فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال هشتم، شماره٤ (پیاپی ١٧) زمستان١٣٩٥، ص١٩٠- ١٧٧

بود و نمودهای «معنی» و «مضمون» در سبک هندی

مجاهد غلامی *

در حسن بی‌تکلّف معنی نظاره کن
از ره مرو به خال و خط استعاره‌ها

چکیده

جستار پیش رو با هدف ارائهٔ تعریفی از مفهوم‌های شناور «لفظ»، «معنی» و «مضمون»، به مثابهٔ عناصر درون‌سازه‌ای شعر در سبک هندی فراهم آمده‌است. در این جستار که به روش تحلیل محتوا و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای انجام یافته، شعر ابتدا «عینی شدن زیبایی‌شناسانه یک امر ذهنی به توسّط زبان» تعبیر شده‌است. با این تعبیر، می‌توان گفت لفظ، زبان شعر است و به ذهنیّت شاعر موجودیّتی درک‌شدنی می‌بخشد؛ معنی، ذهنیّتی است که توسّط لفظْ عینی می‌شود و می‌تواند آموزه‌ای را در بر داشته یا صرف توصیف باشد؛ مضمون، بازشناسانندهٔ شعر از غیر آن، یا همان وجه زیبایی‌شناسانهٔ شعر و معادل تصویر است. تفاوت در تلقّی از اهمّیت هرکدام از این سه مفهوم، به وجودآورندهٔ جریان‌های مختلف در شعر و نقد ادبی و جهت‌دهندهٔ آن‌هاست. نتایج این جستار نیز ضمن تأکید بر جذّابیّت بررسی نسبت میان لفظ، معنی و مضمون خاصّه در سبک هندی، اوّلاً ناظر بر آنست که شاعر سبک هندی بنا بر مختصّات سبک دوره، از خود این مفاهیم نیز به مثابهٔ اشیائی برای بستن مضمون استفاده می‌نماید و بخشی از تلقّی عصر خود از چیستی لفظ، معنی و مضمون را در پس خیالات دور و دیر شعر خود برملا می‌سازد. ثانیاً بیان معنایی واحد به توسّط مضمون‌های یکسان با اختلاف در لفظ، بیان معنایی واحد به توسّط مضمون‌های متعدد با عناصر مضمون‌ساز همسان یا ناهمسان، بیان معناهای متعدد با استفاده از مضمون‌های یکسان و... از جملهٔ رفتارهای شاعر سبک هندی با این سه مفهوم و نسبت آن‌ها با یکدیگر است که با بیان نمونه‌هایی از شعر صائب تبریزی، پیش‌قراول شاخهٔ ایرانی شعر سبک هندی، سعی در تبیین و توضیح آن‌ها شده‌است.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، صائب تبریزی، معنی، مضمون، مضمون بیگانه

١. درآیه

نظریه‌های ادبی که در ضمن خود جریان نقد را پی‌ریزی می‌کنند، عمدتاً گروهی از مفاهیم تازه را وارد متن ادبیات می‌سازند. این هنرِ یک سازهٔ تئوریک است که توان تبیین روشن عناصر درون‌سازه‌ای خود را داشته باشد و با خط‌کشی‌های غیرقابل اختلاط به

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران mojahed_gholami@yahoo.com
تاریخ وصول:١٣٩٣/١٢/٤ تاریخ پذیرش:١٣٩٤/٦/٢٣

