به غیر نوش و دل ما کباب کن»
هم چنین این غزل نعمت‌الله محترم (رک. همان: ۲۰۱) استقبال از غزل معروف سعدی است.^{۱۰} که بیش تر به شیوه بیدل گرایش دارد (بیدل هم این غزل سعدی را بی نام و تضمین استقبال کرده است):

«سرو است قامت تو و سرو صنوبر است سبز است عارض تو و سبز منور است»

اگر هم شاعری قرار به استقبال شعر یا تضمین آن می‌گذارد ترجیح می‌دهد از صائب و هلالی جغتایی تأثیر بپذیرد تا از سعدی و حافظ و عراقی و عطار. مانند این مخمس

سلطان مراد آدینه که تضمین شعر صائب است.^{۱۱}

«همچو لاله داغ عشقش در جگر داریم ما مهر او را مشعلی بالای سر داریم ما
گرسوزش در دل خود صد اثر داریم ما "شیوه‌های چشم او را در نظر داریم ما
مویه موزان جنبش مژگان خبر داریم ما"»

(آدینه، ۲۰۰۳: ۱۳)

یا تضمین همین شعر از شعر هلالی جغتایی:

«اگر دورم کنی از خود چو سایه در برت گردم اگر چاکم کنی سینه از آن پیش برت گردم
اگر رانی ز در گاهت فدای چاکرت گردم "اگر چون خاک پامالم کنی خاک درت گردم
وگر چون گرد بادم دهی گردسرت گردم"»

پ - ۴) کیفیت تصویرهای ادبی

به نظر می‌رسد شعر امروز تاجیکستان به سبب دور ماندن در سال‌های گذشته از زبان فارسی رسمی، خو گرفتن با تصویرهای محدود بومی و جدالی نفس گیر که با فرهنگ روسی و کمونیستی داشته‌است، ضمن برخورداری از سادگی‌های خاص خود، در بهره‌مندی از تصویرهای بکر و جالب توجه ادبی کم‌تر توفیق داشته‌است. برای گواه این مطلب می‌توان از شعر معاصر افغانستان یاد کرد که تا پیش از اشغال این سرزمین در دهه هشتاد میلادی، شاعران بومی این سرزمین مفاهیم و دستاوردهای سنتی خویش بهره‌برداری می‌کردند اما با آغاز جنگ و مهاجرت شاعران به ایران و حتی کشورهای اروپایی، به سرعت دست مایه‌های ادبی آنان با فرهنگ و زبان و بلاغت کشور آمیخته شد و نسل امروز شاعران افغانستان آثارشان قابل مقایسه با شاعران نیم قرن گذشته کشورشان نیست. تجربه نشان می‌دهد شاعران تاجیک که امکان سفرهای فراوان به ایران را داشته‌اند و یا از شعر معاصر ایران بیش‌ترین آگاهی را دارند توانسته‌اند بر ارتقاء

و سطح بلاغت و هنرورزی‌های شاعرانه در شعر خویش موثر باشند.

این نمونه شعر را دقت کنید:

«شاعرا از سوختن داری خیر پس مکن از آتش سوزان حذر
تانسوزی ساختن مشکل بود دل به جانان باختن مشکل بود»
(محمدخانی، ۱۳۸۳: ۳۲۸)

البته از انصاف دور نشویم که این شعر در اوج سال‌های حکومت کمونیستی مه
نفس‌های زبان فارسی در سرزمین پاک تاجیکستان به شمار افتاده بود سروده
شده‌است و خود غنیمتی است.

یا این ادبیات:

«راه هست و راهرو هم لیک رهبر کجاست دل به یاد دلبر است ولیک دلبر کجاست
لشکر امید ما میدان گریزی می‌کند بهر نظم آن ولیکن مردافسر در کجاست»
(آدینه، ۲۰۰۳: ۴۹)

«بر فرق سر بیا و نشین همچو آفتاب بالاتر از حریم نگاه است جای دوست
دانی که چیست قدر نمکدان و لعل و زر با صد ترازو بر نکشد کس بهای دوست»
(احمدزاده، ۲۰۰۴: ۱۳۱)

«عشق حوری در زمانم می‌کشد اما به صد دل زنده می‌دارد مرا هر لحظه حور عشق ایران»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۸۳)

تأکید می‌کنیم نمی‌خواهیم زبان شعری تاجیکی با شعر فارسی کاملاً یکی و هم‌سان
شود زیرا دیگر ارزش‌های سبکی و مبتکرانه آن از میان خواهد رفت و شعر به وادی
تقلید خواهد افتاد. تنها امید ما به ارتباطات بیش‌تر و همگرایی‌های هنری است تا شعر
امروز تاجیکستان بتواند مسیر رو به رشد خود را بی‌درنگ، به سرعت پیماید.

