خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت

دکتر مجاهد غلامی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

این جستار برآنست تا با پیشِ چشم داشتن نظریّه‌های نوین در باب شعر، بویژه آرای فرمالیستها، کارآیی آنچه را در بلاغت سنّتی به عنوان «عیوب فصاحت» مطرح است، در تحلیل امروزی شعر پارسی بررسی نماید. این فرایند در دو ساحت کلّی‌گرایانه و جزئی‌گرایانه انجام شده است. در فرایند کلّی‌گرایانه، با توجّه به مسأله «عنصر غالب» در فرمالیسم روسی و ایجاد تعامل میان نظریّات ارائه شده دربارهٔ عیوب فصاحت در کتابهای پارسی بلاغت و نقد شعر با شعر پارسی در دوره‌های مختلف سبکی، عیوب فصاحت تا پایان دورهٔ رواج سبک هندی در سه وجه سازگاری، واپس‌ماندگی و ناسازگاری قابل گونه‌بندی و بررسی است. تحلیل موضوع در این ساحت بدین نتیجه می‌انجامد که در دوره سازگاری(مقارن با رواج سبک خراسانی)، نظریّات ارایه شده دربارهٔ عیوب شعر، با شعر پارسی کاملاً همخوان است؛ امّا به تدریج از میزان این همخوانی کاسته می‌شود تا اینکه در دوره ناسازگاری(مقارن با رواج سبک هندی)، مقتضّیات اجتماعی- ادبی و نیز مقتضیّات زیبایی‌شناسیک شعر پارسی، اصالت عیوب فصاحت در بلاغت سنّتی را برای تحلیل شعر عصر از میان می‌برد.

در ساحت جزئی‌گرایانه با پیشِ چشم داشتن نظریّات فرمالیست‌ها در خصوص فرایند «برجسته‌سازی» و ایجاد اتّفاق در زبان از طریق انواع «هنجارگریزی‌ها»(/قاعده‌کاهی‌ها) و «قاعده‌افزایی‌ها»، عیوب فصاحت در بلاغت سنّتی نظیر غرابت استعمال، مخالفت قیاس، تعقید و... برای تحلیل امروزی شعر پارسی، از اضلاعی دیگر ناکارآمد جلوه می‌کند. تحلیل موضوع در این ساحت نیز بدین نتیجه می‌انجامد که در خوانش فرمالیستی و نیز در برخورد با شعر مدرن، این موارد نه تنها عیب نیست، بلکه اتّفاقاً عامل ایجاد ادبیّت و تمایز زبان ادبی از زبان خودکار و در نهایت ساخته شدن شعراست.

کلیدواژه‌ها: عیوب فصاحت، فرمالیسم، عنصر غالب، غرابت استعمال، مخالفت قیاس،تعقید.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۲۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۲/۲۹

درایه

تأمّلات پراکنده دربارهٔ فصاحت، ویژگیهای کلام فصیح و عیوب شعر در کتابهای تذکره، بلاغت و نقد شعر در سده‌های نخست هجری، نهایتاً بدانجا انجامید که مبحث فصاحت و عیوب آن، طیّ جستاری منسجم و ساخت‌مند تبیین شود و فصلی را نیز در مقدّمهٔ کتابهای بلاغی عربی و به تبع آن در مقدّمه کتابهای بلاغی پارسیی که ضمن نوآوریهای کم و زیاد، تحریرها و رونوشتهایی از کتابهای بلاغی عربی بود، به خود اختصاص دهد. بررسی آنچه به عنوان فصاحت و عیوب آن در نوشته‌های پارسی بلاغی و نقد شعر (در مفهوم قدمایی آن) وجود داشته است به صورت خطّی و در چشم‌انداز تاریخی و مهمتر از این، بررسی این مقوله در تعامل با شعر پارسی در دوره‌های مختلف سبک‌شناسیک، علاوه بر تبیین میزان ایستایی و پویایی اندیشگی کسانی که در طول این سده‌ها و سالها در نقد شعر دستی داشته‌اند، ترجمان بی‌غلّ و غش این مسئله نیز هست که آرای عرضه شده دربارهٔ عیوب فصاحت تا کجاها از پس تحلیل بی‌اعوجاج شعر پارسی برمی‌آید و ضریب مقاوت آنها در رویارویی با نظریه‌های مختلف ادبی و مکتبهای نوین نقد چقدر است. از گذشته تاکنون، کسانی که نسبت به عیوب تعریف شدهٔ فصاحت دید انتقادی داشته‌اند در تألیفات بلاغی خود بسته به میزان دانش و ذوق خود و اطّلاع از آرای نوین زبانشناسی و ادبی، تبصره‌ها و تکمله‌هایی را پی‌آیهٔ این مباحث کرده‌اند. روشن است که سخن گفتن در این باره، که دست کم پای بیست کتاب و رسالهٔ پارسی بلاغی را به میان می‌کشد، گرچه به فرط ایجاز در اینجا ممکن نیست و در جایی دیگر (کتاب بلاغت در قاب دگردیسی‌ها که مدّتی است دستم گرم نوشتن آن است) به تفصیل بدان پرداخته‌ام. تنها پژوهش «استخوان‌داری» که در این حوزه به چشم من آمده از دکتر خسرو فرشیدورد است. وی در جلد دوم کتاب «درباره ادبیّات و نقد ادبی» (چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳) به علاوهٔ بحث دربارهٔ ویژگیهای «ایجابی» کلام فصیح، عیوب فصاحت از دید گذشتگان را نیز تا حدّی مورد توجّه قرار داده است؛ منتها نه با این هدف و نتیجه که کاستیهای این عیوب تبیین شود؛ بلکه با این دید و داوری که این عیوب را برای تحلیل فصاحت کلام ناکافی به شمار می‌آورد و عیوب دیگری را نیز در صدمه به فصاحت کلام دخیل بداند.

به هرحال جستار پیش رو از این بابت که با طرحی سنجیده و اندیشیده، عیوب فصاحت

را نه بر سبیل از این در و از آن در گفتن، بلکه در چارچوب یکی از مکاتب تأثیرگذار و نوین نقد ادبی، فرمالیسم روسی، بررسیده و دیدگاه‌های تازه‌ای را در این باب عرضه نموده، کارَکی است نوگونه.

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت به صورت کلّی‌گرایانه و بر مبنای عنصر غالب

شعر، موجودیّتی پویا دارد و تحلیل آن در چارچوب نظام بلاغیی که عیوب فصاحت شعر را با معیار قاعده‌هایی به‌روز نشده و ایستا برمی‌رسد و می‌سنجد، سهل‌انگاری است. آنچه در ادبیّات پارسی در همه سده‌هایی که از عمر آن گذشته به عنوان عیوب فصاحت شعر مطرح بوده است، تنها برایند خوشداشتها و ناخوشداشتهای ذوقیِ یک دورهٔ خاص و برآمده از نظام زیبایی‌شناسیک شعر همان دوره بوده است که اصلاً هم در محصولات اندیشگی کسانی ریشه داشته است که نخستْ قرآن و سپس شعر عرب را از این چشم‌انداز دیده و بررسیده بودند و به دلیل نقش برجسته شعر عرب در تکوین شعر دری در سده‌های نخستِ روایی آن و نیز همخوانی شعر آن زمانهای این دو زبان در پیروی از اصول کلاسیسیسم، برگردان بومی‌شدهٔ نظریّات آنها برای شعر دریِ سده‌های نخست نیز کارامد بوده است و همین وضعیت پذیرفته شده برای سلامت فصاحت شعر است که با همان مقتضیات، روشنامهٔ از پیش نوشته‌ای می‌شود برای اشعاری که در دوره‌های بعد به وجود می‌آید؛ اشعاری که نه تنها دیگر تحت حکم اصول کلاسیسیسم نبود بلکه بعضاً با بهره‌گیری از هنجارهای زیبایی‌شناسیک رمانتیسیسم و سوررئالیسم، ناسازگار و حتّی گاه در ستیز با اصول کلاسیسیسم نیز بود. از این رو، هرچند بررسی خطّی عیوب فصاحت شعر و تحلیل دگردیسیهای آن از جنبهٔ تاریخیْ کم پرفایده نیست، بهتر است نظریّات درباره عیوب فصاحت در دوره‌های مختلف، در تعامل با شعر همان دوره‌ها و با توجّه به ویژگی سبک‌شناسیک و زیبایی‌شناسیک شعر در همان دوره‌ها بررسی شود. بدین منظور در هر کدام از دوره‌های شعر پارسی می‌توان عنصری را سراغ داد که نظام زیبایی‌شناسیک شعر آن دوره را تغییر دهد و برخوردهای شعر با محسّنات بلاغی را در ارتباط با خود تفسیر کند. این عنصر، حوزه مغناطیسی را در بافت زیبایی‌شناسیک شعر به وجود می‌آورد و عناصر دیگر را بسته به میزان تعامل با خود در شعاعهای مختلفی جذب و یا دفع می‌کند. نظیر چنین

مسئله‌ای پیش از این مورد توجّه فرمالیست‌ها قرار گرفته است. رومن یاکوبسون (۱۸۹۶– ۱۹۸۲) با تعریف تا حدّی متفاوت و تلقّی خاصّی نسبت به کیفیّت عملکرد، این گونه عناصر را «برای مفهوم کلیّت، انداموارگی و همسویی متن و نیز متون همسو در موقعیتها و زمانهای مختلف» مطرح کرده (تسلیمی، ۱۳۸۸: ٤٥) و آنها را «عنصر غالب»[1] نامیده است.

وی چگونگی سازمان یافتن سایر عناصر توسّط عنصر غالب را به این صورت دانست که آن دسته از عناصر زیبایی‌شناسانه‌ای که در آثار دوره‌های قبل به عنوان عنصر غالب در پیش‌زمینه[2] بوده است به پس‌زمینه[3] فرستاده می‌شود؛ همچنین از نظر وی، نظامهای شعری هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ عنصر غالبی قرار داشته باشد که از نظام غیر ادبی سرچشمه می‌گیرد؛ چنانکه عنصر غالب در شعر دوره رنسانس از هنرهای بصری مشتق شده بود؛ شعر رمانتیک به سمت موسیقی جهتگیری کرده بود و عنصر غالب در واقع‌گرایی، هنر کلامی است (سلدن– ویدوسون، ۱۳۸٤: ٥٦).