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

هرکدام از این عناصر تشخّص بدهد. در سازهٔ تئوریک شعر پارسی، *مفهوم‌های شناور* کم نیست. مفهوم‌هایی که مرزهای مشخّصی ندارند. یکی از علل بی‌بنیگی شعر پارسی در حوزه نظریه‌پردازی و جریان‌سازی نقد ادبی، کم‌کاری در درنگ و چالش بر سر مفهوم‌هاست و می‌بینیم که چشمگیرترین جریان نقد در شعر پارسی که در هند دوره گورکانی و تا حدّی ایران عصر صفوی به وجود آمده، با ورود گروهی مفهوم تازه، بحث بر سر آن‌ها و شخصیّت بخشیدن به آن مفاهیم همراه بوده است. «معنی» و «مضمون» از این دست مفهوم‌های شناورند. خاصّه در سال‌های اخیر با یکدست نبودن برابرنهاده‌ها در ترجمهٔ متون اروپایی، «معنی»، «مضمون»، «موضوع»، «محتوا»، «درونمایه»، «ایده»، «تِم» و از این قبیل عمدتاً به جای یکدیگر به کار رفته است. این مسئله بیشتر از شعر، به دلیل تلقّی شدن «مفهوم»، «موضوع»، «مضمون»، «درونمایه» و امثالهم به عنوان عناصر کلیدی داستان، در ادبیات داستانی نمود داشته است؛ چنانکه مثلاً ناصر ایرانی، میان «موضوع» با «مضمون» تفاوت گذاشته و مضمون را همان پیام و معنی داستان دانسته است:

«مضمون، اندیشه اصلی داستان است. پیام داستان است که با زبان نویسنده گفته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌شنود؛ با قلم نویسنده نوشته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌خواند. مضمون، معنای داستان است. معنایی که نویسنده به موضوعی می‌بخشد یا از آن اخذ می‌کند و در ذرّه ذرّه تار و پود شکل داستان متجسّدش می‌سازد» (ایرانی، ١٣٦٤: ٢١٠).

«درونمایه»[1] از نظر حسین پاینده، نگرش خاصّی است که رمان دربارهٔ موضوعش القا می‌کند و «با چند جمله» یا «یک پاراگراف» بیان می‌شود؛ در حالی که «موضوع»، جنبه‌ای است از روابط انسان‌ها یا زندگی که دستمایهٔ نگارش رمان می‌شود و می‌توان آن را «با یک کلمه یا عبارت» بیان کرد. مثلاً «عشق» یا «تأثیر عشق در نجات انسان از بیهودگی» می‌تواند موضوع یک رمان باشد (پاینده، ۱۳۹۳: ٣٤٠ و ٣٧٣).

جمال میرصادقی نیز ضمن تفاوت قائل شدن میان «موضوع» و «مضمون»، همچنین حساب مضمون داستان را از پیام آن جدا کرده است: پیام، عنصر مشخّص اخلاقی است. جنبه‌ای مثبت و آموزنده دارد و درونمایه‌ها ممکن است از این کیفیّت برخوردار باشند یا نباشند (میرصادقی،۱۳۸۰: ١٧٦). وی همچنین در کتاب *شناخت داستان* کوشیده است مرز میان «مفهوم»[2]، «موضوع»[3] و «درونمایه» یا «مضمون»[4] را به روشنی مشخّص نماید. وی در این کتاب پس از بازآوری و بررسی آنچه در این باره در ادبی و واژه‌نامه‌های داستان‌نویسی آمده است، بحث را بدینسان جمع‌بندی کرده است:

۱. مفهوم (معنا)، موضوع و مضمون (= درونمایه) با یکدیگر تفاوت دارند.

۲. مفهوم (معنا) آن چیزی است که از هر اثر ادبی دریافت می‌شود؛ یعنی تمامیّت و کلیّت معنای اثر که فراتر از بخش‌بخش آن است. مفهوم‌ها در یک کلمه بیان می‌شوند، آن‌ها ثابت‌اند و در طیّ قرون کمتر تغییر می‌کنند امّا برداشت‌هایی که از آن‌ها می‌شود، یعنی درونمایه‌ها و موضوع‌های سرچشمه گرفته از مفهوم‌ها دگرگون می‌شود.

۳. موضوع، مجموعهٔ حوادثی است که داستان را به وجود می‌آورد.

٤. درونمایه (مضمون)، فکر حاکم بر داستان است و معمولاً کمتر از یک جمله هم نیست (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۷۳– ۷۵).