ت) اندیشه‌های شاعرانه

بی‌تردید شعر معاصر تاجیکستان در همه دهه‌های سده بیستم و این سال‌های

نزدیک به ما سنگ صبور مردم با فرهنگ و صاحب ذوق این سرزمین بوده است. این که زبان و فرهنگ مردم تاجیکستان به همه محدودیت‌ها و سخت‌گیری‌ها و ترک تازی‌ها و با همه آسیب دیدن‌هایش از میان نرفته است مرهون اندیشه‌های شاعرانه همین بس که صدرالدین عینی پدر ادبیات تاجیکی با حضور و کوشش خستگی ناپذیر خود در نجات سرزمین مادری اش از تقسیم بندی‌های خطرناک جغرافیایی سهمی فراموش‌ناشدنی دارد. شاعران و ادیبان تاجیکستان در آن سال‌های هراس و سختی دو وظیفه مهم داشتند یکی زنده نگه داشتن نام و یاد و آثار کسانی چون فردوسی، حافظ، مولوی و بیدل و دیگر سرودن اشعاری که نبض زبان فارسی در سرزمین زنده و پویا نگه دارد. به همین دلیل است که امروز یکی از بهترین سر فصل‌های اندیشه شاعران تاجیکستان ستایش ایران و نکو داشت فردوسی و مولوی و دیگر شاعران فارسی زبان است.

عبدالله قادری ممتاز شاعر معاصر تاجیک می‌گوید:

«حافظ و سعدی در اقلیم سخن چون نظامی سفته لولوی یمن
نظم بیدل رهنمای عقل‌هاست درمعانی شعر صائب برملاست
شاد گردد روح پاک مولوی چون حکایت آوری از مثنوی»
(شعر دوست، ۱۳۸۹: ۴۵)

علی‌اصغر شعر دوست در کتاب چشم‌انداز شعر امروز تاجیکستان فصلی را به "درون‌مایه شعر" این سرزمین اختصاص داده و مهم‌ترین مصداق‌ها و نمونه‌های اندیشه‌ورزی شاعران تاجیک را بیان کرده‌اند. برای تکمیل کردن بحث در این مقاله، برخی از این عنوان‌ها از منظر بررسی خود نقل می‌کنیم.

ت - ۱) توجه به افتخارات تاریخی تاجیکستان

تاجیک‌ها به درستی تبار سیاسی خود را از آل سامان می‌دانند و این نکته به خوبی

نگاهی به سبک شعر امروز تاجیکستان • دکتر عبدالرضا مدرّس زاده • صص ۲۰۱-۱۸۱ □ ۱۹۵

در شعرشان بازتاب دارد البته جدانشدن ناجوانمردانه بخارا از سمرقند از سرزمین تاجیکان موجب شده است که آنان هر گاه از آل سامان سخن می رانند از این بی سامانی نیز یاد کنند. بازار صابر گفته است:

«پشت گردان مانده بر صحراییان تا حال هم چنان اسماعیل سامانیان تا حال
مانده از مشت کلوخس مشت ها تا حال گویا می ترسد از بی پشت ها تا حال»
(شعر دوست، ۱۳۷۶: ۱۵)

لایق شیر علی هم چنین به مویه گفته است:

«مسندی در حلقه صحرا نشینان بوستانی در میان شوره زاران
گلخنی در لابه لای کور دود پهلوانی در میان ناتوانان آل سامان...»
(همان: ۸۱)

ت - ۲) ستایش تاجیکستان امروز

ت - ۳) این اندیشه شاعرانه مربوط به سال های پس از استقلال این کشور در نهم سپتامبر ۱۹۹۱م. از اتحاد شوروی (سابق) است. شاعران تاجیک به رغم از دست دادن برخی از امکانات عمومی و اجتماعی که استقلال از روسیه از آنان دریغ کرد از داشتن زبان و پرچم مستقل بر خود بالیده اند و درمان همه کاستی ها را در ستایش وطن یافته اند.

