تحلیل کانون روایت در روایت یوسف در قرآن بر اساس نظریه ژنت

دکتر زهرا رجبی
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده
با اینکه کنش روایتگری از دیرباز مورد توجه بوده است از اواخر قرن بیستم، مباحث دقیقی درباره آن مطرح شد. یکی از این مباحث، کانونی‌شدگی است که به جایگاه راوی در روایت و رابطهٔ بین «دیدن» و «گفتن» در روایت کردن می‌پردازد. از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان در این زمینه ژرار ژنت فرانسوی است.
از سویی، بخشهایی از قرآن، بیان روایتهای داستانی آن هم با اسلوبی هنری و منحصر به فرد است که ظرفیت گسترده روایی- ادبی برای پژوهشهای روایت‌شناسی دارد؛ لذا در این پژوهش، روایت یوسف در قرآن بر اساس نظریهٔ کانونی‌شدگی ژنت تحلیل و بررسی شده است. نتیجه اینکه اگرچه این روایت با اهداف تعلیمی و هدایتی در قرآن آمده است، تمامی عوامل مدنظر ژنت مانند تنوع در شیوه‌های کانونی‌سازی، تنوع در بیان و بازنمایی کنشها و استفاده از کانونی‌سازهای مختلف در روایت و غیره را دارد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی در قرآن، کانونی‌شدگی و راوی در قرآن، روایت یوسف در قرآن، نظریه ژرار ژنت و داستان یوسف.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۰/۱۲

مقدمه

دانش روایت شناسی گویای این است که «روایت در قالبهای تقریباً بی‌انتها در تمام ادوار در همه جا و در تمام جوامع یافت می‌شود. حضور روایت بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است؛ همچون زندگی» (برگر، ۱۳۸۰: ص٤٥). از این دیدگاه، با اینکه قرآن کتابی برای هدایت و سعادت بشر است، ضمن اولویت دادن به اهداف تربیتی و هدایتی در موارد بسیاری، این مفاهیم را در قالب حوادث تاریخی و روایتهای داستانی احیا کرده است که ساختار روایی و اسلوب بیانی منحصر به فرد و عناصر هنری و داستانی دارند؛ همین امر بستر مناسبی را برای سنجیده شدن آنها با محکها و معیارهای جدید نقد ادبی و روایت‌شناسی، فراهم می‌آورد. یکی از مباحث مهم در روایت‌شناسی، بحث راوی و روایتگری و جایگاه و چگونگی آن در هر روایت است؛ زیرا هر متن روایی نیازمند واسطه‌ای است که آن را نقل کند. یکی از کاملترین نظریه‌ها در این زمینه، نظریه ژرار ژنت است که آن را تحت عنوان کانونی‌سازی مطرح کرده است.

با اینکه پژوهشهای بسیاری در مورد اعجاز قصص قرآن صورت گرفته است، استفاده از دانش روایت‌شناسی به منظور استنباط کیفیت عناصر روایی و قواعد داخلی حاکم بر روایتها و ساختارهای آنها و تأثیر این قواعد در زیبایی روایتهای قرآن کمتر مورد توجه قرار گرفته است؛ همین امر نویسندگان را بر آن داشت تا با بررسی جایگاه راوی در ساختار روایی روایت یوسف در قرآن بر اساس نظریه ژنت، میزان ظرفیت ادبی و هنری این روایت را، که خداوند آن را احسن‌القصص نامیده است، ارزیابی و بازنمایی کنند. بر این اساس، مهترین سؤالات این پژوهش بدین ترتیب است: ۱. در روایت یوسف در قرآن از چه شکلهایی از کانونی‌شدگی استفاده شده است؟ ۲.شکل قالب کانونی‌شدگی در این روایت کدام است؟ ۳.کاربردهای مختلف از عنصر راوی و کانونی‌گر تا چه میزان در زیبایی این روایت دخیل بوده است؟

۱. اهمیت راوی و کانونی‌سازی نزد ژنت

در تکوین نظریه‌های نوین روایت، شش چهره بسیار مؤثر بوده‌اند: ولادیمیر پراپ، رولان بارت، تزودان تودوروف، ژرار ژنت، آلژیرداس گریماس و کلود برمون (انوشه، ۱۳۷٦: ص٦٩٦). در این بین، چون نظریهٔ ساختار روایی ژنت تقریباً تمامی ابعاد یک

روایت را دربرمی‌گیرد، بیش از سایر نظریات مورد استقبال روایت‌شناسان قرار گرفته است (صالحی‌نیا،۱۳۸۷: ص۳۵). او در کتاب گفتمان روایی، سه عامل داستان[۱]، گزارش[۲] و روایت[۳] را از هم متمایز می‌کند که در تمایز آنها جایگاه راوی نقشی اساسی دارد. گزارش، نظم رخدادها در متن، و معادل طرح نزد شکل‌گرایان است که در آن راوی در طرح، دخل و تصرفهایی را انجام می‌دهد و زمانبندی را تنظیم می‌کند. داستان، نظم رخدادها در جهان خارج از متن است. روایت، کنش عرضه گزارش و گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم همنشینی در طرح است؛ بدین سان، منطق روایت شیوه گزینش و عرضه عناصر داستان است (اخوت،۱۳۷۱: ص۲۵ و احمدی، ۱۳۷۸: ص۳۱۵).

ژنت پنج عامل را برای تحلیل ساختمان هر روایت عرضه می‌کند که سه عامل آن یعنی نظم[٤]، تداوم[٥] و بسامد[٦]، به زمان[۷] مربوط، و دو عامل دیگر وجه[۸] و لحن[۹] است که به راوی، دیدگاه او و کانونسازی مربوط است (ایگلتون، ١٣٦٩: ١٤٥ و ١٤٦)؛ بدین ترتیب، ژنت در مقوله‌هایی که مطرح می‌کند، همه ابعاد روایت از قبیل بعد ارجاعی و ارتباطی را به کار می‌گیرد (صالحی‌نیا،۱۳۸۷: ص۳۵). او در بعد ارجاعی، روایت را از نظر حوادث طرح یعنی عملکردها و کنشگرها و در بعد ارتباطی از نظر جایگاه راوی و روایت‌شنو مورد توجه قرار می‌دهد (اخوت،۱۳۷۱: ۱۷۹ و ۱۸۰). در واقع با اینکه بعد ارجاعی روایت به بررسی حوادث طرح می‌پردازد از آنجا که راوی شخصیتی است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند و مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست از این دیدگاه، هویتی مستقل از نویسنده دارد؛ از این رو، می‌توان گفت که در نظریهٔ ژنت، تمایز بین گزارش و داستان سبب شده است که راوی و کانون روایت، نقشی محوری و بنیادی در ساختار هر روایت یابد؛

> چرا که ما در ادبیات هیچ گاه با رخدادها یا پدیده‌های خام سروکار نداریم؛ بلکه با رخدادهایی روبه‌رو هستیم که به شیوه‌ای خاص و با دیدی مشخص بازنمایی شده‌اند به طوری که دو دید متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد، دو پدیدهٔ متفاوت را به وجود می‌آورد... روای به عنوان میانجی با انتخاب زاویهٔ دید دلخواه، داستان را از چشم‌انداز مورد نظر خود برای مخاطب بازمی‌نمایاند (تودوروف، ۱۳۸۲: ص٦٣).

به عبارتی، مطالعه کانونی‌سازی این امکان را برابر ما می‌گذارد که با مطالعه متن به بازشناسی دریچه‌ای بپردازیم که داستان از طریق آن دیده می‌شود؛ اینکه وقایع و موجودات داستان از چه دیدگاه ادراکی- احساسی مشاده، ادراک و ارزیابی شده و

اطلاعات داستانی به چه شیوه‌ای در متن بـه خواننـده منتقـل شـده‌انـد (Toolan, 2001: 60).

۲. نظریهٔ کانونی‌سازی[10] در تفکر ژنت

چنانکه آمد، روایت‌شناسی ژنت بر سه حـوزهٔ زمـان، وجـه و صـدا (لحـن) مبتنـی است. زمان به نظم و نسق عرضه زمـانی رخـدادها مـی‌پـردازد؛ صـدا بـه راویـان، روایتهای درونه‌ای و انتخاب فرد دسـتور زبـانی نظـر دارد؛ وجـه تنظـیم اطلاعـات روایی را تحلیل می‌کند و دو زیرشاخه دارد: وجوه بازنمایی کنش سـخن و اندیشـه و وجــوه انتخــاب و محدودســازی. ژنــت وجــوه انتخــاب و محدودســازی را "کانونی‌شدگی" می‌نامد (جان، ۱۳۸۹:ص۲٤).

بدین ترتیب «کانون روایت به معنی بررسی نظرگاهی است که داستان از آن روایـت می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ص٦۳). تا قبل از ژنت در عمل روایت کردن، صـحبت از ایـن بود که «چه کسی سخن می‌گوید؟» اما ژنت با طرح پرسش «چه کسی مـی‌بینـد؟» میـان کانونی‌شدگی و زاویه دید و روایت کردن، تمایز قائل شد؛ چرا که معمولاً کسـی کـه در داستان صحبت می‌کند، لزوماً همان کسی نیست که داستان را می‌بیند (جـان، ۱۳۸۹: ص۲۳ و مکاریک، ۱۳۸٤: ص۱۵۲). بنابراین، ژنت در مقولهٔ لحن یا «چه کسـی رخـداد را روایـت می‌کند؟» به رابطهٔ فاعل با فعل و کنش می‌پردازد حال اینکـه در مبحـث وجـه یـا «چـه کسی می‌بیند؟»، بیشتر فاصله و دیدگاه (چشم‌انداز) را ملاک می‌داند تا رخداد. بـه گفتـهٔ مارتین نیز، زاویهٔ دید اصطلاح کلیتری است که همهٔ جنبه‌های رابطهٔ راوی و داسـتان را دربرمی‌گیرد و شامل سه مورد فاصله، کانون و لحن است (مارتین، ۱۳۸٦: ص۹۱).

۲-۱ وجه

همان‌گونه که گفته شد، ژنت در مبحث وجه بـه فاصـله و دیـدگاه (چشـم‌انـداز) راوی نسبت به روایت می‌پردازد:

۲-۱-۱ فاصله[11]: منظور از فاصله، وجوه بازنمایی کنش، سخن و اندیشه است و به ایـن می‌پردازد که روایت به روش تلسکوپ کانونی شده و راوی بسرعت از نقل آن گذشـته و یا به روش میکروسکوپ کانونی شده است و راوی نقل خود را با شرح جزئیات بیان می‌کند (کالر، ۱۳۸۲: ص۱۲۱ و جان ۱۳۸۹: ص۲۳). فاصله دارای سه سـطح اسـت: ۱. گفتـار

مستقیم[۱۲]: که در آن راوی بدون تغییری سخن را بیان می‌کند و فاصله روایت با بیان راوی به واقع بسیار نزدیک است. ۲.گفتار غیرمستقیم[۱۳]: راوی محتوای کنش واقع شده در روایت را با کلام خودش بیان، و تغییراتی چون خلاصه و حذف کردن را در آن ایجاد می‌کند. در این شیوه، فاصلهٔ بیشتری میان روایت و بیان راوی وجود دارد ۳. گفتار غیرمستقیم آزاد[۱۴]: حد فاصل بیان مستقیم و غیرمستقیم است که در آن راوی محتوای کنش واقع شده را با کلام خود کنشگر بیان می‌کند و بیان اندیشه‌های شخصیت به زبان خودش است (تودوروف، ۱۳۸۲: ص۵۸ و مارتین، ۱۳۸٦: ص۱۰۵ و اخوت، ۱۳۷۱: ص۲۰۱).

۲-۱-۲ دیدگاه[۱۵]: دیدگاه یا چشم‌انداز، وجوه انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی از زاویهٔ دید کارگزار کانونی‌ساز است که دیدگاهش به متن روایی جهت می‌دهد. «در واقع گفته‌پرداز می‌تواند جزئیات کمتر یا بیشتری را به شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم به خواننده منتقل کند» (شعیری، ۱۳۸۹: ص۷٦). دیدگاهی که نویسنده انتخاب می‌کند بر عناصر دیگر داستان مانند شخصیت‌پردازی، تکوین پیرنگ و شیوه و سبک نگارش و غیره تأثیر می‌گذارد. با توجه به این امر، او بر اساس درجه‌های محدودیت در انتقال اطلاعات روایی به خواننده، سه نوع کانونی‌سازی را بیان می‌کند: ۱. **روایت بدون کانونی‌شدگی** (روایت با کانون صفر[۱٦]): که در آن راوی از شخصیت بیشتر می‌داند و بیشتر می‌گوید و چون از بالا به وقایع می‌نگرد، راوی دانای کل است. ۲. **کانونی‌شدگی درونی**[۱۷]: راوی فقط چیزی را می‌گوید که شخصیت می‌داند؛ یعنی دانسته‌های راوی با شخصیت برابر است. این کانونی‌شدگی به سه نوع تقسیم می‌شود: الف) ثابت که در آن حقایق و ردخدادهای روایی از نقطهٔ دید ثابت یک کانونی‌گر صورت می‌گیرد. ب) متغیر که در آن اپیزودهای مختلف داستان از میان دیدگاه کانونی‌گران متعدد عرضه می‌شود. ج) چندگونه که در آن یک اپیزود هر بار از میان دیدگان یک کانونی‌گر (درونی) متفاوت دیده می‌شود. ۳. **کانونی‌شدگی بیرونی**[۱۸]: شخصیت از آنچه راوی می‌گوید بیشتر می‌داند. در این دیدگاه راوی شاهد ماجرا، و اطلاعاتش از شخصیت‌ها محدودتر است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ص۱٤٦ و اخوت، ۱۳۷۱: ص۹۸ و جان، ۱۳۸۹: ص۲۳)؛ بر این اساس، کانونی‌شدگی صفر، درجهٔ همه‌دانی راوی است که در معرض هیچ نوع

محدودیتی قرار ندارد و کانونی‌شدگی درونی و بیرونی اندازه‌های محدود در زمینه گزینش اطلاعات هستند.

۲-۲ لحن / صدا

لحن بیانگر شخص دستور زبانی راوی است و پایگاه و وجهۀ نظر او را در روایت بیان می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ص۲۷ و جان، ۱۳۸۹: ص۲٤). مکان و جایگاه راوی ممکن است در درون یا بیرون روایت باشد و بر این اساس، کانون روایت به دو شکل است: ۱. کانون روایت دورنی که در آن راوی یکی از اشخاص روایت است و رخدادها را از زاویه دید اول شخص یا دوم شخص بیان می‌کند. در صورتی که راوی اول شخص باشد، کانون روایت به صورتهای من- قهرمان، من- ناظر، من- راوی (دانای کل)، من- ذهنی (حدیث نفس) می‌آید. ۲. کانون روایت بیرونی که در آن راوی همان نویسنده است که رخدادها را به صورت راوی سوم شخص (دانای کل) از بیرون داستان روایت می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰٦تا ۱۰۹ و میرصادقی ۱۳٦٤: ص٤۱۰)؛ همچنین مقولۀ لحن، زمان بازگویی وقایع توسط راوی را نیز در بردارد؛ بدین ترتیب که راوی ممکن است وقایع را قبل از وقوع آنها، بعد از وقوع آنها یا همزمان با وقوع آنها در روایت، بازگو کند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ص١٦٤).

۳. کانون روایت در روایت یوسف در قرآن

در بررسی مباحث کانونی‌شدگی نیاز است که عین عبارات بیان شود تا مخاطب بهتر بتواند تفاوتها و تغییر زاویۀ دید راوی و کانونی‌سازان کنشها را دریابد؛ اما به علت محدودیت در حجم مطالب به ناگزیر، روایت یوسف در قرآن را بر اساس کنشهای اساسی به هشت اپیزود اصلی تقسیم کرده‌ایم و در اپیزود اول تمام آیات را و در اپیزودهای دیگر تنها آیاتی را آورده‌ایم که ویژگیهای کانونی‌سازی خاصی داشته است.

۳-۱ اپیزود اول آیات (۷-۳ : خواب دیدن یوسف و تعبیر آن)

ما نیکوترین سرگذشت را به موجب این قرآن که به تو وحی کردیم بر تو حکایت می‌کنیم و تو قطعاً پیش از آن از بی‌خبران بودی (۳). زمانی که یوسف به پدرش گفت ای پدر، من [در خواب] یازده ستاره را با خورشید و ماه دیدم. دیدم [آنها] برای من

سجده می‌کنند (٤). [یعقوب] گفت ای پسرک من، خوابت را بـرای برادرانـت حکایـت مکن که برای تو نیرنگی می‌اندیشند؛ زیرا شیطان برای آدمی دشمنی آشکار اسـت (٥) و این چنین پروردگارت تو را برمی‌گزیند و از تعبیر خوابها به تو می‌آموزد و نعمتش را بر تو و بر خاندان یعقوب تمام می‌کند؛ همان گونه که قبلاً بر پدران تو ابـراهیم و اسـحاق تمام کرد در حقیقت پروردگار تـو دانـای حکـیم اسـت (٦). براسـتی در [سرگذشـت] یوسف و برادرانش برای پرسندگان عبرتهاست (٧).