اگر بخواهم بنا بر نظر میرصادقی نمونه‌ای به دست داده باشم، در داستان کوتاه «زن زیادی» آل احمد:

مفهوم یا معنا: مصائب پیردختری.

موضوع: دختری ترشیده پس از سی و چهار سال زندگی در خانهٔ پدری به ازدواج محضرداری مسن، بدقیافه و چلاق درمی‌آید. دختر کچل است و کلاه‌گیس به سر می‌گذارد. او با مادرشوهر و خواهرشوهر خود در یک خانه زندگی می‌کند؛ آنها

---

[1]. theme
[2]. concept
[3]. subject/ topic
[4]. theme

متوجه این مسئله می‌شوند و زیر پای مرد می‌نشینند تا اینکه چهل روز نشده، مردْ همسرش را به خانهٔ پدر برمی‌گرداند.

درونمایه یا مضمون: پیر دختری و بی بهرگی از زیبایی از جمله عوامل ناکامی در زندگی زناشویی و دچار آمدن به غصّه و تشویر، خاصّه از جهت احساس سربار بودن است.

بنابراین درمی‌یابیم که موضوع از یک سو از مفهوم برمی‌آید و طیّ حوادثی آن را نمودینه می‌کند و از سوی دیگر مضمون یا درونمایه را تبیین می‌سازد. روشن است که یکی از اضلاع هنر داستان‌نویسی چهره‌های مطرح این حوزه، آن است که همان موضوعاتی را که می‌شناسیم، پیرامون‌مان دیده‌ایم یا درباره‌شان شنیده و خوانده‌ایم، با استفاده از تکنیک ها و شگردهایی برای خواننده تازه می‌کنند و به نحوی به گفتهٔ شکل‌گرایان روس با «آشنایی‌زدایی»[1] موجبات شگفتی و التذاذ هنری خواننده را فراهم می‌آوردند.

از یکدست نبودن برابر نهاده‌ها در ترجمه متون اروپایی که بگذریم، سهل‌انگاری خاصه نسبت به تفاوت تلقّی‌ای که از این مفاهیم در منابع اروپایی و در حوزه ادبیات داستانی در مقایسه با سنّت ادبی ایران و شعر پارسی وجود دارد، باعث شده است که این مفاهیم عمدتاً به جای یکدیگر به کار روند و از آن‌ها تعاریف و معناهایی برداشت شود (یا بهتر است بگویم: بر آن‌ها تعاریف و معناهایی خورانده شود) که میان نظریه‌پردازان اروپایی رواج دارد و محصول تحقیقات آن‌ها بر روی ادبیات خودشان است و در اینکه این تعاریف و معانی بتوانند مفاهیم مشابه در ادبیات پارسی را نیز چنانکه باید تبیین کنند، ضمانتی وجود ندارد. بنابراین، شایسته است مفاهیم به‌کارگرفته‌شده در شعر پارسی که وجههٔ نظری دارند و با بحث‌های پیرامون ادبیات در یک دوره مرتبط‌اند، در وهلهٔ نخست با تکیه بر همان متون و شواهد و قرینه‌هایی که درشان هست رمزگشایی شوند؛ یعنی همچنان‌که بهترین مفسّر یک متن در وهلهٔ اوّل، خود آن متن و سپس بسته به رویکرد پژوهشگر، متن‌های قابل قرارگیری در طیف‌های زمانی، مکانی، سبکی، زبانی، بلاغی، نوعی و... آن متن است، بهترین مفسّر مفاهیم بازآمده در یک متن نیز در ابتدا خود آن متن و سپس متن‌هایی است که به انحایی که گفته شد در ارتباط با آن متن قرار می‌گیرند.

