تبار شناسی چند صنعت بدیعی
نگاه تاریخی: رویکردی برای نقد صنایع بدیعی

غلامرضا پیروز، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.
عیسی امن‌خانی، کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱- درآمد:

تالیف کتاب‌های بدیعی را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد؛ دوره ی اول دوره ای است که با نگارش کتاب " البدیع" ابن معتز آغاز می شود و تقریبا تا زمان تالیف کتاب "ابدع البدایع" شمس العلماء گرکانی ادامه پیدا می کند. ویژگی اصلی این دسته آثار فقدان نگاه انتقادی به صنایع بدیعی است؛ در این دوره، کتاب ها به مرور زمان حجیم تر و تعداد صنایع نیز به تدریج و با نزدیک تر شدن به عصر حاضر بیشتر می‌شوند چنانکه شماره ی نام هایی که برای صنایع بدیعی در این کتاب ها عرضه شده است گاه به حدود ۲۲۰ صنعت می رسد. اما دوره ی دوم دوره ای است که نویسندگان کتب بدیعی اگر نه همیشه، سعی در داشتن نگاه انتقادی نسبت به بدیع و صنایع بدیعی دارند به گونه ای که یا از اصطلاح " نقد " به صراحت در عنوان کتاب هایشان استفاده کرده اند و یا عنوانی را برای کتاب های خود برگزیده اند که نشان دهنده ی موضع انتقادی آنان به علم بدیع باشد؛ "نقد بدیع" از دکتر محمد فشارکی و "نگاهی تازه به بدیع" از دکتر سیروس شمیسا از این دسته کتاب هایند. این دوره را برخلاف دوره ی اول که دوره ی افزایش تعداد صنایع بدیعی و روند صعودی آنهاست، باید دوره ی کاهش و روند نزولی تعداد این صنایع دانست.

نویسندگان کتاب های بدیعی این دوره البته برای نقد خود از بدیع هر یک به شیوه ای متوسل شده اند که متاسفانه بیشتر جنبه ی ذوقی دارد تا علمی و روشمند؛ از معدود کارهای روشمند به عنوان نمونه می‌توان به تلاش دکتر شفیعی کدکنی برای به دست دادن یک ملاک جمال شناسی اشاره کرد که بر اساس آن بتوان « صنایع اصلی و خلاق را از صنایع مزاحم و کوشش هایی که نتیجه‌ی بیکاری های دوران انحطاط جوامع است، جدا کند. » (شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۲۹۴) این مقاله نیز کوششی است برای ارائه ی معیار و روشی تازه برای نقد بدیع و صنایع بدیعی با تکیه بر رویکردی تاریخی به آنها؛ رویکردی که برای مفاهیم اخلاقی، هنری و زیباشناختی «گوهریت و خاستگاه مابعدالطبیعی نمی شناسد» (نیچه،۱۳۸۲: ۷) در نتیجه به معیارها و حقایق

ازلی- ابدی و جهانشمول نیز هیچ اعتقادی ندارد. با چنین دیدگاهی، مفاهیمی چون حقیقت، اخلاق، زیبایی و... به شرایط تاریخی ای بستگی دارند که آن حقایق و مفاهیم در آن شکل گرفته اند؛ حقایق و معیارهایی که با تغییر و دگرگون شدن شرایط تاریخی شان، آنها نیز تغییر خواهند کرد.[1]

۲- *طرح مساله:*

علم بدیع به عنوان یکی از سه شاخه ی اصلی مرتبط با شعر، علمی است که به مباحث زیبایی شناختی شعر پرداخته، صنایعی را معرفی می کند که به کارگیری آنها در یک اثر ادبی سبب تزیین، آراستگی و زیبایی آن اثر می گردد. با این همه مطالعه ی کتاب های بدیع و در کنار آن دقت در نوع صنایع به کارگرفته شده از سوی شاعران و نویسندگان در دوره های مختلف، گویای این مطلب است که در هر سبک و دوره ای، صنایعی خاص در کانون توجه شاعران و نویسندگان قرار داشته‌اند؛ همچنان‌که معیارهای زیبا شناختی چه در شعر و چه در نثر با جایگزین شدن عصری به جای عصری دیگر و اندیشه ای به جای اندیشه ی دیگر تغییر می کنند، صنایع بدیعی نیز به عنوان آرایه ها و معیارهای زیباشناختی اثر ادبی با تغییر هر دوره و سبکی دچار تغییر و فراز و نشیب می گردند، تا آنجا که به کارگیری یک صنعت در یک دوره می تواند نشانی از توانایی شاعر قلمداد گردد درصورتی که کاربرد همان صنعت در عصری دیگر می تواند گواهی راستین باشد بر ضعف شاعر و متکلف بودن شعری که سروده است.

۳- صنایع بدیعی به‌مثابه‌ی نمود اجتماعی و تاریخی

بدیهی است‌که کارکرد صنایع بدیعی در عرصه‌ی زبان قابل ارزیابی است و شعر و نثر و زبان ویژه‌اش نیز تحت‌تأثیر عوامل محیطی، اجتماعی و نژادی شکل می‌گیرد. صنایع و تکنیک‌های هنری هیچ‌گاه در خلأ و تجرد موجودیت نمی‌یابند و هستی و پدیداری خود را در ساحتِ جامعه و تاریخ کسب می‌کنند. صنایع بدیعی در هر دوره، پیوندی عمیق با شرایط، محیط و اندیشه‌های آن دوره دارد. به عنوان مثال صنایع مورد توجه شاعران سبک خراسانی غالبا صنایع لفظی‌اند. انواع جناس ها، اشتقاق ها و... گویی انعکاسی است از شکوه و جلال دربار شاهان سامانی و غزنوی که این شاعران در آن دربارها ارج و قربی فراوان داشته‌اند؛ پس طبیعی است که در چنین محیطی شاعر نیز «رفته رفته به صنعتگری و آراستن شعر خویش توجه کند و بکوشد تا معانی را با چیره دستی و استادی در لباس لفظ بپوشاند.» (محجوب،۱۳۴۵: ۲۴) در حالی که به هنگام مطالعه‌ی آثار شاعران سبک عراقی، این صنایع معنوی هستند که برحسبِ خصلت درونی بودنشان بیشتر به چشم می‌آیند. در این دوره که حکومت‌های ترک نژاد برای ادعای خویشی و برادری شان با ایرانیان به دین تمسک جسته، بر آن تعصبی سخت می‌ورزیدند و به این ترتیب استبداد دینی را نیز بر استبداد سیاسی خود می‌افزودند جای شگفتی نیست اگر صنایعی چون ایهام، ابهام، ذم شبیه به مدح و... را به فراوانی در آثار شاعران این دوره مشاهده کنیم. این امری پذیرفته شده است که در هر عصری، استبداد و اختناق ـ چه به صورت دینی و چه به صورت سیاسی ـ در جامعه ای رشدی فزاینده به خود گیرد، صنایعی که دارای شاکله‌ی مبهم و غیر صریح هستند کاربرد بیشتری خواهند یافت. چنانکه در همین عصر و تحت استبداد دینی

ـ سیاسی حاکم بر آن است که شاعری چون حافظ با زبانی چند لایه و اشعاری آکنده از ایهام پدیدار می گردد. یا در عصر شاهرخ یعنی عصری که علی رغم کثرت شاعران و دربارهای شاعر پروری چون دربار بایسنقر، شاهرخ و... به علت ایلغارهای پیاپی ترکان و مغولان، فرهنگ ایرانی پویایی گذشته اش را از دست داده بود صنایعی در میان شاعران و مردم مقبولیت می یابند که در روزگار ما تنها گواهی بر «تکلف» و «تصنع» دانسته می‌شوند.