سلطان مراد آدینه گفته است:

«دور استقلال آمد شکر دوران می کنم افتخار از نام و خاک تاجیکستان می کنم
روی پرچم تاج ملت نور دولت افشان تاج بر سر افتخار دوران می کنم»
(آدینه، ۲۰۰۳: ۴۳)

خانم گل رخسار هم سروده است:

«تاجیکستان سر هر سنگ تو بر من وطن است بر هر بوته خار تو برایم چمن است
ذره ای نیکم اگر درس تو از بر کردم ذره ای خوبم اگر حسن تو میراث من است»
(شعر دوست، ۱۳۷۶: ۱۰۷)

ت - ۴) نکوداشت ایران و مشاهیر ادبی ایران

در سال‌های پس از استقلال شاعران تاجیک به دلیل حسن شخصیتی که داشتند، استحکام بنای فرهنگ و ادبیات تاجیک را در گسترش ارتباط با ایران دانستند از این رو یکی از سر فصل‌های پر برگ و بار شعر معاصر تاجیک ایران ستایی است.

عطا خان سیف‌الله‌زاده گفت:

«در جهان ملک گل‌افشان قشنگ ایران است
تاجیکی‌ام و هم‌نوا با فارسی گردیده‌ام
ریشه و اصل مبدأ تاجیکان است
بد بود گویند اگر تاجیک و ایرانی جداست»
(همان: ۱۸)

نظام قاسم هم چنین سروده است:

«جهانی نغمه و خنیا دل تاجیک و ایرانی
خوشاوارسته و آزادبسادل بسته و دلشاد
یکی دنیا در این دل تاجیک و ایرانی
همی فال حافظ باد دل تاجیک و ایرانی»
(محمدخانی، ۱۳۸۳: ۳۶۴)

ت - ۵) ادبیات غنایی (عشق و احساس)

این موضوع به عنوان موضوع همیشه مکرر و دوست داشتنی شعر فارسی و تاجیکی - و حتی شعر جهان - مطرح بوده است. در شعر تاجیکستان نمونه‌هایی از عشق بیان سنتی را سراغ داریم مانند:

«شوخی که حسن هر دو جهان در پناه اوست
بر خوبی‌اش دو کون دو عادل گواه است»
(صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۲۰۱)

«گفت دلبر خاک پایم کن به سر گفتم به چشم
سر ز خاک پای من کم تر شمر گفتم به چشم»
(همان: ۲۰۴)

«دوستان عرض امیدم بر نگار من برید
رحمتی بر خاطر امیدوار من برید»
(محمدخانی، ۱۳۸۳: ۳۲۴)

تا این نمونه‌های جدیدتر:

«چشم تو خواب مرا برد به بازار و به خود ناز خرید
همه ایجاد مرا داد به باد و همه اعجاز خرید»
(همان: ۳۴۷)

«و بی خط نگاهت راه را از یاد می‌بردم
اگر مهرت نبودی ماه را از یاد می‌بردم»
(همان: ۳۶۱)

«بامدادان که سراپای تو نورانی بود
عالم از فیض نفس‌های تو روحانی بود»
(همان: ۳۷۴)

به دلیل کارکرد خاص و متفاوت ملاحظات اخلاقی، در شعر عاشقانه تاجیکستان می‌توان تصویرهای غنایی برهنه‌تر و آشکارتر هم به چشم دید:

«مست می‌شد جان من در عطر آغوشش
همچو شب بر ماه رویش موی اومی ریخت»
(احمدزاده، ۲۰۰۴: ۱۲۵)

ت - ۶) باورهای دینی و آیینی

این مضمون را قاعداً بایست در شعر روزگار پس از استقلال (۱۹۹۱ م.) تاجیکستان جستجو کرد که با کنار رفتن نظام کمونیستی آزادی‌های عقیدتی راه‌های تازه‌ای را پیش همگان و به ویژه شاعران قرار داد. البته انتظار نداریم شعر مذهبی تاجیکستان رنگ و شدت و حدّت شعر فارسی را داشته باشد.

اما به هر روی سال‌های پس از استقلال تغییر ساختاری فکری و فرهنگی شعر تاجیکستان بر پایه مذهب و باورهای عمیق انکار ناپذیر است و از یاد نبریم که در همه سال‌هایی که تاجیکان زیر بار سنگین نظام شوروی بودند علاوه بر زبان و شعر فارسی، باورهای اسلامی هم قوت قلبی برای آنان بوده است.