نخستین جملهٔ روایت، سخن راوی بیرونی و دانای کلی است که خبر از بیان روایتی می‌دهد که از بهترین روایتها است؛ سپس در چند کنش آغازین، باز هم این راوی اسـت که اگرچه خود کنشگر داستان نیست از فاصـله‌ای نزدیـک کـانونی‌گـر مـاجرا اسـت و رخداد تعریف کردن خواب یوسف و تعبیر آن را از دیدگاه یوسف و یعقوب و بـا بیـان خود آنها یعنی از طریق گفتار مستقیم بازنمایی مـی‌کنـد. از آنجـا کـه ایـن رخـدادها از چشم‌انداز و مکانی درونی کانونی شده است، راوی اطلاعات محـدودی دارد و مطـالبی را که بیان می‌کند، فقط در حد دانسته‌هـای شخصـیت اسـت؛ منتهـی در اینجـا روایـت کانونی متغیر دارد و یک بار از دیدگاه یوسـف و یـک بـار از دیـدگاه یعقـوب کـانونی می‌شود. از حیث زمانی نیز، راوی زمانی را که پیش از وقوع رخداد است، کانونی کرده، چرا که کنش خواب دیدن پیش از زمان فعلی روایت رخ داده و همچنـین بنـا بـه گفتـهٔ یعقوب، قرار است در آینده به یوسف نعمتهـایی چـون علـم تعبیـر خـواب داده شـود؛ منتهی اینکه چگونـه چنـین چیـزی تحقـق خواهـد یافـت را راوی نمـی‌دانـد و گـویی دانسته‌های شخصیت (یعقوب) از راوی بیشتر است و این پدر یوسف است کـه مـاجرا را از چشم‌اندازی بیرونی کانونی کرده است؛ بدین ترتیب با اینکه این قسمت از روایـت از طریق گفتگو و نمایی نزدیک از بیان جزئیات گفتگوی پدر و پسـر بازنمـایی شـده و روایت با روش تلسکوپی کانونی شده اسـت، چـون اطلاعـات راوی محـدود اسـت و دربارهٔ چگونگی تحقق این تعبیر خواب بیشتر از خواننده نمی‌داند، همین محدودیت در عرضه اطلاعات به جنبهٔ تعلیقی و جذابیت داستان در همان آغاز روایـت مـی‌افزایـد. از سویی، دقت در گفتگوها و چگونگی گـزینش اطلاعـات عرضـه شـده، بیـانگر دیـدگاه ایدئولوژیکی شخصیتهای روایت نیز هست و بدون شرح مستقیم شخصـیت کنشـگران، به مخاطب می‌فهماند که کنشگر اصلی روایت برادرانی دارد که بـا او دشـمن هسـتند و

نسبت به او افکار شیطانی دارند و در برابر آنها، پدر که فـرد دینـداری اسـت، نگـران و همراه یوسف است. از سویی آخرین جمله کـه بیـان راوی اسـت بـه نـوعی مقصـود و هدف او را از بیان این روایت را نیز آشکار می‌کند.

در این اپیزود یک بار یوسف، یک بار یعقـوب و دو بـار راوی، کـانونی‌گـر روایـت بوده‌اند.

۲-۳ اپیزود دوم (آیات ۱۸-۸): بیرون بردن یوسف و به چاه افکنـدن او و آوردن پیـراهن خونین نزد پدر

در این اپیزود، همچنان راوی بیرونی، که از شخصیتهای روایت نیست، کانونی‌گر مـاجرا است؛ منتهی باز هم به شخصیتهای کانونی شدهٔ برادران بسیار نزدیک اسـت و محتـوای کلی کنش گفتگوهای برادران را از زبان خـود آنهـا و بـا سـخن غیرمسـتقیم، بازنمـایی می‌کند. از سویی چون کنش واحد تصمیم‌گیری دربارهٔ سرنوشـت یوسـف یـک بـار از زاویهٔ دید یکی از برادران و بار دیگر از دیدگاه دیگری دیده شده در اینجا کانون درونی روایت از نوع کانون چند گونه شـده اسـت. در اینجـا نیـز بـه سـبب اینکـه روایـت از چشم‌اندازی درونی دیده می‌شود، دایرهٔ دانسته‌های راوی تنها بـه دیـده‌هـای او محـدود است و تنها به نقل گفته‌های برادران مـی‌پـردازد. کـانون درونـی در ایـن اپیـزود رابطـهٔ برادران و یوسف و پدر را از دیدگاه برادران می‌نمایاند.

راوی با کاربرد عنصر گفتگو، علاوه بر نمایشی کـردن و افـزدون جنبـهٔ بصـری بـه رخدادها از طریق شرح و بیان جزئیات گفتگوهای برادران، این اپیزود را نیـز بـه شـیوهٔ تلسکوپی کانونی کرده است؛ منتهی چون به شیوهٔ غیرمستقیم بـه شـرح وقـایع پرداختـه است تا حدی در عرضه رخدادها حذف و چکیده‌سازی زمانی انجـام داده اسـت؛ بـرای مثال کنشهای رفتن برادران به سوی پدر، گذشتن یـک روز از آن و چگـونگی رفـتن و گذراندن اوقات برادران و یوسف در دشت و چگونگی بـه چـاه افکنـدن او و برگشـتن برادران، خلاصه شده است. اما از آنجا که در رخدادهای بیان شده، تناسب حجم متن و میزان کنش رعایت، و در قالب گفتگو بیان شده است، می‌توان گفت که وقایع ابتدا قبـل از وقوع و سپس همزمان با آن کانونی شده است؛ بدین ترتیب، راوی از مکانی بیرون از رخدادها ولی با دیدگاهی درونی نسبت به وقایع، حادثهٔ دسیسهٔ برادران علیه یوسـف را در زمانی پیش از وقوع و سپس شرح رخ دادن آن را کانونی کرده است.

نکته قابل توجه در این اپیزود این است که چون راوی بیرونی رخدادها را از دیدگاهی درونی کانونی کرده است به ناچار فقط مطالبی را نقل می‌کند که می‌بیند؛ اما به ناگاه در یک عبارت کوتاه آیهٔ ۱۵: «و به او وحی کردیم که قطعاً آنان را از این کارشان در حالی که نمی‌دانند باخبر خواهی کرد»، خود به یکی از شخصیتهای دورن روایت تبدیل شده است و روایت بیرونی را به روایت درونی اول شخص تبدیل می‌کند؛ شخصیتی که دانسته‌هایش بیش از راوی داستان است و از چشم‌اندازی بیرونی واقعه‌ای را پیش از زمان وقوع آن کانونی می‌کند و بلافاصله از روند داستان خارج می‌شود و باز راوی به همان نقطهٔ کانونی پیشین خود باز می‌گردد و ماجرا را از مکانی بیرونی ولی با زاویهٔ دیدی درونی کانونی می‌کند. در این اپیزود نیز آخرین سخنان پدر در آیهٔ ۱۸: «و پیراهنش را [آغشته] به خونی دروغین آوردند. [یعقوب] گفت [نه] بلکه نفس شما کاری [بد] را برای شما آراسته است؛ اینک صبری نیکو [برای من بهتر است] و بر آنچه توصیف می‌کنید خدا یاری‌ده است»، گویای این است که یعقوب مطلبی را می‌داند که راوی فعلاً از آن بی‌اطلاع است و از زاویهٔ دیدی بیرونی وقایع را می‌بیند. همین تغییر چندجانبهٔ کانون دید و محدودیت اطلاعات راوی نسبت به شخصیتها (خداوند و یعقوب) و حضور یکباره و غیبت یکی از شخصیتها از روند روایت در کنار گزینش در انتخاب وقایع و گفتگوها است که علاوه بر اینکه بدون توصیف مستقیم، شخصیتهای روایت را به مخاطب نمایش می‌دهد، بیش از پیش بر جنبهٔ جذابیت و ابهام روایت می‌افزاید. در این اپیزود، کانونی‌گر غالب برادران هستند که کنش خود یعنی دسیسه علیه برادر را کانونی کرده‌اند؛ روایت چهار بار از دیدگاه آنها، دو بار یعقوب و دو بار راوی و یک بار از چشم‌انداز راوی- شخصیت (خداوند) کانونی شده است.

۳-۳ اپیزود سوم (آیات ۲۸-۱۹): کاروانی یوسف را از چاه نجات می‌دهد؛ یوسف نزد عزیز بزرگ می‌شود؛ زلیخا که شیفتهٔ زیبایی او شده است از او کامجویی می‌خواهد و بی‌گناهی او از روی پیراهنش ثابت می‌شود.

آنچه در این اپیزود چشمگیر است، فراوانی کنشهای پی‌درپی است که هر کدام از دیدگاه یک شخصیت کانونی شده است. آغاز اپیزود باز این راوی است که از دیدگاهی بیرونی، آمدن کاروان را می‌بیند و بلافاصله به درون روایت نقل مکان می‌کند و از زاویه دید آب‌آور و با بیانی غیرمستقیم، مژدهٔ یافتن یوسف را می‌دهد و باز در انتهای آیه به

مکان بیرون از روایت بازمی‌گردد و در مقام راوی دانای کل، ماجرا را از چشم‌اندازی بدون کانون (کانون صفر) کانونی می‌کند و با گفتن «و خدا به آنچه می‌کردند دانا بود (۱۹)»، خبر از واقعه‌ای می‌دهد که گویا راوی از آن آگاه است ولی شخصیتها و خواننده دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند؛ سپس راوی بیرون از روایت از زبان فرد خریدار یوسف و از دیدگاهی درونی خطاب به همسرش صحبت می‌کند؛ ولی بلافاصله با گفتن «ما یوسف را در آن سرزمین مکانت بخشیدیم تا به او تأویل خوابها را بیاموزیم (۲۱)»، راوی بیرونی باز به یکی از شخصیتهای درونی داستان تبدیل می‌شود که اطلاعاتش بیش از راوی است و واقعه آموختن علم تعبیر خواب را پیش از زمان وقوع آن و از زاویهٔ دید بیرونی کانونی می‌کند؛ زیرا حتی راوی نیز از چگونگی تحقق این کنش آگاه نیست.

بلافاصله این راوی- شخصیت (خداوند) از متن روایت بیرون می‌رود و با عبارت «و خدا بر کار خویش چیره است ولی بیشتر مردم نمی‌دانند (۲۱)»، باز رخدادها را از دیدگاه راوی دانای کل بیرونی و از مکانی خارج از روایت، کانونی و دیده می‌شود. این تغییر مکان و زاویه دید راوی باز هم در آیه۲۲: «و چون به حد رشد رسید او را حکمت و دانش عطا کردیم و نیکوکاران را چنین پاداش می‌دهیم (۲۲)»، باز تکرار می‌شود و باز راوی بیرونی به شخصیت دورنی تبدیل می‌شود و از چشم‌انداز درون روایت و با چکیده‌سازی و خلاصه کردن زمانی از رشد جسمی و معنوی یوسف خبر می‌دهد. در آیه ۲۳ دوباره راوی بیرونی است که از دیدگاهی درونی وارد ذهن زلیخا می‌شود و ماجرای نیت درونی کامجویی زلیخا از یوسف را با گفتار غیرمستقیم آزاد و از طریق بازگویی گفتگوهای یوسف و زلیخا از زبان خودشان و از زاویهٔ دید هر دو بازنمایی می‌کند؛ اما در آیهٔ ٢٤ دوباره راوی در قالب شخصیت درونی ظاهر می‌شود و با بیان کردن اطلاعاتی که حتی راوی نیز آن را نمی‌داند. او با گفتن «[یوسف نیز] اگر برهان پروردگارش را ندیده بود، آهنگ او می‌کرد، چنین [کردیم] تا بدی و زشتکاری را از او بازگردانیم؛ چرا که او از بندگان مخلص ما بود (٢٤)»، ماجرا را همزمان با وقوع آن و از مکانی درون روایت و با چشم‌اندازی بیرونی و به شیوهٔ ذهنی کانونی می‌کند؛ چرا که راوی که در اینجا خود از شخصیتهای روایت است به درون ذهن شخصیتها نفوذ می‌کند و از نیات آنها و از جمله خودش خبر می‌دهد. از آنجا که باز راوی به درون شخصیتها نفوذ می‌کند و خبر از احوال آنها می‌دهد، بیان غیرمستقیم آزاد است؛

سپس در چند آیه بعد، باز راوی از داستان خارج می‌شود و از مکانی بیرون روایت اما از چشم‌اندازی درونی و از زاویهٔ دید یوسف، یکی از بستگان زلیخا و همسر او، همزمان با وقوع و به شیوهٔ غیرمستقیم آزاد یعنی به زبان خود اما با همان سیاق و لحن شخصیتها، رخدادها را کانونی می‌کند. در تمام این کنشها، استفاده از زاویه دید متغیر و بیان آن به شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم آزاد و در قالب گفتگو، سبب نمایشی شدن و پویایی روایت و ایجاد حس نزدیکی و همدلی در مخاطب شده است. از سویی راوی با گزینش برخی از کنشها و اینکه اغلب راویت را از دیدگاهی درونی کانونی می‌کند و تنها آنچه را می‌بیند، نقل می‌کند، به طور غیرمستقیم با نمایاندن رفتار و روحیات و گفتار شخصیتها، آنها را مطابق میل خود در ذهن مخاطب می‌پروراند. در این اپیزود کانونی‌گر غالب زلیخا و همسر او است.

در این اپیزود، روایت پنج بار از زاویهٔ دید راوی، دو بار زلیخا و دو بار یوسف، دو بار عزیز، دو بار راوی- شخصیت، یک بار سقای کاروان و یک بار توسط شاهدی از اقوام زلیخا کانونی شده است.

٤-٣ اپیزود چهارم (آیات۳۵-۲۹): زنان شهر، زلیخا را سرزنش می‌کنند؛ زلیخا میهمانی ترتیب می‌دهد و با اقرار زنها به مافوق بشری بودن زیبایی یوسف، یوسف را به زندانی شدن تهدید می‌کند. یوسف نیز از خدا می‌خواهد او را حفظ کند و خواسته او پذیرفته می‌شود و مدتی بعد یوسف را به زندان می‌اندازند.

در این اپیزود نیز تمام کنشها از سوی راوی بیرونی و از مکانی درون روایت و از چشم‌اندازی درونی کانونی شده است و راوی فقط چیزی را بیان می‌کند که شخصیتها می‌دانند و از طریق سخن غیرمستقیم، گفته‌های آنها را با بیان خودش نقل می‌کند. از حیث زمانی نیز چون بیان کنش از طریق گفتگو است، همزمان با وقوع آن بازنمایی شده است؛ البته در آن بازگشت به گذشته و آینده که ماجرای کامجویی زلیخا از یوسف و خودداری او و تهدید به زندانی کردن یوسف است به چشم می‌خورد؛ همچنین با اخودداری از شرح چگونگی زندانی شدن یوسف، حذف زمانی و خلاصه‌سازی نیز می‌کند؛ اما در آیه ۳۲: «پس پروردگارش او را اجابت کرد و نیرنگ آنان را از او بگردانید؛ آری او شنوای داناست»، باز هم به تفاوت راوی و نویسنده برمی‌خوریم آنجا که خداوند با اینکه در واقع نویسندهٔ داستان است و خود یکی از شخصیتهای روایت

نیز هست، متفاوت از راوی می‌شود و راوی دربارهٔ او صحبت می‌کند و نمی‌گوید من دعای او را اجابت کردم؛ بلکه می‌گوید پروردگارش دعای او را اجابت کرد. باز هم چگونگی گزینش اطلاعات بیان شده در روایت، نشان می‌دهد راوی همچنان در جهات نشان دادن چگونگی شخصیت زلیخا و یوسف است.

در این اپیزود، راوی سه بار، زلیخا دو بار، یوسف و زنان شهر هم یک بار کانونی‌گر بوده‌اند.

۵-۳ اپیزود پنجم (آیات ۵۷-۳۷): یوسف، خواب دو جوان زندانی را تعبیر می‌کند و یکی از آنها نجات می‌یابد. عزیز خوابی می‌بیند که تنها یوسف می‌داند تعبیر آن چیست. با اقرار گرفتن از زلیخا و زنان شهر، بی‌گناهی یوسف آشکار می‌شود و به مقام می‌رسد.

در این اپیزود نیز باز راوی بیرونی، ماجرای به زندان افتادن و رها شدن یوسف از زندان را از چشم‌اندازی درونی و با چند زاویهٔ دید متغیر از جانب زندانیان، یوسف، زلیخا و عزیز بازنمایی می‌کند. شیوهٔ بازنمایی هم اغلب گفتار مستقیم و از طریق بیان مستقیم گفتگوهای شخصیتها است. با اینکه راوی در بیان چگونگی تحقق خواب زندانیان یا گذشتن چندین سال با گفتار غیرمستقیم محتوای کنشها را با بیان خودش و همراه با خلاصه‌سازی و حذف زمانی نقل می‌کند از آنجا که بسیاری از کنشها عیناً نقل می‌شود، مثل تکرار عینی خواب عزیز برای یوسف و تکرار تعبیر آن، وجه غالب این اپیزود، گفتار مستقیم در قالب گفتگو است که از مکانی بیرون از روایت ولی از چشم‌انداز درونی شخصیتها که همزمان با وقوع آنها کانونی شده است.

این تکرار عینی رخدادها به همان ترتیب وقوع آنها و عرضه اطلاعات در حد همان مطالبی که شخصیتها می‌گویند، بیانگر این است که کانون راوی درونی است. البته در آیه ٤٢: «و [یوسف] به آن کس از آن دو که گمان می‌کرد خلاص می‌شود، گفت مرا نزد آقای خود به یاد آور و[لی] شیطان یادآوری به آقایش را از یاد او برد در نتیجه چند سالی در زندان ماند»، است که راوی نشان می‌دهد دانسته‌هایش بیشتر از شخصیتها است و کانون روایت به کانون صفر (روایت بی کانون) تغییر می‌کند. همچنین در دو آیه ٥٦ و ٥٧:

> و بدین گونه یوسف را در سرزمین [مصر] قدرت دادیم که در آن هر جا که می‌خواست سکونت می‌کرد؛ هر که را بخواهیم به رحمت خود می‌رسانیم و اجر

نیکوکاران را تباه نمی‌سازیم (٥٦) و البته اجر آخرت برای کسانی است که ایمان آورده و پرهیزگاری می‌نمودند بهتر است (٥٧)».