«معنی» و «مضمون» و فروعات آن‌ها مثل «معنی بیگانه»، «معنی بلند»، «معنی رنگین»، «معنی نازک»، «مضمون دور»، «مضمون پیچیده»، «خیال غریب»، «خیال نازک»، «مطلب بلند»، «فکر باریک» و ... از گزاره‌های پرکاربرد در شعر سبک هندی است. می‌گویم «گزاره‌های پرکاربرد»، چون تعدادی از این عبارت‌ها حتّی با تعریف یکسان یا مشابه رایج در سبک هندی در گذشتهٔ ادب پارسی نیز وجود داشته است؛ مثلاً ظهیرالدّین فاریابی (وفات: ۵۹۸ هق)، «معنی باریک» را که اساساً یکی از اِلمان‌های سبک هندی به شمار می‌رود، چند سده پیش از شاعران این سبک در شعر خود آورده و با یک بازی بلاغی، از آن دست که در سبک هندی شیوع می‌یابد، «میان» معشوق را با آن سنجیده است:

در هر صفت که چون کمرت بر تو بسته‌ام　　همچون میانْت **معنی باریک** مضمر است

(ظهیرالدّین فاریابی، ۱۳۸۱: ٦)

و یک بررسی آماری با استفاده از نرم‌افزارهای موجود، کافی است تا فاصلهٔ میان بسامد کاررفت این دست گزاره‌ها در شعر سده‌های ده تا دوازده و شعر سده‌های پیش از آن را به روشنی بنمایاند.

۲. بیان مسئله و اهداف پژوهش

بنابرآنچه گفته شد برمی‌آید که هدف اصلی در این جستار آن بوده است که به شیوهٔ بررسی متون منظوم و منثور، اطّلاعات مورد نیاز اوّلیه گردآوری شده و با تحلیل دریابیم در سبک هندی چه تلقّی‌ای از «معنی» و «مضمون» وجود داشته و شاعران این سبک چه تعریفی از این مفاهیم داشته‌اند و رویکرد آن‌ها در بهره‌گیری از این مفاهیم، به مثابهٔ عناصری که می‌توانسته‌اند با توجّه به معناهایی که داشته‌اند بخشی از بار زیبایی‌شناسانهٔ شعر را بر دوش بگیرند، چه بوده است. ضرورت این مسئله، خاصّه در به دست

[1]. defamiliarization

دادن درک درستی از این مفاهیم که به طور فراوانی در شرح تذکره‌نویسان از احوال شاعران عهد صفوی و نیز در شعرها و نقدهایی که از سروده‌های شاعران سبک هندی در همان ادوار تا کنون صورت گرفته، قابل‌تبیین است.

۳. چیستی معنی و مضمون

نخست از همه، لازم است شعر را در جهتی تعریف بکنم که به کارم می‌آید و می‌توانم از آن به آنچه در این جستار قصد واکاوی آن را دارم نقب بزنم: *شعر، عینی شدن زیبایی‌شناسانه یک امر ذهنی است به توسّط زبان*. اگر یک برگهٔ نانوشته را پیش روی شما بگذارند و به اعتبار آن از شما بپرسند «حرف صائب تبریزی» چیست، چه پاسخی می‌توانید داد؟ حالا اگر برگه‌ای به شما بدهند که روی آن چیزی از کسی نوشته شده باشد، شما در برابر ذهنیّت عینی‌شدهٔ آن شخص قرار گرفته‌اید. امّا آنچه در این برگه نوشته شده است، ضرورتاً شعر نیست و مثلاً تفاوت دارد که بخشی از «حدودالعالم»، «دانشنامه» حکیم میسری یا «مسالک‌المحسنین» طالبوف روی آن نوشته شده باشد یا ابیاتی از «داغگاه» فرّخی، «منطق‌الطّیر» خاقانی یا پاره‌هایی از «مریم» تولّلی و «دریایی»های یدالله رویایی. این‌ها همه عینی‌شدهٔ ذهنیّت گوینده آن‌ها توسّط زبان است؛ امّا جز تعدادی از آن‌ها عینی‌شدهٔ زیبایی‌شناسانه ذهنیّت گوینده آن‌ها به توسّط زبان نیست. جنبهٔ زیبایی‌شناسانه نوسط زبان این ذهنیّت‌های عینی‌شده است که آن‌ها را تبدیل به شعر می‌کند و قوّت و ضعف شعریّت آن‌ها نیز بسته به این است که به کدام یک از دو قطب زبانی و زیبایی‌شناختی متمایل باشند.