این‌گونه تأکیدها بر عنصر غالب، که در واقع نسبت به اثر شاعرانه حالت بیرونی دارد، تغییرات بسیاری را در ساختار شعر از بابت بافت صوتی، ساختار نحوی و تصویرپردازی به بار می‌آورد (نیوتن، ۱۳۷۸: ۸۱). عنصر غالب در فرمالیسم روسی، ظاهراً نشأت گرفته از نظریّات جمال‌شناختی یک صاحبنظر آلمانی به نام «ب. کریستین سن» است که اعتقاد داشته است:

> گاه به ندرت اتّفاق می‌افتد که عوامل عاطفی یک موضوع جمال‌شناسیک، مشترکاً در تمامیّت اثر مساهمت ورزند؛ بلکه برعکس و به طور طبیعی یک عامل است که به پیش می‌آید و نقش راهبرانه را بر عهدهٔ خویش می‌گیرد و دیگر عناصر به همراه وجه غالب [: عنصر غالب] آغاز به همکاری می‌کنند و با هارمونی خودْ آن را از درون قدرت می‌بخشند و از رهگذر تقابل با یکدیگر آن را تقویّت می‌کنند و با کارکردهای گوناگون، آن را احاطه می‌کنند. وجه غالب همان نقشی را دارد که استخوان‌بندی یک پیکر زنده و ارگانیک شامل تمامی مایگانها است و این کلّ را پشتیبانی می‌کند و در ارتباط با آن‌ها وارد عمل می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱٦۱).

با پیش چشم داشتن تقسیم‌بندی متعارف شعر پارسی بر مبنای سبک و مدّ نظر قرار دادن عنصر غالب در هر کدام از سبکهای شعر پارسی و بررسی چند و چون تعامل نظریّات دربارهٔ عیوب شعر در هر کدام از این دوره‌ها با عناصر غالب در هر سبک، می‌توان

نسبت این موضوعات را با یکدیگر در چند دوره بررسی کرد:

۱. دوره سازگاری[٤]

این دوره با رواج سبک خراسانی در شعر پارسی مقارن است. برای تفسیر نظام زیبایی‌شناسیک شعر سبک خراسانی از دید عنصر غالب، توجّه به وابستگی شعر و دربار، ضروری است. سبک خراسانی بر مدار دو چیز می‌گردد: «قصیده» و «مدح». اینها، که در واقع دو روی یک سکّه است، عنصر غالب در شعر سبک خراسانی و سازماندهندهٔ سایر عناصر بیانی و بدیعی‌ای است که در آن به کار رفته است؛ همچنین این عنصر غالب در سبک خراسانی، جهتهای نقد شعر و ذوق ادبی عصر و از جمله مقولهٔ عیوب شعر را تحت حکم خود دارد. قصیده در همه این سده‌ها و سالها خداوندگار قوالب شعر پارسی بوده است و مدح، خداوندگار مضمونهای قصاید. التزام به خط‌کشیهای نظامهای سیاسی و اجتماعی، میوه این شجره طیّبه! است. از این رو نظریّات مطرح درباره عیوب فصاحت شعر در این دوره حرفهایی است از جنس زمان و مطابق با مقتضیّات شعر سبک خراسانی. می‌توان گفت که واژه «شعر» در آثار بلاغی و نقد شعر این دوره عمدتاً مجاز از «قصیده» است. در این دوره، نویسندگان آثار بلاغی در تعریف و تحلیل محاسن شعر و ضرورتهای آن، اغلبْ قصاید مدیح را در نظر دارند و بر بنیان آنهاست که درباره شعر پارسی وعیوب آن داوری می‌کنند.

در این فضا آنچه تعیین‌کنندهٔ محاسن و معایب شعر است، خوشداشتها و ناخوشداشتهای نظامهای سیاسی و اجتماعی است که شاعران به دلایل مختلف و از جملهٔ مشخّصترین آنها به دلیل امرار معاش و گذران زندگی مجبورند اتصّال خود را با آن نظامها حفظ کنند و سعی در سرودن شعر بر طبق مختصّات فرمایشی آن نظامها نتیجهٔ طبیعی این اوضاع است. هرچه از میزان بده بستان میان صاحبان زر و صاحبان ذوق کاسته شود بر مقاومت شعر در برابر تحلیل آن، بیرون از چارچوبهای هنری و تعیین تکلیفهای قواعد کاذب زیبایی‌شناسیک افزوده می‌شود به‌گونه‌ای که در شعر سبک خراسانی، که بیشترین وابستگی را به دربار در ادوار شعر فارسی دارد، آنچه عیب شعر شمرده می‌شود به مقتضای گفتمان موجود میان دربار و شعر و به تبع تفسیر زیبایی‌شناسیک شعر در نظام توقعّات و انتظاراتی که از آن وجود دارد از دیگر سبکها

بیشتر است.

آثاری که در آنها درباره عیوب شعر پارسی مطالبی آمده است و در این دوره جای تواند گرفت، عبارت است از: قابوسنامه، ترجمان‌البلاغه، حدایق‌السّحر، و المعجم فی معاییر اشعار العجم.

بی‌شک سفارشهای مؤلّف قابوسنامه درباره شعر به فرزندش گیلانشاه، بی‌سابقهٔ درنگی در دیوان شاعران دوره‌های سامانی و غزنوی، یعنی نمادها و نماینده‌های اصیلِ پسندها و ناپسندهای ادبی عصر نبوده است. زبدهٔ آنچه از نظر این امیرزادهٔ زیاری موجب عیب‌مندی شعر می‌شود عبارت است از: دشواری و دیریابی، استفاده از قافیه‌های نامعروف و وزنهای گران عروضی، بهره‌گیری از الفاظ و عبارات ناخوش و نامأنوس تازی، بی‌اعتنایی به احوال ممدوح در مدایح و وی را با اوصافی بیش از آنچه شایستهٔ آنست ستودن و کوتاه‌همّتی و قدر و قیمت خود را در مدایح پایین آوردن جز به ندرت (عنصرالمعالی کیکاوس، ۱۳۷۸: ۱۸۹تا۱۹۲). صاحب قابوسنامه هیچ نمونه‌ای از اشعاری که برای وی ناپخته و عیب‌مند و یا حتّی سخته و بی‌عیب است به دست نمی‌دهد.

محمّد بن عمر رادویانی نیز خواستهٔ ما را در این باره چنانکه باید برنمی‌آورد. تنها بخشهایی از ترجمان البلاغه (٤٨١ – ٥٠٧) که به عیوب شعر تصریح دارد آنهاست که پی‌آیهٔ «تلاؤم» و «تنافر» آمده است و گوشه‌ای از نظر نویسنده در این باره را می‌نمایاند. وی ابتدا تلاؤم در شعر را از محسّنات شعر و «یکی از جمله بلاغت» بر می‌شمارد و سپس دربارهٔ تنافر در شعر می‌گوید:

> متنافر بر دو وجه است: یک وجه از وی آنست که متنافر بـه حـروف بـود؛ چنانکـه حروف از یکدگر گریزان بود و ناساخته؛ چنانکه بیتی را دُمادُم روایت نتوان کـردن و بر زبانْ گفتن وی دشخوار بود... و چنین سخن معیوب باشد. و متنافر بر وجه دیگـر آن باشد که متنافر به معنی بود چنانکه حروف سهل بود و خوش ولیکن بیت از بیت دور بود به معنی یا مصراع از مصراع (رادویانی، ١٣٦٢: ١٣٤و ١٣٥).

رشیدالدّین وطواط هم مانند رادویانی بحث درباره عیوب شعر را به وقتی دیگر و رساله‌ای دیگر حواله داده است؛ امّا حدایق‌السّحر (٥٥١ – ٥٦٨)، این برتری را بر ترجمان البلاغه دارد که در آن گهگاه پی‌آیهٔ صنعتهایی که درباره‌شان سخنی گفته شده است، علاوه بر نمونه‌های فصیح، نمونه‌هایی هم آمده است که به باور وطواط عیب‌مند هستند.

دریغ است که وطواط در این باره طرح سنجیده‌ای ندارد که مثلاً ابن معتز در «کتاب البدیع» پی‌ریخته است و جز گاه به گاه و به‌اتّفاق و کمتر از بیتهای ناتندرست نمونه‌ای به دست نمی‌دهد. از دید این شاعر ذولسانین دوره خوارزمشاهی، آوردن کلماتی که «به فال نیک نباشد» در بیت نخست قصیده و آغازیدن قصیده بدان نکوهیده است؛ بلکه شاعر باید جهد کند تا مطلع قصیده را چنان آورد که «سمع را از شنیدن آن راحت آید و طبع را از دریافتن آن نشاط افزاید» (وطواط، ۱۳٦۲: ۳۰).

آنچه وطواط درباره «حسن مطلع» می‌گوید تنها تعریف و تفسیری مقلّدانه از آن نیست. بلکه نشان از توجّه وی است به این صنعت؛ چنانکه در جایی دیگر از حدایق‌السّحر پس از بحثی کوتاه درباره «استدراک» و استشهاد به دو نمونه منظوم پارسی و تازی به آشکارگی می‌گوید: «به نزدیک من آنست که اگر شاعر این طریق نسپرد بهتر باشد؛ زیرا که چون او استدراک کند عیش ممدوح به فال بد ناخوش کرده باشد و لذّت سخن ببرده» (پیشین، ۸۰ و ۸۱).

از درنگی بر سر این دو نظر بر می‌آید که استدراک از نظر وطواط حکم حسن مطلع ناخوش را دارد. استدراک به این دلیل که رجوع و تفضیلی هنری در آن نهفته تواند بود و مبتنی بر غافلگیر کردن مخاطب است، یکسره خالی از زیبایی نیست؛ امّا تجربه وطواط، که خود از شاعران بازبسته به دربار و بارها شاهد مدیحه‌خوانی شاعران برای شاهان وقت بوده است، در ناخوش داشتن استدراک و یا به کار بردن کلمات بی‌اندام در ابتدای قصیده، نقشی پررنگ دارد.

آغازیدن مدیحه با هجو و نکوهش یا ابیاتی شامل کلمات ناساز و ناخوش، ممدوح و متعلّقان وی را به هیجان و دلواپسی می‌انداخته که شاید رجوع از آن ذم، و ستایش ممدوح، اگرچه بسیار هنری هم صورت می‌گرفته باز نمی‌توانسته است طعم تلخ آن دلواپسی و خوار شدن مقطعی نزد حاضران را در کام ممدوح شیرین کند. در واقع قصیده برای وطواط ساختمانی است که با داشتن نمای مرصّعی از مدح، دیگر به مقرنسهای تشبیب و کنگره‌های تغزّل نیازی ندارد. تعمّد وطواط در مقتضب سرودن اغلب قصایدش را باید سر در دامان چنین نگرشی دید که اساساً ابیات را بی شرف مدح، «ضایع» می‌بیند:

تشبیب از آن افگنم از شعر در آغاز که ابیات بود بی شرف مدح تو ضایع

اوّل به ثنـــای تو کنم نظم لطـــایف و آخر بـــه دعای تـــو کنم ختم بـدایع
(وطواط، ۱۳۳۹: ۲۹۰)

چنین نگرشی توجّه به حسن مطلع و حسن مقطع را شدیداً الزام می‌کند. درباره «مدح شبیه به ذم» نیز به همین‌گونه می‌توانسته است قضاوت بشود؛ همچنین درباره «حسن طلب»؛ وطواط یکی از ابیات متنبّی را از این دیدگاه واکاویده است و درباره‌اش می‌گوید: «در این بیت «هرچه از خصایص حسن طلب کنی جمله حاصل است؛ هم لفظ خوب و هم معنی نغز و هم اسلوب غریب الّا آنکه در تعظیم ممدوح قاصر است» (وطواط، ۱۳٦۹: ۳٤).