دوباره حضور نویسنده به عنوان یکی از شخصیتهای داستان مشهود است و راوی بیرونی به راوی درونی تبدیل شده که دانسته‌هایش از راوی بیشتر است و کانون روایت را از کانون درونی به کانون بیرونی تغییر می‌دهد که در آن راوی فقط چیزهایی را می‌بیند که شخصیتها می‌بینند.

از سویی، چگونگی گزینش گفتگوها و مثلاً تأکید یوسف بر الهی بودن دانشش و صداقت و پاکی او و نقل دوبارهٔ ماجرای زنان و زلیخا بخوبی بیانگر دیدگاه و ایدئولوژی راوی نسبت به شکل‌گیری شخصیتها در ذهن مخاطب است. از حیث مکان راوی بیرون ماجرا است ولی از زاویهٔ دید افراد درون روایت دربارهٔ رخدادها سخن می‌گوید و از حیث زمانی نیز چنانکه آمد، غالباً همزمانی در نقل و تحقق وقایع وجود دارد ولی در بیان ماجرا زنان و زلیخا و در بیان تعبیر خوابها وقایع را بعد و قبل از تحقق آنها کانونی کرده است. در این اپیزود یوسف اغلب کانونی‌گر رخدادها است؛ او شش بار، عزیز چهار بار، دو جوان زندانی سه بار، راوی دو بار، معبران و زنان شهر و زلیخا و راوی- شخصیت نیز هر کدام یک بار کانونی‌گر کنشها بوده‌اند.

٦-٣ اپیزود ششم (آیات ٦٨-٥٨): برادران برای رفتن غله نزد یوسف می‌آیند. او از آنها می‌خواهد بنیامین را نیز همراه خود بیاورند؛ برادران پدر را راضی می‌کنند و همراه با بنیامین دوباره نزد یوسف برمی‌گردند.

آغاز این اپیزود: «و برادران یوسف آمدند و بر او وارد شدند. [او] آنان را شناخت ولی آنان او را نشناختند (٥٨)» از دیدگاه راوی دانای کلی که بر شخصیتها اشراف دارد و به درون آنها نفوذ کرده، یعنی با روایت بدون کانون (کانون صفر) به صورت خلاصه و با بیان غیرمستقیم آزاد و از زبان خود راوی بیان شده است؛ سپس ادامه برگشتن برادران از دید راوی بیرونی ولی از مکانی نزدیک به ماجرا یعنی از دیدگاه درونی کانونی شده است و راوی تنها رخدادها را با نقل گفتگوی برادران و یوسف از طریق گفتگوی مستقیم بازنمایی می‌کند؛ به همین سبب راوی نیز مانند برادران، دربارهٔ انگیزهٔ یوسف و اصرار او برای آوردن برادر دیگر و اینکه چرا کالای برادران را به آنها برگردانده است و

آیا آنها با برادر خود بازمی‌گردند یا نه، چیزی نمی‌داند و تنها آنچه را یوسف مـی‌گویـد، بازنمایی می‌کند. از نظر زمانی نیز، وقایع همزمان با وقوع آنها کانونی شده است.

در ادامه کانون درونی روایت از یوسف و برادران به یعقوب و پسران تغییر می‌کند؛ اما همچنان راوی که بیرون از مکان روایت است با گفتار مستقیم، کـه همـان گفتگـوی پدر و پسران است، کنشها را بازنمایی می‌کند. از آنجا که باز هـم دانسـته‌هـای راوی در حد اطلاعاتی است که از گفتگوهای شخصیتها به دست می‌آید، زاویهٔ دید درونی است. در این کنشها چون عین گفتگوهـا نقـل شـده اسـت، رخـدادها بـه صـورت همزمـانی کانونی‌سازی شده است. البته کنشهای یافتن کالای پسران در بازگشت آنهـا و یـادآوری ماجرای یوسف توسط پدر، پس از وقوع کانونی شده است؛ همچنین کنشهای قول دادن آنها برای برگرداندن برادرشان و سفارش پدر به اینکه چگونه وارد شهر شـوند، قبـل از وقوع کانونی شده و همچنین راوی چگونگی بازگشت آنها را خلاصه‌سازی کرده است. باز هم در آیهٔ ٦٧: «و گفت ای پسران من [همه] از یک دروازه [به شهر] در نیایید؛ بلکه از دروازه‌های مختلف وارد شوید»، راوی هیچ توضیحی دربارهٔ علت این امر نمـی‌دهـد؛ زیرا کانونی‌گر این رخداد یعقوب است که دانسته‌هایش از راوی بیشتر است و ماجرا را از چشم‌انداز کانون بیرونی روایت می‌کند؛ سپس، بلافاصله در آیهٔ ٦٨:

> و چون همان گونه که پدرانشان به آنـان فرمـان داده بـود وارد شـدند؛ [ایـن کـار] چیزی را در برابر خدا از آنان برطرف نمی‌کرد؛ جز اینکه یعقـوب نیـازی را کـه در دلش بود برآورد و بی‌گمان او از [برکت] آنچه بدو آموختـه بـودیم؛ دارای دانشـی [فراوان] بود ولی بیشتر مردم نمی‌دانند».

دوباره حضور نویسنده را در مقام راوی و به عنـوان یکـی از شخصـیتهای درونـی روایت می‌بینیم که دانسته‌هایش از راوی و یعقوب بیشتر است و روایت را از دیـدگاهی بالاتر و با زاویهٔ دید دانای کل و بدون کانون (کانون صفر) می‌بیند. در اینجـا شخصـیت (خداوند)، به رغم اینکه اطلاعاتش از راوی و یعقوب بیشتر است و بر آنها اشراف دارد برای اینکه به جاذبهٔ داستان بیفزاید، تنها وقوع یک حادثه را به طـور ضـمنی پـیش‌بینـی می‌کند. در این اپیزود، راوی چهار بار، یعقـوب و بـرادران سـه بـار، یوسـف دو بـار و راوی- شخصیت یک بار کانونی‌گر بوده‌اند.

۳-۷ اپیزود هفتم (آیات ۸۲-۶۹): یوسف برای نگهداشتن بنیامین نزد خودش، جامش را در بار او قرار می‌دهد؛ بنیامین زندانی می‌شود و برادران نزد پدرشان بازمی‌گردند.

در دو آیهٔ آغازین، راوی که در مکانی بیرون از روایت است، ماجرا را از چشم‌انداز یوسف کانونی می‌کند و کنش قرار دادن جام در بار برادران و ندا دادن دزدیده شدن آن را بدون هیچ توضیحی و با گفتار غیرمستقیم یعنی با بیان خود راوی و همراه با چکیده‌سازی زمانی توضیح می‌دهد. در اینجا راوی همان نقطه دید محدود برادران را دارد و از دلیل و انگیزهٔ این کار یوسف بی‌اطلاع است. در واقع در اینجا شخصیت (یوسف) دایره دید و اطلاعات وسیعتری از راوی دارد و از کانونی بیرونی روایت را می‌بیند.

در ادامه ماجرا از دیدگاه برادران و یوسف و در خلال گفتگوی آنها بر سر جام دزدیده شده و پیدا شدن آن در بین بارهای آنها، باز هم از مکانی بیرون از روایت ولی با زاویهٔ دیدی درونی و با بیان و نقل عینی سخنان آنها در قالب گفتار مستقیم، بازنمایی می‌شود. از حیث زمانی نیز، کنشها به صورت همزمان با رخ دادنشان در روایت، کانونی‌سازی شده است. در این بین در آیهٔ ۷۶:

> این گونه به یوسف شیوه آموختیم؛ [چرا که] او در آیین پادشاه نمی‌توانست برادرش را بازداشت کند مگر اینکه خدا بخواهد [و چنین راهی بدو بنماید]. درجات کسانی را که بخواهیم بالا می‌بریم و فوق هر صاحب دانشی، دانشوری است».

باز هم تبدیل راوی بیرونی به درونی و تبدیل خالق ماجرا (خداوند) به یکی از شخصیتهای روایت را می‌توان دید که از نظرگاهی بالاتر از شخصیتها (یوسف و برادران) و با دیدگاه روایت با کانون صفر (بدون کانون) دربارهٔ چرایی کنش یوسف، اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد که حتی راوی و شخصیتها (برادران) از آن بی‌اطلاع هستند؛ سپس بلافاصله در آیهٔ ۷۷ دوباره راوی از مکانی بیرون از ماجرا و با زاویهٔ دیدی درونی از سوی برادران و یوسف به نقل کنشها می‌پردازد؛ منتهی در جایی که به درون یوسف نفوذ، و افکار او را بیان می‌کند، سبک سخن از گفتار مستقیم و نقل عینی گفتگوها، به سخن غیرمستقیم آزاد تغییر می‌دهد. تا آیه ۷۹، باز روایت به سیاق قبل و با راوی بیرونی و چشم‌اندازی درونی و با گفتار مستقیم و به صورت همزمان با وقوع کنشها کانونی شده است. البته در بیان کنش سوگند قبلی برادران و ماجرای یوسف،

کانونی‌سازی پس از وقوع رخداد صورت گرفته است؛ اما چنانکه از سیاق عبارات برمی‌آید، گویی در دو آیهٔ آخر، دوباره راوی بیرونی به راوی درونی تبدیل شده است و ماجرا از زبان نویسنده (خداوند) نقل می‌شود که در قالب یکی از شخصیتهای روایت ظاهر می‌شود و خطاب به برادران می‌گوید که بروند و آنچه را رخ داده است به پدرشان بگویند. در این اپیزود هم غالب کنشها از سوی یوسف و برادران کانونی شده است.

در این اپیزود، برادران شش بار، راوی چهار بار، یوسف سه بار، کارگزاران قصر دو بار، راوی- شخصیت دو بار و متصدی جام یک بار روایت را کانونی کرده‌اند.

۸-۳ اپیزود هشتم (آیات ۱۰۱-۸۳): برادران نزد یوسف بازمی‌گردند و او را می‌شناسند؛ برادران پس از طلب بخشش، یعقوب را نزد یوسف می‌برند و در حالی که آن دو به تخت نشسته‌اند در برابر آنها سجده می‌کنند.

آغاز این اپیزود، همچنان راوی بیرون از روایت با زاویهٔ درونی و از چشم‌انداز یعقوب، ماجرا را با کانونی بیرونی (کانون صفر) با سخن مستقیم کانونی می‌کند که نقل عینی گفته‌های آنها است. او برخلاف پسران و راوی، می‌داند که فرزندانش را دوباره خواهد دید: «...امید که خدا همه آنان را به سوی من [باز] آورد... (۸۳)»؛ سپس بلافاصله در دو آیهٔ ۸۵ و۸٤ باز راوی بیرونی از دیدگاهی درونی، آنچه را می‌بیند با بیان مستقیم نقل می‌کند؛ همچنین در دو آیهٔ ۸۷ و ۸٦: « ... و از [عنایت] خدا چیزی می‌دانم که شما نمی‌دانید (۸٦). ای پسران من بروید و از یوسف و برادرش جستجو کنید و از رحمت خدا نومید مباشید»، باز این یعقوب است که دانسته‌هایش بیشتر از راوی و پسران است و از دیدگاهی بالاتر از آنها و با کانون صفر، ماجرا را بازنمایی می‌کند؛ البته او همانند موارد قبل، هیچ اشاره‌ای به اینکه چه چیز را می‌داند، نمی‌کند تا مخاطب همچنان منتظر یافتن پاسخ خود باشد. در ادامه همچنان راوی بیرون از روایت از دیدگاهی درونی و از زاویهٔ دید یوسف، برادران و یعقوب، و از طریق بیان مستقیم گفتگوهای آنها روایت را با کانون درونی و همزمان با وقوع کنشها بازنمایی می‌کند. چون راوی کانون درونی دارد، اطلاعات وی تنها در حد مطالبی است که از گفتگوهای شخصیتها برمی‌آید و تمام کنشها را به صورت مستقیم و با بیان خود شخصیتها و بدون حذف و چکیده‌سازی آشکار به شکلی نمایشی نشان می‌دهد. در انتهای روایت نیز با کانونی کردن وقایع پس

از وقوع آنها به نوعی تمام سیر روایت را از زاویهٔ دید یوسف بیان می‌کند. این اپیزود نیز یعقوب، برادران و یوسف کانونی‌ساز هستند. در این اپیزود، راوی و یوسف شش بار، برادارن و یعقوب پنج بار و یک بار توسط یکی از اهل خانهٔ یعقوب کانونی شده است.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل چگونگی کانونی‌سازی در روایت یوسف مشخص شد که در مجموع ۹۹ آیه‌ای که به ماجرای یوسف می‌پردازد، ۱۰۹ مورد تغییر نقطهٔ دید و کانونی‌سازی وجود دارد که در آن کنشهای مختلف روایت از چشم‌انداز راوی و شخصیت‌ها دیده و گفته شده است؛ بدین شکل که در هشت اپیزود تقسیم شده بر اساس کنشهای محوری روایت به ترتیب در پنج آیهٔ اپیزود نخست، چهار بار؛ در یازده آیهٔ اپیزود دوم، نه بار؛ در ده آیهٔ اپیزود سوم، پانزده بار؛ در هفت آیهٔ اپیزود چهارم، هشت بار؛ در ۲۲ آیهٔ اپیزود پنجم، نوزده بار؛ در یازده آیهٔ اپیزود ششم، سیزده بار؛ در چهارده آیهٔ اپیزود هفتم، هجده بار و در نوزده آیهٔ اپیزود هشتم، ۲۳ بار کانون روایت تغییر و جابه‌جایی داشته است. سهم هر یک از شخصیت‌ها در این کانونی‌سازی نیز چنین بوده است: راوی ۲۸ بار، یوسف ۲۱ بار، برادران ۱۸ بار، راوی- شخصیت (خداوند) هفت بار، عزیز شش بار، زلیخا پنج بار و دو جوان زندانی سه بار و سایر شخصیتهای فرعی سقاء، معبران، شاهد، زنان شهر، کارگزان قصر، متصدی جام و یکی از اهل منزل یعقوب، مجموعاً ده بار.

اگرچه در نگاه اول به نظر می‌رسد غالب روایت با دید و بیان راوی کانونی شده است، بررسی در کنشهای کانونی شده آشکار می‌کند که سهم راوی بسیار اندک است؛ به عبارتی، اگر هر کانونی‌سازی به معنی نقل یک کنش از مکان و چشم‌اندازی خاص با لحن و بیان یکی از کنش‌گران باشد از مجموع ۱۰۹ کنش دیده و نقل شده در این روایت، ۸۱ کنش توسط خود کنش‌گران ماجرا و ۲۸ مورد آن توسط راوی نقل و دیده شده است. کانونی‌سازیهای راوی اغلب با عباراتی بسیار کوتاه و بیشتر برای چکیده‌سازی و حذف زمانی و مکانی بوده است؛ برای مثال این موارد قابل ذکر است: او را به بهای ناچیزی، چند درهم فروختند و در آن بی‌رغبت بودند (۲۰). و چون به حد رشد رسید او را حکمت و دانش عطا کردیم و نیکوکاران را چنین پاداش می‌دهیم

(۲۲). آن گاه پس از دیدن آن نشانه‌ها به نظرشان آمد که او را تا چندی به زندان افکنند (۳۵). و برادران یوسف بر او وارد شدند [او] آنان را شناخت ولی آنان او را نشناختند (۵۸) و هنگامی که بارهای خود را گشودند دریافتند که سرمایه‌شان بدانها بازگردانیده شده است... (٦٥) و هنگامی که بر یوسف وارد شدند برادرش [بنیامین] را نزد خود جای داد... (٦٦).

بنابراین با اینکه راوی این روایت بیرونی است و خود از شخصیتهای درون روایت نیست، تنها در مواقع لزوم که ممکن نبوده است؛ کنشی را از دیدگاه یکی از شخصیتها کانونی کند و یا برای رعایت ایجاز و حذف کنشهای زائد در روایت ظاهر شده و خودش رخدادها را کانونی کرده است. البته این گونه کانونی‌سازی با عنصر غالب این روایت، که گفتگو است، تناسب دارد؛ زیرا راوی بیرونی، دائماً کنشها را از زاویهٔ دید یکی از شخصیت‌ها از فاصله‌ای نزدیک در روایت و همزمان با وقوع آنها توسط کنش‌گران و در قالب گفتگوهای آنها از وجهی درونی کانونی‌سازی کرده است؛ به همین سبب، کانون غالب این روایت، کانون درونی از نوع متغیر و از طریق گفتار مستقیم و گاه غیرمستقیم است و مجموعاً اطلاعات و دانسته‌های راوی در حد همان مطالبی است که شخصیتها از خلال گفته‌ها و کنشهایشان کانونی می‌کنند. همین تغییر متوالی کانونی‌گران و دیده و گفته شدن رخدادها از سوی افراد مختلف، خود یکی از دلایل جذابیت و پویایی متن است؛ زیرا همین تنوع در مکانها و زمانها، که توسط اشخاص متفاوت کانونی‌سازی شده است، سبب جلوگیری از یکنواختی روایت شده و سهم هر یک از شخصیت‌ها را در پیشبرد روایت پررنگ و تعیین‌کننده کرده است.