برای نمونه عبدالله قادری (ممتاز) در این شعر به شایستگی از امام علی علیه‌السلام یاد کرده است:

«ای باخبر ز غربت دنیای ما علی
یک شب به خلوت دل ما هم بیا علی
سر بهار جان دل خستگان نما
ای عطر آسمانی در دل رها علی

۱۹۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال سوم، شماره ۱ (پیدرپی ۹)، پاییز ۱۳۹۱

باغ بهشت و روضه دارالسلام آن یک جلوه است از تو و آل عبا علی
از خویش می‌روی به تماشای کردگار وقت نماز و زمزمه ربنا علی»
(محمدخانی، ۱۳۸۳: ۳۳۶)

دارا نجات هم شعری با نام رویش به مرور تاریخ صدر اسلام می‌پردازد و می‌گوید:

گریستم

به زاری فاطمه (س)

- این مظهر پاکی بانوان -

که رو به خاک قبر پدر سوده

نوحه سر می‌داد

آه ای پدر

با خود ببر مرا

و آب شدم

از این غم

آن سان که اندوه هم به آسمان کوچید

آنگاه خورشید نیز سیه پوشید

افق

دامن به خون حسین آغشته را جولان داد

برق

چون علی - شیر خدا - نعره کشید

باران ریخت

فاطمه در آسمان خدا می‌گریست

(همان: ۳۴۸)

نتیجه

۱. شعر امروز تاجیکستان - به عنوان ادامه‌دهنده و جریان‌دهنده نبض و نفس شعر فارسی در سرزمین نیاکان تاریخی و فرهنگی ما توان و ظرفیت فعال‌سازی ارزش‌های زبانی شعر فارسی را دارد که ضرورت رسیدگی به آن و رفع کاستی‌ها و تنگناها را در خصوص آن نباید از نظر دور داشت.

۲. از آنجا که تاجیکستان امروز کشوری است آرام و دور از تنش‌های سیاسی و سخت‌نیازمند به رشد و تقویت مبانی فرهنگی، شعر امروز این سرزمین نقش اول را در گسترش مبانی فرهنگی بر عهده دارد که نبایست از آن غافل بود.

مانند شعر سنتی فارسی و افغانی، شعر سنتی تاجیکستان هم امروز به مرزهای تازگی و نو شدن در کنار حفظ ارزش‌های فرهنگی سنتی رسیده‌است و به ویژه رسیدن به پاس شاعران تاجیک به سرزمین‌های دیگر امکان و استعداد نو شدن دو چندان شده‌است.

۳. شعر امروز تاجیکستان این توان را دارد که ضمن نو شدن به بهانه آنچه که باستان‌گرایی خوانده می‌شود مختصات زبانی و به ویژه مصداق‌های لغوی فارسی کهن را که از هزار سال پیش در سرزمین تاجیکستان بوده‌است ضبط و حفظ کند.