اظهار نظر وطواط در این باره، نشانی است از تسلّط و تأثیر نظامهای درباری و فئودال بر جهت‌دهی ذوق ادبی و معاییر زیبایی‌شناسیک شعر در کتابهای بلاغی.

سرانجام در حوالی سال ٦۳۰ هجری است که پرسه زدن در نوشته‌های بلاغی بر حسب تاریخ تألیف آنها، در جستجوی کتابی که در آن بالاستقلال از عیوب شعر صحبت شده باشد به جایی می‌رسد و شمس قیس رازی در المعجم فی معاییر اشعار العجم خواسته ما را بر می‌آورد. المعجم فی معاییر اشعار العجم در اوایل سبک عراقی و سده غزل و مبتنی بر سبک خراسانی و سده‌های قصیده نوشته شده است. پرروشن است که برخی از آرای شمس قیس رازی درباره عیوب شعر، پا از سده ششم و قلمرو قصیده بیرون نگذارد. بر این آرا، نشانه‌های تحمیل مقتضیّات قصیده را می‌توان دید و بویژه نشانه‌های تأثیر مخاطب را. از این رو در میان آنچه شمس قیس به عنوان عیوب شعر از آنها بحث کرده است، عیوبی را می‌توان دید که از نقد شعر در «موقعیّتی» جدا از جغرافیای زیبایی‌شناسیک شعر استنباط شده است و بازخوانی شعر در جغرافیای زیبایی‌شناسیک آن و یا حتّی در «موقعیّت»های دیگر، موجب رفع آن عیوب می‌شود. عیوب استدراک، قبح مطلع، قبح تخلّص و ترک ادب در سؤال و استعطاف، که در المعجم آمده از این گونه است.

استدراک در ترجمان البلاغه از جمله صنعتها و محاسن شعر است؛ تنها به مطلع مخصوص نیست و بجز هجاوارگی مصراع یا بیت و گریز از آن به مدح، به مدحوارگی مصراع یا بیت و گریز از آن به هجا نیز تعریف شده است (رادویانی، ۱۳٦۲: ۹٤). وطواط به این دلیل، که شاعر با استدراک، «عیش ممدوح به فال بد ناخوش کرده باشد و لذّت

سخن ببرده»، بهتر آن می‌داند که از آن پرهیز شود (وطواط،۱۳٦۹: ۸۱). شمس قیس رازی در ناخوش داشتن استدراک و از عیوب شعر تلقی کردن آن، پیروی وطواط را کرده است و از وی پیش هم افتاده و توصیه ضمنی وطواط را به صورت الزام صریح در آورده است.

این اختلاف نظرها ناشی از این است که رادویانی، استدراک را «درون» شعر و در نظام زیبایی‌شناسیک آن تفسیر می‌کند و وطواط و شمس قیس، آن را «بیرون» شعر و در موقعیّتی جدا از حوزه زیبایی‌شناسیک آن؛ موقعیّتی که مقتضیّات و مخاطب خاصّی دارد و هر چیزی را بر نمی‌تابد؛ دربار و ممدوح درباری. نظر شمس قیس درباره قبح مطلع، قبح تخلّص و ترک ادب در سؤال و استعطاف، گستره و تفصیل نظر وطواط و تبدیل بایدهای آن به نبایدهاست. ضرورت پرهیز از «کلماتی که به فال نیک نباشد» در مطلع، رعایت «نفاست معنی» در تخلّص و نگاه داشتن «شرایط تعظیم» در طلب که در حدایق‌السّحر آمده در المعجم به این صورت که نباید در مطلع، کلمات «نیست» و «نباشد» و امثالهم را آورد، نباید تخلّص قصیده موهم توسّل به ممدوح برای کامروایی از معشوق باشد و نباید هنگام طلب، خود را بزرگ شمرد و تقصیر در رعایت حقّ و فضل خود را به ممدوح نسبت کرد، تفسیر و تفصیل داده می‌شود. با این همه اعتبار آرا و اندیشه‌های شمس قیس درباره عیوب مطلع، تخلّص و طلب، مانند نظریات وطواط به اعتبار قصاید، آن هم از نوع مدحی آن است و با بی‌اعتباری قصیده، اعتبار این آرا و اندیشه‌ها هم از میان می‌رود. این عیوب، نه عیوب شعر پارسی، بلکه عیوب قصیده است و آن هم نه عیوب قصیده در ساحت زیبایی‌شناسیک آن؛ بلکه در وضعیّتی بیرون از جهان قصیده. وضعیّتی که رسم و راه دربارها و خلق و خوی مخاطبان درباری بر آن تأثیری مشخّص دارد. وضعیّتی که بشدّت تحت حکم ملاحظات و مصلحتهاست؛ چنانکه وقتی انوری، یکی از مدیحه‌های خود را چنین آغازید:

خراب کرد به یکبار بخـلْ کشـور جـود نماند در صدف مکرمات گوهر جود

با همه لطافتی که در شعرش بود، آمدن الفاظ «خراب» و «نماند» در مطلع آن را خوش نداشتند و نگذاشتند تمام بخواند (تاج الحلاوی، بی‌تا: ۸۱).

نیز در توصیه‌های صاحب المعجم به شاعران در چگونگی مدح خلفا، پادشاهان، ملوک، خواجگان، خواتین و پیوستگان و وابستگان ایشان، نشانه‌های نفوذ مخاطب و مقتضیّات

قصیده به چشم می‌آید. شمس قیس در این مواضع نباید بی‌تأثیر از قدامه بن جعفر و «نقد الشّعر» وی بوده باشد و خود قدامه هم از «اخلاق نیکوماخوس» ارسطو. وحدت اندیشه شمس قیس در این‌باره با مؤلّف قابوسنامه نیز قابل درنگ است (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۹۰) و نشان پسندهای ذوق ادبی در سده‌های نخست شعر دری و سبک خراسانی. روایت تاریخ سیستان از اتّفاق نظر حاضران در مجلس امیر خراسان بر اینکه رودکی در قصیده‌ای که در مدح امیر باجعفر در آن مجلس خوانده است، بیتی و معنایی نیاورده که با اوصاف امیر باجعفر مطابق نباشد و بتوان آن را انکار کرد (نامعلوم، ۱۳۸۱: ۳۰۸) نیز حسب حال عملیِ این دیدگاه است.

۲. دوره واپس‌ماندگی[۵]

در شعر سبک عراقی، که حدود تقریبی این دوره بدان محدود است، عنصر غالبْ «عرفان» و «غزل» است. در غزل نیز به جای ممدوح، معشوقی نشسته است که سخن گفتن با وی الزامها و احتیاط‌های سخن گفتن با مخاطبان زودخشم درباری را ندارد. روشن است که در سبک عراقی بسیاری از آنچه تا سده هفتم با عنوان عیوب فصاحت شعر در آثار بلاغی مطرح بوده است به دلیل تغییر عنصر غالب کارایی خود را از دست می‌دهد. شعر سبک عراقی از دیدگاه بلاغی تفاوتهای مشخّصی با شعر سبک خراسانی دارد. ریشه این تفاوتها را باید در تغییر بافت زیبایی‌شناسیک شعر این دوره دید؛ چنانکه تصویرهای سبک خراسانی مولود عقل است و تصویرهای سبک عراقی مولود احساس؛ خاستگاه معرفتی تصویرهای سبک خراسانی حسّی است و خاستگاه معرفتی تصویرهای سبک عراقی، احساسی و عاطفی. در تصویرهای سبک خراسانی روابط و پیوند اشیا عقلانی است و در تصویرهای سبک عراقی روابط و پیوند اشیا احساسی و عاطفی است. در تصویرهای سبک خراسانی، بیانْ مستقیم و صریح است و در تصویرهای سبک عراقی، بیانْ تلویحی و اشاری است و در سبک خراسانی، تصویرگری محاکات واقعیّت است و در سبک عراقی، تصویرْ وجدانی و مبتنی بر دریافت درونی است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۷)؛ با وجود این، کتابهای بلاغیی که در سده‌های هفتم تا نهم نوشته می‌شود و آرایی که در این کتابها درباره عیوب شعر آمده است، هیچ زمینه انطباقی با تحوّلات به وجود آمده در شعر پارسی ندارد. اثبات این ادّعا دشوار نیست و با چیدن دو مقدّمه می‌توان بدان رسید:

۱. تغییرات زیبایی‌شناسیک شعر سبک عراقی نسبت به سبک خراسانی و ناهمسانی میان آنها غیر قابل انکار است، که حاکی از تغییر ذوق ادبی و پسند هنری شاعران سبک عراقی است.

۲. کتابهای بلاغیی که پس از حدایق‌السّحر و المعجم نوشته شده (تا سده نهم)، تقلیدها و تحریرهایی از این دو کتاب است و نوگوییهای بلاغیی که گهگاه در برخی از آنها مثل حقایق‌الحدایق، ذیل «قول مصنّف» دیده می‌شود و یا در بدایع الافکار، عمدتاً به مباحثی در حوزه مضمون و قالب و... موقوف مانده است و در آنها در زمینه عیوب فصاحت شعر، دستاورد تازه‌ای دیده نمی‌شود که حاصل تأمّل بلاغیون در شعر روزگار خود باشد.

شبلی نعمانی، لطافت تشبیهات و ظرافت استعارات متأخّران و تفاوت آن با ساده و طبیعی بودن این عنـــاصر در شعر گذشتگان را مورد توجّه قرار می‌دهد و در توجیه آن می‌نویسد:

> در عصر متأخّرین که تمدّن به اوج کمال رسیده و احساسات افراد، عـالی و نـازک و لطیف شده بود، آن وقت تشبیهات و استعارات قدما بی‌اثر مانده و از دلچسبی افتـاده بود... ملاحظه کنید که وقتی تمدّن یک قوم به حال ابتدایی است، عطرهای تیز و تند را مردم بیشتر پسـند کـرده؛ عطـری کـه زننـده نباشـد از آن احسـاس بـوی خـوش نمی‌کنند» (شبلی نعمانی، ۱۳۳۵: ۲۵۰).