دیگر ویژگی منحصر به فرد کانونی‌سازی در این روایت، تفاوت برجسته بین نویسنده (خالق) و راوی این روایت است که در آن گاه نویسنده خود به عنوان یکی از شخصیتها وارد روند روایت می‌شود و رخدادهایی را می‌بیند و می‌گوید که حتی راوی نیز از آن آگاه نیست. این ویژگی دربارهٔ کانونی‌سازیهای یعقوب نیز دیده می‌شود؛ او نیز سخنانی می‌گوید و وقایعی را کانونی می‌کند که حتی راوی هم از چگونگی رخ دادن آنها یا دلیل آنها اطلاعی ندارد؛ همین محدودیت اطلاعات راوی، که از موارد کانون بیرونی در روایت است نیز از عوامل کشش و تعلیق افزایی آن است. البته در چند مورد هم دانسته‌های راوی از شخصیتها بیشتر است که در آنها روایت با کانون صفر کانونی

شده است؛ بدین ترتیب با اینکه راوی این روایت، بیرونی است و از شخصیتهای داستان نیست، مانند راوی مسلط همه‌دان و دانای کل روایتهای با روای بیرونی نیست، بلکه گاه دانسته‌هایش از شخصیتها هم کمتر است.

در مجموع در این روایت، تمامی عوامل کانونی‌سازی مطرح شده در نظریهٔ ژنت وجود دارد و این ویژگی در یک روایت کلاسیک از چیره‌دستی خالق آن نشان دارد.

پی‌نوشت

1.Histoire
2.Recit
3.Narration
4.Order
5.Duration
6.frequency
7.tense
8.mood
9.voice
10.Focalization
11.Distance
12.Direct Reported Speech
13.Indirect Reported Speech
14.Free Indirect Reported Speech
15.Perspective
16.Non Focalized
17.Internal Focalized
18.External focalized

منابع

آسابرگر، آرتور؛ ***روایت در فرهنگ عامیانه در رسانه و زندگی روزمره***؛ ترجمه محمدرضا لیراوی؛ تهران: سروش، ۱۳۸۰.

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ چ چهارم؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.

اخوت، احمد؛ ***دستور زبان داستان***؛ اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.

انوشه، حسن؛ ***فرهنگنامه ادب فارسی***؛ چ دوم؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶.

ایگلتون، تری؛ ***پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی***؛ ترجمه عباس مخبر؛ چ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

تودوروف، تزونان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمه محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.

جان، مانفرد؛ «رویکرد روایت‌شناختی به کانونی‌شدگی»، ترجمه ابوالفضل حری؛ *کتاب ماه ادبیات*؛ ش ۴۳ (آبان ۱۳۸۹)، ص ۳۲ تا ۲۲.
شعیری حمیدرضا؛ ***تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان***؛ چ دوم؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۸۹.
صالحی‌نیا، مریم؛ «کلیاتی دربارهٔ روایت‌شناسی ساختگرا»، *فصلنامه هنر*؛ ش ۸۱ (پاییز ۱۳۸۸)، ص ۲۷ تا ۱۵.
کالر، جاناتان؛ ***نظریه ادبی***؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ چ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی؛ تهران: نشر آگه، ۱۳۸٤.
میرصادقی، جمال؛ ***عناصر داستان***؛ تهران: نشر سخن، ۱۳٦٤.
والاس، مارتین؛ ***نظریه‌های رمان***؛ ترجمه محمد شهبا؛ چ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
Toolan, Michael; ***Narrative: A Critical Linguistic Introduction***; London: Routledge, 2001.p60.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رابطهٔ نیما با سعدی بر اساس نظریه «اضطراب تأثیر» هرولد بلوم

دکتر قدرت‌اله طاهری
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
سودابه فرخی *

چکیده

هرولد بلوم در مهمترین اثر خود به نام «اضطراب تأثیر» بر رابطهٔ دیالکتیک، اما ستیزه‌جویانهٔ شاعران جدید با شاعران گذشته تأکید کرده است. بر اساس نظریهٔ بلوم، همواره کشاکشی بین شاعران گذشته و حال وجود داشته است. این رابطه در اغلب موارد، بر پایهٔ هم سویی و همدلی نیست، بلکه رابطه‌ای جَدَلی بر محور قدرت تأثیر شاعرانه استوار است؛ رابطه‌ای که از طریق آن شاعران متقدّم با «بدخوانی خلّاق»[1] آثار ادبی گذشتگان، به آفرینش آثار جدید توفیق می‌یابند. بلوم فرآیند «خَمِش»[2] را به عنوان روشی برای بدخوانی خلّاق مطرح می‌کند. خَمِش نوعی انحراف یا بدخوانی بازنگرانه است که متضمّن کوچک شمردن قدرت شاعر متقدّم است. بلوم برای تبیین نظریهٔ خود، از نظریهٔ فروید؛ یعنی عقدهٔ اُودیپی استفاده می‌کند و توضیح می‌دهد شاعران متأخّر برای چیره شدن بر متقدمان به نفی و انکار آنها می‌پردازند. نظریهٔ بلوم می‌تواند تا اندازهٔ زیادی جدالهایی را که میان روشنگران و شاعران عصر مشروطه به بعد بر سر سلطهٔ ادبی سعدی درگرفته بود، تبیین نماید. خوانش نیما و نیز برخورد منتقدانهٔ وی با شکل و محتوای آثار سعدی، برای رها کردن خود و ذهن عمومی از تأثیر و تسلط مسلم سعدی در آن دوره، مصداق بدخوانی خلّاقانه‌ای است که بلوم آن را مطرح می‌کند. انتقاداتی که نیما بر شعر سعدی وارد می‌کند، صرف نظر از درستی یا نادرستی آنها، بیشتر با انگیزهٔ کاستن از اقتدار ادبی شاعری بوده است که به نماد جهان و ادبیات سنّتی مبدّل شده بود. نیما بر ویژگی «سهلِ

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۱۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

ممتنع» بودن و نیز نداشتن «ترکیب و تلفیقات تازه» و سطحی بودن احساسات عاشقانه و عَرَضی بودن تصوف در آثار وی و نیز خالی از ابهام بودن شعر سعدی خرده می‌گیرد. انتساب این نقدها، به فرض درستی آنها، البته تنها به شعر سعدی محدود نیست که شعر اغلب آثار شاعران کلاسیک را شامل می‌شود. نیما، تحت لوای این انتقادات به جدال با نماد شاعران کلاسیک می‌رود تا با کاستن از اعتبار ادبی آنها، به سهولت بیشتری بنا به نظریهٔ بلوم، نظام نوین ادبی خود را برقرار سازد.

کلیدواژه‌ها: نظریه، اضطراب تأثیر، بلوم، بدخوانی خلّاقانه شعر، خَمِش در شعر، نیما، سعدی، مقایسه شعر کلاسیک فارسی و شعر امروز.

مقدمه

هرولد بلوم در ۱۱ جولای ۱۹۳۰ در شهر نیویورک به دنیا آمده و مدرک دکترای خود را در ۱۹۵۵ از دانشگاه «ییل» دریافت کرده است؛ پس از آن در همین دانشگاه به تدریس مشغول شده و در ۱۹۸۳ استاد تمام علوم انسانی در ییل شده است(سعید، ۱۳۹۱: ص١٤).

او نویسندهٔ بسیار پرکاری است که عمدهٔ انرژی خود را صرف مسئلهٔ «تأثیر» کرده است. بلوم در مقدمهٔ کتاب اضطراب تأثیر می‌نویسد:«هایدگر [٥] با اینکه خوشبختانه از او متنفرم- هنگامی که گفت باید فقط و فقط یک فکر داشت و تا آخر همان را ادامه داد برای من نمونه بود؛ پایانی برای «تأثیر» وجود ندارد[٣]»(Bloom :1997 XI).

دیوید فایت[٤] درباره اهمیت بلوم می‌نویسد:

بلوم، پس از نقدی که واسرمَن[٥] [بر کتاب وی نگاشت]، مهمترین نظریه‌پرداز شعر دورهٔ رمانتیک و قرن بیستم در زبان انگلیسی شده است. او یقیناً جایگاه ستایش شده‌ترین منتقد زمان ما و بی‌شک پرکارترین آنها را به دست آورده است (Fite, ١٩٨٥: p٤).

«اضطراب تأثیر»[٦] عنوان مهمترین کتاب هرولد بلوم است که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد. بلوم در این کتاب به شرح نظریهٔ نوآورانهٔ خود برای خوانش شعر پرداخته است. مقصود بلوم از کلمهٔ کلیدی «اضطراب» در عنوان کتابش این است که شاعران متأخر همواره نگران قرار گرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی شاعران متقدم هستند و از اینکه در زمانهٔ خود و دوره‌های آینده نام ونشانی از آنها باقی نماند در ترس و هراس به سر می‌برند و

دلهره‌ای که شاعران جوان دارند، آنان را به مقابله با متقدمانوادار می‌کند. نظریهٔ اضطراب تأثیر بلوم بر رابطهٔ دیالکتیک، اما ستیزه‌جویانهٔ آثار ادبی جدید با آثار ادبی گذشته استوار است. در واقع این نظریه ادعای وجود رابطه‌ای موروثی میان آثار ادبی را دارد؛ اما نه رابطه‌ای بر پایهٔ همسویی و ادامهٔ مسیر یکدیگر، بلکه رابطه‌ای جدلی بر محور قدرت تأثیر شاعرانه.

گفتنی است تاکنون در ایران هیچ کتاب یا مقاله‌ای با موضوع اضطراب تأثیر منتشر نشده و خلاصه آرای بلوم در این زمینه به صورت نظری(نه تطبیقی) در دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر درج شده است. بدیهی است رابطهٔ دیالکتیک متون، می‌تواند یادآور نظریهٔ بینامتنیت باشد، اما وجوه تفاریق این دو نظریه، بسیار گسترده‌تراز جنبه‌های شباهت آنهاست.

> اضطراب تأثیر با برجسته ساختنِ رقابت در مقابلِ همکاریِ ادبی، رویکرد جدید و ستیزه‌جویانه‌تری را نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند. از نظر بلوم، تأثیر ادبی، نشاندهندهٔ تعاملِ مهربانانهٔ اکنون و گذشته نیست، بلکه نشانگرِ نبرد اودیپیِ شاعران متأخر برای چیره گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آنهاست(مکاریک،۱۳۹۰: ص۳۸).

این نکته با جدالهایی که میان روشنگران عصر مشروطه بر سر سلطهٔ سعدی در می‌گرفت، قابل انطباق است.

انحراف از روش سعدی در ابتدا با تخطئهٔ او و ایرادگیریهای فراوان بر وی صورت گرفت. در واقع از دیدگاه دیرآمدگان، اگر بنا بود هم چنان زیر لوای سعدی به تولیدی ادبی دست زد، باز در پرتوی نام وی، درخشندگی‌ای برای متأخران باقی نمی‌ماند. نقد ستیزه‌جویانهٔ سعدی حتی به صورت ناخودآگاه، ستیزه‌ای بود برای بقا. البته آنچه اهمیت دارد، نفس تأثیرپذیری و پس از آن ستیز و بدخوانی است، نه آگاهانه یا ناآگاهانه بودن آن؛ چراکه اساس رابطهٔ شاعر جوان و شاعر متقدم به «پذیرش آگاهانهٔ قدرت تأثیرگذار شاعر متقدم» وابسته نیست. باید خاطرنشان کرد که معمولاً متن مسلط و تأثیرگذار و یا چهرهٔ متقدم را شبکه‌ای از متون و شاعران می‌سازند نه لزوماً یک شاعر مشخص و یا یک متن شاخص؛ بلکه تلفیقی از چند نویسنده و چندین متن است که چنین تأثیری می‌آفریند؛ همان گونه که در باب تأثیر بر نیما هم مشاهده خواهد شد.

این اضطراب تأثیر در متأخران، چگونه می‌تواند محرک خلاقیت هنری آنـان باشـد؟ بدیهی است اگر این اتفاق نیفتد، نتیجهٔ اضطراب تأثیر، تنهـا انفعـال آینـدگان در مقابـل گذشتگان خواهد بود. هیچ حرکت رو به جلویی صورت نخواهد گرفـت اگـر شـاعران متأخر مدام درگیر رونویسی از اشعار نوابغ متقدم باشند و نتواننـد از ایـن تـأثیر رهـایی یابند. بنابراین شاعر متأخر می‌کوشد تا با اتخاذ روشی از اضطراب تأثیر متقدمان بکاهـد و از این طریق، مجالی برای نمایش توانایی خود بیرون از سایهٔ بلند مـتن مسـلط بیابـد. بلوم این روش را بدخوانی خلاق می‌خواند. مسیری که در نهایـت بـه آفـرینش هنـری ختم خواهد شد.

هم چنانکه گفته شد این کوشش برای بدخواندن متن مسلط همیشه آگاهانه نیسـت؛ مثلاً گاهی به دلیل اینکه شاعر معاصر تصور می‌کند مفاهیم شعری متقدمان به هیچ روی با وضع فعلی منطبق نیست و حتی آن را نوعی بدآموزی و بی‌اخلاقی می‌پندارد یا اصـلاً سطح اندیشهٔ ایشان را دستِ چندم و پیش پا افتاده قلمداد می‌کند بی‌اینکه بـه مناسـبات زمینی و زمانی دوره‌ها توجه کند، ناخودآگاه خوانش نادرست، اما جدیدی از آن خواهد داشت و با عدول تعمدی از آن اصول، خود را فرزند واقعی زمانهٔ خویش می‌نامـد و از انتساب خود به آنها پرهیز می‌کند. این نوع خوانش جدید ناآگاهانه با تربیت اجتماعی و ادبی خواننده، ارتباط مستقیم دارد.

بدخوانی خلاق[۷]

هرولد بلوم مفهوم بدخوانی خلاق را به عنوان فرایندی برای رهـایی از اضـطراب تـأثیر مطرح می‌کند. در واقع بدخوانی خلاق، جدال میان شاعر متأخر با مـتن مسـلط و شـاعر متقدم است؛ ستیزه‌ای که در آن شاعر جوان می‌کوشد با بدخوانی اثر شاعر متقدم، هم از تأثیر او بر خود بکاهد و هم با آفرینشی خلاقانه به هویتی مسـتقل دسـت یابـد. آشـکار است که بدخوانی خلاق می‌تواند تأکیدی بر مفهوم بینامتنیت باشد؛ چرا که هر خوانشی از متن مسلط، ناچار از بازنمایی بخشی از ویژگیهای آن متن خواهد بود.

> اما این نکته بدان معنا نیست که شاعران مدام یکدیگر را تکرار می‌کنند؛ بلکه بـدین معناست که هر شعر متضمن دیالکتیک بنیادینی میـان بازشناسـی قـدرت گذشـته و «انحراف[۸]» از جبّاریت آن است. (بلوم ایـن فراینـد را بـا وام گـرفتن اسـتعاره‌ای از لوکرتیوس، «خَمِش»[۹] می‌نامد) (همان، ٦٠).

با تحلیل دقیقتر مفهوم بدخوانی می‌توان امکان انطباق این نظریه را با رونـد حرکـت شعر فارسی در دورهٔ مورد بحث، یعنی دوران گذار از سنت به تجدد، مورد بررسی قرار داد؛ چراکه هر حرکت تجددطلبانهٔ ادبی در این نقطهٔ عطـف تـاریخی، بـار تـأثیر سـنت مسلط شعر فارسی و نمایندگانش را بر دوش هر شاعر توانـا و نوجـویی چنـدین برابـر خواهد کرد.

> بلوم تأکید می‌کند که تنها شاعران توانا می‌توانند در مقابل فشـار گذشـته ایسـتادگی کنند و در جهت مخالف آن حرکت نمایند؛ او برای توصیف نظریهٔ خـود از تمثیـل «شیطان» میلتون استفاده می‌کند. از نظر بلوم شیطان میلتون (در مقام شـاعر توانـایی که هبوط کرده است.) محدودیتی را که خداونـد (شـاعر متقـدم همـه تـوان) آن را تجویز کرده اسـت، تشـخیص مـی‌دهـد و آن را رد مـی‌کنـد و در ایـن فراینـد، در جستجوی هویت هرچند موقتی خود است؛ پس آفرینش شـعر شـبیه بـه وضـعیت شیطان است. شعر هنگامی که نتواند از تأثیر ادبی رها شود به صورت نـوعی تمـرد در می‌آید (همان، ٦٠).

شاعر متأخر با هدف کسب هویت مستقل و خارج شـدن از زیـر سـایهٔ پـدر متقـدم خود، حرکت را آغاز می‌کند؛ حرکتی در خلاف جهت جریـان رایـج در میـراث عظـیم سنت مسلط ادبی. این امر خود اثبات نکته‌ای است که پیش از این بدان اشاره شـد و آن اینکه نظریه اضطراب تأثیر و به تبع آن مفهوم بدخوانی خلاق، نه‌تنها جهـت و رویکـرد انفعالی ندارد، بلکه در نهایت به آفرینش هنری ختم خواهد شد. این همـان بُعـد خلّاقـهٔ بدخوانی است.

> خواننده‌ای که بلوم در ذهن خود دارد شاعر/ ناقدی است که می‌خواند تا بنویسد و بر اضطرابِ تأثیر عظمتِ گذشته فائق آید. طلسـمی کـه پـدر بـر فرزنـد مـی‌بنـدد، «اضطراب اَختگی» و ضرورتِ محوِ پدر را تلقین می‌کند؛ به این ترتیب هر خوانشی سرشار از آرمانی‌سازی، رشک و کشمکش است؛ هر خوانشی انتقـالی اسـت؛ زیـرا شاعر/ ناقد را وسوسه می‌کند تـا همـان الگـوی رقـابتی را کـه بـه طـور تـاریخی، الهام‌بخش و مجوزِ پسران برای برگذشتن از پدرانشان بوده، تکـرار کنـد. پـس هـر خوانشی نوعی «بدخوانی» است (همان، ١٤٥).