ژرف‌اندیشی و تعمق میان شرایط تاریخی و صنایع بدیعی رایج در یک عصر نشان می دهد که در نقد بدیع نباید از جنبه ی تاریخی بودن صنایع بدیعی غفلت نمود. برای دانستن ارزش زیباشناختی یک صنعت ابتدا باید آن را در متن تاریخی ای که آن صنعت در آن شکل گرفته است، قرار داد و سپس با مقایسه ی شرایط تاریخی ای که آن صنعت در آن پدید آمده، یا رواج یافته است با شرایط عصر حاضر، حکم نمود که آیا صنعتی که در دوره ای از تاریخ ادبیات کشورمان از ارزش زیباشناختی برخوردار بوده است، می تواند در عصر حاضر نیز چنین ارزشی داشته باشد ؟ (البته با توجه به این نکته که شرایط تاریخی این عصر بسیار متفاوت با آن شرایط تاریخی است که صنعت مذکور در آن به وجود آمده است.)

در اهمیت رویکرد تاریخی به صنایع همین قدر کافی است که گفته شود که این رویکرد به صنایع و دقت در شرایط تاریخی ای که آن صنایع در بستر آن بالیده اند کاملا بر ما آشکار می سازد که چرا بسیاری از صنایع حتی آن دسته از صنایعی که بدیع شناسان امروز ما آنها را جزو صنایع تفننی به حساب نیاورده اند (براعت استهلال، ارصاد و تسهیم، ردالقافیه و...) امروزه زیبایی خود را از دست داده‌اند[۲] درحالی‌که در روزگاران گذشته به کرات در آثاری مانند شاهنامه ی فردوسی، تاریخ بیهقی و... که مسلما جنبه ی تفننی و تصنعی نداشته‌اند، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در ادامه این نوشتار و برای ارائه ی شواهدی بر مدعای خود، به نقد تاریخی چند صنعت بدیعی که با وجود تفننی نبودنشان در عصر حاضر و از سوی بدیع شناسان این عصر فاقد ارزش زیباشناختی گذشته دانسته شده اند، می پردازیم. با آگاهی به این امر که این نوشتار تنها می‌تواند آغازی برای نقد تاریخی بدیع و صنایع بدیعی باشد.

٤- تقابل‌های دوگانه: تضاد، ایهام تضاد و...

یکی از صنایع و تکنیک‌های بدیعی رایج در طول تاریخ ادبیات، صنعت تضاد است به این صنعت که دارای ماهیت تقابلی است باید صنایعی چون ایهام تضاد و تناقض یا پاراداکس را نیز افزود.

صنعت تضاد را رشید وطواط چنین تعبیر کرده است: شاعر در نثر و نظم الفاظی آرد که ضد یکدیگر باشد چون حارّ و بارد، نور و ظلمت، درشت و نرم، سیاه و سپید.(وطواط، ۱۳۶۲: ۲۴)

مؤلف معالم‌البلاغه نیز معتقد است طباق که «آن‌را مطابقه و تطبیق و تضاد و تکافؤ نیز گویند و آن‌چنان باشد که دو معنی را که بینشان تقابل و تنافی باشد فی‌الجمله، خواه تقابل حقیقی خواه تقابل اعتباری و تقابل هم اعم ازاین‌که تضاد باشد مثل سواد و بیاض یا تقابل تضایف مانند ابّوت و بنّوت و...»(رجایی، ۱۳۵۹: ۳۳۷)

عنصر تقابل‌های دوگانه و متضاد نقش مهمی در نطفه‌بندی و شکل‌پذیری برخی از صنایع ادبیِ شایع و رایج

ادبی دارد. در این شیوه دو وجه، دو عنصر، دو نماد، دو شی و دو ویژگی در برابر هم صف‌آرایی کرده، موجودیت و هویتِ همدیگر را در عرصه‌ی لفظ و معنا نقض و نفی می‌کنند.

در تاریخ اندیشه‌ی بشر از گذشته‌های دور نظام تقابلی و متضاد قابل ردیابی است. پایه‌های اندیشه‌های دینی و اساطیری بشر بر نظام تقابلی استوار بوده است.

در دیدگاه کلود لوی‌اشتراوس، نظریه‌پرداز ساختارگرا، واحدهای اسطوره مانند واحدهای اساسی زبانی در قالب تقابل‌های دوتایی سازمان یافته‌اند.(سلدن، ویدسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳) کما این‌که در اساطیر زروانی تقابل اورمزد و اهریمن و جلوه‌های دوگانه‌ی متضاد خوبی و بدی، روشنایی و تاریکی قابل مشاهده است.(زنر، ۱۳۷۵: ۱۰۵) در آیین زردشتی تقابلِ خیر و شر و در باور مانی تقابل نور و ظلمت از مشخصه‌های شالوده‌ی فکری تقابلی در ایران کهن است.(دومناش، ۱۳۷۸: ۲ و بهار، ۱۳۷۵: ۴۰) این قرینه‌های تقابلی که ریشه در تاریخ تفکر و رفتار بشر دارد در ادبیات که زیباترین تجلی روح بشر است به‌شکل آذین‌های بدیعی تضاد یا طباق، ایهام تضاد و پاراداکس یا تناقض جلوه یافته است. این قرینه‌گرایی‌های تقابلی علاوه بر متجلی‌شدن در عرصه‌ی تفکر و زبان در ساحتِ طبیعت هم قابل مشاهده است: شب/روز؛ سفید/سیاه؛ نور/ظلمت.

۵- براعت استهلال:

تعاریف ارائه شده از این صنعت در کتاب های بدیع همواره یکسان بوده است. عالمان این علم آن را چنین معرفی کرده اند: « این صناعت چنان باشد که متکلم در اول کلام، چیزی گوید که مناسب مطالبی باشد که بعد ذکر می کند؛ بالفاظ لطیف که صریح نباشد بلکه به طور اشاره که مخاطب بذوق سلیم بداند که بعد از آن متکلم چه می خواهد بگوید. » (نجفقلی میرزا،۱۳۶۲: ۱۱۲) دانستن این که این صنعت اولین‌بار چه‌زمانی و توسط چه کسی وارد کتب بدیعی شد، اهمیت زیادی ندارد آنچه شایسته‌ی توجه می باشد این است که مثال‌های انتخاب شده توسط عالمان این علم برای این صنعت بدیعی بیشتر از کتاب‌هایی بوده اند که مربوط به دوره هایی است که اندیشه‌ی جبرگرایی چه به صورت اندیشه های زروانی و زرتشتی و یا چه به صورت اندیشه‌های اشعری در آن رواج داشته است؛ دو مثال همیشگی این صنعت یعنی مقدمه‌ی داستان‌های رستم و اسفندیار و رستم و سهراب از شاهنامه‌ای انتخاب شده اند که بنابر تحقیقات خاورشناسان برجسته ای چون زنر اندیشه های زروانی و زرتشتی در آن موج می زند.