تمثیلی که شبلی نعمانی برای استوارْ داشت ادّعای خود آورده قابل تسرّی به انواع صنایع و محسّنات بلاغی است؛ چنانکه در این دوره صنایعی چون ایهام، تجاهل‌العارف، جناس و... از حالت بدوی دوره قبل بیرون آمده است و در آنها دقّتهایی می‌شود که تفسیر آنها از کتابهای بلاغی فوت شده است. علاوه بر هنجارهای زیبایی‌شناسیک، مقوله عیوب فصاحت نیز، که در سده‌های سبک خراسانی پا به پای شعر پارسی حرکت می‌کند در همراهی با شعر سده‌های هفتم تا نهم از رمق افتاده و از اینکه بتواند پا به پای پویایی شعر این دوره پیش بیاید ناتوان شده است. آثاری که در این دوره جای تواند گرفت عبارت است از: معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی، دقایق‌الشّعر، حقایق‌الحدایق، و بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار.

شمس قیس‌رازی با گشودن بابی از المعجم به روی عیوب شعر، هم ضرورت اختصاص

بخشی از کتابهای بلاغی دوره‌های بعد به این مبحث را برای نویسندگان این آثار پیش آورده، و هم سرمشق مطالبی را برایشان فراهم کرده است که ایشان درباره عیوب شعر در نوشته‌های خود خواهند آورد تا جایی که بخش عیوب شعر در این آثار رونوشتی از المعجم شده است. این مسئله، هم بیانگر ارزش المعجم و نفوذ مباحث آن در حوزه بلاغت و هم نشان ایستایی اندیشگی بلاغیون ایرانی دوره‌های بعد است که قلمهاشان درد شعر و بلاغت را به هیچ وجه احساس نمی‌کند.

آغاز این بیدردی با شمس فخری اصفهانی و «معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی» وی است که در ٧٤٤ هجری، تقریباً یک سده پس از المعجم نوشته شده است. شمس فخری اصفهانی، باب چهارم از فنّ دوم (در علم قوافی) معیار جمالی را تنها با تغییر «اوصاف» که در المجم آمده به «اوضاع»، «در عیوب قوافی و اوضاع ناپسندیده که در کلام منظوم آید» نامیده است و سپس هر هشت موردی را که پیش از این در المعجم به عنوان عیوب قوافی و اوصاف ناپسندیده شعر آمده است، با همان ترتیب نام می‌برد. تنها نوگویی نغزی که درباره عیوب شعر در معیار جمالی آمده این است که شمس فخری در توضیح «تضمین» می‌گوید: «تضمین بر انواع است و هیچ نوع از آن مستهجن نیست و آنچه اساتذه مقدّم این نوع را در عیوب قوافی آورده‌اند، بی‌توجیه است» (شمس فخری، ١٣٨٩: ٢٣٦).

تاج الحلاوی هم، که در دقایق‌الشّعر به گفته‌های شمس قیس رازی توجّه دارد در زمینه عیوب شعر نیز نخست از همه با اختصاص فصلی جداگانه به آن، چراغ تأثیرپذیری از المعجم را برافروخته است. در این فصلِ بی‌برگ و بار از دقایق‌الشّعر، نسیم باروری می‌وزید اگر تاج الحلاوی پس از اینکه می‌نوشت «فصلی در عیوب شعر از الفاظ و معانی و قوافی و غیر آن» (تاج الحلاوی، بی‌تا: ٩٧)، عیوبی را کـه می‌شد بازبسته به هرکدام از این عناصر در شعر پـارسی یافت، پی‌آیهٔ هر یک برمی‌رسید.

تاج الحلاوی نه‌تنها دغدغه این را ندارد که شعر پارسی را از چشم خود و از چشم‌انداز عیبهایش ببیند بلکه ضرورت درنگی بر سر آنچه را پیش از وی درباره عیوب شعر گفته شده است نیز احساس نمی‌کند و اگر یک دو جای هم بر برخی ابیات خرده می‌گیرد به لطف شمس قیس است و هم آن ابیات و هم آن نقدها را می‌شود یک صد سال پیشتر در المعجم دید. نوشته‌های بلاغی شرف‌الدّین رامی در واقع آخرین جایی است که هرچه قرار باشد در سده هشتم بر پیشگفته‌های بلاغیون درباره عیوب شعر

افزوده شود، می‌بایست در آنجا بیان شود. امّا این قصیده مستعار، که با معیار جمالی آغازیده و نزدیک به همه بیتهایش نسخ و مسخ آرا و اندیشه‌های وطواط و شمس قیس است، حسن مقطعی هم ندارد. در میان آثار رامی، تنها حقایق‌الحدایق (۷۵۷-۷۷٦) و تا حدّی انیس‌العشّاق (۷۵۷-۷۷٦) را می‌توان برای بررسی دگرگشتهای نظری درباره عیوب شعر ملاک کار قرار داد.

نوگویی مؤلّف حقایق‌الحدایق درباره عیوب شعر پارسی، که می‌تواند نه‌تنها نظر شخصی، بلکه ترجمان ذوق بلاغی ابنای جنس وی در سده هشتم نیز باشد، افزود و کاستهایی است بر نظریات وطواط درباره عیوب شعر و تحت تأثیر ذهن تشریح‌گر و تجزیه‌نگر شرف‌الدّین رامی که به فصل‌بندی و فاصله‌گزاری سخت آموخته است به‌گونه‌ای که حسن مطلع را که وطواط به صورت تشریحی بررسیده است، شرف‌الدّین رامی با فصل‌بندی می‌سنجد و برمی‌رسد. وی پس از نقل نظر پیشینیان در لزوم احتراز شاعر در مطلع از الفاظی که موجب نفرت ممدوح گردد، اقسام حسن مطلع را متعدّد می‌داند و ناگزیر به بیان پنج قسم از آنها بسنده می‌کند (رامی، ۱۳٤۱: ۳۷).

چنانکه گفته شد، این خطّ و نشان کشیدنها با خلق و خوی قصیده سازگار است، نه غزل و سده هشتم، سده دست به سینه ایستادن در مقابل این بیانات نیست. در سرتاسر دیوان خواجه، که اگر از شعر سده هشتم سخن به میان بیاید نمی‌شود از وی سخن به میان نیاید، کمتر می‌توان به مواردی چون:

احمد الله علی معدله السلطان احمد شیخ اویس حسن ایلخانی
خان بن خان و شهنشاه شهنشاه نژاد آنکه می‌زیبد اگر جان جهانش خوانی

برخورد که به اقتضای تسلّط روحیّه قصیده برای نقد جمال‌شناختی آن، نظر مؤلّف حقایق‌الحدایق نظیر حسن افتتاح مطلع به الف، تأسیس قافیه بر نام و کنیه ممدوح، و تجنیس قوافی به کاری بیاید در حالی که در دیوان شاعران سده‌های قصیده، اوضاع و احوال برخلاف این است.

۳. دوره ناسازگاری[٦]

مشخص شد که نظام بلاغی رایج در دوره نخست برای تحت حکم آوردن شعر پارسی دوره بعد بتدریج از اقتدار و اعتبارش کاسته شد. این نظام بلاغی در نهایت به دوره موسوم به ناسازگاری که می‌رسد نظامی ناکارامد می‌شود که به جای اعتراف به ناتوانی و اصلاح خود، طرف مقابل را به تخطّی از قانونهایش متّهم می‌کند و با آن به

ناسازگاری و ستیزه برمی‌خیزد. این دوره، میانه سده دهم تا پایان سده دوازدهم هجری و شعر رایج در ایران عصر صفوی و هند عصر گورکانی، موسوم به سبک هندی (/اصفهانی) را دربرمی‌گیرد. عنصر غالب در شعر سبک هندی، «طرز خیال» است که با عناوین دیگری چون نازک‌خیالی و از این قبیل در تذکره‌ها و اشعار این دوره مورد اشاره قرار گرفته است. تعلّق خاطر به نازک‌خیالی و موضوعات مترتّب بر آن، نظیر شعراندیشی، دشوارگویی، گرایش به بیان استعاری، سوررئالیستی شدن تصاویر و ... جهتدهنده ویژگیهای زیبایی‌شناسیک شعر سبک هندی و متمایزکنندهٔ آن با شعر سبک خراسانی و عراقی از این ضلع و ترجمان ناتوانی مبانی بلاغت و نقد پیشین در تحلیل آن است. آنها که با دست افزار نظریّات بلاغی گذشتگان به نقد زیبایی‌شناسیک شعر سبک هندی بپردازند، جز بستن تهمتِ گروهی کژی و اعوجاج به آن، کاری نمی‌توانند کرد؛ چنانکه شیفتگان و فریفتگان شعر خراسانی و آنها که ذوقها و ذایقه‌هاشان، سوخته و آموخته هنجارهای جمال‌شناختی آن شعرها بوده است چنین کرده‌اند. تماشای شعر سبک هندی از دریچه بلاغت حدایق‌السّحر و المعجم، و با پیشینه ستایش‌شده‌ای از تماشای شعر عنصری و ناصرخسرو و انوری، تماشای چشمهای لوچ، پشتهای کوژ و دستهای رعشه‌داری است که شعر دری را از وقار و قواره انداخته است. شعر سبک هندی از این دید، پای طاووس شعر دری است. حتّی بلاغت سدهٔ نهم نیز، که با روزبازار شعر سبک هندی فاصله‌ای ندارد و دیدها و داوریهایش برای تحلیل شعر دری، همگام با دیگرگشتهای بلاغیش به‌روزتر و کارامدتر شده است نیز گاه به گاه از توهین و افترا به سبک هندی کوتاهی نمی‌کند. تعریف صاحب بدایع‌الافکار را از شعر سلیس بخوانید:

> سلیس، شعر روان را گویند و سلاست در لغت، نرم و منقاد شدن است و در اصطلاح آنکه سخن به نوعی مؤدّی گردد که ادراک لطایف و فهم معانی آن غیر متعسّر بود و صناعات آن از بضاعات متکلّفان خالی و عرایس نفایس آن به زیور کمال و زینت جمال حالی باشد و ضدّ او را متعسّف خوانند و تعسّف، عدول باشد از جادّه مستقیم (کاشفی، ۱۳٦۹: ۷٦و ۷۷).