یک قطبِ فرآیند عینی شدن یک امر ذهنی با زبان است با کارکرد صرف پیام‌رسانی. زبانی که آن را *ارجاعی* و *خودکار* هم نامیده‌اند. انطباق عینی‌شدهٔ امری ذهنی با چنین زبانی، دورترین فاصله را با شعر دارد. به میزان فاصله از قطب خودکاری زبان و ورود در حوزه زیبایی‌شناسی است که مفاهیمی چون نثر ساده، نثر آهنگین، نثر شاعرانه یا قطعه ادبی، شعر منثور و ... از هم متمایز می‌شوند. به گفتهٔ کورش صفوی، «زبان ادب... در فاصلهٔ میان زبان خودکار تا زبان شعر، فضای وقوع دارد. به همین دلیل است که متن ادبی می‌تواند به لحاظ نظری، بینهایت گونهٔ مختلف داشته باشد. هر اندازه از زبان خودکار دور شویم و به زبان شعر نزدیک شویم، درک ادبی بودن یک متن قطعی‌تر خواهد بود» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۸٤).

ظاهراً از توضیحی دربارهٔ «ذهنیّت» نیز گزیری نیست. ذهنیّت همان مافی‌الضّمیر انسان (و در اینجا شاعر) است که روانپزشک سوئیسی، کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵– ۱۹٦۱) از آن به «اعمال روح» نام می‌برد و آن را در چهار قسم محصور می‌کند: هیجان[1]، احساس[2]، اندیشه[3] و شهود[4]. یک قسم از این حالات، که اندیشه باشد، می‌تواند تبدیل به امری زبانی شود و سه قسم دیگر با وسائطی می‌توانند ماهیّت زبانی پیدا کنند.

پُر روشن است که معیارهای زیبایی‌شناختی، معیارهایی ایستا نیستند و در زمان‌های مختلف و برای شخص یا گروهی از اشخاصْ این معیارها متفاوت توانند بود و از این روست که آنچه در دوره‌ای یا برای شخص یا گروهی شعر است ممکن است در دوره‌ای و برای شخص یا گروهی دیگر شعر نباشد یا در کیفیّت شعریّت آن اختلاف نظر وجود داشته باشد. سنجهٔ تعیین میزان فاصله با قطب خودکاری زبان، ذوق ادبی شخصی و دوره‌ای، و تلقّی غالبی است که در یک دوره یا برای یک شخص از مفهوم و مختصّات زیبایی‌شناسیِ دخیل در تولید شعر وجود دارد؛ بدین معنا که تغییر معیارهای مؤثّر زیبایی‌شناسی به صورت گسترده، در حدود دوره، و به صورت محدود، در حدود فرد، در تلقّی آنچه عینی‌شدهٔ ذهنیّت کسی توسّط زبان است، دخالت پیدا می‌کند. از این بابت است که اگر «ابراهیم در آتش» شاملو را به عنوان یک شعر، آن هم یک شعر موفّق، به دست رشیدالدّین وطواط بدهند، کمترین واکنشش ریشخند است.