بنابراین در پاسخ به این سؤال، که کدام خوانش بدخوانی و کدام بـدخوانی خلّاقانـه است، باید گفت هر خوانشی از متن مسلط، که به شکلی خلّاقانه به شاعر متـأخر اجـازه

دهد تا لحن و صدایی مستقل نسبت به متقدمان اتّخاذ کند، بدخوانی خلّاقانه‌ای است و بدخوانی خلّاق ابزاری است برای رهایی از سلطهٔ تأثیر متقدمان و دستیابی به هویت مستقل ادبی.

سؤال دیگر اینکه آیا بدخوانی خلاق را تنها باید در شعر جستجو کرد و یا می‌توان در حوزهٔ نقد ادبی هم به بدخوانی قائل بود؛ به عنوان نمونه آیا می‌توان خوانشی را که نیما و یا شاملو در موضعگیریهای انتقادی خود از سنت شعر فارسی و نمایندگان آن چون سعدی و فردوسی عرضه کرده‌اند بدخوانی خلّاق نامید و با این نظریه تحلیل و بررسی کرد؟ پاسخ این سؤال مثبت است. بدخوانی خلاق می‌تواند در بررسی انتقادی هر متن هم اتفاق بیفتد. اصولاً هنگامی که یک اثر ادبی در محیطی زاییده می‌شود که تحت سیطرهٔ فرهنگی متن مسلط دیگر است، نخست، خوانش نقادانهٔ آن اثر است که راه را برای آفرینشهای جدید و متفاوت هموار می‌کند؛ به بیان دیگر نقد با آفرینش رابطهٔ لازم و ملزوم دارند؛ چراکه عمل نقد متضمن بدخوانی آگاهانهٔ متون شعری است. بلوم معتقد است همان گونه که شاعر به بدخوانی خلّاقانهٔ متن دست می‌زند، منتقد هم می‌تواند بدخوانی خلّاق انتقادی‌ای از متن عرضه کند. در واقع همپوشانی این دو شیوهٔ بدخوانی خلّاق، مرزهای این دو نوع گفتمان را مغشوش می‌کند.

علاوه بر آنچه بدخوانی خلّاق انتقادی خوانده شده است در برخی انواع ادبی هم می‌توان از بدخوانی خلاق سراغ گرفت. هر کجا که شاعر به شکلی آگاهانه یا ناآگاهانه به تفسیر و تأویل سنت ادبی دست می‌زند و یا بازتعریفی از این سنتها عرضه می‌کند، خوانشی جدید را مطرح ساخته است و چنانکه پیش از این نشان داده شد، هر خوانشی با بدخوانی همراه است.

می‌دانیم برخی از انواع ادبی، چون نقیضه و پارودی، همچنین بعضی صنایع بدیعی مانند تلمیح و تضمین، اساساً بر بازخوانی متون پیشین استوارند. البته باید به این نکته توجه کرد که در چنین متونی، تنها زمانی می‌توان از بدخوانی خلّاق بحث کرد که میان دو صدای موجود در متن، یعنی صدای شاعر متقدم متن مسلط و صدای شاعر توانای متأخر، جدالی پدید آید. این جدال همان ستیزه‌جویی حاصل از اضطراب تأثیر است؛ به عنوان نمونه:

در نقیضهٔ غیر طنزآمیز یا آنچه نویسندگان دیگر تلمیح، استقبال، نقل قول یا بازنویسی تقلیدآمیز خوانده‌اند، مؤلف از صدایی دیگر برای رسیدن به مقصد و اجرای برنامه‌های خود بهره می‌گیرد حال اینکه در گونه‌های دیگر نقیضه، صدای دوم، که در کلام دیگری سکنی گزیده است، برخوردی ستیزه‌جویانه با صدای میزبان دارد و این صدا را وا می‌دارد تا بی‌درنگ در خدمت اهدافی متضاد در آید. کلام به آوردگاه اهداف متضاد بدل می‌شود (همان، ٤٣٨).

بنابراین می‌توان مدعی شد این بُعد از نقیضه با آنچه بدخوانی خلّاق نامیده شده است، همپوشانی دارد.

مفهوم «خَمِش»

پیش از این گفته شد که بلوم فرایند خَمِش را به عنوان روشی برای بدخوانی خلاق مطرح می‌کند؛ فرایندی که به شاعر اجازه می‌دهد تا با «انحراف» از «جباریت» متن کلاسیک به مطرح کردن خود بپردازد و صدای خود را با کمرنگ کردن صدای شاعر متقدم در شعر طنین‌انداز کند. در واقع، خَمِش به شاعر اجازه می‌دهد تا از بار تأثیر اضطراب شاعر متقدم، شانه تهی کند.

این حرکت به عنوان حرکتی اصلاحی در شعر شاعر متأخر منظور می‌شود؛ بدین معنا که شعر پیشینیان تا حد زیادی اوج گرفته است و پس از آن باید درست در همان نقطهٔ اوج در جهتی منحرف شود که شعر جدید حرکت می‌کند (Bloom: 1997, p.14).

بلوم می‌گوید:

خَمِش»، نوعی «انحراف» یا بدخوانی بازنگرانه است که مناسب هر نوع بدخوانی خلاق است؛ این مفهوم نشانگر مختل‌سازیِ آغازینِ بینش شاعر متقدم توسط شاعر جوان است... الوهیت‌زدایی باب دومین حرکت دیالکتیکی را می‌گشاید؛ این حرکت متضمن کوچک شمردن و تهی ساختن شاعر متقدم توسط شاعر جوان است. بلوم توضیح می‌دهد که «از میان بردن» قدرت شاعر متقدم «در درون خود»، خود را نیز از او جدا می‌کند.... (همان، ٣٨).

شاعر متأخر در این مرحله می‌کوشد تا حرمت قدسی شاعر متقدم را با «اهریمنی‌سازی» بیالاید و او را از جایگاه بلند خداوندی به زیر کشد. و در مرحلهٔ بعد، تلاش می‌کند با اندک و محدود جلوه دادنِ تأثیر شاعر متقدم و البته نه انکار کامل او از

تأثیر اثر متقدم، هم بر خود و هم بر مخاطبان خود بکاهد و با این شیوه هویت مستقلی برای خود و جایگاهی برای شعرش جستجو کند.

شاعران طی این مراحل، منتقدانه و به صورت عملی به کمرنگ کردن تأثیر شاعر متقدم مسلط دست می‌زنند. در روزگاری که ادبیات کلاسیک و بویژه سعدی مورد تهاجم قرار می‌گیرد از این مراحل گذر می‌شود. بدیهی است انکار شاعران متقدم از جمله سعدی در آغاز دوران تجدد و کسب جایگاه شخصی در فرهنگ شعری برای شاعران متقدم، به صورت عریان و آشکار انجام نمی‌گرفت. در واقع خواستهٔ ایشان نهانی و در لفافهٔ دردهای اجتماعی و به بهانهٔ نزدیکی شعر و ادبیات به آرمانهای تودهٔ مردم انجام می‌گرفت. با این استدلال که شعر شاعرانی مثل سعدی، نمی‌تواند ارتباط وثیقی با آمال و آرزوهای نسل امروزی برقرار کند به انکار آنها دست می‌زدند. اگرچه اجتماعی شدن شعر هدف اصلی شاعران متأخر بود، آنها در کنار این آرمان، می‌خواستند اعلام موجودیت، و جایی برای خود در فضای فرهنگ ایران باز کنند.

تقی رفعت در مراسلهٔ سرگشاده‌ای که با محمدتقی بهار داشت دربارهٔ لزوم نوسازی و شیوهٔ برخورد با قدما می‌نویسد:

> اگر ادیب یا شاعر هستید، بدانید که شاعر یا ادیب «پیرو» نیست؛ «پیشوا» ست. شما آب را به طرف بالا جریان دهید و یا به عبارت اخری _ بر ضد جریان شنا کنید... امروز می‌بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست. تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است ولی همان عصر کهن به شما خواهد گفت: «هر که آمد عمارتی نو ساخت...» شما در خیال مرمت کردن عمارت دیگران هستید... (به نقل از آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٤٩).

در بخشهای بعدی برای نشان دادن شیوهٔ بدخوانی خلّاقانه از متن مسلط، خوانش نیما از شعر سعدی بررسی خواهد شد تا به شکلی عینی نظریه‌های بلوم در باب اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق، مورد بررسی قرار گیرد. می‌دانیم نیما مهمترین چهرهٔ تحول شعر فارسی و سعدی نمایندهٔ تام و تمام سنت کلاسیک شعر این سرزمین است. بنابراین آنچه را در رابطهٔ بین نیما و سعدی در باب شعر روی می‌دهد، می‌توان به دیگر شاعران متقدم تأثیرگذار و متأخر تأثیرپذیر نیز تعمیم داد.

نیما و رابطهٔ او با شعر کلاسیک و جدید

بدون شک نیما اولین شاعری نیست که برای تحول در شعر فارسی کوشش کرده است. پس از آشنایی ایرانیان با جهان مدرن، تلاشهایی برای تغییر در ادبیات فارسی آغاز شد. اما این تلاشها تا پیش از ظهور نیما، چندان نتیجه بخش نبود. دو نحلهٔ عمده برای تجدد ادبی تلاش می‌کردند: دسته اول فرنگ‌دیده‌هایی بودند که از طریق آشنایی با زبانهای غربی، با ادبیات مدرن آشنا شده بودند و سعی داشتند چنان تجربه‌هایی را در زبان فارسی اجرا کنند و دسته دوم، ادبای کلاسیکی که سعی می‌کردند با حفظ اصول و ارزشهای ادبیات کلاسیک، جهان مدرن را هم در زیبایی‌شناسی کلاسیک خود بگنجانند. گروه اول با ادبیات کلاسیک فارسی بیگانه بودند و گروه دوم، درک روشنی از مدرنیسم و مناسبات آن نداشتند. همین نکته است که به مهمترین عامل موفقیت نیما بدل شد.

> نخستین قالب‌شکنان پیش از نیما هرچند کارشان در کلّیت امر ناشی از احساس ضرورت دگرگونی در روزگار خویش و رسیدن به بیانی آزادتر بود، درکشان از ضرورت، مبهم و ناپخته بود. بنابراین، آزادی‌طلبی آنان آبشخور در گرایش به صرف قالب‌شکنی داشت. با دیدن نمونهٔ کارشان درمی‌یابیم که آنها گرچه شورنده بر قیود شعر سنتی بودند، حتی هنجارگریزیهایشان هم به مفهوم کامل و همه‌سویه، مثلاً ناشی از اندیشهٔ دقیق و کافی دربارهٔ رابطهٔ شکل و قالب با محتوا نبود. همین شد که قالب‌شکنی آنان در مجموع چیزی فراتر از کوتاه و بلند کردن صوری لَختها یا نهایتاً حذف عروضی بدون جایگزینیِ آهنگی مناسب شعر، و خلاصه آزمونهایی خام و اغلب تفننی نبود. برخی پیشروان تندرو این حرکت، سودای نبردآزمایی با بزرگانی همچون حافظ و سعدی را نیز در سر می‌پختند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ص۱۸۰).

نیما از سویی با ادبیات غرب و شعر و اندیشه‌های مدرن آشنایی داشت و از سوی دیگر با ادبیات کلاسیک ایران و سنت بلاغت اسلامی، بیگانه نبود.

حرکت آگاهانهٔ نیما در سرپیچی از اصول و قوانین سنتی شعر کلاسیک و نیز توفیق وی در به انجام رساندن هدف خود ° در گذر زمان ° را می‌توان مبتنی بر شناخت او بر اصول و فنون شعرسرایی قدیم دانست. او تنها بر گردنکشی علیه قواعد کهن بسنده نکرد، بلکه به وضعِ قوانین جدید دست زد. این نشان از آگاهی نیما به شگردهای بلاغی شعر سنتی دارد.

> آگاهی بیشتر او به لطایف زبان فارسی و آشنایی مستقیم وی با ادبیات فرانسه (نه از مجرای ادبیات ترکی- عثمانی) و بنابراین عاری بودن زبان او از بعضی لغات و

عبارات و جمله‌بندیهای نامأنوس و به خصوص طبع شاعرانهٔ او بـه وی اجـازه داد که دعاوی همکاران خود را با دادن نمونـه‌هـایی بهتـر و جـالبتر عمـلاً اثبـات کنـد (آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٧٠).

پیش از نیما، افراد زیادی از لزوم طرز نو در شعرسرایی و نیز تجدد در ادبیات سخن گفته بودند. در همین راستا عده‌ای به عملیاتی کردن این مباحـث نظـری دسـت زدنـد. جعفر خامنه‌ای، تندر کیا، بانو شمس کسمایی، تقی رفعـت و ... از شاخصـترینها بودنـد. نیما در واقع ادامهٔ منطقی و اوج همـین رونـد بـود. اَخـوان در بـدایع و بـدعتهای نیمـا می‌نویسد:

دگرگونی شعر ما و افتادنش بـه طریـق تـازه در حقیقـت نقطـه‌ای روشـنتر از نیمـا ندارد.... پیش از او و مسلماً دیگرانی در زمان ما شعرها گفته اند... امـا هـیچ کـدام از کسانی که پیش از او و یا همزاد و همزمان با او می‌شناسیم، دگرگونی شـعر امـروز ما را مشخصتر و گویـاتر از او نشـان نمـی‌دهنـد. اگـر رایحـه و بارقـهٔ تجـددی از آثارشان شنیده و دیده می‌شود، بنیاد و اصـول کارشـان همچنـان باسـتانگان اسـت؛ منتهی در مرحلهٔ انتقالی از یکی دو جهت بـه راه آمـده‌انـد و از جهـات لازم دیگـر نیامدگانند (اخوان ثالث، ١٣٦٩: ص٣٠).

نیما تلاش می‌کند تحولی همه‌جانبه ایجاد کند؛ تحولی هم در فُرم و هـم در محتـوا. نیما خود، این تحول همه‌جانبه را چنین شرح می‌دهد:

ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیسـت و نـه ایـن کـافی است که مضمونی را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم. نه این کـافی اسـت کـه بـا پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسایل دیگر، دست به فُرم تازه زده باشیم (اسفندیاری «یوشیج»، ۱۳۸۵: ص۱۵۱).

چنین تحولی صورت نمی‌پذیرد مگر اینکه پیش از آن نگاه، ذهـن و اندیشـهٔ شـاعر، متحول شده باشد. نیما فُرم شعر جدید را حاصل «فورم ذوق و فکر» خود می‌دانـد. ایـن آگاهی ممکن نیست، الّا اینکه نیما می‌داند در چـه مرحلـه‌ای از تـاریخ ادبیـات ایسـتاده است. ساده‌انگارانه است اگر نیما عاری از این آگاهی پنداشته شـود، نتیجـهٔ کوششـهای وی در به سامان رساندن نظریه‌اش گواهی بر این مدعاست. نیما می‌نویسد: «مـی‌گوینـد جریان تاریخ هر دوره در ردّ و قبول وقایع، عبارت از کشش بـه طـرف آزادی اسـت...»

(اسفندیاری، ۲۵۳۵: ص۱۱۱). نیما چه زنجیری را بر دست و پای خویش می‌بیند که در پی رهایی از آن است؟ او آزادی در شعر را «آزادی از قیود بی لزوم و فایدهٔ قدیم» می‌داند.

محمد حقوقی می‌نویسد: «نیما با ارائهٔ شعر خود تعریفی دیگر از شعر به دست داده است؛ تعریفی که دیگر مطلقاً به اعتبار اقتدار در سخنوری نیست» (حقوقی، ۱۳۵۱، ج۱: ۱۱). با این نگاه اقتدار بزرگترین شاعران کلاسیک که سخنوری و سخندانی از مهمترین وجوه شاعری ایشان بوده است، مورد تردید واقع می‌شود. در واقع معنای کلمهٔ «اقتدار» تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد؛ به این معنا که شاعران سخنور کلاسیک برای اینکه طول مصراعها را مساوی کنند، گاهی ناچارند از کلماتی که نبودشان خللی در معنا ایجاد نمی‌کند هم استفاده کنند؛ یعنی بهترین واژه یا ترکیب ممکن را بیابند و منطبق با وزن شعر در مصراع جای دهند؛ این نمونه‌ای از اقتدار شاعر در سخنوری بود.

از دیگر مصداقهای اقتدار شاعر کاربرد صنایع عجیب و غریب ابداعی بود. «التزام» در به کار بردن صنعتی خاص در نهایت استادی هم از تبعات داعیهٔ سخنوری بود. سرودن شعر بی‌نقطه یا تحمیل یک واژه بر تمام پیکر یک شعر و یا سرودن بیتی بدون کاربرد حرف (الف) و تلاشهای بی‌ثمر و جنون‌آمیزی به این شکل از مصداقهایی است که می‌توان «انحراف اقتدار»ش نامید[۱۰]. اما «اقتدار» به معنای آنچه در نظریه و شعر نیما شکل گرفت، تعریف دیگری دارد. اقتدار شاعر بدان معناست که شاعر، خالق محض است و اوست که حاکم بر موسیقی و فُرم شعر است. هیچ واژه‌ای از سر ناچاری وارد حریم شعر نو نمی‌شود؛ این است معنای اقتدار شاعر معاصر.

در دورهٔ مورد بحث، جدالهای ریز و درشتی در باب صاحبان اصلی فرهنگ ادبی کلاسیک در گرفت و برخی فروکش نمود و بعضی ادامه یافت. هیمنهٔ بزرگانی مثل سعدی و حافظ مورد حمله و تردید قرار گرفت تا ذهن عموم آمادگی لازم را برای عرض اندام انواع جدید بیابد.