روشن است که شعر سبک هندی با آن دشواریابیهای معنوی و تکلّف در تصویرپردازی، که از آن در زبان اهالی آن شیوه شاعری به نازک‌خیالی تعبیر می‌شود از زیر ذرّه‌بین این نظر، جز مجموعه‌ای از تعسّف و عدول از جادّه مستقیم نیست. برای

شاعر سبک هندی، زودفهمیِ شعر نشانه کارنابلدی است. گاه چنان در این عرصه می‌تاخته‌اند که متّهم به بی‌معنی‌گویی می‌شدند. از ستایشهای این دوره نسبت به شاعران، «معنی‌یاب» و«مضمون‌کوشش» گفتن ایشان است؛ همچنین ستایش ادیبان به نزاکت صور خیالی که به فهم کم بیاید؛ چنانکه در شیوه شاعری میرزا لطف‌الله نثار دهلوی (م ۱۱۵۹) نوشته‌اند: «چون چاشنی کلام او تندتر از شعر میرزا اسیر است، اکثر ابیات او فهمیده نمی‌شود. به اعتقاد آن عزیز شعر شاعر زنده بی‌معنی نمی‌باشد. مقرّر فرمود اگر احیاناً معنی بعضی از ابیات او از او پرسیده می‌شد آن قدر نازک می‌بست که بعد تقریر هم خوب دریافت نمی‌گردید!» (خان آرزو، ۱۳۸٤: ۱۲٤).

در این دوره مفاخره‌ها عمدتاً به نامفهوم بودن شعر است. این بیت بیدل دهلوی:

معنی بلند من فهم تند می‌خواهد سیر فکرم آسان نیست کوهم و کتل دارم

(بیدل، ۱۳۸۱: ۹۸۲)

می‌تواند به تمامی ترجمان شیوه شاعری این دوره باشد. مقایسه این بیت به منزله بیانیه سبک هندی با ابیات شاعران سبک خراسانی، که در آنها شعر خود را بخوبی لفظ و آسانی معنا ستوده‌اند، تفاوت این دو شیوه شاعری را می‌نمایاند و نشان می‌دهد که بلاغت متعارف در سبک خراسانی و عراقی نمی‌تواند از پس تحلیل اشعاری برآید که از دید زبانی و بیانی نقطه مقابل شعر پارسی سده‌های چهارم تا دهم است.

فریدریش نیچه در نقد داوری فیلسوفان پیشین درباره زندگی و بی‌ارزش دانستن آن توسط ایشان، اصالتِ حقیقت داشتن «همرایی فرزانگان» در این باب در روزگاران گذشته را در زمان خود نفی می‌کند و بر اینکه همچنان همرایی فرزانگان برهان حقیقت باشد، می‌شورد. نیچه همرایی فرزانگان را هیچ دلیل آن نمی‌داند که اگر بر سر چیزی همرای باشند، حق نیز با ایشان است (نیچه، ۱۳۸۲: ۳۳). بر این قیاس، بی‌ارزش دانستن شعر سبک هندی در گذشته ادبی ایران و همرایی فرزانگان در این باب، که زمانی برهان حقیقت تصوّر می‌شده، امروزه گزاره‌هایی مشکوک است و اصالت خود را در جهت‌دهی ذوق ادبی از دست داده است. آنچه به مقتضای ذوق ادبی عصر، شعر تلقّی می‌شود نیز بنا بر مقوله‌هایی عیب‌مند قلمداد می‌شود که بدین نحو در بلاغت پیشین مطرح نبوده است؛ مثلاً با رواج «مدّعا- مثل» یا «اسلوب معادله» در شعر سبک هندی، ویژگیهای آن توسط ادیبان، نقد و موارد عیب‌مندشان بیان می‌شود و از همین قبیل است

ضرورت ربط مصاریع در ابیات دولختی که در کتابهای نقد آن دوره، نظیر «سراج منیر»، بدان پرداخته شده است.

مسأله استعاره‌های سبک هندی نیز هماره مورد بحث ادیبان بوده است و خاصّه ادیبان دوره «بازگشت» با توجّه به بدعت سبک هندیها در استعاره‌پردازی از این دید بر شعر برخی از چهره‌های این سبک تاخته‌اند. نمونه را آذر بیگدلی در احوال عرفی نوشته است:

> الحق در مراتب کمالات، گوی سبقت از معاصرین ربوده؛ دیوانش مکرّر به نظر رسیده؛ در قصیده هرچند طریقه‌ای تازه که خارج از طریقه شعرای سابق بوده اختیار کرده، امّا واقعاً بسیار خیالات خوب و عبارات مطلوب دارد؛ در **باب استعاره، اصرار بسیار دارد به حدّی که مستمع از معنی مقصود غافل می‌شود؛** از آن جمله مثنویی در برابر مخزن‌الاسرار [شیخ نظامی] گفته که شاید بر بی‌وقوف مشتبه شود، امّا استاد ماهر می‌داند که بسیار بد گفته. چند شعری که خالی از فصاحت نبود از آنجا نوشته شد. مثنوی ناتمامی در خسرو شیرین دارد، اگر عیب **استعاره خنک** را نداشت بد نگفته بود، قدری معقول از آنجا بیرون نوشته شد و از قصاید و غزل و رباعی نیز آنچه به طریقه استادان صاحب فن بود نوشته می‌شود (آذر بیگدلی، ۱۳۷۸: ۱۹۱).

در دوره مورد بحث، دو جریان اصلی در تألیفات و پژوهشهای بلاغی به زبان فارسی وجود داشته است:

الف) بلاغتی که بر نظام بلاغت اسلامی متکّی است و در ایران بدان توجّه می‌شود: بلاغت به دلیل ارتباطی که با علوم دینی داشت و از گذشته وسیله‌ای برای فهم بهتر قرآن و حدیث شناخته می‌شد، نمی‌توانست مورد غفلت علمای عهد صفوی واقع شود که با رسمیّت یافتن تشیّع در ایران مورد اعزاز و احترام قرار گرفته بودند. کتابی که تا این دوره به دلیل جامعیّت بلاغی آن در مدارس علوم دینی تدریس می‌شد، «مطوّل فی شرح التلخیص» تألیف «سعدالدّین تفتازانی» (۷۹۲ه.ق) بود. علمای دوره صفویه نیز این کتاب را در مدارس خود تدریس می‌کردند و برای اینکه مطالب این کتاب برای شاگردانشان فهمیدنی‌تر بشود، شرحهایی بر آن نوشتند. این شرحها بر «مطوّل»، که به زبان عربی است، بخشی از تألیفات بلاغی در این دوره را تشکیل می‌دهد. بتدریج برخی از علما به فکر تألیف کتابهایی افتادند که مباحث بلاغی «مطوّل» را با زبان و شعر فارسی تطبیق می‌داد. برخی دیگر نیز به ترجمه آزاد از «مطوّل» پرداختند.

بلاغتی که در این آثار از آن بحث می‌شود در واقع همان بلاغت اسلامی است که پس از هفت قرن به صورت منظّم و فصل‌بندی شده توسط «تفتازانی» عرضه شده بود؛ به زبانی دیگر می‌شود گفت که مؤلفان این آثار بر بلاغتی که تا آن زمان برای ایرانیها شناخته شده بود، چیز تازه‌ای اضافه نکردند. مهمترین کتابهایی که بدین شیوه نوشته شد عبارت است از: «انوارالبلاغه»، تألیف محمّد هادی مازندرانی معروف به «آقا هادی» و «رساله بیان بدیع» (۱۰۹۹ه.ق)، تألیف میرزا ابوطالب، نواده یا همشیره‌زاده میرفندرسکی، دانشمند معروف عصر صفوی (فندرسکی، مقدّمه مصحح، ۱۳۸۱: ۱۳).

ب) **بلاغتی که بر نظام بلاغت هندی و مورد توجّه پارسی‌زبانان هند متکّی است**: در آثار پارسی بلاغی در هند، که در قرون ده تا دوازده هجری نوشته شده، مباحثی مطرح شده که تاکنون در بلاغت پارسی سابقه نداشته و تقریباً همگی تازه است؛ مباحث، عناوین و تعاریفی که نه وام گرفته از بلاغت عرب، بلکه به بلاغت هندی (النکار) متعلق است. نویسندگان این آثار تنها قصد معرّفی بلاغت خود را ندارند؛ بلکه می‌خواهند عناصر آن را به نظام بلاغی مسلّط بر ادبیّات ایران وارد کنند. شواهدی که برای عناوین و تعاریف بلاغیِ این کتابها، یکسره از شعر پارسی انتخاب شده است، نشان می‌دهد که شعر پارسی بویژه شعر سبک هندی، تحمّل نقد شدن توسط اصول این بلاغت نوظهور را دارد. کتابهای شاخص متعلق به این جریان بلاغی که در هند تألیف شده، «تحفه الهند» (۱۰۶۹– ۱۱۱۸ه.ق) نوشته میرزا آقا خان ابن فخرالدّین محمّد و «غزلان الهند» (۱۱۷۸ه.ق) نوشته آزاد بلگِرامی است. در تحفه الهند، که بیانگر هنجارهای جمال‌شناختی هندی است، علم النکار (بیان و بدیع) به دو فصل تقسیم شده است: فصلی از آن به صنایع و بدایع شعر یعنی به محسّنات اختصاص یافته و فصلی به بیان انواع «دوکَهن» یا «دوکَه»، که در زبان هندی به معنای عیب شعر است و «به حسب قرارداد شعرای هند جمله بیست باشد» (میرزا خان ابن فخرالدّین محمّد، ۱۳۵٤: ۲۸۷). برخی از این عیوب مانند اَنده دوکهن، اَسلِیل دوکهن، پَنگ دوکهن، نگَن دوکهن، و مِرتک دوکهن به دلیل وجود اشتراک در ادراکات ذوقی ملّتها در بلاغت تازی و پارسی نیز مطرح بوده است. آشنایی دیرساله ایرانیها با زبان تازی و آمیختگی بلاغت پارسی با بلاغت عربی، البته مجال خودنمایی به معیارهای سلامت و عیب شعر در دیگر نظامهای بلاغی نمی‌دهد و چه بسا آنها را ناشنیده وامی‌گذارد؛ حتّی اگر آن نظام بلاغی از آنِ

ملّتی بوده باشد که با ایرانیها سرگذشت اساطیری و تاریخی مشترکی داشته‌اند؛ امّا با انوارالبلاغه است که عیوب فصاحت، آن‌گونه که در بلاغت اسلامی تثبیت شده است به کتابهای بلاغی پارسی راه می‌یابد. این کتاب چنان است که در همان نخستین باری که نسخه‌ای از آن به دست یکی از اهالی فضل و ادب افتاده، آن را ترجمه‌ای از یکی از شروح تلخیص و به ظنّ قوی، ترجمه شرح تفتازانی بر تلخیص، یعنی مطوّل دانسته است (نخجوانی، ۱۳۲۸: ۱٤۹). عیوب فصاحت آن‌گونه که در انوارالبلاغه مطرح شده عبارت است از عیوب راجع به کلمه (شامل تنافر حروف، غرابت، مخالفت قیاس و کراهت در سمع) و عیوب راجع به کلام (شامل ضعف تألیف، تنافر کلمات، تعقید لفظی و معنوی و تتابع اضافات) (محمّد هادی مازندرانی، ۱۳۷٦: ۳۰ تا ٤۲). این عیوب که امروزه نیز در کتابهای بلاغی پارسی به چشم می‌آید و معیار غثّ و سمین فصاحت شعر قلمداد می‌شود، آن‌گاه که در معرض نظریه‌های ادبی نو و از جمله فرمالیسم قرار بگیرد، به ترتیبی که در پی خواهد آمد از اعتبار می‌افتد یا دست کم، قطعیّت آنها مورد انکار قرار می‌گیرد.