۴. هم‌چنان که شعر فارسی در ایران از روزگار مشروطه ارتباطی با فرنگ برقرار کرد، برخی تغییرات و دگرگونی‌ها را در خود پذیرفت. شعر تاجیکستان نیز با برقراری ارتباطات قوی با افغانستان و ایران و حتی دیگر کشورها توان آن را دارد که پاره‌ای تازگی‌ها و نوآوری‌ها را از دیگران اخذ و اقتباس کند و آن‌ها را هنرمندانه و مبتکرانه پرورش دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. صائب تبریزی مدتی را به سرزمین هند می‌رود اما شعر ایرانی او مورد پسند واقع نمی‌شود و می‌گوید:
بر حریفان چون گوارا نیست صائب طرز تو به که بفرستی به ایران نسخه اشعار را
(صائب، ۱۳۸۳، ج ۱: ۳۲)
۲. توجه به بیدل در این سال‌ها در ایران مرهون کوشش شاعران جوان مهاجر افغانی است و گرنه در ایران جنبشی آن‌گونه که باید باشد در کار نبوده‌است.
۳. این ویژگی بیش‌تر در شعر سنتی سال‌های پیش از استقلال دیده می‌شود.
۴. ابوالقاسم لاهوتی شاعر گریخته از ایران در آن سرزمین مورد استقبال بوده‌است که دلیل اصلی آن تلقی شدن لاهوتی به عنوان نماینده شعر معاصر فارسی است و کارش بدانجا رسید که او را بنیان‌گذار شعر تاجیکی دوره شوروی می‌دانند (دانشنامه ادب فارسی، جلد یک ذیل لاهوتی).
۵. استاد خانلری گزارش این سفر را مفصل نوشته‌اند (رک. هفتاد سخن جلد یک ص ۳۴۸ به بعد).
۶. بیدل سه غزل، ردیف کاغذ دارد از جمله:
ستمکش تو به قاصد اگر دهد کاغذ به سیل اشک زند دست و سر دهد کاغذ
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۶۳۸)
- حتی املاء بخاری شاعر بعد از بیدل هم گفته‌است:
نویسم نامه از سوز دلم اخگر شود کاغذ به خود بی‌حذر حیرانی و خاکستر شود کاغذ
(بخارایی، ۱۳۸۸: ۱۲۷)
۷. حافظ گفته‌است:
در سرای مغان رفته بود و آب زده نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده
(حافظ، ۱۳۶۴: ۲۴۵)
۸. حافظ سروده‌است:
مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت
(همان: ۸۴)
۹. استقبال از این غزل حافظ است:
صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن دور فلک درنگ ندارد شتاب کن
۱۰. سعدی گفته‌است:
از هر چه بگذری سخن دوست خوش‌تر است پیغام آشنا نفس روح‌پرور است
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۴)
۱۰. این استقبال‌ها و تضمین‌ها بهترین معیار برای تشخیص سبک شعر تاجیک از شعر فارسی است.
۱۱. از دوست عزیز و شاعر معاصر آقای حسن قریبی، کمال سپاس دارم که لوح فشرده این کتاب را پیش از انتشار در اختیارم قرار داد.

منابع

۱. آدینه، سلطان مراد. (۲۰۰۳). گلچین هوس. دوشنبه (تاجیکستان).
۲. احمدزاده، یوسف جان. (۲۰۰۴). خمار عشق. دوشنبه (تاجیکستان).
۳. املاء بخارایی. (۱۳۸۸). دیوان اشعار. به کوشش دکتر حبیب صفرزاده. تهران: الهدی.
۴. انوشه، حسن. (۱۳۸۰). دانشنامه ادب فارسی، جلد ۱ ویراست دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۵. بیدل دهلوی، عبدالقادر. (۱۳۸۶). دیوان اشعار. به کوشش دکتر محمد سرور مولایی. تهران: علم.
۶. حافظ. (۱۳۶۴). دیوان اشعار. به تصحیح دکتر غنی و علامه قزوینی. تهران: زوار.
۷. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). غزل‌های سعدی. به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.
۸. شعر دوست، علی اصغر. (۱۳۷۶). چشم‌انداز شعر امروز تاجیکستان. تهران: الهدی.
۹. _____ . (۱۳۸۹). ایران در شعر شاعران تاجیک. تهران: علمی و فرهنگی. (زیر چاپ).
۱۰. صائب تبریزی. (۱۳۸۳). دیوان اشعار. به تصحیح محمد قهرمان. ج ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۱. صدر ضیاء، شریف جان مخدوم. (۱۳۸۰). تذکار اشعار. به کوشش محمدجان شکوری بخارایی. تهران: سروش.
۱۲. محمدخانی، علی اصغر. (۱۳۸۳). باغ بسیار درخت. تهران: سازمان فرهنگ. ارتباطات اسلامی.
۱۳. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۷). هفتاد سخن. ج ۲. تهران: توس.
۱۴. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۶). چون سبوی تشنه. ج ۴. تهران: جامی.



Islamic Azad University
Shahrekord Branch
Deputy of Research & Technology

**The Journal of Literary Criticism
and Stylistics Research (JLCSR)
Science and Research**

Vol.3, No.1

DECEMBER 2012

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)

License Holder: Islamic Azad University, Shahrekord Branch

Director: Dr. Mohammad Hakimazar

Editor-in-Chief: Dr. Jahangir Fekri Ershad

Managing Director: Dr. Asghar Rezapoorian



Editorial Board:

| | |
|-------------------------------|---------------------|
| Mohammad Ali Atashsowda | Assistant Professor |
| Mohammad Reza Akrami | Assistant Professor |
| Mohammad Hakimazar | Assistant Professor |
| Asghar Rezapoorian | Assistant Professor |
| Mas'oud Foroozande | Assistant Professor |
| Jahangir Fekri Ershad | Professor |
| Ali Mohammadi Asiabadi | Associate Professor |

The Journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
The authors are responsible for the published materials.