آنچه گفته شد، تنها یک روی سکه است. روی دیگر سکهٔ تحول این است که نیما برای ایجاد چنین تغییری باید از دایرهٔ تأثیر قدرتمند ادبیات و اندیشهٔ کلاسیک، فاصله می‌گرفت. نیما هم مثل هر شاعر دیگری که در جغرافیای فرهنگ ایرانی زندگی می‌کرد، تحت تأثیر ناگزیر ادبیات کلاسیک بود. این تأثیر، نمودهای بسیار گسترده و گوناگونی

دارد؛ برای مثال، تنها به چند نمونه از اثرگذاریهای سعدی به عنوان مهمترین نماد سنت ادبیات کلاسیک فارسی بر نیما اشاره خواهد شد.

نیما با همهٔ انتقاداتی که به سعدی دارد، زبان فارسی را زبان سعدی می‌نامد. او در یادداشتهای روزانهٔ خود می‌نویسد: «زبان شیرین فارسی در خطر است.... آیا زبان حافظ و سعدی را منهدم خواهند کرد» (اسفندیاری، ۱۳۸۷: ص۲۷۸) و یا اینکه نیما هم مانند بسیاری از ایرانیان، خودآگاه یا ناخودآگاه در کلام خود از شعر سعدی شاهد مثال می‌آورد: «ایرانیهایی دیدم که می‌خواستند استقلال مملکت را با حرفهای پوچ بفروشند.... و متصل می‌گویند چرا در این خرابه مانده‌ایم برویم به اروپا... و باید گفت تو اگر مرد هستی ره و رسم مردان را بیاموز. خرابی را آباد کن.

گفت آن گلیم خویش به درمی‌برد زموج و این جهد می‌کند که بگیرد غریق را

(همان، ۲۸۰ و ۲۸۱)

حتی بیش از اینها در شعر نیما هم می‌توان از تأثیر سعدی سراغ گرفت؛ به عنوان نمونه می‌توان به منظومهٔ «ای شب» اشاره کرد «که می‌توان آن را از از حیث شکل با ترجیع‌بند زیبا و بلند سعدی مقایسه کرد...

هان، ای شب شوم وحشت‌انگیز
تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا زجای برکن
یا پرده ز روی خود فرو کش
یا بازگذار تا بمیرم
کز دیدن روزگار سیرم...

(آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٧١)

در قالبهای کلاسیک اشعار نیما و نیز در قالبهای نو شعر وی، تأثیرات زبانی شعر سعدی قابل ملاحظه است (ر.ک. بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ص۲٤۸ تا۲۵۰).

شاید بیش از همهٔ اینها، مهمترین تأثیر سعدی بر ذهن نیما، نه از خود سعدی، بلکه از جانب جامعه باشد؛ جامعه‌ای که بیش از هر شاعر دیگری از سعدی تأثیر پذیرفته است و این تأثیر را به هر گوینده‌ای در این زبان منتقل می‌کند. مجموعهٔ این تأثیرات است که در نیما ایجاد اضطراب می‌کند. این اضطراب، آنگاه به اوج می‌رسد که نیما سعی در بیان نظریه‌های خود دارد. اینجاست که نیما برای رهایی از این «اضطراب

تأثیر» به «بدخوانی خلّاقانه» متوسل می‌شود. در واقع بدخوانی خلّاق، ترفندی است تا هم از اضطراب تأثیر بر نیما بکاهد و هم راهی برای بیان نظریه‌های نیما در شعر بگشاید.

جایگاه سعدی در سنت شعری ایران

بدون تردید سعدی یکی از نمایندگان شعر و تفکر کلاسیک است. «شاید چهرهٔ متقدم ترکیبی از چندین نویسنده باشد.... به اثر شاعر توانا نمی‌توان به صورت مستقل و به مثابهٔ متنی جدا نگریست؛ چرا که هیچ اثر «اصیلی» وجود ندارد» (مکاریک،۱۳۹۰: ص۶۰). سعدی به عنوان شاعری قدرتمند در ادامه و تکمیل فرهنگ و ادبیاتی پا به عرصه نهاده است که نمی‌توان درباره میزان هوش و تسلط بنیانگذاران آن نسبت به یکدیگر داوری کرد. هر گاه شعر هر یک از شاعران بزرگ کلاسیک به صورت جداگانه، مورد بررسی و داوری قرار گیرد، گویی شیوهٔ شعر و شاعری بر او ختم است. پس با چنین پیشینه‌ای آثار سعدی را با این کیفیت، نمی‌توان آفرینشی خلق‌الساعه دانست؛ بلکه او نیز همچون هر نویسنده‌ای وامدار پیشینیان خود است. از این دیدگاه، بررسی خوانش نیما از شعر و اندیشهٔ سعدی در واقع بررسی تلقی سردمدار تحول در شعر فارسی از سنتی است که وی سعی در تغییر آن دارد. نقدهایی که نیما بر شعر سعدی می‌نویسد، ایراداتی است که بر تفکر کلاسیک می‌گیرد. شاید سعدی مصداق همهٔ آن انتقادات نباشد، اما بواقع بهترین نمایندهٔ جریان عظیم شعر کلاسیک است. می‌توان سؤال اولیه را به این صورت پرسید: چرا سعدی را می‌توان نمایندهٔ تام و تمام شعر کلاسیک دانست؟ برای پاسخ به این سؤال باید به بررسی ویژگیهایی در ذهن و زبان سعدی پرداخت که او را به تأثیرگذارترین چهرهٔ ادب فارسی بدل کرده است.

یکی از نشانه‌های تأثیرگذاری شعر سعدی، رواج آن در میان پارسی‌زبانان است. او از معدود شاعرانی است که از زمان حیات خود طعم شهرت و رواج اشعارشان را می‌چشند.

> اگرچه این موضوع در تاریخ ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری تازگی نداشت و بعضی از شاعران بزرگ مانند ظهیر و خاقانی در زمان حیات خود مشهور و نزد شعرشناسان عصرشان معروف بودند، گمان نمی‌رود که هیچ یک از آنان در شهرت میان فارسی‌شناسان کشورهای مختلف از آسیای صغیر گرفته تا هندوستان در عهد

و زمان خود به سعدی رسیده باشند و اینکه او در آثار خویش چند جا به شهرت و رواج گفتار خود اشاراتی دارد، درست و دور از مبالغه است (صفا، ۱۳۸۷: ص۶۰۰).

ابعاد این تأثیر آن گاه شگفت‌آور می‌شود که پس از هفت قرن، نه‌تنها شعر سعدی هم چنان در میان فارسی‌زبانان رواج دارد، بلکه شاید بیش از هر شاعر دیگری به خزانهٔ امثال رایج در زبان و فرهنگ مردم این سرزمین راه یافته است.

وقتی شعری دارای خصوصیاتی باشد که بتواند آن را به درجهٔ بالایی از اعتبار معنایی و هنری برساند، چنین شعری برای ورود به فرهنگ زبان جواز می‌گیرد.... مصراع یا بیتی از شاعران هنگامی به صورت ضرب‌المثل در می‌آید که اولاً مضمون آن در حوزهٔ تجربهٔ عام و مشترک مردم باشد. ثانیاً از جهت بیان خصوصیتی به یادماندنی داشته باشد و ثالثاً درک آن بر همه کَس آسان باشد و از این لحاظ سعدی... شاید در میان شاعران کلاسیک بالاترین مرتبه را داشته باشد(کیانوش، ۱۳۸۹: ص۳۸ و ۳۹).

سعدی شاعر نخبه‌گرایی نیست و این از دیگر دلایل تأثیرگذاری اوست. سعدی به زبان مردم و برای مردم می‌نویسد؛ نه به شیوهٔ رایج اعصار کهن ادب پارسی برای دربار و جمع شعرا و فضلای درباری. به همین دلیل هم آثار او چه نظم و چه نثر، به شیوه‌ای کاربردی مورد استفادهٔ مردم قرار گرفته و از دیرباز درسنامهٔ مکتب‌خانه‌های سنتی ایرانی بوده است. همهٔ اینها باعث شده است سعدی، فراتر از شاعر یا نویسنده به پدیده‌ای فرهنگی با ابعادی غول‌آسا بدل شود. این چنین است که در آغاز عصر روشنگری در ایران، سعدی آماج حمله‌های نخستین روشنفکران قرار می‌گیرد؛ چرا که از دید آنها هم، سعدی نه فقط شاعر و نویسنده، بلکه نمادی از تفکر کلاسیک حاکم بر فرهنگ ایرانی است.

می‌توان گفت اصول اخلاقی حال حاضر جامعهٔ ما در بنیاد و خطوط کلی همان اصول سده‌های میانه است، اصولی که در گذشته به صورت ترکیبی از آموزشهای دینی و آداب و سنتهای غیردینی اخلاقی شکل گرفته و در نوشته‌های حکمتی سعدی نیز بازتابیده است (هخامنشی، ۲۵۳۵: ص۱۱).

بنابراین انتقاد از محتوای آثار سعدی برابر با انتقاد از جامعه می‌نمود. گرچه منصفانه نیست که سعدی را واضع این اصول در نظر گرفت و به او تاخت. او فقط بازنمایندهٔ صریح واقعیتهاست.

فرمانروایی سعدی نه فقط مرزهای ذوق مردمی را در اختیار دارد؛ بلکه نخبگان جامعهٔ ادبی هم شاید حتی بیش از مردم به سعدی توجه دارند و از وی تأثیرپذیرند. سعدی در میان ادبای کلاسیک، شاعری است بی‌رقیب در فصاحت و بلاغت. جایگاه او بویژه در اجماع نظر مردم و ادبا منحصر به فرد است. شاید از این نظر، فردوسی تنها شاعر نزدیک به او باشد. پس وقتی سعدی افصح‌المتکلمین و استاد سخن خوانده می‌شود و معیار فصاحت و بلاغت زبان فارسی، بوستان و گلستان اوست، طبیعی است که هر تلاشی برای تغییر در زبان، ساخت، بلاغت و پیش از همهٔ آنها، زیبایی‌شناسی شعر پارسی، ناگزیر از مقابله با زیبایی‌شناسی کلاسیک و مهمترین نمایندهٔ آن یعنی شعر سعدی است.

در واقع سیر تحول شعر فارسی از سنت به مدرنیسم همان مسیری است که در جامعهٔ روشنفکری ایران، پیش از این آغاز شده بود. شعر نو هم برای پایه‌گذاری اصول و قواعد زیبایی‌شناختی جدید، ناگزیر از تخریب تمام یا بخشی از کاخ عظیم زیبایی‌شناسی هزارسالهٔ شعر فارسی است. زیبایی‌شناسی کلاسیکی که سعدی یکی از قله‌های بزرگ آن است. البته باید پذیرفت که هیچ نوسازی‌ای بدون تخریب ممکن نخواهد بود.

تحلیل خوانش نیما از شعر و اندیشهٔ سعدی

یکی از مهمترین تفاوتهای نیما با دیگرانی که پیش از او و یا همزمان با او برای تحول شعر فارسی کوشیدند، این نکته است که نیما تنها، شاعر نیست، بلکه نظریه‌پرداز هم هست. نیما در نوشته‌های پرشمار پراکنده‌ای که از او به جا مانده است، نظریه‌های خود را در باب چرایی و چگونگی تحول در شعر فارسی و همچنین اصول و قواعد کار خود به تفصیل، اما بسیار پراکنده بیان کرده است. این نوشته‌ها پس از مرگ نیما و به پایمردی سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج بتدریج منتشر شد؛ متون باارزشی که می‌تواند راهگشای بسیاری از ابهامات در باب شعر و اندیشهٔ نیما باشد.

نیما در نقطهٔ عطف تاریخی تحول شعر فارسی، ایستاده و چنانکه پیش از این هم گفته شد برای پایه‌ریزی این تحول ناگزیر از بازخوانی انتقادی سنت شعر فارسی بود. نیما این نکته را در نامه‌ای از «حرفهای همسایه» چنین توضیح می‌دهد:

پرسیدی چه مزیتی متأخرین بر متقدمین دارا هستند؟ اگر منکر تکامل تدریجی باشی، هیچ مزیتی. اما هنر از یک نقطه حرکت کرده، این نقطه روز به روز بزرگ شده و هستی دیگر که بزرگتر است فراهم آورده... هنر به مراتب دقیقتر شده اما مرمت لازم است. هنر همچنین بمراتب مرمت شده اما با معایب خود همراه است؛ زیرا اگر هنر کنونی را عاری از عیب بدانی نسبت به آینده باز منکر تکامل شده‌ای و چون منکر تکامل شده‌ای باید نقصی هم در هنر قدیم نبینی (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱٤۲).

نیما بروشنی بیان می‌کند که هر حرکت رو به تکامل ناچار از بررسی انتقادی و عیب‌جویانهٔ سنتهای پیش از خود است؛ این همان رویکردی است که نیما در خوانش سنت شعر کلاسیک و بویژه شعر و اندیشهٔ سعدی که مورد بحث این نوشتار است در پیش می‌گیرد. شمّ انتقادی و فرهنگ‌شناسی نیما پی برده بود که خلاقیت از طریق مبارزهٔ منطقی بین این دو دسته از هنرمندان ایجاد می‌شود. تقسیم‌بندی هنرمندان به متأخران و متقدمان دقیقاً مطابق تقسیم‌بندی بلوم است. همنوایی نیما با بلوم جالب و شگفت‌انگیز است.

بدخوانیهای خلاقانهٔ نیما

عمدهٔ آرای نیما در باب سعدی را می‌توان در مجموعهٔ «حرفهای همسایه» یافت. «نیما یوشیج «حرفهای همسایه» را به صورت نامه‌هایی به یک شاعر جوان فرضی نوشته، و در واقع اندرزهای استادی است به شاگرد در بیان چند و چون شعر و رازها و نیازهای شاعری که در ادبیات اروپایی نظیرهای متعدد دارد از آن جمله «چند نامه به شاعر جوان» نوشتهٔ «راینر ماریا ریلکه»... شاعر آلمانی (۱۸۷۵ - ۱۹۲٦)... و دیگری «اندرزنامه‌ای به شاعر جوان» نوشتهٔ «جاناتان سوییفت»... شاعر و طنزنویس ایرلندی (۱٦٦۷ - ۱۷٤۵)» (کیانوش، ۱۳۸۹: ص۳۸ و ۳۹).

«حرفهای همسایه» مجموعه ۱۳۷ نامه است که در سالهای ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۷ نوشته شده است. نیما به یکی از ویژگیهای اساسی شعر سعدی اشاره می‌کند و می‌نویسد:

همسایه می‌گوید «شعر نباید شنونده را در فهمیدن معنی آن، معطل کند»... یکی از شعرای فرانسه که درست در نظرم نیست (و شاید بوالو در آر پوئه تیک) می‌گوید «آسان، مشکل»؛ یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد؛ یعنی

هر کس نتواند....اما 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. ... نمی‌توان منکر بود. امروز شعر آسان، شعر هومر، فردوسی و بوستان سعدی است (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱۱۲).

این ویژگی به تعبیر قدما «سهل و ممتنع» بودن است. منتقدی درباره این خوانش نیما از مقولهٔ سهل و ممتنع چنین می‌گوید:

اگر نیما در رسالهٔ بوالو شعر را هنری «آسان- مشکل» خوانده باشد، غرض سخنی بوده است که آسان به نظر آید و نه آن گونه که نیما دریافته فهم آن آسان باشد و این همان سخن «سهل و ممتنع» قدمای خود ماست که مثل اعلای آن سعدی است اما نیما مغالطه می‌کند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۹: ص۷۵ و ۷۶).

اگر مقصود نیما بافت کلامی و رابطهٔ دال و مدلول باشد با توجه به اینکه بوستان سعدی و شاهنامه را مثال می‌زند و نیز تأکید می‌کند که «این هنری است در پیش قدما»، پس انتقاد وی ناظر به همان ویژگی آشنای سهل و ممتنع بودن است. وی با تفسیر به رأی سخن بوالو، شعر سعدی را در کنار شعر فردوسی و هومر، آسان‌فهم می‌خواند و آن را هنر قدما عنوان می‌کند و به این شکل سعی دارد یکی از نقاط قوت شعر سعدی را ضعف وی جلوه دهد؛ چراکه معتقد است: «امروز شعر و فرق ندارد؛ هنر، برای خواص است (در مرحله اعلای خود) این قسم هنر مشکل است» (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱۱۲).

نیما شاعر نخبه‌گرایی است و البته شعر در نظر او هنری نخبه‌گرایانه است. اینجا هم تفاوت او با شاعری همانند سعدی برجسته می‌شود. پیشنهاد نیما چیست؟ او چه چیز را جایگزین شعر آسان- مشکل قدما می‌کند؟

از من چیزی که باید بشنوید (مشکل آسان) یعنی مشکل فهمیده شود وآسان گفته شده باشد. شعر و موسیقی و نقاشی در دورهٔ ما به این مرحلهٔ باریک وعمیق رسیده است؛ پا به پای همه چیز همه چیز تکامل پیدا کرد... اساس شعر هندی در ادبیات ما نمونهٔ آن اشکال است؛ یعنی شعر مرحله‌ای از تکامل خود را پیمود.... (همان).

البته سخنان نیما در باب شعر «مشکل- آسان» هم می‌تواند ناظر بر بُعد معنایی باشد؛ چیزی که در قالب شعر سمبلیک به ظهور می‌رسد؛ شعر مشکلی که با خواندن و اندکی

«فعالیت دِماغی» به خوانش زیرساختهای زندگی اجتماعی مردم منتهی شود که مردم عادی آن را در نمی‌یابند، اما زندگیش می‌کنند. به هر حال نیما، سهل و ممتنع را چه در سطح کلام و چه در سطح اندیشه، نمی‌پسندد.