با این وجود مثال های این صنعت بدیعی را نباید تنها در شاهنامه جستجو کرد؛ با کمی دقت می‌توان نمونه‌های فراوان دیگری را نیز یافت. نمونه ی در خور توجهی از این صنعت که بدیع شناسان گذشته ی ما غالبا از آن غفلت کرده اند، همانی است که ابوالفضل بیهقی در آغاز زیباترین داستان تاریخ خود، حسنک وزیر، می آورد: «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حالِ بر دار کردن این مرد و پس به شرح قصه شد » (بیهقی،۱۳۵۶: ۲۲۱) داستان های کتاب « فرج بعد از شدت » نوشته ی محسن بن علی تنوخی نمونه ی دیگری در این باره می باشند؛ در این داستان‌ها نویسنده یا مترجم با آوردن یک مقدمه ی کوتاه در اول هر باب به خواننده ی خود می‌فهماند که تمامی این داستان ها چگونه به پایان خواهند رسید چنان‌که در آغاز

باب اول آمده است: « فی ذکر الفرج بعد البوس [و الامتحان] در آنچه باری تعالی و تقدس در مصحف مجید و کلام مقدس خود اخبار فرموده است از طایفه ای که به بلا مبتلا بوده اند و به محنتی درمانده شده و بعد از آن رحمت به کمال و لطف بی زوال او از آن ورطه، مخرج و از اندوه، فرج یافته اند و سختی به آسانی و غم به شادمانی بدل گشته» (تنوخی،۱۳۶۳، ج۱: ۱۹) در تمام نمونه هایی که به آن اشاره گردید، پایان داستان‌ها از آغاز گفته می شود. آغاز داستان رستم و سهراب را به یاد آوریم:

اگر تند بادی برآید ز کنج	بخاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر	هنرمند دانیمش ار بی هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست	ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست	بدین پرده اندر ترا راه نیست

(فردوسی،۱۳۷۶، ج۲: ۱۶۹)

تند بادی از گوشه ای بر می خیزد و ترنج نارسیده ای را به خاک می افکند. هر کس شاهنامه را خوانده باشد حتماً می داند که سن رستم در این هنگام به اندازه ای هست که استعاره ی " نارسیده ترنج " برای او به کار گرفته نشده باشد. اگر چه در حماسه زمان در توان و نیروی افراد تاثیری ندارد و رستم کهنسال هنوز همان نیروی جوانی خود را دارد اما با این قرینه می توان فهمید که "ترنج نارسیده " ای که به خاک خواهد افتاد رستم روزگار دیده نخواهد بود. این ترنج نارسیده ناچار باید رقیب جوان او، سهراب، باشد که همسالان او هنوز درکوی و برزن به بازی مشغولند و او اگر چه خیلی زودتر از آنها تنومند و بلند بالا گردیده و گرز و کوپال به دست گرفته است ولی هنوز « از دهن بوی شیر آیدش. این سهراب است که در پایان با تمام فراز و فرود داستان و پیروزی اولیه اش بر رستم سر انجام کشته خواهد شد. پایان داستان از آغاز پیداست. بیهقی نیز در داستان حسنک وزیر درست به گونه ای عمل می کند که فردوسی عمل کرده است.[۳] از همان آغاز مشخص است که حسنک خواهد مرد و نه دعای نیشابوریان که حسنک به آن امید بسیار بسته بود و نه شوری که مردم به پا می کنند و نه حلیم تر بودن سلطان مسعود از پدرش، سلطان محمود، هیچیک مانع مرگ این وزیر معزول نخواهد شد.

چنین به نظر می رسد که باید این شیوه از داستان پردازی را شیوه ی معمول ایرانیان دانست چنانچه عبدالنبی فخرالزمانی، نقال اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری قمری، در کتاب طرازالاخبارِ خود می نویسد « طرز درآمد [به داستان] اهل ایران است که هر گاه شروع در خواندن قصه می نمایند [نقال ها] اول حکایت نظمی – که مناسبت به داستانی که خواهد خواند، داشته باشد – می خوانند چه از رزم و چه از عاشقی و چه عیاری ... آنگاه شروع در سر رشته ی سخن می کنند. » (نقل از محجوب،۱۳۸۲، ج۲: ۱۰۹) و همین معمول و پسندیده بودن و اعتقاد عمیق ایرانیان به این شیوه ی داستان پردازی است که سبب شده است، صنعت براعت استهلال در کتاب های بدیعی پدیدار گردد.

اما پیش از پرداختن به این که این علاقه به واسطه ی وجود چه بسترهای تاریخی به وجود آمده است، باید

تاریخی بودن این صنعت بدیعی را اثبات کرد. بهترین ملاکی که تاریخی بودن امری را نشان می دهد پذیرش آن در یک دوره و عدم پذیرش آن در دوره ای دیگر است چرا که پذیرش همیشگی نشان از غیر تاریخی بودن دارد. این صنعت نیز اگر چه روزگاری مورد پسند عام و خاص ایرانیان بوده، امروزه دیگر زیبایی خود را از دست داده است؛ این امر به خاطر تغییر شرایط تاریخی است که این صنعت از درون آن برخاسته بود. اگر بخواهیم نمونه ای آورده باشیم، باید به نقد سعید حمیدیان از یکی از اشعار نیما اشاره کنیم که در آنجا نیما را به این دلیل که در آغاز شعرش، سر انجام قهرمان خود را می گوید به باد انتقاد می گیرد « سرباز فولادین... در نوع داستان و چگونگی عمل قهرمانانه با شهید گمنام [یکی دیگر از اشعار نیما] اشتراک دارد با مختصر تفاوتی در شیوه ی نقل، بدین سان که برخلاف این یک – شهید گمنام – شاعر در ابتدای منظومه به شیوه ی بسیاری از داستان های سنتی ما در آغاز شعر پایان آن را می‌گوید و از این لحاظ شاید هیجانی که شعر دارد کمتر می شود چون در ابتدا می آید

تیغی که انتقامش در زهر می کشید
تیزی گرفت از شبی و از هزار امید
اندر شبی دگر، خاکش غلاف شد. »

(حمیدیان،۱۳۸۱: ۸-۶۷)

پس از این درآمد کوتاه باید به شرایط تاریخی پرداخت که این صنعت در آن شکل گرفته است. همانگونه که گفته شد مثال هایی را که عالمان این علم برای براعت استهلال در کتب بدیعی آورده اند، همگی از درون آثاری انتخاب شده اند که اندیشه های جبرگرایانه در آنها رگه ی اصلی کتاب را تشکیل می دهد[۴] چه در شاهنامه که اندیشه های زروانی و زرتشتی اندیشه های مسلط آن می باشند و چه در بیهقی که گذشته از میراث بسیار پر رنگ و ریشه دار این دو آیین، عقاید اشعری موجود در آن نیز رنگی تند از جبر گرایی به آن می زند؛ با این حساب برای یافتن بسترهای تاریخی صنعت یاد شده باید به اندیشه های جبرگرایانه و مسلط بر این آثار و همچنین هستی شناسی پیروان این دو آیین توجه کرد.

آیین‌های زروانی و زرتشتی در همان زمانی که داستان‌های شاهنامه شکل می‌گرفته‌اند، اندیشه‌های چیره‌ی زمان خود به حساب می‌آمدند. دو آیینی که اگرچه در همان گام اول و به لحاظ تئوریک از یکدیگر جدا می‌شوند ـ جهان بینی زروانی با اعتقاد به جبر و جهان بینی زرتشتی با اعتقاد به اختیار انسان آغاز می شود ـ اما مشابهت های بنیادینی نیز با یکدیگر دارند. دو مورد اساسی آن که با موضوع این مقاله نیز ارتباط دارد عبارتند از:

الف – جبرگرایی: پیروان هر دو آیین مجبور یا ملزم به انجام تقدیر یا کاری هستند که برای آنان مقدر یا تعیین شده است. جبر خمیره ی اصلی آیین زروانی است؛ در این آیین « زندگی به مشیت خُوتای زمان شروع می شود و بر جریان لحظه به لحظه ی آن زروان تسلط کامل دارد » (دولت آبادی،۱۳۷۹: ۷) اعتقاد به جبر در آیین زروانیت به صراحت بیان می شود برای یک فرد زروانی که تار و پود تفکرش جبر گرایی است این