Persian Editor: Dr. Mohammad Hakimazar

English Editor and Translator: Dr. Amir Sabzevar

Islamic Azad University, Shahrekord Branch Publications

Assistants & Coordinators: Narges Karimian

Cover Designer: Karim Monzavi

Copy Preparation: Mohammad Ghasemi, Hajar Hasanzadeh Soureshjani

Lithography: Soroush Shahrekord 3345409

Address: The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR),
Literature & Humanities Faculty, Islamic Azad University, Shahrekord
Branch, p.o box: 166, Shahrekord, Iran.

Tel: (0381) 3361039

Website: www.iaushk.ac.ir

Weblog: naghdosabk.mihanblog.com

E.mail: naghdosabk@gmail.com

Index

| | |
|--|----|
| Inter-Textuality and Parody-Making in Shafeie Kadkani's Poems | 5 |
| Mojtaba Bashardoost, Saeideh Sadjadi | |
| Investigation of Different Kinds of Defamiliarization in Karicalamatour with Emphasis on Parviz Shapour | 6 |
| Vajiehe Torkamani, Taraneh Jahandar | |
| Khosro-Va-Shirin and its Historical Background | 7 |
| Hadi Khadivar, Fariba Alipoor | |
| Characterisation in Emil Zola's Stories | 8 |
| Maryam Dibaj | |
| Repetition and Its Stylistic Value in Contemporary Iranian Poetry | 9 |
| Masoud Roohani, Mohammad Enayati Ghadikola'ee | |
| Reflection of Realism in the Novel Khaneh Edrisiha by Ghazaleh Alizadeh | 10 |
| Hamidreza Farzi, Rostam Amani Astmal | |
| The Study of Persian Classical Rhetoric Approach to the Theory of Inter-textuality | 11 |
| Reza Ghanbari Abdolmaleki | |
| Stylistics of Tajikistan Poetry | 12 |
| Abdolreza Modarreszadeh | |

Inter-Textuality and Parody-Making In Shafeie Kadkani's Poems

Dr. Mojtaba Bashardoost, Saeideh Sadjadi

Always, there have been poets and authors in poem and literature whose thought and words are affected by previous literature. This relation is one of the branches of inter-textuality, and in an inter-textual relation of a literary work, parody-making has a special position. These arrangements lead to a more complicated relation between past texts, and through it, the poet offers his addressee something beyond a mere affiliation or imitation. In contemporary literature, Shafeie Kadkani is one of the most important poets who by relating his poem to other texts (co-texts) can reinforce its content and artistic basis; and at the same time, criticizes their form or attitude by which he creates pure parodies in poem. Shafeie Kadkani's parodies offer his works an innovative face and lead to account him as an erudite parody writer. Most of his parodies belong to semantic domain, and the most successful are social-critical parodies focused on myths.

Keywords: inter-textuality, Persian classical literature, Shafeie Kadkani, Persian contemporary poem, making-parody

Investigation of Different Kinds of Defamiliarization in Karicalamatour with Emphasis on Parviz Shapour

Dr. Vajiehe Torkamani, Taraneh Jahandar

In verbal humor, especially in Karicalamatour, the artist should change his/her environment to avoid repetition and monotony, and to be able to arouse and influence the addressee. To this end, the writer employs different kinds of defamiliarization, especially semantic and structural defamiliarization, to name but a few. This article intends to critically evaluate the few past Karicalamatourists works, especially those of Parviz Shapour.

Keywords: defamiliarization, meaning, structure, Karicalamatour.

Khosro-Va-Shirin and its Historical Background

Dr. Hadi Khadivar, Fariba Alipoor

This paper discusses comparative investigation in Nezami's narrations used in Khosro-Va-Shirin with some historical works. The main aim of this paper is to investigate the extent to which Nezami's narrations in Khosro-Va-Shirin reflect the historical realities. In fact, the most important purpose of this article is to determine Nezami's uses of historical texts and his changes in narrating the historical events. The research has been done by a content analysis method and the results showed that Nezami has created some parts of his work by referring to historical texts and the others are the results of his literary reflections and changes that he has created in historical texts by his poetic imagination.

Keywords: Nezami, Khosro-Va-Shirin, History.