---

1. sensation
2. feeling
3. thinking
4. intuition

این مسئله در تاریخ ادبیات ایران، از گذشته تا امروز، نمودها و نمون‌های فراوانی داشته است؛ از جمله اختلاف نظر نظامی عروضی و دولتشاه سمرقندی بر سر قصیده‌وارهٔ «بوی جوی مولیان» رودکی. نظامی عروضی در میانه سده ششم هجری، با دیدی سراسر ستایش به شعر رودکی نگریسته است و آن را قصیده‌ای استادانه دانسته که دست کم تا زمان نظامی عروضی، کسی نتوانسته آن را چنانکه بایسته است جواب دهد. وی همچنین در شعر رودکی محاسنی چون مطابق، متضاد، مردّف، مساوات، عذوبت، فصاحت و جزالت را نیز سراغ داده است که در زمره محاسن قلمداد شدن برخی از آن‌ها، مبتنی بر نگاه زیبایی‌شناسانه نظامی عروضی است. سه قرن و نیم پس از نظامی عروضی، یکی از همشهریانش، دولتشاه سمرقندی، ماجرای به وجد آمدن بونصر سامانی و برانگیخته شدنش به قصد بخارا از قصیده‌وارهٔ رودکی را، که در نظر وی جز نظمی ساده و عاری از محسّنات نیست، با اعجابی انکارآلود تلقّی نموده است:

«... گویند که امیر را چنان این قصیده به خاطر ملایم افتاد که موزه در پای ناکرده سوار شد و عزیمت بخارا کرد. عقلا را این حکایت به خاطر عجیب می‌نماید که این نظمی است ساده و از صنایع و بدایع و متانت عاری؛ چه اگر در این روزگار سخنوری این نوع سخن در مجلس سلاطین و امرا عرض کند، مستوجب انکار همگنان شود» (دولتشاه سمرقندی، بی‌تا: ۳۸).

حرف دولتشاه اگر در فضای ذوق ادبی دوره تیموری که یکی از نمودهایش اعتیاد به معمّاپردازی و ساختن قصیده‌های مصنوع است، شنیده شود حرف بیراهی هم نیست.

طعن و تمسخر سبک هندی، از انجمن‌های ادبی *نشاط* و *خاقان* عصر فتحعلیشاه گرفته تا دانشگاه تهران عصر پهلوی‌ها و پس از آن، یکی از به چشم‌آمدنی‌ترین نمودهای مظلومیّت شعر یک دوره، در برابر هجمه انتقادها و اعتراض‌های کسانی است که ذهنشان از معیارهای زیبایی‌شناسانه یک سبک (سبک خراسانی) اشباع شده است و تنها از این چشم‌انداز است که به شعر سبک هندی می‌نگرند و چون آنچه می‌بینند با آنچه به سبب تحمیلات زیبایی‌شناسانه‌ای که در ذهن آن‌ها ریشه دوانده انتظار دیدن آن را دارند مطابق نیست و بلکه با آن سر ناسازگاری و ستیز هم دارد، می‌شورند و برمی‌آشوبند.

تماشای شعر سبک هندی از دریچه بلاغت حدایق‌السّحر و المعجم، و با پیشینه ستایش‌شده‌ای از تماشای شعر عنصری و ناصرخسرو و انوری، تماشای چشم‌های لوچ، پشت‌های کوژ و دست‌های رعشه‌داری است که شعر دری را از وقار و قواره انداخته است. شعر سبک هندی از این منظر، پای طاووس شعر دری است. امّا برای تماشای شعر سبک‌هندی، چشم‌ها را باید از تجربه‌های پیشین بلاغی شست، جور دیگر باید دید. حتّی بلاغت سده نهم نیز که با روزبازار شعر سبک هندی فاصله‌ای ندارد و دیدها و داوری‌هایش برای تحلیل شعر دری، به‌روزتر و کارآمدتر شده است نیز گاه به گاه منتقدی را که می‌خواهد با تجویزهای آن، شعر سبک هندی را تحلیل زیبایی‌شناسانه کند، از بدبینی نسبت به سبک هندی در امان نمی‌گذارد. تعریف صاحب *بدایع الافکار* را از شعر سلیس بخوانید:

«سلیس، شعر روان را گویند؛ و سلاست در لغت، نرم و منقاد شدن است؛ و در اصطلاح آنکه سخن به نوعی مؤدّی گردد که ادراک لطایف و فهم معانی آن غیر متعسّر بود و صناعات آن از بضاعات متکلّفان خالی و عرایس نفایس آن به زیور کمال و زینت جمال حالی باشد؛ و ضدّ او را متعسّف خوانند؛ و تعسّف، عدول باشد از جادّه مستقیم» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹ : ۷۶ و ۷۷).