مسأله که انسان می تواند با انتخاب خود زندگی خود را بسازد هیچ معنایی ندارد؛ داستان زندگی انسان به گونه‌ای نیست که جایی هم برای خلاقیت او باقی مانده باشد. تقدیر انسان از پیش رقم خورده است و هیچ چیز هم نمی‌تواند از تحقق آن جلوگیری کند. در این آیین « انسان صرفاً دنده ای از چرخهای تقدیر است که اعمالش باید به طوری اجتناب ناپذیر به نابودی و محو آشفتگی و بی نظمی... منجر شود.»(زنر،۱۳۷۴: ۲۹۷) در صورتی که جبرگرایی در آیین زرتشتی این گونه صریح مطرح نمی گردد؛ برخلاف آیین زروانی اندیشه ی زرتشتی با آزادی و اختیار آغاز می شود « مسأله انتخاب (ور –var) آنچنان در اصول مذهب زرتشتی دارای اهمیت می‌باشد که با جرات می توان گفت مذهب زرتشت، مذهب انتخاب است.»(آسموسن،۱۳۴۸: ۱۱۳) بر خلاف تفکر زروانی در اندیشه زرتشتی اختیار جایگاهی شایسته دارد؛ همه ی آدمیان باید میان " راستی " و " دروغ " یکی را برگزینند اما با این وجود و با وجود پایه قرار دادن مسأله انتخاب و اختیار در زندگی، اندیشه ی زرتشتی نیز مانند همتای دیگرش، آیین زروانی، ناخواسته به سمت جبر کشیده می شود؛ این حرکت از اختیار به سوی جبر را به خصوص در داستان سیاوش به وضوح می توان دید؛ جبری که در مفهوم "خویشکاری" انسان ها و به خصوص شاهان و پهلوانان نهفته است. پایبندی سیاوش به خویشکاری اش او را به اندازه ای به اندیشه جبر گرایانه زروانی نزدیک کرده است که با وجود اینکه می دانیم او از برگزیدگان دین زرتشتی است او را همانند یک « انسان کامل زروانی که جبر تار و پود آن را درهم بافته است » (مسکوب،۱۳۵۱: ۳۳۸) به یاد می آوریم. جبری که در اندیشه ی زرتشتی از یک سو نتیجه ی خویشکاری مقدر شده ی انسان ها و از سوی دیگر نتیجه‌ی آگاهی به خویشکاری در انسان هاست. این آگاهی به خویشکاری و نظام کیهانی که اهورامزدا آن را آفریده است انسان ها را به تبعیت از آنچه برایشان مقدر شده است وا می دارد ب – نگاه هستی شناسانه ی این دو آیین (مشخص بودن آغاز و انجام جهان و آفرینش): یکی دیگر از تشابهات اساسی این دو آیین که می‌توان آن را، آن تفکر تاریخی ای دانست که صنعت براعت استهلال از درون آن برخاسته است همین یک شکل بودن هستی شناسی این دو آیین از نظر پیروان آنها می باشد. با مطالعه ی اسطوره ی آفرینش در هر دو آیین این امر به خوبی آشکار است. ازنیک کلبی، مبلغ مسیحی قرن پنجم، اسطوره ی آفرینش زروانی را چنین می‌نویسد:

« وقتی هیچ چیز نبود... موجودی بود که او را زروان می نامیدند... او اراده کرد، پسری داشته باشد... به همین منظور قدیه داد و نیایش کرد تا نطفه هرمز در پیکرش بسته شود... بعد از گذشتن هفتصد سال، زروان در این که تلاشش ثمربخش باشد تردید کرد و در اثر این شک، نطفه ی اهریمن در بدنش پدید آمد. او بعد از آن که از وجود فرزند دومی آگاهی یافت با خودش عهد کرد که پادشاهی عالم را به اولین فرزندی که در برابر دیدگانش قرار گرفت بسپارد... اما اهریمن با آگاه شدن از پیمان پدر دیواره ی شکم را درید و قبل از هرمز در برابر زروان ایستاد. زروان پرسید « تو کیستی » و اهریمن جواب داد « فرزند تو »... در طی این گفت و گو هرمز به طور

طبیعی زائیده شد و در برابر پدر ایستاد. زروان او را شناخت... و گفت « تا کنون من برای تو نیایش کردم و حال نوبت تو است که این کار را برای من انجام دهی » اهریمن... گفت « مگر تو عهد نکردی که پادشاهی عالم را به اولین فرزندت بدهی ؟ » زروان که پایبند به پیمان بود گفت «پادشاهی عالم را برای نه هزار سال به تو می دهم اما هرمز در مرتبه ای بالاتر از تو قرار دارد و پادشاهی ابدی از آن اوست.» (دولت‌آبادی،۱۳۷۹: ۲۰-۱۹)

در ادامه نیز زروان برای برتری نهایی اهورامزدا بر اهریمن « از زمان بی کران دوازده هزار سال را برای انجام مشیتش درباره ی جنگ، جدا کرد و زمان محدود را ساخت... بر اساس مشیت زروان، دوران درنگ، دوازده هزار سال طول می کشید و پس از آن، زمان محدود دوباره در زمان بی کران جاری می شد. زروان برای آن که همه ی اتفاقات عالم طبق نقشه از پیش تهیه شده، یعنی تقدیر، به انجام برسد، سپهر یا فضای محدود را که قرار بود عرصه ی نبرد باشد به دوازده قسمت تقسیم کرد و بر هر یک از این بخش ها مباشری گماشت و به این ترتیب منطقه البروج به وجود آمد تا امکان نظارت بر همه ی رویدادها وجود داشته باشد. » (همان: ۲۶)

اسطوره ی آفرینش از دیدگاه زرتشتیان نیز تفاوت بسیاری با اسطوره ی آفرینش زروانیان ندارد؛ تنها در آن از زاده شدن اهورا مزدا و اهریمن سخنی در میان نیست؛ هرمزد در نور بود و اهریمن در تاریکی قرار داشت تا این که اهریمن شعاع نور هرمزد را می بیند و از وجود او آگاهی می‌یابد و قصد او را می کند. هرمزد نیز با خواندن دعای "اهوور" سرانجام مبارزه را مقدر می کند اهریمن به مدت سه هزار سال مدهوش می گردد و هرمزد به آفرینش گیتی می پردازد تا این که اهریمن بر او حمله می آورد و آفرینش را آلوده می سازد اما سرانجام پس از دو دوره ی مینوکی و آمیختگی نوبت به مرحله ی یگانه سازی می رسد که دوره ی شکست اهریمن و زمان رستاخیز است. اهورامزدا از همان آغاز و با خرد همه آگاهش از تمام این وقایع اطلاع داشته است.

اگر این دو شباهت بنیادین را در کنار هم قرار دهیم، خواهیم دید که ایرانیان قدیم از یکسو به علت اعتقاد به یکی از این دو آیین و با تکیه بر هستی شناسی و اسطوره ی آفرینش در این دو آیین به این امر ایمان قلبی داشتند که سرانجام جهان و به طور اخص تر تمام حوادث پیشاپیش از سوی زروان یا اهورامزدا اندیشه شده است و البته تمام این سرانجام نیز چیزی جز نیکویی نیست (شاید به همین دلیل باشد که براعت استهلال را حسنی در ادبیات دانسته اند) و از سوی دیگر به جهت جبر موجود در این دو آیین، معتقد بودند که از تقدیر گریزی نیست و حوادث همانگونه اتفاق خواهند افتاد که مقدر شده اند. پس اگر مثلا فردوسی در شاهنامه یا بیهقی در تاریخ خود که این اندیشه ها پیکره ی اصلی آن را تشکیل می دهند به راحتی پایان داستان هایشان را از آغاز می گویند، این در واقع بازتاب و انعکاس همین اندیشه های جبرگرایانه است که به شکل پیش گویی در آغاز داستان ها – براعت استهلال – در ادبیات ما جلوه گر شده است. اگر ایرانیان این شیوه ی

داستان پردازی را می پسندیدند، به خاطر این است که منطبق با تفکر هستی شناسانه ی آنان بوده است. (در هر دو – صنعت براعت استهلال و تفکر هستی شناسانه ی ایرانیان – از آغاز، پایان کاملا مشخص شده و غیر قابل تغییر است.)