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت به صورت جزئی‌گرایانه

گذشته از اینکه نظریه فرمالیستیِ عنصر غالب، شمول‌پذیری آنچه را به عنوان عیوب شعر در بلاغت سنّتی مطرح است در کلّیّت خود، رد می‌کند و اصالت این فرض را، که نظریات در این باره از عهده بررسی شعر فارسی دوره‌های مختلف برمی‌آید، گزاره‌ای مخدوش به شمار می‌آورد، عیوب شعر در بلاغت سنّتی به صورت موردی نیز توسط نظریّات دیگری که توسط فرمالیست‌ها بیان شده است به چالش کشیده تواند شد ضمن اینکه پیش از بحث در این باره باید یادآور شد عیوب فصاحت شعر در بلاغت سنّتی یا راجع است به کلمه و یا راجع به کلام؛ یعنی در گسترده‌ترین حالت، بیت را مورد داوری قرار می‌دهد و این به تأثیر مستقیم شعر عربی است که واحد شعر در آن، «بیت» است؛ بدین ترتیب «فرم» اثر ادبی همواره مغفول بوده است و با اینکه کسی مانند عبدالقاهر جرجانی (م ٤۷۱ ه.ق) در نظریه‌های قابل توجّه بلاغیش، مانند نظریه نظم، که با نظریّات فرمالیستها بسیار همخوان است، زمینه توجّه به کلیّت و فرم اثر ادبی را به دست داده است، عیوب فصاحت تنها در محدوده کلمه و کلام مانده و کسی به صرافت آن نیفتاده است که عیوب فصاحت شعر را در پیوند با فرم بررسی کند؛ چرا که هیچ

استبعادی ندارد و بلکه مسبوق به سابقه است که آنچه از دیدگاه جزئی‌نگر و بیت‌محور، عیب شعر به شمار آید از دیدگاه کلّی‌نگر و فرم‌محور، اتّفاقاً ارزش زیبایی‌شناسیک داشته باشد. اینکه برخی شاهنامه فردوسی را شعر نمی‌دانستند و نهایتاً بدان «نظمی هنرمندانه» می‌گفتند و در کتابهای بلاغی اقلّ شواهد از شاهنامه است، یکی از نمودهای برخورد جزئی‌نگرانه به شاهنامه و غفلت از فرم و ریزه‌کاریهای استادانه فرمیک در آن است.

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت به صورت موردی نیز، چنانکه گفته شد، اصالت و شمول‌پذیری این قواعد را از ضلعی دیگر زیر سؤال می‌برد. این مقوله با بیان مقدّمه‌ای در چیستی شعر و چگونگی رویداد آن از دید فرمالیستها بهتر تبیین تواند شد.

یاکوبسن، نقشهای ششگانه زبان (عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی، و ادبی) را به اجزای تشکیل‌دهنده فرایند ارتباط منوط دانسته و از این میان، جهتگیری پیام به سوی خود پیام و در کانون توجّه قرار گرفتن خود پیام را موجد نقش ادبی زبان تلقّی نموده است. توجّه به نقش ادبی زبان، البته در اندیشه‌های فرمالیست‌هایی چون شکلوفسکی، موکارفسکی و هاورانک ریشه دارد. ایشان دو فرایند زبانی خودکاری[۷] و برجسته‌سازی[۸] را از یکدیگر جدا نموده بودند و اعتقاد داشتند که فرایند خودکاری زبان در اصل، به کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون اینکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه قرار بگیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند؛ غیر متعارف باشد و در مقابلِ فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۵). برجسته‌سازی به اعتقاد لیچ به دو شکل هنجارگریزی و قاعده‌افزایی روی می‌دهد. هنجارگریزی مورد نظر لیچ شامل انواع هنجارگریزیهای واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی می‌شود. ظاهراً نخستین بار شفیعی کدکنی است که ضمن معرّفی فرمالیسم، فرایند اتّفاق شعر را در زبان پارسی با محک نظریه‌های فرمالیستی تحلیل کرده است. وی در «موسیقی شعر» به تبع فرمالیستها، شعر را اتّفاقی در زبان تعریف کرده و آن را محصول ایجاد تمایزهایی دانسته است که در دو گروه موسیقایی و زبانشناسیک، در زبان خودکار روی می‌دهد. گروه موسیقایی مدّ نظر شفیعی کدکنی شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگیهای صوتی و گروه زبانشناسیک شامل استعاره و

مجاز، حسّامیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستانگرایی[9]، صفت هنری[10]، ترکیبات زبانی و آشنایی‌زدایی در حوزه قاموسی است. خوانش عیوب فصاحت به صورت موردی در چارچوب این نظریات، چنانکه در پی می‌آید، ضرورت بازنگری در اصالت و اعتبار عیوب فصاحت در بلاغت سنّتی و نیز ضرورت عرضه موارد تازه و به‌روز شده‌ای را به مثابه عیوب فصاحت پیش می‌آورد.

۱. غرابت استعمال

غرابت استعمال عمدتاً به کاربرد الفاظ غریب، دور از ذهن، غیرمعمول و الفاظی که مأنوس الاستعمال نباشد، اطلاق می‌شود. پیشینه توجّه به این مسئله در کتابهای بلاغی پارسی، به المعجم می‌رسد. شمس قیس یکی از نمودهای صنعت «تفویف» را آن دانسته است که شعر «از غرایب الفاظ و مهجورات لغت فرس» خالی باشد (شمس قیس رازی، ۱۳٦۰: ۳۲۹). وی این نظر را پی‌آیهٔ «متکلّف و مطبوع»، هم تکرار کرده و گفته است: «و از متکلّفات اشعار یکی آنست که کلمات تازی که در محاورات پارسی‌گویان غریب باشد یا کلمات فهلوی که در لغت دری مهجورالاستعمال باشد در آن به کار دارند» (پیشین، ٤۳۷).

این عیب از «التّلخیص» به این سو است که با عنوان «غرابت استعمال» شناخته می‌شود. در بلاغت اسلامی یکی از هوشمندانه‌ترین نظریات درباره غرابت استعمال از آنِ قدامه‌بن جعفر (م ۳۳۷ ه.ق) است. قدامه با دقّتی که از اطّلاع پیش از موعد وی نسبت به مسائل نوین سبک‌شناسی خبر می‌دهد، میان گذشتگان و هم‌روزگاران خود در کاربرد این گونه کلمات که به آنها «وحشی» می‌گوید، تفاوت می‌گذارد و به تبع خلق و خوی مطلق‌گریز و نسبیّت‌گرایی که دارد، عیب بودن کاربرد الفاظ مهجور را بسته به میزان و کیفیّت بهره‌مندی شعر از آنها می‌داند.

وی در توجّه به اینکه کاربرد الفاظ وحشی در شعر شاعران گذشته، نه از جهت استحسان آن، بلکه به واسطه ناهمواری و خشونتی بوده است که بر شعر این شاعران اعرابی تسلّط داشته (قدامه بن جعفر، من دون تاریخ: ۱۷۲) بر مسئله فرم و ضرورت انداموارگی اجزای شعر گذری کرده که از جنبه‌های مغفول‌ماندهٔ بلاغت است.

قدامه بن جعفر یک بار دیگر هم پی‌آیهٔ عیوب غزل به این جنبه در نقد ادبی مدرن توجّه کرده است. وی در آنجا گفته است، چون مذهب غزل، نرمی، لطافت، زیبایی و

همواری است، نیاز است که واژگان غزل نیز لطیف، خوشگوار، پسندیده و مطبوع باشد و خشونت و خشکی در الفاظ غزل عیب است؛ امّا نه همیشه. بلکه گاه در مواردی مثل یادکرد جنگاوری، بی‌پروایی، ستیزه و ترس، که مقتضای خشونت می‌کند، کاربرد این‌گونه الفاظ می‌تواند حسن هم باشد. ولی شایسته‌تر است این احوال را به واسطه تنافری و تباعدی که با غزل دارد، عیب آن بدانیم (پیشین، ۱۹۱).

به هر حال علاوه بر اینکه توجّه به مقتضیّات شعر در کلیّت آن و مسئله فرم، مطلق‌گرایی در عیب دانستن «غرابت استعمال» را بی‌وجه می‌سازد، باستانگرایی نیز، که در فرمالیسم یکی از عوامل هنجارگریزی و برجسته‌سازی زبان و در نهایتْ «رستاخیز کلمه‌ها» و ایجاد شعر است، عیب دانستن «غرابت استعمال» را از دید این مکتب نقد بی‌اعتبار می‌نماید.