Characterisation in Emil Zola's Stories

Maryam Dibaj

This research investigates Zola's unique adroitness in creation of heroes/heroines in his stories regarding three of his books, entitled "La Curée (Hounds' share)", "Masterpiece" and "The Belly of Paris". In the second half of the nineteenth century in France, due to the swift advancements in science, the perspective of authors about story writing was changed and led into more tangible life issues. Emile Zola, as the main protagonist of the naturalism school of thought, exhibited a broad tendency towards realism. Affected by this point of view, the heroes/heroines in Zola's novels are not legendary and larger-than-life like those of the old-time stories, but rather more of ordinary individuals taken from the cross-section of his society. In this respect, Zola depicts the indulgent and decadent society of the second empire according to his observations, hearings, and experiences.

Keywords: Zola, Naturalism, Characterization, La Curée (Hounds' share), Masterpiece, The Belly of Paris.

Repetition and Its Stylistic Value in Contemporary Iranian Poetry

Dr. Masoud Roohani, Mohammad Enayati Ghadikola'ee

The style of a good poet can be a witness to his interest in choosing and using different linguistic properties available to him. One of these linguistics properties is a figure of speech called "repetition". Repetition, if used appropriately, can greatly enhance the language used and can play various roles in a work of literature. The current paper attempts to prove, through statistical analyses, that the poetry of three distinguished contemporary Iranian poets, i.e. Shamloo, Farrokhzad, and Sapehri, has "repetition" as the most-used figure of speech in their poems. Moreover, "repetition" has turned out to be one of the most favored figures of speech in contemporary Iranian poetry. Now the question that the current work tries to answer is what figure of speech is most prominent in the style of contemporary Iranian poetry. In order to come up with an answer to the question raised, the poetry of the above three poets was statistically investigated and analyzed. The research paper concluded that "repetition", as an important constituent of the internal music of contemporary poetry, immensely helped the development of the so-called music of poetry. The research paper further emphasizes that "repetition", as a figure of speech, used in the poetry of Shamloo, Farrokhzad, and Sapehri is more frequent than other figures of speech. And apart from its musical role, it has many other functions as well.

Keywords: Shamloo, Farrokhzad, and Sapehri, repetition.

**Reflection of Realism in the Novel Khaneh Edrisiha
by Ghazaleh Alizadeh**

Hamidreza Farzi, Rostam Amani Astmal

Realism means attitudes towards reality and it was founded as a literary movement in nineteenth century and it is considered as a literary style in the contemporary story literature. Some Iranian contemporary writers have used this genre. It can be referred to Ghazaleh Alizadeh as a contemporary female writer. She has considered realism in some of her works like Khaneh Edrisiha. In this article, Khaneh Edrisiha is investigated from realism perspectives. This article indicates that in addition to the fact that the realistic elements have been employed in this novel, Alizadeh has pointed to her critical viewpoints that they are mainly in contrast to romantic and realism and she has denied romanticism and proved realism and this subject indicates her attitude toward realism.

Keywords: realism, romanticism, Ghazaleh Alizadeh, Khaneh Edrisiha novel.

The Study of Persian Classical Rhetoric Approach to the Theory of Inter-textuality

Reza Ghanbari Abdolmaleki

This paper reviews the roots of theories of inter-textuality in the study of Persian rhetoric. According M.H. Abrams, Inter-textuality is obtained through the following: Direct and indirect quotes, Changing the form and content features, and Using linguistic and literary traditions and rules. Among the critics of classical literature, the concept of inter-textuality is not hidden. It varies with the specific terms of modern literature. A brief discussion of the theory has been among the creators of literary and rhetorical scholars in the Muslim world. Rhetoric scholars have addressed this issue in discussions of adaptation and imitation. In this paper, these issues are examined.

Keywords: inter-textuality, Traditional rhetoric, Criticism, Conversation.

Stylistics of Tajikistan Poetry

Dr. Abdolreza Modarreszadeh

Poetry in Tajikestan, as one the main manifestations of Persian language in the third millennium, carries such features which makes it worthy of investigation in comparison to other examples of Persian poetry in Iran and Afghanistan. This paper tries to study linguistic, artistic and intellectual functions of Persian poetry in Tajikestan. By citing examples of this type of poetry, a framework for comparing contemporary poetry in Iran and Tajikestan is established. In conclusion, positive and negative points of contemporary poetry in Tajikestan are presented and ways of safeguarding this valuable cultural heritage is suggested.

Keywords: contemporary poetry, Tajikistani poetry, stylistics, Persian poetry.