البته بخشی از جبرگرایی ایرانیان نیز میراث تفکر اشعری آنهاست؛ هرچند براعت استهلال را باید بازتاب مستقیم عقاید زروانی و زرتشتی دانست اما می توان از جبرگرایی اشعری به عنوان زنده نگهدارنده ی اعتقادات جبرگرایانه ی ایرانیان پیش از اسلام یاد کرد؛ به طوری که بازتاب گسترده ی آن را در آثار شاعران عارف و صوفی مسلک خود می بینیم.

با این وجود امروزه اندیشه های زرتشتی – زروانی و اندیشه های اشاعره دیگر اندیشه های پذیرفته شده ایرانیان نیستند از یکسو با آغاز سلطنت شاه اسماعیل، اشاعره و اندیشه های جبرگرایانه شان رو به ضعف نهاد و تشیع که با اندیشه های معتزله قرابت بیشتری داشت جای آن را گرفت و از سوی دیگر با آشنایی ایرانیان با اندیشه های عقل محور و انسان مدار اروپاییان در عصر مشروطه، مبارزه با جبرگرایی شتاب بیشتری به خود گرفت و انسان سرنوشت ساز خود نامیده شد و وقتی هم که شرایط تاریخی جدید به جای شرایط تاریخی گذشته نشست، معیارهای زیباشناختی نیز تغییر کرد و به دنبال آن براعت استهلال به عنوان آرایه ای در شعر و داستان، زیبایی خود را از دست داد.

۶- *ارصاد و تسهیم[۵]، ذوقافیتین[۶]، ردالقافیه[۷]، ایغال[۸] و...*

ملون (ذوبحرین)[۹]، مدرج[۱۰] و...

ویژگی مشترک صنایع بدیعی نامبرده شده در گروه اول نقش محوری قافیه در آنهاست همچنان که در گروه دوم وزن عروضی این نقش محوری را دارد. به این ترتیب اعتقاد به تاریخی بودن این صنایع بدیعی یعنی تاریخی دانستن قافیه و وزنی که در این صنایع نقش محوری دارند. و با این حساب پیش از اثبات تاریخی بودن صنایع یاد شده ناچار باید به اثبات تاریخی بودن وزن و قافیه در شعر پرداخت. اما آیا به این دو عنصر آشنای شعر فارسی که قدمتی همپای آن دارند، می‌توان با نگاهی تاریخی نگریست تا بدین وسیله بسیاری از صنایعی را که در کتب بدیع دیده می‌شوند و البته زیبایی های خود را نیز از دست داده است را از کتاب های بدیع پیراست ؟

مطالعه ی سیر تفکر و اندیشه و کاربرد قافیه و وزن همه نشان از آن دارد که باید به این دو عنصر شعر نگاهی تاریخی داشت. این مطالعه ی تطبیقی به ما می گوید که میان نقش قافیه و وزن حال چه به صورت عروضی و چه به صورت هجایی و یا هر نظم از پیش مشخص شده ی دیگری با اندیشه های استبدادی رابطه ای مستقیم وجود دارد و در واقع می توان قافیه و وزن را – البته با کاربرد کلاسیکشان – انعکاسی از تفکر استبدادی در شعر جوامع دانست چنانچه میان اندیشه های دموکراتیک و ضد استبدادی و عدم وجود قافیه و وزن – البته به صورت نظمی از پیش تعیین شده (بیرونی) و نه وزن درونی که ویژگی شعر منثور است – نیز رابطه ای وجود دارد چرا که هر گاه در طول تاریخ حکومتی دموکراتیک – حتی به شکلی کاملا محدود– در

جایی شکل گرفته است این عناصر سنتی شعر نیز به چالش در آمده اند؛ شاید بهترین نمونه ی تاریخی برای این منظور یونان باستان باشد. یونان که در تاریخ اندیشه های فلسفی و سیاسی جایگاهی ویژه دارد، اولین کشوری است که نوعی حکومت دموکراتیک و مردم سالارانه در آن دیده شده است چنانکه « دموکراسی به شکل محدود آن به عصر یونان و روم باز می گردد. » (بشیریه،۱۳۸۴: ۳۱۱) این در حالی است که وقتی برجسته ترین اثر مربوط به نقد ادبی در آن روزگار، فن شعر ارسطو، را می‌خوانیم می بینیم که «در سراسر فن شعر ارسطو هیچ سخنی از قافیه به چشم نمی خورد » (شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۱۰۴) و اگر خواجه نصیر در معیار الاشعار خود می‌نویسد «در شعر یونانیان قافیه معتبر نبوده»(همان: ۱۰۳) شاید این امر نشانگر بازتاب تفکرات دموکراتیک در آن سرزمین باشد. همچنین در عصر حاضر جوانه های شعر منثور در اروپای غربی رویید و تبدیل به درختی تناور گردید یعنی همان جایی که برای اولین بار حکومت های دموکراتیک جهان مدرن در آنجا دیده شدند. حال آنکه در هر کجا که نشان از ذهنیتی استبدادی دیده می شود (مثلا ایران خودمان البته تا عصر مشروطه) در ضرورت و حتمیت موسیقی بیرونی شعر – وزن و قافیه – هیچ تردیدی وجود ندارد. این امر خود نشان دهنده ی مساله ی مهمی است و آن پیوند قافیه و وزن با اندیشه های استبدادی است.

در فرهنگ ما و اعراب نیز چنین است تا زمانی که نشانه ای از ورود اندیشه های دموکراتیک نیست، هیچ نگاه پرسش گرایانه‌ای هم نسبت به وجود این عناصر سنتی شعر فارسی دیده نمی‌شود. تاآن‌جاکه «در شرق این عقاید افراطی درباره ی قافیه تا این اواخر وجود نداشت و اگر گاه شاعری به تنگ می آمد و از لب ریزی، احساسات خود را نمی‌توانست در چارچوب قافیه‌ها بیان کند، می‌گفت " قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر" ولی با این همه از رعایت آن در شعر سر باز نمی‌زد. » (همان: ۱۶۳) چنانکه « اگر به کتاب های فارسی و عربی که درباره ی علم شعر و قافیه نوشته اند رجوع کنیم، می بینیم که درباره ی هنر اصلی قافیه کمترین توجهی نکرده اند همواره قافیه را نسبت به شعر همچون جزئی لایتجزا پذیرفته و از آن گذشته اند. »(همان: ۶۱) در حقیقت اعراب و ایرانیان به خاطر اعتقاد به تقدس و آسمانی دانستن نهادهای اجتماعی شان « هیچگاه در خصوص مشروعیت آنها پرسشی طرح نکرده، تنها آن را پذیرفتند و تحمل کردند. » (جهانبگلو،۱۳۷۴: ۱۱۰) درباره ی قافیه و وزن نیز پرسشی طرح نکرده، آن را بی چون و چرا پذیرفتند اما همین مردمان به محض این که با اندیشه های دموکراتیک آشنایی یافته، تا حدودی از ذهنیت گذشته و استبدادی خود خارج گردیدند، داستان کاملا دگرگون گشت؛ در یک سو آدونیس – شاعر بلند آوازه و نوگرای اعراب– را داریم که « با رد هر گونه قانون و قاعده ی ثابتی برای شعر تاکید می کند که عبارت "الشعر هو الکلام موزون و مقفی" شعر را بد نام کرده و چنین معیاری نشان از محدودیت و نا مفهومی دارد. » (نجفی ابوکی،۱۳۸۴: ۷۰) و از سوی دیگر شاعران معاصر خودمان مانند نادرپور معتقد است «شعر معماری کلام است... و به نیرویی جادویی کلام ذهنی ترین دریافت های شاعرانه را به عینی ترین بدل می کند.» (به نقل از ترابی،۱۳۷۰: ۵۹) شاعرانی که هیچ جایگاه مسلمی را برای قافیه و وزن در شعر خود قائل نیستند.این

ارتباط میان استبداد و موسیقی بیرونی شعر به حدی است که می‌توان آنها را طابق‌النعل بالنعل با یکدیگر مقایسه کرد.