آنچه نیما توصیه می‌کند، شعری دشوارفهم و پیچیده است. نیک که بنگریم، خواهیم دانست که دیریابی مفاهیم از ارزشهای دورهٔ تجدد به شمار می‌رود به گونه‌ای که شاعر لزومی نمی‌بیند، برای تفهیم کردن شعر به خواننده، آن را به الفاظ و تصاویر مبتذل کاهش دهد، بلکه بر خواننده است که سواد و آگاهی پیش‌فرض را داشته باشد و با قدری اندیشه به درک و دریافت برسد.

> پیش از انس و عادت به طرز کار برای عموم مردم و برای کسانی تنبل که نمی‌خواهند به خود زحمت فعالیت دِماغی بدهند، فهم این اشعار مشکل است. اما فهم این نکته آسان است که تکامل ذوق و فکر انسانی را احمقانه است انکار کردن (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱۱۲).

به نظر می‌رسد نیما پس از تخطئهٔ ویژگی «سهل و ممتنع»، ساختن ترکیب و تلفیق جدید و در نهایت ابهام را در شعر مد نظر دارد که در امتداد یکدیگرند.

در میان شاعران کلاسیک، این سه ویژگی عمدتاً در شعر نظامی و حافظ قابل دستیابی است که شاعران مورد علاقهٔ نیما هستند. او در بوطیقای سبک هندی، این سه عنصر را به آسانی می‌یابد؛ در نتیجه «نیما ابهام شعر سبک هندی را به ابهام آثار سمبولیستی نزدیک دانسته و خیال‌انگیزی آن را ستوده است» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ص۲۷۲). او شعر سبک هندی را مثال می‌زند غافل از اینکه «تکامل در تاریخ ادبیات ما و تاریخ اجتماعی ما حالت پاندولی دارد؛ یعنی یک گام به جلو و چند گام به عقب و مثل اروپا سیاق خطی ندارد»[11] (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ص۱۵۸).

نیما در این مقایسه، شعر پیچیده و دشوارفهم را بر شعر روان و ساده فهم سعدی برتری می‌دهد. تنها حجّت او تکامل ذوق انسان به سمت پیچیدگی است. نیما نامهٔ خود را با این جمله به پایان می‌برد؛ جمله‌ای که نشان از ناگزیری نیما در روی آوردن به استدلالی شهودی دارد و شاید کلید فهم چرایی این نتیجه‌گیری باشد. «والسلام علی من اتبع الهدی. راه راست را ذوق شما به شما می‌فهماند. هیچ کاری برخلاف آن نکنید (و لو غلط) زیرا این غلط طبیعی است» (همان، ۱۱۳).

او همچنین در نامهٔ دیگری از مجموعهٔ «حرفهای همسایه» به بهانه مقایسهٔ حافظ و سعدی، نقدهایی بر شعر سعدی وارد می‌کند که در همین بخش مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. اما پیش از ورود به این بخش، نکته‌ای شایستهٔ یادآوری است و آن اینکه نیما از میان شاعران کلاسیک، بیش از هر شاعر دیگری به نظامی ارادت دارد. نیما نظامی را به دلیل «تلفیقات و ترکیبهای تازه»ای که به کار برده، بارها ستایش کرده است و حتی نظامی را در شعر حماسی برتر از فردوسی می‌شمارد[۱۲]. البته نیما دلایل دیگری هم برای علاقه به شعر نظامی دارد. نویسندهٔ «در تمام طول شب» دلایل ستایشها و تأثیرپذیریهای نیما را از نظامی در چهار مورد دسته‌بندی کرده و توضیح داده است که عبارت است از: ۱. تلفیقات زبانی ۲. خیالات مهیب ملکوتی [به تعبیر نیما] ۳. توصیفهای زنده و شخصیت‌پردازی ٤. رویارویی نظامی با شاعران کهنسال عهد خویش (ر.ک. بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ص ۲۳۰ تا ۲۳٦). دلایلی که نیما برمی‌شمارد از اهداف اصلی وی در شعرسُرایی است. یکی از مهمترین هدفهای وی نزدیک کردن شعر به زندگی انسان است که ناگزیر از جنبه‌های دراماتیک است؛ نیز توصیفها و صحنه‌پردازیهای نظامی بسیار نزدیک به آنچه نیما از شعر می‌خواهد.

تنها شاعر کلاسیک دیگری که نیما او را با نظامی همتراز می‌داند، حافظ است و نیما بارها او را ستایش می‌کند. او زبان حافظ و نظامی را «زبان دنیا»، «زبان معنی»، «زبان دل»، «زبان غیب» می‌داند. نیما نیز برای اثبات اشکالاتی که بر سعدی می‌گیرد به مقایسهٔ او با حافظ می‌پردازد. البته قیاس حافظ و سعدی در آن دوره کاملاً رایج بود؛ به علاوه نیما، حافظ را از پیش برنده می‌داند. اما باز هم در اینجا به استدلالهایی نه چندان عقلانی تمسّک می‌جوید و خود نیز در آغاز نامه به این نکته اشاره می‌کند:

> از تفاوت بین حافظ و سعدی پرسیدی؟ اگر این مطلب بر شما پوشیده باشد، یقین بدانید، همیشه پوشیده خواهد بود؛ زیرا این مطلب را در قسمت عمده‌اش با حس شدید خود باید درک کنید و مربوط به هیچ گونه علم و روش تحقیقی نیست (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص ۲۳۱).

هرچند نیما در پایان نامه استدلالهای خود را کاملاً عقلانی عنوان و اشاره می‌کند: «صد بار منطق و عقل را در این قضاوت ببینید به جای ذوق و سلیقه و حس» (همان، ۲۳۳).

نیما برای اثبات ضعف سعدی، نه از الفاظ او می‌گذرد و نه از محتوای آثارش. جهان‌بینی سعدی را دست چندم و عاریه‌ای می‌پندارد. او می‌گوید:

... علاوه بر اشتباهات لغوی، شیخ اجل هیچ گونه تلفیق عبارت خاصی به کار نمی‌برد. این مطلب خیلی برای شناختن وزن اشخاص اهمیت دارد؛ مثل اینکه هیچ منظور و معنی تازه نداشته است. مطالب اخلاقی او بیانات سهروردی و غزلیات او، شوخیهای بارد و عادی است که همه در قالب تشبیه و فصاحت ریخته؛ اما حقیقتاً چه چیز است این فصاحت که جواب به معنی عالی نمی‌دهد؟... (همان، ۲۳۱ و ۲۳۲).

بحث دربارهٔ آنچه نیما بدون ذکر مثال، اشتباهات لغوی! خوانده بی‌فایده است. اما نکتهٔ دومی که نیما مطرح می‌کند، تلفیق عبارت است. همان گونه که گذشت، نیما به ترکیب‌سازی علاقه‌ای فراوان دارد و یکی از دلایل علاقهٔ او به نظامی و حافظ هم همین ترکیب‌سازیهاست. نیما در نامهٔ دیگری بدرستی اشاره می‌کند که: «فکر می‌زاید، اما کلمه زاییده نمی‌شود مگر با فکر. شعرایی که فکری ندارند، تلفیقات تازه هم ندارند. اما آنهایی که نظامی و حافظاند برعکس»[۱۳] (همان، ١٦٤). البته او خود چندین بار به این نکته اشاره می‌کند که کلمات هر شعر باید متناسب با بافت ساختاری، روایی و بیانی همان شعر انتخاب شود.

از کلمات بازاری نوشته بودید... ژانرها را نمی‌شود با این هوس، خراب کرد و ساختمانهای کلاسیک باید به همان زیبایی خود باشند. ساختمانهای کلاسیک، ابداً تاب این دستکاری را ندارند و در واقع مثل شیشهٔ نازک، می‌شکنند. پس ما باید در طرز کار خود که با فرم و بیان و شیوه‌ای خاص شروع می‌شود برای هر چیز نکاتی در نظر بگیریم. هنر این است که چگونه زیبا و خوشایند به کار ببریم، نه اینکه تنها به کار ببریم (همان، ١٦٣).

می‌توان گفت به کار بردن ترکیب و تلفیق تازه در بستر بافت کلام و سبک گویندگی شاعر شکل می‌گیرد.

در ادامه چنین آمده است:

شعرای بزرگ کلمات خاصی دارند که شخصیت آنها را می‌شناساند؛ زیرا که معنای خاصی داشته، و مجبور بوده‌اند، کلمه برای منظور خود پیدا کنند. در صورتی که برای مطالب عادی کلمات چه زیاد و در دسترس همه هست و همه می‌گویند. شما

حافظ را می‌توانید با یک دسته الفاظ خاص خود او در هر کجا بشناسید اما شیخ اجل[14]... این است مقام این دو بزرگوار در فصاحت کلام و در خصوص معنی![15] (همان، ۲۳۲).

نیما، آگاهانه یا ناآگاهانه به بدخوانی شعر سعدی دست زده است. البته باید گفت که قطعاً این نوع خوانش، بدخوانیهای خلاقانه‌ای است؛ چرا که از سویی بار تأثیر و اضطراب حاصل از آن را با شکستن شمایل خداوندوار سعدی از دوش نیما بر می‌دارند و از سوی دیگر، نظریه‌های خلاقانهٔ نیما را برای تحول در شعر پارسی به شکلی عملی به نمایش می‌گذارد.

در ادامهٔ همین نامه، یعنی نامهٔ شمارهٔ ۱۰٤ مجموعهٔ «حرفهای همسایه»، نیما نقد اساسی دیگری درباره اصلیترین محتوای شعر سعدی وارد می‌کند. او در اینجا بر آن است که عشق از این دست که در غزل سعدی است، دون شأن شاعر است و این عشق عادی و مغازله‌ای باید به مرور به عشقی عالی مبدل شود.

در نزد شیخ هیچ گونه حسی تطور و تبدیل نیافته و عشق برای او یک عشق عادی است و برای همهٔ ولگردها و عیاشها و جوانها هست... در شعرای بزرگ، عشق و عاشقی تبدیل و تطور یافته. احساسات آنها تخمیر شده. خمیره‌ای است که وقتی خام بوده است (چنانکه در جناب شیخ اجل) (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۲۳۲).

نیما در نامه‌های خود، بارها به این تقسیم‌بندی اشاره کرده است. او احساسات عاشقانه را در شعر به دو دسته تقسیم می‌کند: عشق ساده و عوامانه یا به تعبیر وی عشق عادی که هر بار هم نمونهٔ آن را شعر سعدی مثال می‌زند و دستهٔ دوم عشق شاعرانه که احساسی تطور یافته است. نیما در نامه‌ای دیگر، این نکته را چنین شرح می‌دهد:

در بین شعرای ما حافظ و «ملا» عشق شاعرانه دارند؛ همان عشق و نظر خاصی که همپای آن است و شاعر را به عرفان می‌رساند. همچنین «نظامی» ... در سعدی این خاصیت بسیار کم است و خیلی به ندرت می‌توانید در این راه با او برخورد کنید. عشق او برای شما گفته‌ام عشق عادی است. عشقی که همه دارند و به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد در حالی که در شاعر به عشقی که تحول پیدا کرده است می‌رسیم؛ به عشقی که شهوات را به احساسات بدل کرده است و می‌تواند به سنگ هم جان بدهد (همان، ۱۸۸ و ۱۸۹).

نیما همواره از ذهنیت‌گرایی ادبیات فارسی گلایه کرده است و سعی در عینی کـردن نگاه شاعر به جهان پیرامون دارد. «شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعال است که در باطن گوینـده صورت گرفته نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد کـه در خـارج وجـود دارد» (همان، ۱٤٥). اما نیمای مروّج عینی‌گرایی در برخورد با عاشقانه‌های سعدی، آنهـا را عـام و ساده و غریزی می‌یابد و ناخودآگاه به سمت ذهنیت‌گرایـی پـیش مـی‌رود. او حـافظ، مولانا و نظامی را در عاشقانه‌ها بر سعدی برتری می‌دهد؛ چرا کـه احساسـات عاشـقانه نزد آنها تحول و تطور یافته است. اما آیا این تحول، حرکت از ابژه به سوژه نیست و آیا این نیما نیست که در افسانه به حافظ چنین می‌تازد:

حافظا! این چه کید و دروغی است — کز زبان می و جام و ساقی است
نـالی از تـا ابـد، بـاورم نیسـت — که بر آن عشق‌بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است

(یوشیج، ۱۳۸۰: ص٥٥)

به نظر می‌رسد نیما یا متوجه این نکته نبوده است و یا اینکه دانسته و در ادامهٔ مسـیر بدخوانیهای خود از سعدی، سعی در شکستن هیمنهٔ شکوهمند سعدی در قامت شاعری کلاسیک را دارد. با مروری اجمالی دیده شد که نیما ابتـدا ارزش سـهل و ممتنـع بـودن شعر سعدی را زیر سؤال برد و به این شیوه مهمترین هنر فرمـی شـعر سـعدی را مـورد تردید قرار داد. او در ادامه به یکی از مهمترین ارزشهای جهان‌بینی سعدی، یعنـی عشـق با دیدهٔ انکار و تردید می‌نگرد و سعی در ضدارزش جلوه دادن آن دارد. نیما می‌نویسـد: «نشانی و جای معین احساسات او مربوط به محوطهٔ کثیف شهرهاست. مربوط به داخل حرمهای بزرگان و ترکان. او عصارهٔ فکر خود را از همین مکانهای تیـره مـی‌گیـرد و در همان جا بذر خود را می‌افشاند» (اسفندیاری، ۱۳۸٥: ص۲۳۳).

نیما در همین نامه درباره عَرَضی بودن بحث تصـوف در سـعدی و نیـز بـی‌کیفیتـی عشق او چنین ادامه می‌دهد که:

> برای شیخ اجل، معشوق و معشوقه صورت و فکر معین و متداولی دارد، این اسـت که به هیچ گونه ابهام در اشعار او بر نمی‌خورید.... او در زندگی به درد بـی‌درمـانی نمی‌رسد و در عشق او معشوقه‌ای ناپیدا و در عین حال پیدایی یافت نمی‌شـود. در این صورت مسئلهٔ صفا و تصوف هم برای او حرفی است. البته این مقامی است که

آن را بر مقام خود افزوده. تصوف خشک او با خون او و با حس او و با آتش او سروکاری ندارد. چون هر یک از این سه برای او اعتباری ندارند و (آنچه نپاید، دوستی را نشاید) می‌گوید (همان، ۲۳۲ و ۲۳۳).

در این بند از نامه، نیما به دو نکته اشاره می‌کند. یکی خالی از ابهام بودن شعر سعدی و دیگری تصوف در شعر او. در مورد ابهام در شعر، باید گفت نیما به شعر پیچیده علاقه‌مند است و این علاقه را بارها در نوشته‌هایش نشان داده و یکی از دلایل علاقهٔ فراوان او به حافظ و شاید اصلیترین دلیلش هم، ذهن و زبان ایهامی و ابهام‌آمیز حافظ است. پیش از این هم دربارهٔ علاقهٔ نیما به سبک هندی و اعتقاد او مبنی بر اینکه شعر سبک هندی، دورهٔ تکامل شعر فارسی است، نکاتی را متذکر شدیم. اما در مقابل این علاقهٔ شدید به ابهام، سعدی قرار می‌گیرد که:

فصاحت و صراحتی دارد که عشق و معشوق در غزل او طبیعیتر و زمینیتر جلوه می‌کند و کمتر مجالی به تأویلات عارفانه می‌دهد. اما مشکل نیما در این است که بوطیقای او بر محور ابهام در شعر است. این اعتقاد شاید بیشتر ناشی از مطالعهٔ آثار شاعران سمبولیست فرانسوی باشد، اما باری واقعیت این است که سعدی با ابهام سروکاری ندارد. او باصراحت شعر می‌آفریند و خلق زیبایی می‌کند و این نکته موجب سوءتفاهم در نیما می‌شود که عشق و احساسات را در حافظ عالی و در سعدی عادی و عامیانه بیابد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ص ۱۵۸ و ۱۵۹).

نکتهٔ آخر، تصوف در شعر سعدی است. نیما اینجا هم مانند بحث از عشق، عرفان سعدی را خشک و بی‌روح می‌داند که با حس و خون و آتش وجود او سروکار ندارد.

در مقابل آن «مرتبهٔ عالی بشری که در اشعار حافظ و ملا و خواجو و عراقی و بعضی دیگران می‌بینید و باید شما را به یک مصراع از آن عارف بزرگ یادآوری کنم که می‌گوید: عشق پاکان را قیاس از خود مگیر. پیر ما «صفی » می‌گوید: من به ملک دل شهنشه بوده‌ام تا بوده‌ام. در «خانقاه» این را بر مزار او نوشته‌اند. عشق و دلی که شعرای بزرگ‌مرتبه دارند، آن است که به زور فصاحت و بلاغت نمی‌توان آن را به خود چسبانید» (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص ۲٤۰).

به نظر می‌رسد نیما تصوف را در شعر سعدی، قراردادی ادبی می‌داند. نه حقیقتی عرفانی، برخاسته از سیر و سلوکی معنوی.

بدخوانی خلاق نیما از سنت شعر پارسی، تنها به ابعاد نظری محدود نیست. نیما در شعر خود هم رد پاهایی از چنین رویکردی به جا گذاشته است.