۲. مخالفت قیاس

در مورد مخالفت قیاس یا عدم موافقت ساخت لفظ با قواعد لغت و دستور نیز باز باید ابتدا بر ضرورت توجّه به فرم و اوضاع و احوال تأکید شود؛ مثلاً «می‌جهنّمیدند» (/ به جهنّم می‌رفتند)، خارج از قواعد دستور زبان و بر مبنای بلاغت سنّتی، مصداق مخالفت قیاس است. امّا اتّفاقاً وقتی زمینه[11] شعر، طنزآمیز باشد صد البته تأثیر زیبایی‌شناسیک «می‌جهنمّیدند» از «به جهنّم می‌رفتند» بیشتر است و بلاغت، که سخن گفتن به مقتضای حال است، استفاده از «می‌جهنمّیدند» را بیشتر الزام می‌کند. از این روست که در شعر «تصویر زن» ایرج میرزا، یکی از چند بیتی که مخاطب را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دهد و به واکنش احساسی می‌اندازد، بیتی است که این واژه در آن آمده است:

در سر در کاروانسرایی — تصویر زنی به گچ کشیدند
ارباب عمایم این خبر را — از مخبر صادقی شنیدند
گفتند که واشریعتا خلق — روی زن بی نقاب دیدند
آسیمه سر از درون مسجد — تا سر در آن سرا دویدند
ایمان و امان به سرعت برق — می رفت که مؤمنین رسیدند...
بالجمله تمام مردم شهر — در بحر گناه می تپیدند
*درهای بهشت بسته می شد — مردم همه ***می جهنّمیدند***

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۷۲)

همچنین دیوان «طرزی افشار»، شاعر دوره صفوی، را که به عدول از قوانین دستور زبان و خاصّه ساختن الفاظ عجیب و غریبی به صورت مصدر جعلی نام برآورده است به‌جای اینکه از دید بلاغت سنّتی سفینهٔ مخالفت قیاسها قلمداد کنیم به عنوان تنوّقی در سبک‌شناسی به شمار می‌آوریم و درست هم همین است؛ همچمین هنجارگریزی واژگانی که در فرمالیسم مطرح است و از آن به گریز از قواعد ساخت واژه در زبان هنجار و ساختن واژه‌های تازه تعبیر می‌شود و یکی از راه‌های ایجاد تمایز زبانی و برجسته‌سازی است، مخالفت قیاس را به‌جای عیب، راهکاری برای ایجاد اتّفاق در زبان و تولید شعر می‌سازد. علاوه بر اینکه مخالفت قیاس در حوزهٔ ترکیب‌سازی، خود به ساخته شدن ترکیبات تازه‌ای منجر تواند شد که باز هم یکی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۲۷) و موجب ایجاد شگفتی و «آشنایی‌زدایی[۱۲]» است.

برای نمونه رضا براهنی با عدول از قواعد دستور و توسّع در ماهیّت دستوری واژه «دف»، شعری به همین نام سروده و در آن گفته است:

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دفماه‌ها
فریاد فاتحانهٔ ارواح‌هایهای و هلهله در تندری است که می‌آید
آری، بدف! تلألو فریاد در حوادث شیرین دفیدنی است که می‌خواهد فرهاد...
سیّاره‌های دف
در باغ‌های چلچله می‌کوبند
دفدفدفدف
از این قلم
چون چشم تو
خون می‌چکد
دفدفدفدف... (براهنی، ۱۳۷٤: ۹ و ۱۰)

و از همین قبیل است نوسرودهٔ «شدّت» از سیّد علی صالحی:

برای از تو مردنِ من، مردنِ من است/ مردن... مردنِ من است/ من/ این که تو از من است/ تو/ این کَه من از منَا/ تا منِ تو ... تماما!/ بودَم اوقاتِ واژهٔ بودمی/ به بودمی، دمی به دردانا/ منانا/ خلاص تو امِ به این تمام/ من مردهٔ تو ام به تا/ تا (صالحی، ۱۳۹۲: ۵۷).

نیز احمد شاملو، پسوند «یار» را که معمولاً به آخر اسم معنی افزوده می‌شود و معنی «دارنده» و «صاحب» می‌دهد به آخر مصدرمرخّم یا ریشه فعل ماضی افزوده و واژه «کُشتیار» را ساخته[۱۳] یا پسوند «سار» را که از جمله مفید معنای مکان و نیز محلّ بسیاری چیزی است و با این معنی معمولاً به آخر اسم اضافه می‌شود به آخر صفت افزوده و واژه «خشکسار» را ساخته[۱۴] و این موارد و مواردی دیگر از این دست به‌جای اینکه عیب شعر شاملو به شمار آید و نکوهیده شود به مثابه دستاوردهای زبانی شعر شاملو، ستوده شده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳٦۸ و ۳٦۹).

۳. تعقید

آرچیبالد مک لیش در شعر معروف خود، «هنر شعر»، گفته است:

A poem should not mean
But be.

شعر نباید معنا داشته باشد
شعر باید باشد.

این سخن مک لیش، بیان‌کننده اختلاف دیدگاه شاعر مدرن و شاعر پیشامدرن درباره مشکل و آسان بودن درک معنای شعر است؛ چنانکه نیما یوشیج، که به یک معنا پدر مدرنیته در شعر پارسی است، معتقد است که شعر باید «مشکلِ آسان» باشد و دیگر دوره شعری که زود فهمیده شود گذشته است:

> همسایه می‌گوید: شعر نباید شنونده را در فهمیدن معنی آن، معطّل کند. یقین کنید دوست عزیز من، قدیمترین حرفی که من در زندگانی شاعری خود شنیده‌ام، این است؛ مثل اینکه در گهواره زیر گوش من تلقین می‌شد. یکی از شعرای فرانسه، که درست در نظرم نیست (و شاید بوآلو در آر پوئه تیک) می‌گوید آسان مشکل؛ یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد؛ یعنی هر کس نتواند. اگر شما «باخونِ» گورکی را خوانده باشید، می‌دانید مقصود از آسان مشکل چه چیز خواهد بود. امّا این هنری است در پیش قدما. من نمی‌توانم این کار را هنر بدانم. سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا همین حال را دارد. آثار دوره‌های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق و خیال و حس دقیق) سراسر آسان فهمیده می‌شوند. امّا از من چیزی را که باید بشنوید مشکل آسان؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته

شده باشد. شعر و موسیقی و نقّاشی در دوره ما به این مرحله باریک و عمیق رسیده‌اند (نیما یوشیج، ۱۳٦۸: ۳۱).

چنین دید و داوری درباره غموض شعر در تاریخ ادبیات ایران به دوره رواج سبک هندی و آثار منتقدان و شاعران این دوره باز می‌گردد و در تغییر ذوق ادبی و تلقّی خاصّ عصر از شعر ریشه دارد. کوشش شاعران سبک هندی برای دستیابی به «معنی بیگانه»، و نقد شعر شاعران بر مبنای میزان دشواریابی معنی آن، که در آثار این دوره بارها به چشم می‌آید، نمود و نمونی از همین نکته است. از این روست که دوره رواج سبک هندی را از جهت میزان همخوانی بلاغت سنّتی با محصولات ادبی این دوره، دوره ناسازگاری نامیده‌ام؛ چرا که نظام بلاغیی که در آن تعقید، عیب شعر باشد بیشتر به کار شعر سبک خراسانی و تا حدّی سبک عراقی می‌آید و در رویارویی با سبک هندی، جز اینکه یکسره اشعار این سبک را عیب‌مند به قلم بیاورد، کاری نمی‌تواند کرد.

مخلص کلام اینکه ابهام، تعقید، دشواریابی و حتّی گاه بی‌معنایی، ویژگی شعر مدرن است. در فرمالیسم روسی نیز اصل «دشوارسازی»[۱۵] یکی از وجوه ادبیّت و عاملی زیبایی‌شناسیک و هنری برای برکنار ماندن از ابتذال است. از این رو عیب شمردن تعقید در شعر، نظریه‌ای نخ‌نماست که طشت رسوایی آن نه امروزه، بلکه در سده دهم هجری تا میانه سده دوازدهم و با اشعار بیدل، صائب، عرفی، میرزا جلال اسیر و... است که از بام بلند ادبیات پارسی افتاده است.

٤. تتابع اضافات

در کتابهای متأخّر بلاغت تتابع اضافات در زمره عیوب فصاحت مطرح نشده، یا اگر هم به تبع کتابهای بلاغیی چون تلخیص و مطوّل، کثرت تکرار و تتابع اضافات از عیوب فصاحت دانسته شده باشد، نویسنده با توجّه به ویژگیهای زبان پارسی و تفاوتها و تمایزهای آن نسبت به زبان عربی بلافاصله گوشزد کرده است که کثرت تکرار و تتابع اضافات در صورتی از عیوب شمرده می‌شود که ایجاد ثقالت کند به طوری که طبع از آنها مشمئز گردد و گرنه مُخل به فصاحت نبوده و احیاناً از محسّنات به شمار می‌آید (رجایی، ۱۳۷۹، ۱٦). در شعر پارسی از گذشته تاکنون، نمونه‌های بسیاری را می‌توان به دست داد که تتابع اضافات در آنها، «قطعاً» تأثیر زیبایی‌شناسیک دارد و آن را باید از محسّنات به شمار آورد؛ چنانکه احمد شاملو در:

گرچه انسانی را در خود کشته‌ام
گرچه انسانی را در خود زاده‌ام
گرچه در سکوت درد بار خود مرگ و زندگی را شناخته‌ام
امّا میان این هردو – شاخه جدا ماندهٔ من!–
میان این هردو
من
لنگرِ پر رفت و آمدِ دردِ تلاشِ بی توقّفِ خویشم (شاملو، ۱۳۷۲: ۲۸۸)

تنها با تکرار مصوت کوتاه «ـِـ» و تتابع اضافات است که رفت و آمد پرتلاش و بی‌توقّف لنگر را پیش چشم خوانَنده شعر خود مجسّم کرده است.

۵. عود ضمیر بر متأخّر

اگر اشتباه نکرده باشم، سیروس شمیسا نخستین کس از مؤلّفان کتابهای بلاغی پارسی است که «عود ضمیر بر متأخّر» را پی‌آیهٔ «ضعف تألیف» مطرح کرده و آن را از عیوب فصاحت دانسته است. البته شمیسا در این باره پا جای پای بلاغیون و نحویون عرب گذاشته و این مسئله را از آنها به عاریه گرفته است. می‌نماید که بهتر بود شمیسا در این به عاریه‌گیری، تفاوتهای میان دو زبان و مقتضیات هر کدام را پیش چشم می‌داشت؛ زیرا مواردی که در آنها عود ضمیر بر متأخّر موجب اختفا یا التباس مرجع ضمیر و سردرگمی خواننده می‌شود در زبان پارسی، نادر در حکم معدوم است و در مقابل با «تصحیح» این «عیب» و تقدیم مرجع ضمیر بر ضمیر، چه بسیار بیتهایی که اساساً از فصاحت می‌افتند؛ چرا که عود ضمیر بر متأخّر، موجب ایجاد حالت تعلیق در مخاطب می‌شود و خاصّه در شعر شاعران کاربلد، انتساب عملی که پیشتر درباره آن صحبت شده به فاعل غیر حقیقی (اسناد مجازی) و یا به فاعلی که به هر نحو ارتباطش با آن عمل، ارتباطی نغز است، موجب برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی و التذاذ هنری مخاطب می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر از حافظ:

از عدالت نبود دور گـــرش پرسد حـــال پـادشاهی که بـــه همسایه گدایـــی دارد

که سیروس شمیسا در این مورد بدان استشهاد کرده (شمیسا، ۱۳۸۹: ٦۹)، زیبایی و فصاحت بیت در همین است که مرجع ضمیر، مؤخّر بر ضمیر باشد. اتّفاقاً این عین عدالت است که پادشاه از همسایهٔ گدای خود احوالپرسی کند و حافظ با رندی،