۶-۱. پیوند قافیه با تفکر استبدادی

استبداد تنها شیوه ی مقبول و پذیرفته ی سلطنت در ایران از آغاز تا روزگار مشروطه بوده است؛ برای رسیدن به درستی این مطلب می‌توان از سخنان بزرگانی چون نظام الملک و... نمونه های بسیاری را ذکر کرد که برامر بر حق بودن و حتی الهی بودن سلطنت و حکومت های استبدادی تاکید دارند.

« ایزد تعالی در هر عصری و روزگاری یکی را از میان خلق برگزیند و او را به هنرهای پادشاهانه و ستوده آراسته گرداند و مصالح جهان و آرام بندگان را بدو باز بندد و در آشوب و فساد را بدو بسته گرداند. » (نظام الملک،۱۳۴۸: ۵)

«جهان بر سلاطین گردد و هر کسی را که کشیدند، بر کشیدند و نرسد کسی را که گوید چرا چنین است.»(بیهقی،۱۳۵۶: ۳۹)

قافیه نیز به عنوان انعکاس این نوع تفکر استبدادی همواره در شعر بوده است؛ اگر این تعریف شمس قیس رازی به عنوان حاصل جمع عقاید ادب شناسان شعر فارسی – حداقل پس از اسلام- در نظر گرفته شود که « شعر سخنی است (اندیشیده) مرتب معنوی موزون متکرر، متساوی حروف آخرین به یکدیگر مانند... » (شمس قیس،۱۳۶۰: ۱۹۶) متوجه همراهی همیشگی قافیه با شعر فارسی در ذهن ناقدان گذشته مان خواهیم شد. حتی در زمانی که قافیه به شکل مرسوم امروزی وجود نداشت، چیزی شبیه به آن و با کارکردی چون قافیه در شعر قدیم دیده می شود که نشان از شکل گیری اولین نطفه های قافیه دارد[۱۱].

اماچه ارتباط و پیوندی را می‌توان میان این دو منظور داشت تا یکی را بازتاب دیگری دانست ؟

بهترین رابطه ای که می‌تواند این دو را به یکدیگر پیوند دهد، صفتی است که به هر دو داده اند چرا که ذهن استبدادی در مورد هر دو، یک تعبیر را به کار برده است؛ همان گونه که قافیه را در شعر "میخ طلایی" نامیده اند' از شاه نیز به عنوان "میخ آسمان و زمین" یاد کرده اند و این بی دلیل هم نیست؛ چرا که وظیفه و نقشی را که شاه در اجتماع عهده دار انجام آن است همان نقش را قافیه در شعر انجام می دهد؛ به همین سبب نیز بوده است که هر دو را به یک پدیده – میخ- که نقشی استوار کننده و نگهدارنده دارد، تشبیه کرده اند. می دانیم که یکی از کارکردهای برجسته ی قافیه پایان دادن به آشفتگی ها و دادن استحکام و وحدت به شعر است یعنی همان کارکردی که شاه در اجتماع و سیاست دارد. وقتی هم که احمد شاملو به عنوان تنها نماینده ی شعر منثور قافیه را به حاکمی مانند کرده، می‌نویسد که «اگر از قافیه های لعتی در این شعر ها نشانه ای نیست از آن گونه قافیه ها بر گذر گاه هر مصرع که پنداری حاکمی خل، ناقوس بانانی بر سر پیچ هر کوچه بر گماشته است تا چون رهگذر... چرت زنان می گذرد، پتک به ناقوس فرو کویند و چرتش را... بردرند تا از یاد نبرد که حاکم شعر کیست ؟ » (نقل از دستغیب،۱۳۷۳: ۴۹) ناخودآگاه این مساله را تایید می کند.

در واقع ارزش حیاتی قافیه در شعر به عنوان انسجام دهنده‌ی آن سبب گردید که قدما به آن به چشم حسنی در شعر بنگرند و صنایعی را با محوریت آن به تدریج وارد کتاب های بدیع نمایند. همانگونه که در عصر ما نیما نیز به چشمی دیگر به آن می نگریست او که در آغاز شاعری اش با بی توجهی به این عنصر سنتی شعر، شعرش دچار آشفتگی های زبانی شده بود سر انجام به اهمیت آن پی برد و از قافیه به عنوان هنر شاعری یاد کرد و نسبت به ارزش آن تاکید بسیار نمود:

«اگر قافیه نباشد چه خواهد بود ؟ حباب تو خالی شعر بی قافیه مثل آدم بی استخوان است. » (یوشیج،۱۳۵۱: ۷۰)

«از قافیه پرسیدی... شعر بی قافیه، خانه بی سقف و در است.»(همان: ۶۷)

اما نکته جالب و حائز اهمیت این که درست در همان زمانی که نیما اهمیت قافیه را در شعرش دریافته بود و هنر شاعری را در آن می دید، جامعه نیز پس از یک دوره مشروطه و مردم سالاری و حکومتی شبه‌دموکراتیک که جز آشفتگی چیزی به همراه نداشت، ارزش یک نظم دهنده ی مقتدر چون رضا شاه را درک می کرد؛ چنانکه « وقتی رضا خان قدرت را در چنگ خود قبضه کرد و نظم را به جامعه بازگرداند شمار فزاینده ای از مردم حتی مصدق اقدام او را تحسین کردند.» (کاتوزیان،۱۳۸۰: ۶۲) و اینجاست که از شعر نیما می توان به عنوان بازتاب زمانه اش یاد کرد چرا که درست در همان زمان نیما نیز در دنیای شعرش قافیه را به شعر باز می گرداند تا شاید ناآگاهانه نمونه ای دیگر از ارتباط میان قافیه و تفکر استبدادی را به ما نشان بدهد.

اما به محض این که تفکر استبدادی پذیرش و مقبولیت خود را به عنوان تنها شیوه ی حکومت در جوامع از دست داد و با تحولاتی چون انقلاب علمی، شاه ستیزی، حکومت مشروطه و... قدرت شاه محدود گشته و نقش و کارکرد انسجام دهندگی خود را از دست داد و نهادهای اجتماعی ای چون مجلس که نماینده ی جامعه محسوب می‌شدند این وظیفه را هرچند با نقص و کاستی برعهده گرفتند؛ قافیه نیز که در شعر بازتاب نقش شاه در جامعه بود کم کم از شعر حذف گردید و وظیفه ی آن – انسجام دهندگی – به مجموعه ی کلمات انتقال پیدا کرد. و این که امروز در جوامعی که دارای اندیشه های ضد استبدادی هستند، شعر فاقد قافیه می‌باشد شاید به همین دلیل است.