> هر چیز با نظم و قاعده پیوستگی دارد. اگر این نباشد کاری که می‌کنید و هر قدر انقلاب در آن نشان می‌دهید، تکامل نیست، تنزل است. همین دو اصل مسلم است که انقلاب و اغتشاش را با هم تفکیک می‌کند (همان، ۱۳۱).

نیما به فراست دریافته بود که ذهن مخاطبان و سخن‌سنجان شعر فارسی، چنان به ساختارهای کلاسیک معتاد است که هر تغییری در این ساختها باید بتدریج و بسیار سنجیده صورت گیرد؛ چرا که انقلاب عظیمی که در ذهن نیما طرح‌ریزی شده بود، نمی‌توانست یکشبه به سرانجام رسد. بنابراین نیما کار شاعری را با قالبهای کلاسیک آغاز می‌کند. همان قالبهایی که قصد تخریب آنها را دارد؛

> چرا که «او نمی‌خواست مخالفان را در همان قدم اول یکسره از خود روگردان کند. چنان است که گویی استنباط کرده بود هموطنان وی به شکل و قالب شعر و الفاظی که در آن به کار می‌رود، بیشتر دلبستگی دارند تا به مضمون آنها. کار شاعر جوان در نخستین قدم هنوز «شکستن و فروریختن» نبود. او از اصول جاریهٔ شعر فارسی منحرف نشد و شعرهای اولیهٔ خود را در همان قالبهای معمول و معهود ریخت» (آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٧٠).

لوتمان در تحلیل آثار ادبی‌ای که بر پایهٔ زیبایی‌شناسی تقابل و تضاد بنا شده است، می‌نویسد: «اگر یک متن خاطرهٔ طرح و ساختار سنتی مقدم بر خود را تداوم نبخشد، نوآوری و ابداعش هیچ گاه درک نخواهد شد» (به نقل از کریمی حکاک، ١٣٨٤: ص٣٥).

نتیجه‌گیری

به طور کلی، «اضطراب تأثیر» محرک خلاقیت هنری هنرمند است. شاعر برای رهای از این اضطراب به نوعی خوانش جدید از آثار شاعر متقدم دست می‌زند که به کم شدن تأثیر حضور شاعر متقدم می‌انجامد. باید یادآور شد که بدخوانش شعر سعدی از جانب نیما لزوماً آگاهانه و به یکباره صورت نگرفت، بلکه جریانی در آغاز دورهٔ تجدد در ایران شکل گرفت که در آن سعدی آماج نقدها و ستیزهای برخی شاعران و نویسندگان و منتقدان قرار گرفت. در نتیجه نیما نیز از این جریان سود جست و آزادانه شکل و محتوای شعر سعدی را که تا آن زمان معیار زیبایی و فصاحت بود، مورد تردید و نقد

قرار داد و به واسطهٔ آن تخریب، بنای جدید خود را که شعر نو بـود، بنیـان نهـاد. بایـد تأکید کرد که آنچه در تحلیل نیما از شـعر سـعدی، ضـعف پنداشـته شـد در قیـاس بـا گفتمان دنیای جدید صورت گرفت و این گونه نبود که اسـلوب شـعر کلاسـیک بـرای تمام ادوار تخطئه گردد.

در مسیری که نیما برای جایگزین کردن شعر جدید، طی کرد، پس از انحرافی که در خوانش شعر جدید صورت داد به مرور عملاً از روش سُرایش شعر قدیم منحرف شـد. در تعبیر بلوم: «تغییر جهت از یک مسیر مشخص و قطعی بـه تمـایلات شخصـی فـرد» صورت گرفت (Bloom, 1997: p.42). نیما برای اِعمـال تمـایلات شخصـی کـه البتـه برخاسته از نیـاز روز جامعـه بـود، شـعر سـعدی را بـا پـیش‌فـرض تخریـب و قـدری بهانه‌جویانه ارزیابی کرد؛ برای نمونه، آن گاه که از «اشتباهات لغوی شـیخ اجـل» بـدون ذکر مثال یاد می‌کند و آن را چنان بدیهی می‌شمارد کـه بـه بیـان نمونـهٔ اشـتباه، نیـازی نمی‌بیند و نیز اصـرار وی بـر اینکـه کیفیـت عشـق سـعدی در سـطح «محوطـهٔ کثیـف شهرهاست» و حتی تأکید وی بر لزوم تطور یافتن احساسات در شعر سـعدی و... بـیش از اینکه وسیله‌ای برای آوردن اهداف متضاد با آنها باشد، وظیفهٔ کمرنگ نمـودن اقتـدار سعدی را بر عهده دارد.

مبهم بودن به شکل هنری و نیز وجود «ترکیب و تلفیقات تازه» بـه فراخـور اندیشـهٔ جدیدتر و آوردن شعر «سخت-آسان» به جای «سهل و ممتنع» از مهمتـرین مؤلفـه‌هـای شعر نیمایی است که نیما نبودن آنها را در شعر سعدی به نقد کشیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Misprision
2. Clinamen

۳. از آنجا که این کتاب به فارسی ترجمه نشده است برای اینکه خوانندهٔ محترم، از اشتباهات نویسـندهٔ این مقاله در زمینه ترجمه -که کاری تخصصی است- در امان باشد، متن کتـاب بـه زبـان اصـلی در اینجا آورده می‌شود.

> Heidegger, whom I cheerfully abhor, neverthelesssets me an example when he says that it is necessary tothink one thought and one thought only, and to think itthrough to the end.

4. David fite

۵. Earl Wasserman «واسرمن ردپای خود را در مطالعات دورهٔ رمانتیک بر جای گذاشته است. او از جمله منتقدان بلوم است که معتقد است بلوم در عین حال که اشعار شِلی (Shelly) را بدخوانی کرده و با اعمال فرضیات قیاسی بی‌ربط، اشعار را تغییر داده اما با بدخوانی خلاقانهٔ آنها از سوی دیگر اشعار شِلی را برای ذهن قرن ۲۱ آماده ساخته است» (Fite, 1985: p.4).

واسرمن در نقدی بر کتاب critique of shelly's mythmaking چنین اظهاراتی کرده است.

6.The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry

7. Misprision

8.SWERVE

۹. Clinamen «[این اصطلاح] مفهوم اصلی فعال در نظریهٔ تأثیر ادبی است؛ چراکه عاملی که هر شاعر را از پدر فعلی او جدا می‌کند، نمونه‌ای از بازنگری خلاقانه است» (Bloom, 1997: p.42).

۱۰. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات، گفتار جداگانه‌ای دربارهٔ این بیماری فرمالیستی آورده است تحت عنوان «جنون در جدول صنایع». ضمن نام بردن از دیوان شاعری به نام «مشتری»، موسوم به «ترانهٔ خیال» که مشحون است از نمونه‌های شگفت‌انگیز تکلف‌گرایی؛ به توضیحاتی جالب توجه با مثالهایی جالبتر پرداخته‌اند.

۱۱. اگر به باور نیما (در ایران) هنر به گونه‌ای رو به تکامل است که مثلاً سبک هندی که از پس سبک عراقی آمده از آن و همهٔ سبکهای سرایش شعر پیش از آن متکاملتر است؛ پس ظهور سبک بازگشت و مکتب وقوع را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ گفتار او دربارهٔ شعر پیچیده و دیریاب (البته در سطح زبان)، یادآور اشعار خاقانی و انوری است. این شعر برای کدام مخاطب نوشته می‌شود؟

۱۲. محمد دهقانی در این باره می‌نویسد: «قضاوت نیما نشان می‌دهد که او درک درستی از شعر حماسی ندارد. گمان می‌کند که چون نظامی معانی دقیق در نظر داشته و علاوه بر آن «تلفیقات و ترکیبهای تازه» به کار برده در شعر حماسی نیز از فردوسی برتر است. عجیبتر اینکه او نثر کهن را به دلیل سادگی آن می‌ستاید و می‌خواهد شعر را هم از این لحاظ به نثر نزدیک گرداند، اما سادگی کلمات فردوسی را نقصی برای او می‌شمارد!» (دهقانی، ۱۳۸۰: ص۲۸۵).

۱۳. نیما از این مقدمهٔ درست نتیجه‌ای نادرست می‌گیرد و آن اینکه اگر سعدی به ترکیب‌سازی و تلفیق عبارت نمی‌پردازد، نشانهٔ ضعف فکری اوست یا اینکه فصاحت سعدی در حدی نیست که معانی عالی را در کلام خود بگنجاند. اینکه گاهی بعضی از شاعران برای انتقال معنای مورد نظر خود، ناگزیر از ترکیب‌سازی می‌شوند، نکته‌ای بجاست. اما قطعاً نیما می‌داند که کلماتی که برای یک شعر انتخاب می‌شود، پیش و بیش از هر چیز، تابع فرم خاص بیانی آن شعر و بافت زبانی است که شعر در آن خلق می‌شود. ضیاء موحد می‌نویسد: «کلمه‌ها به خودی خود شاعرانه و غیرشاعرانه نیستند. هر کلمه‌ای را می‌توان در شعر به کار برد به شرط اینکه آن را در متن مناسب با آن قرار داد... منظور من از متن، ساختار کلی کلام به اعتبار محتوا، بافت نحوی، لحن و عناصر آوایی است» (موحد، ۱۳۷۸: ص۱۱٤).

۱٤. تأکید نیما در کاربرد «شیخ اجل» آنجا که به اشتباهات لغوی! سعدی اشاره می‌کند و نیز آنجا که نداشتن تفکر جدید ترکیب‌ساز او را یادآور می‌شود، لحنی تمسخرآمیز دارد و نیز کاربرد ° رحمه الله علیه ° از پس نام وی، که به تبع آخوندزاده صورت می‌گیرد، اشاره‌ای است به تفکر دوستداران سعدی که نام وی را همیشه زنده می‌دانند و شیخ اجلش می‌خوانند.

۱۵. به نظر می‌رسد آنچه نیما به عنوان ضعف سعدی مطرح می‌کند، تفاوت رویکردهای بلاغی در شعر حافظ و سعدی است. سعدی شاعری است که به تصویر گرایش دارد و ابزار تصویرگری او عموماً تشبیه است و همچنین صنایع معنوی و البته ساختارهای نحوی معناساز و حتی تصویرساز. عمدهٔ سعی سعدی، پنهان کردن عناصر بلاغی از سطح کلام و طبیعی و روان جلوه دادن زبان شعر است در حالی که شعر حافظ گرایش فراوان به استعاره مجاز و کنایه دارد؛ گرایشی که حاصل میل حافظ به تراکم معانی و تصویرهای متعدد در یک شعر و یا حتی یک بیت است. همچنین حافظ درست عکس سعدی به صنایع لفظی تمایل فراوان دارد و همین باعث می‌شود، بلاغت شعر حافظ، برونگراتر باشد، نسبت به ساخت بلاغی بشدت درونگرای غزل سعدی.

منابع

آرین‌پور، یحیی؛ ***از صبا تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی***؛ ج دوم (آزادی-تجدد)، چ چهارم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۱.

اخوان ثالث، مهدی؛ ***بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج***؛ چ دوم (با تجدید نظر)، تهران: بزرگمهر، ۱۳٦۹.

اسفندیاری (یوشیج)، نیما؛ ***ارزش احساسات و پنج مقالهٔ دیگر***؛ چ سوم، تهران: گوتنبرگ، ۲۵۳۵.

ـــــــــ ؛ ***درباره هنر و شعر و شاعری***؛ به کوشش سیروس طاهباز؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۵.

ـــــــــ ؛ ***مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*** (فارسی و طبری)؛ گردآوری نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز؛ چ پنجم، تهران: نگاه، ۱۳۸۰.

ـــــــــ ؛ ***یادداشتهای روزانهٔ نیما یوشیج***؛ به کوشش شراگیم یوشیج؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا؛ ***در تمام طول شب: بررسی آرای نیما یوشیج***؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۹.

پارسی‌نژاد، ایرج؛ ***نیما یوشیج و نقد ادبی***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۸.

حقوقی، محمد؛ ***شعر نو از آغاز تا امروز*** (۱۳۰۱ تا ۱۳۵۰)؛ ج اول، تهران: فرانکلین (سهامی کتابهای جیبی)، ۱۳۵۱.

حمیدیان، سعید؛ ***داستان دگردیسی: روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج***؛ چ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
دهقانی، محمد؛ ***پیشگامان نقد ادبی در ایران***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
سعید، ادوارد؛ «شاعر در مقام «ادیپ»»؛ ترجمه مهدی امیرخانلو؛ *روزنامه شرق*، س نهم، ش ۱۵۲٤ (۲۰ اردیبهشت ۱۳۹۱).
شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***رستاخیز کلمات: درسگفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس***؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.
صفا، ذبیح‌الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران***؛ ج سوم، بخش اول، چ دوازدهم، تهران: فردوس، ۱۳۷۸.
کریمی حکاک، احمد؛ ***طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی***؛ ترجمه مسعود جعفری؛ تهران: مروارید، ۱۳۸٤.
کیانوش، محمود؛ ***نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی: رمزها رازهای نیما یوشیج***؛ تهران: قطره، ۱۳۸۹.
مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی؛ چ چهارم، تهران: آگه، ۱۳۹۰.
موحد، ضیاء؛ ***سعدی***؛ چ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۸.
هخامنشی، کیخسرو؛ ***حکمت سعدی***؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۵.
Bloom, Hrold; ***The Anxiety Of Influence؛a theory of poetry***; second edition, New York: Oxford University Press, 1997.
Fite, David & Harold Bloom; ***The Retoric Of Romantic Vision***; The University Of Massachusetts press, 1985.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بازتاب نگاه به جنس مخالف در آثار صادق هدایت و فروغ فرخزاد

دکتر مهبود فاضلی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
شهلا جلالوندی*

چکیده
بررسی نقش و حضور زنان در داستانها و اشعار نویسندگان و شاعران مرد و نیز جایگاه مردان در آثار زنان نویسنده و شاعر، مقوله‌ای قابل بررسی است. این پژوهش به بررسی بازتاب نگاه به زن درآثار یک نویسندهٔ مرد و بازتاب نگاه یک شاعر زن به مرد دراشعار اومی پردازد و تأثیر نگرش آنها را به جنس مخالف در زندگی واقعی‌شان بررسی می‌کند. پرسش اصلی این است که آیا حضور زنان در آثار مردان و برعکس، پررنگ و تأثیرگذار و سازنده بوده یا در حاشیه و کمرنگ و سترون تصویر شده است؛ به این منظور دوتن از معاصران، صادق هدایت و فروغ فرخزاد را انتخاب کرده‌ایم تا دیدگاه آنها را دربارهٔ جنس مخالف در آثارشان بررسی کنیم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد این دو در آثارشان نسبت به جنس مخالف خود دیدگاه مثبتی نداشته‌اند. نگرش آن دو به جنس مخالف، باعث بدبینی و تنهایی آنها در زندگی واقعی‌شان شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر فارسی، جنس مخالف، زن، صادق هدایت، فروغ فرخزاد، مرد.

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۲/۸/۲۷ تاریخ پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۱/۱۰

* دانشجوی **کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه الزهرا**

بیان مسئله

زن در ادبیات ایران غالباً نقش والایی نداشته است و هنرمندان مرد در گذشته و گاهی در ادبیات معاصر، زن را در جایگاهی دون مقام او تصویر کرده‌اند. در این مقاله دو هنرمند مرد و زن معاصر – صادق هدایت و فروغ فرخزاد– انتخاب شده‌اند تا بازتاب دیدگاه هر یک به جنس مخالف، در آثارشان مشاهده شود.

فرضیه این است که صادق هدایت به پیروی از افکار و عقاید پیشینیان خود، زن را حقیر، بی‌وفا و نیازمند به مرد می‌شمرد و فروغ نیز مرد را جفاکار، ستمگر و عامل عقب‌ماندگی زنان جامعه می‌داند. فرضیهٔ دیگر این است که اوضاع اجتماعی دوره‌ای که این دو می‌زیستند و تأثیرات محیط خانوادگی، نوعی گریز از جنس مخالف را در آنان به وجود آورده که به تنهایی و افسردگی آن دو منجر شده است.

پیشینه پژوهش

آثار صادق هدایت و فروغ فرخزاد از دیدگاه‌های مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته که معرفی آنها از حوصلهٔ این مقال خارج است. اما در جستجو برای موارد مشابه با موضوع این مقاله، موارد زیر مشاهده شد:

فاطمه بدیعی‌فرد در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی جایگاه زن در ادبیات داستانی معاصر ایران با تکیه بر آثار داستانی صادق هدایت»، که در سال ۱۳۸۷ نوشته شده، چکیده‌ای از داستانهایی که زن در آنها حضور دارد، فراهم کرده و به بررسی زن در آثار داستانی هدایت، شخصیت زن و فضایی که در آن می‌زیسته، زن و گرایش او به مرد، نامهای زنان در داستانها و ... پرداخته است؛ همچنین لیلا پارسی در سال ۱۳۸۵ در دانشگاه پیام نور واحد تهران در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به «بررسی تطبیقی ویژگیهای سبکی شعر و نثر ادبی با تکیه بر آثار صادق هدایت و فروغ فرخزاد» پرداخته و در دوازده شعر فروغ و سه داستان هدایت، انواع هنجارگریزیهای معنایی، واژگانی، سبکی، نحوی، آوایی، زمانی و سبکی را بررسی کرده است. این تحقیق بر این مبنا، که «نثر علمی در نقش ارجاعی زبان کار می‌کند و وابسته به کیفیات شعر و نظم نیست در حالی که نثر ادبی در نقش شعری زبان کار می‌کند و اساساً شکل‌گیری آن وابسته به حضور قدرتمند کیفیات شعر و نظم است»، شکل گرفته و