مخاطب را در انتظار می‌گذارد تا وقتی که با خواندن مصراع دوّم فهمید مرجع ضمیر و فاعلِ فعل، کسی است که اصلاً وظیفه‌اش این است چنین کاری را بکند، درد و دریغهای ترس محتسب خوردهٔ حافظ از زیستن در جامعه‌ای رو به زوال با سنّتهای مسخ شده را در مغز استخوان خود احساس کند. کافی است جای مصراع اوّل و دوّم را عوض کنید و «عیب» عود ضمیر بر متأخّر را تصحیح کنید و ببینید چه ظلمی بر شعر حافظ روا داشته‌اید! تاکنون تقریباً دویست بیتی را از شعر پارسی گرد آورده‌ام که در همه آنها عود ضمیر بر متأخّر روی داده و هیچ کدام را نمی‌بینم که در آن، این عود ضمیر بر متأخّر بدون نکته‌ای بلاغی باشد. دو نمونه از صائب بیاورم و بگذرم:

تـا دامن قیـامت خونـش سبیـل باشد چشمی کـه دیـده باشد آن آتشین لقـا را

(صائب، ١٣٦٤: ج١، ٤٠٣)

مرهمش خاکستر شام غریبان است و بس هر که را بـر دل بود زخمی ز بیـداد وطن

(صائب، ١٣٧٠: ج٦، ٢٩٤٤)

استطراداً للباب این نکته را نیز بیفزایم که مواردی چون «بباید‌ْت»، «پوستْشان»، «پنهانْسْت» و... که توسط سیروس شمیسا مصادیق «تغییر ساخت هجاها و دشوار و گوشخراش شدن تلفّظ»، و در نتیجه مشتمل بر عیب «تنافر حروف و کراهت در سمع» دانسته شده‌اند از چشم‌انداز فرمالیسم، مصادیق هنجارگریزی آوایی است و هنجارگریزی آوایی نیز یکی از گونه‌های هنجارگریزی است که چنانکه گفته شد، موجب برجسته‌سازی زبان و از وجوه ادبیّت[١٦] است.

نتیجه‌گیری

تلقّـیهای نوین از چیستی شعر و عوامل دخیل در ایجاد کلام ادبی، دور نیست کـه آرای گذشتگان در حوزهٔ شعر و دانشهای وابسته بدان را به چالش بکشد و ضرورت بازنگری در آنها را پیش بیاورد؛ چنانکه تحلیل «عیوب فصاحت» در چارچوب نظریّات فرمالیستی بدینجا خواهد انجامید که:

اوّلاً در نگاه کلّی‌گرایانه با توجّه به مسئله «عنصر غالب» و بررسی عیوب فصاحت در تعامل با سبکهای مختلف شعر فارسی، بسته به میزان به‌روزشدگی این عیوب و کارایی آنها در نقد بلاغی شعر هر کدام از این سبکها، سه دوره سازگاری، واپس‌ماندگی و ناسازگاری از یکدیگر قابل تمایز است.

ثانیاً در نگاه جزئی‌گرایانه نیز نظریّات فرمالیسم روسی و برخی آرای نوین زبانشناسیک در حوزهٔ رهیافتهای تبدیل زبان ارجاعی به زبان ادبی و ایجاد شعر، عیب تلقّی شدن هرکدام از عیوب فصاحت، نظیر غرابت استعمال، مخالفت قیاس، تعقید و... را گزاره‌ای مشکوک و نیازمند بازنگری تشخیص می‌دهد.

بنابراین پیشنهاد می‌شود در کلاسهای «معانی»، علاوه بر پیش چشم داشتن مطالب این جستار، عیوب فصاحت (در معنای شناخته‌شدهٔ آن) نه به مثابهٔ مبحثی که کارکردهای پیشین خود را در تحلیل شعر حفظ کرده، بلکه به عنوان نظریّه‌ای که به هر حال در تاریخ بلاغت مطرح بوده است تدریس شود و مهمتر اینکه، آرای پراکنده در کتابهای پارسی نقد ادبی و بلاغت، خاصّه المعجم فی معاییر اشعار العجم، درباره عیوب شعر نیز، که در تحلیل انتقادی شعر پارسی از آرای شناخته‌شده درباره عیوب فصاحت (مندرج در مقدّمه کتابهای بلاغی عربی و به تبع آن، فارسی) کاراتر و به دردبه‌خورتر است و با همه ایرادهایی که بر آنها وارد است و تأثیراتی که از عربیّت بر آنهاست به هرحال با شعر پارسی همخوانی بیشتری دارد نیز از قلم نیفتد.

پی‌نوشت

1. dominant
2. foreground
3. background
4. consistency period
5. lag period
6. Inconsistency period
7. automatisation
8. foregrounding
9. archaism
10. Epithet
11. context
12. defamiliarization

۱۳. ماهی سرخ/ به فراغت/ گامهای فرصت کوتاهش را/ چنانچون جرعهٔ زهری **کُشتیار**/ نشخوار می‌کند (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ۱٤۱).

۱٤. و گنجشکان دست‌آموز بوسه/ شادی را/ در **خشکسار** باغ به رقص آوردند.

15.-making difficult
16. literariness

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی بیک؛ ***آتشکده آذر***؛ مصحح میرهاشم محدّث؛ نیمه دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.

ایرج میرزا؛ ***دیوان ایرج میرزا***؛ به اهتمام محمّد جعفر محجوب؛ چ سوّم، تهران: اندیشه، ۱۳۵۳.

براهنی، رضا؛ ***خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷٤.

بیدل دهلوی، عبدالقادر بن عبدالخالق؛ ***کلّیات دیوان مولانا بیدل دهلوی***؛ مصحح خال محمّد خسته – خلیل الله خلیلی؛ به اهتمام حسین آهی؛ تهران: فروغی، ۱۳۸۱.

تاج الحلاوی، علی بن محمّد؛ ***دقایق الشّعر***؛ مصحح سیّد محمّد کاظم امام؛ تهران: دانشگاه تهران، بی‌تا.

تسلیمی، علی؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.

خان آرزو، سراج‌الدّین علی؛ ***مجمع النّفایس***؛ مصحح میر هاشم محدّث؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸٤.

رادویانی، محمّد بن عمر؛ ***ترجمان‌البلاغه***؛ مصحح احمد آتش؛ چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳٦۲.

رامی، شرف‌الدّین حسن بن محمّد؛ ***حقایق‌الحدایق***؛ مصحح محمّد کاظم امام؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٤۱.

رجایی، محمّد خلیل؛ ***معالم البلاغه***؛ شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹.

سلدن، رامان – ویدوسون، پیتر؛ ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***؛ ترجمه عبّاس مخبر؛ چ سوّم، تهران: طرح نو، ۱۳۸٤.

شبلی نعمانی؛ ***شعر العجم***؛ ترجمه سیّد محمّد تقی فخر داعی گیلانی؛ ج اوّل، تهران:کتابفروشی ابن سینا، ۱۳۳۵.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ ***رستاخیز کلمات***؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.

ـــــــــــ ؛ ***موسیقی شعر***؛ تهران: توس، ۱۳۵۸.

شمس فخری(شمس‌الدّین محمّد بن فخرالدّین سعید فخری اصفهانی)؛ ***معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی***؛ مصحح یحیی کاردگر؛ تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۹.

شمس قیس رازی (شمس‌الدّین محمّد بن قیس رازی)؛ ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***؛ مصحح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی؛ تهران: زوّار، ۱۳٦۰.

شمیسا، سیروس؛ ***معانی***؛ چ دوّم از ویرایش دوّم، تهران: میترا، ۱۳۸۹.

صائب تبریزی، میرزا محمّدعلی؛ ***دیوان صائب تبریزی***؛ مصحح محمّد قهرمان؛ شش مجلّد، تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٦٤- ١٣٧٠.
صالحی، سیّد علی؛ ***آغوش حروف آهستهٔ آزادی***؛ تهران: نیماژ، ١٣٩٢.
صفوی، کورش؛ ***از زبانشناسی به ادبیات (نظم)***؛ تهران: چشمه، ١٣٧٣.
عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر؛ ***قابوس‌نامه***؛ مصحح غلامحسین یوسفی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٧٨.
فتوحی، محمود؛ ***بلاغت تصویر***؛ تهران: سخن، ١٣٨٥.
فندرسکی، میرزا ابوطالب؛ ***رساله بیان بدیع***؛ مصحح مریم روضاتیان؛ اصفهان: دفتر تبلیغات-اسلامی، ١٣٨١.
قدامه بن جعفر، ابی‌الفرج؛ ***نقد الشّعر***؛ تحقیق و تعلیق محمّدعبدالمنعم‌خفاجی؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، من دون تاریخ.
کاشفی، کمال‌الدّین حسین واعظ؛ ***بدایع الافکار فی صنایع الاشعار***؛ ویراسته و گزارده میرجلال‌الدّین کزّازی؛ تهران: مرکز، ١٣٦٩.
محمّد هادی مازندرانی(ابن محمّد صالح)؛ ***انوارالبلاغه***؛ مصحح محمّدعلی غلامی‌نژاد؛ تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله- دفتر نشر میراث مکتوب، ١٣٧٦.
نامعلوم؛ ***تاریخ سیستان***؛ مصحح محمّد تقی بهار (ملک الشّعرا)؛ تهران: معین، ١٣٨١.
نخجوانی، محمّد؛ «ترجمه فارسی مطوّل تفتازانی»؛ *یادگار*، س پنجم، ش هشتم و نهم (فروردین و اردیبهشت ١٣٢٨)، ص١٤٩و١٥٠.
نیچه، فریدریش؛ ***غروب بت‌ها***؛ ترجمه داریوش آشوری؛ تهران: آگه، ١٣٨٢.
نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری)؛ ***درباره شعر و شاعری***؛ گردآورده سیروس طاهباز؛ تهران: دفترهای زمانه، ١٣٦٨.
نیوتن، ک. م؛ «فرمالیزم، یاکوبسن، عنصر غالب»؛ ترجمه شهناز محمّدی؛ *بایا*، ش ٦و٧ (شهریور و مهر ١٣٧٨)، ص ٨٠ تا ٨٢ .
وطواط، رشیدالدّین؛ ***حدایق‌السّحر فی دقایق‌الشعر***؛ مصحح عبّاس اقبال؛ تهران: کتابخانه طهوری و کتابخانه سنائی، ١٣٦٢.
ـــــــــــ؛ ***دیوان رشیدالدّین وطواط***؛ مصحح سعید نفیسی؛ تهران: کتابخانه بارانی، ١٣٣٩.
میرزا خان ابن فخرالدّین محمّد؛ ***تحفه الهند***؛ مصحح نورالحسن انصاری؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ١٣٥٤.