۲-۲. پیوند وزن با اندیشه ی استبدادی:

یکی از ویژگی‌های اصلی جوامعی که تفکرات استبدادی در آنها حاکم است، مساله‌ی منشاء قانونگذاری و نظم اجتماعی است. بر خلاف جوامع دموکراتیک که در آنها قوانین کاملا عرفی و برخاسته از رای مردم و جامعه است، در جوامع استبدادی مردم نظم را از بیرون می‌پذیرند. همین امر – دو منشاء مختلف قوانین – سبب می شود که در نظم شعرِ (موسیقی و وزن شعر) این دو جامعه نیز تفاوتی چشمگیر دیده شود. شعر جوامع استبدادی دارای موسیقی ای است که همانند با قانونشان از بیرون بر کلمات تحمیل می شود و این کلمات هستند که باید خود را با این نظم از پیش تعیین شده هماهنگ سازند. در حقیقت همانگونه که می

توان قانون این جوامع را بدون در نظر گرفتن مردمانشان مورد مطالعه قرار داد موسیقی شعرشان را نیز می توان بدون در نظر گرفتن کلمات شعر بررسی نمود، چنانچه عروض فارسی خودمان را می‌توان با فع لن فعولن ها و تن تن تـ تن ها و بدون حضور کلمات آموخت. از تعریفی هم که شمس قیس از عروض به دست می دهد، این جدایی میان وزن و کلمات شعر کاملا مشهود است، او می‌نویسد « و آنرا از بهر آن عروض خوانند که معروض علیه شعر است یعنی شعر را بر آن عرض کنند تا موزون (آن) از ناموزون پدید آید و مستقیم از نامستقیم ممتاز گردد.» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۲۷)

اما در جوامع دموکراتیک که نظم اجتماعی آنان از درون جامعه و از فرد فرد افراد جامعه سر چشمه می گیرد. با موسیقی درونی در شعر روبرو هستیم. موسیقی ای که از درون شعر و کاملا بر خاسته از کلمات و چگونگی کاربرد و قرار گرفتن آنها در کنار هم به وجود می آید و به هیچ وجه حالتی از پیش تعیین شده ندارد. در شعر این جوامع که غالبا شعر منثور می‌باشد، موسیقی را به هیچ وجه نمی‌توان جدای از کلمات بررسی و مطالعه کرد به قول تی، اس، الیوت « موسیقی شعر چیزی نیست که جدای از معنای آن وجود خارجی داشته باشد.»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۲۷۱)

در جامعه‌ی استبداد زده‌ای چون ایران پیش از مشروطه که مردمانش نمی‌توانستند مثلا مانند همسایگان دموکرات اروپایشان قوانین را از درون جامعه‌ی بیرون بکشند، نیاز مبرم و همیشگی به نظمی بود که مردم خود را با آن هماهنگ سازند تا جامعه از آشفتگی در امان باشد، حال این نظم هر چه قدر سنگین هم بود باز چون ضرورت وجود آن کاملا احساس می گردید، ارزشمند تلقی می‌شد. در مورد وزن شعر فارسی نیز قضیه همین بود؛ وزن هرچه‌قدر غیر قابل انعطاف هم که بود ولی نمی‌بایست کنار گذاشته می‌شد چرا که بدون آن بنیان شعر فارسی به‌هم می‌ریخت. همانگونه که مولانا بارها لب به شکایت از وزن و مفعله گشود اما آن را کنار نگذاشت و درست به دلیل همین اهمیت اساسی وزن در شعر هم بود که شاعران به آن نیز همچون قافیه به چشم یک حسن نگریستند و صنایعی را با محوریت وزن در کتاب های بدیع گنجاندند.

اما امروز یکصد سال از مشروطه خواهی و تلاش ایرانیان برای رسیدن به دستاوردهای دنیای دموکراتیک می‌گذرد؛ ایرانیان در طی این یک قرن با بسیاری از پیام‌های دموکراسی آشنا شده اند و بسیاری از آنها را نیز در خود پذیرفته اند مانند لزوم نهاد مجلس به عنوان سرچشمه ی قانونگذاری و...؛ حال که چنین تغییراتی را در جامعه می بینیم و شاهد طرد بسیاری از میراث گذشته مان چون اعتقاد به حکومت استبدادی و نظم های از پیش تعیین شده هستیم چندان جای شگفتی هم نباید باشد اگر انعکاس و بازتاب این مفاهیم اجتماعی طرد شده را در شعر نیز طرد کنیم؛ همانگونه که شاعران مدرن و فرامدرن همپای طرد و محکوم نمودن اندیشه های استبدادی، بسیاری از صنایع بدیع را نیز از شعر خود می‌رانند.

۷ ـ نتیجه:

برای پیراستن صنایع بدیعی غیر خلاق یا صنایعی که امروزه فاقد ارزش زیباشناختی محسوب می‌شوند البته می‌توان شیوه‌های متعددی را به کار گرفت با این حال استفاده از نگاه تاریخی یکی از بهترین این شیوه ها

می‌تواند باشد؛ چرا که با این شیوه می‌توان با تاریخ کامل یک صنعت بدیعی از آغاز تا پایان و از تولد تا مرگ آشنا گردید. روش‌های دیگر، سخن از تولد یک صنعت بدیعی به میان نمی آورند اما روش تاریخی به ما می‌گوید که چرا صنعتی در شعر شاعران و سپس در کتب بدیعی پدیدار می شود، تا چه عصری می بالد و چرا در عصری دیگر می میرد. به عنوان نمونه این روش درباره ی صنعت براعت استهلال به ما می‌گوید که پدیدار شدن آن در کتب بدیعی ایرانیان میراث هستی شناسی زروانی و زرتشتی آنان بوده است که در آن، پایان جهان از آغاز مقدر شده بود و براعت استهلال نیز به عنوان انعکاس این تفکر هستی شناسانه، صنعتی است که در آن شاعر یا نویسنده پایان داستانش را از آغاز می‌گوید.

یا صنایعی چون ارصاد و تسهیم، ردالقافیه، ملون و... که نقش محوری در آنها با قافیه و وزن است، زاییده ی تفکر استبدادی است. چرا که وظیفه و نقش این دو عنصر قدیمی – قافیه و وزن – در شعر دقیقا بازتابی است از وظیفه و نقش شاه و قوانین فراجامعه ای در جامعه و تا زمانی که این اندیشه های استبدادی در جامعه پذیرفته شده بودند صنایعی چون ارصاد و تسهیم، ردالقافیه، ایغال و... نیز حسنی در شعر به حساب می آمدند اما به محض پذیرش اندیشه های دموکراتیک و تغییر شرایط تاریخی این صنایع نیز فاقد ارزش زیباشناختی قلمداد شدند.

یادداشت‌ها:

۱- البته نمی‌توان تمام صنایعی را که در کتب بدیع آمده است با نگاه تاریخی ارزشیابی نمود با این حال در کتب بدیع صنایع دیگری نیز هستند که با نگاه تاریخی قابل ارزشیابی باشند مانند: صنعت مقرد، ایهام و...

۲- اغلب یا همه ی صنایعی که در این مقاله به نقد تاریخی آنها پرداخته شده است جزء صنایعی تفننی نبوده اند با این حال بدیع شناسان معاصر آنها را جزء صنایعی که ارزش زیباشناختی داشته اند به حساب نیاورده اند به عنوان چند نمونه دکتر شمیسا درباره ی صنعت ارصاد و تسهیم در کتاب خود می نویسند « ارصاد و تسهیم با توجه به تئوری های جدید ادبی نمی‌تواند حسن شعر باشد زیرا هرچه میزان پیش بینی الفاظ و معانی بعدی کمتر باشد شعر هنری تر است

چای را خوردیم روی سبزه زار...

بعد از سبزه زار به نظر می رسد که شاعر باید از کلماتی چون دور، پاک و... استفاده کند اما سپهری " میز " گفته است » (شمیسا،۱۳۷۶: ۱۴۳) همچنین ایشان با نام نبردن از صنایعی چون ردالقافیه و متلون آنها را مربوط به مبحث قافیه و عروض دانسته اند و نه بدیع و با این کار صملا صنایع یاد شده را فاقد ارزش زیباشناختی معرفی نموده اند.

یا در مورد صنعت براعت استهلال دکتر فشارکی این صنعت را به دو دسته تقسیم کرده و یک از آنها را فاقد ارزش هنری و زیباشناختی دانسته اند ایشان می نویسند « محققان مواردی را به عنوان شاهد مثال برای براعت استهلال ذکر کرده اند که بعضی از آنها به نظر نگارنده درست نیست. مثل مقدمه ی رستم و اسفندیار که به طور صریح به مساله اشاره کرده است و نمی‌تواند شاهد خوبی برای براعت استهلال باشد. » (فشارکی،۱۳۷۹: ۱۷۷)

۳- اگر چه داستان خسنک واقعیتی تاریخی است اما این را باید پذیرفت که پرداخت آن توسط بیهقی به صورت یک داستان می‌باشد.

۴- در داستان های باقیمانده از دوران ساسانیان و غلبه ی اندیشه های زرتشتی و زروانی ما به کرات با پیش گویی حوادث و تقدیر جهان و آدمیان روبرو هستیم مانند پیش گویی جاماسب در باره ی زریر در یادگار زریران:

« آن به که نبینید آن بیدرفش جادو [را] که آید اَ رزم تازد اَ گناه کند اَ اوژند (= کشد) سپاهید تهم، زریر، برادر تو [را] اَ باره اش ببرند. »

(یادگار زریران،۱۳۷۴: ۵۷)

۵- «ارصاد یا تسهیم چنانست که شعر را طوری گویند که چون سامع بشنود مهیا شود و خود را آماده کند برای عجز، یعنی قبل دلالت کند بر اینکه مطلب بعد چیست بدون آنکه معرفت قافیه را پیدا کند.» (نجفقلی میرزا،۱۳۶۲:۱۶۸)

۶- «این صنعت چنانست که شعری گویند که تمام آن قصیده یا غزل را دو قافیه باشد، در پهلوی یکدیگر.» (هدایت۲۵۳۵: ۱۴۵)

۷- «آن است که قافیه ی پاره ی نخستین از آغازینه را در پایان بیت دوم بازآورند به گونه ای که بر شیوایی و دلارایی سروده بر افزاید.» (کزازی،۱۳۷۳: ۷۸)

۸- در اصطلاح آن است که شاعر پیش از *قافیه*، مطلب را تمام کرده باشد منتها برای آوردن *قافیه* فعالیت ذهنی دیگری می کند و در نتیجه مضمونی را که قبلا بیان داشته کاملتر و دقیق تر ادا می نماید [مثال شمس قیس برای این صنعت] آنکه بدرفشد چو مصقول آینه در آفتاب » (فشارکی،۱۳۷۹: ۱۴۷)

۹- «... و فرع این صنعت است دوبحور که بیتی را به زیاده از دو بحر توان خواندن. » (گرکانی،۱۳۷۷: ۲۴۶)

۱۰- « در اصطلاح آن است که کلمه یی در وسط دو مصرع واقع شود چنانکه بخشی از آن متعلق به مصراع اول و بخشی متعلق به مصراع دوم باشد » (همایی،۱۳۶۰: ۳۰۹)

۱۱- برای آشنایی بیشتر با بحث تاریخی قافیه رجوع شود به بخش قافیه در ادبیات و شعرملل در کتاب موسیقی شعر

– تئودور دو بانویل در این باره می‌نویسد « قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت می کند. » (نقل از شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۸۱)

منابع:

۱. آسموسن، یار، کای؛ بویس، مری،(۱۳۴۸)، دیانت زرتشتی، ترجمه‌ی فریدون وهمن، چاپ اول ، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۲. بشیریه، حسین، (۱۳۸۴)، آموزش دانش سیاسی، چاپ پنجم ، تهران، نشر نگاه معاصر.

۳. بهار، مهرداد، (۱۳۷۵)، ادیان آسیایی، چاپ اول، تهران: چشمه.

۴. بیهقی، ابوالفضل، (۱۳۵۶)، تاریخ بیهقی، به تصحیح علی اکبر فیاض، چاپ دوم، مشهد، انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۶.

۵. ترابی، علی اکبر، (۱۳۷۰)، جامعه شناسی و ادبیات، چاپ اول، تبریز، انتشارات نوبل.

۶. تنوخی، محسن‌بن‌علی، (۱۳۶۳)، فرج بعد از شدت، ترجمه ی حسین ابن اسعد دهستانی، به تصحیح اسماعیل حاکمی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اطلاعات.

۷. جهانبگلو، رامین، (۱۳۷۴)، مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

۸. حمیدیان، سعید، (۱۳۸۱)، داستان دگردیسی، چاپ اول، تهران، انتشارات نیلوفر.

۹. دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۷۳)، نقد آثار احمد شاملو، چاپ اول، تهران، نشر آروین.

۱۰. دولت آبادی، هوشنگ، (۱۳۷۹)، جای پای زروان خدای بخت و تقدیر، چاپ اول، تهران، نشر نی.

۱۱. دومناش، ژان‌پیر، (۱۳۷۸)، «دوبین‌نگری کیهانی در اساطیر ایرانی» ایران‌شناخت، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، شماره‌ی۱۳، تابستان.

۱۲. زنر، ار. سی، (۱۳۷۴)، زروان یا معمای زرتشتی گری، ترجمه ی تیمور قادری، چاپ اول، تهران، انتشارات فکر روز.

۱۳. رجایی، محمدخلیل، (۱۳۵۹)، معالم‌البلاغه، انتشارات دانشگاه شیراز.

۱۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۹)، موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، نشر آگاه.

۱۵. شمس‌الدین محمد ابن قیس الرازی، (۱۳۶۰)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران، انتشارات زوار.

۱۶. سلدون، امان؛ ویدسون، پیتر، (۱۳۷۷)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: طرح نو.

۱۷. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ نهم، تهران، نشر فردوس.

۱۸. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۶)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ چهارم، تهران، نشر قطره.

۱۹. فشارکی، محمد، (۱۳۷۹)، نقد بدیع، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.

۲۰. کاتوزیان، محمدعلی، (۱۳۸۰)، تضاد دولت و ملت، ترجمه‌ی علیرضا طیب، چاپ اول، تهران، نشر نی.

۲۱. کزازی، میر جلال‌الدین، (۱۳۷۳)، زیباشناختی سخن پارسی، چاپ اول، تهران، نشر مادر.

۲۲. گرکانی، حاج‌محمدحسین شمس‌العلماء، (۱۳۷۷)، ابدع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، چاپ اول، تبریز، انتشارات احرار.

۲۳. محجوب، محمد جعفر، (۱۳۸۲)، ادبیات عامیانه‌ی ایران، جلد دوم، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ اول، تهران، نشر چشمه.

۲۴. محجوب، محمد جعفر، (۱۳۳۵)، سبک خراسانی در شعر فارسی، چاپ اول، تهران، انتشارات فردوس.

۲۵. مسکوب، شاهرخ، (۱۳۵۱)، سوگ سیاوش، چاپ دوم، تهران، انتشارات خوارزمی.

۲۶. نظام الملک، ابوعلی حسن طوسی، (۱۳۴۸)، سیاست‌نامه، به‌کوشش جعفر شعار، چاپ اول، تهران، انتشارات فرانکلین.

۲۷. نجفقلی میرزا «آقاسردار»، (۱۳۶۲)، درهٔ نجفی، به تصحیح حسین آهی، چاپ اول، تهران، انتشارات فروغی.
۲۸. نیچه، فردریش، (۱۳۸۲)، تبارشناسی اخلاق، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چاپ چهارم، تهران، نشر آگه.
۲۹. وطواط، رشیدالدین، (۱۳۶۲)، حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر، به‌کوشش عباس اقبال، چاپ طهوری- سنایی.
۳۰. هدایت، رضاقلی‌خان، (۲۵۳۵)، مدارج‌البلاغه، شیراز، چاپ دوم، نشر کتاب‌فروشی معرفت شیراز.
۳۱. نجفی ابوکی، علی، (۱۳۸۴)، شعر منثور عرب، کتاب ماه ادبیات و فلسفه.
۳۲. همایی، جلال‌الدین، (۱۳۶۱)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات توسن.
۳۳. یادگار زریران، (۱۳۷۴)، به‌کوشش یحیی ماهیار نوابی، چاپ اول، تهران، انتشارات اساطیر.
۳۴. یوشیج، نیما، (۱۳۵۱)، حرف‌های همسایه، چاپ دوم، تهران، انتشارات دنیا.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.