می‌بینید که شعر سبک هندی، با آن دشواریابی‌های معنوی و تکلّف در تصویرپردازی، که از آن در لسان اهالی آن شیوه شاعری، به *نازک‌خیالی* تعبیر می‌شود، از زیر ذرّه‌بین این نظر جز به مثابه مجموعه‌ای از تعسّف و عدول از جادّه مستقیم دیده نمی‌شود. اساساً این نگرش که زبان شعر یک دوره به کارکرد ارجاعی نزدیک شده و باید با غلیظ کردن رنگ زیبایی‌شناسانه، آن را از این کارکرد دور نمود و شعر واقعی گفت، در تغییر سبک شعر و حرکت آن به سمت پیچیدگی دخالت دارد؛ چنانکه می‌توان برآن بود که دشواری شعر از یک منظر، واکنشی است به تصوّر تقلیل زبان به کارکرد ارتباطی آن. تصوّر اینکه زبان شعر، کارکرد ادبی خود را از دست داده یا دست کم اینکه کارکرد ادبی زبان شعر تضعیف شده و مثلاً به جای آنکه از هر واژه معناهای متعدّدی

برداشت شود، واژه و معنا در یک تناظر یک به یک، که خاصیّت زبان در وجه ارتباطی و علمی آن است، قرار گرفته‌اند شاعر را وامی‌دارد تا با غلیظ کردن عناصر دست اندرکار در تولید شعر که موجب دشواری آن است، علیه وضع موجود بشورد و کارکرد ادبی زبان را در شعر احیا کند.

فیلسوف صاحب‌نام فرانسوی، پل ریکور (۱۹۱۳– ۲۰۰۵) برآن است که شعر، گسترهٔ زبان را پاس می‌دارد؛ چراکه به باور وی مهم‌ترین خطر در فرهنگ امروزی ما، گونه‌ای تقلیل زبان است به ارتباط در پایین‌ترین سطح آن یا تبدیل زبان به ابزار نظارت ماهرانه بر اشیا و آدم‌ها. زبان که به ابزار تبدیل شود دیگر پیش نخواهد رفت. این ابزاری شدن زبان خطرناک‌ترین گرایش فرهنگ ماست. ما تنها یک الگوی زبانی می‌یابیم: زبان علم و تکنولوژی. امّا این تقلیل زبان به کارآیی، سودآوری و کارکردگرایی ناب، مقاومت شعر را در پی خواهد داشت. در اینجاست که شعر برای تقلیل‌گرایی‌ای که بر استفاده از زبان و کلام معمول روزمرّه تسلّط دارد و برای تقلیل زبان به واژگان معدود و فقدان تجلّی و جادوی شاعرانهٔ واژگان، خطرناک می‌شود.

ریکور، شاعری را ضرورتاً شورشی علیه چنین استفاده‌ای از زبان، که در عین حال سوءاستفاده از توان‌های آن هم هست، می‌داند. این مقدّمات پل ریکور را بدینجا می‌رساند که نتیجه بگیرد شعر مدرن خیلی دشوار شده است؛ به این دلیل که باید روی در روی همین ضربه‌ای که به زبان وارد می‌شده است بایستد. پس ناچار بوده که ژرفای زبان را بکاود تا چیزی بیابد؛ تا جان تازه‌ای به زبان ببخشد. «از این رو شعر مدرن به یک معنا باید دشوار می‌بود. چراکه در بیشتر موارد باید نحو را بازمی‌آفرید. حتّی گاه واژه می‌ساخت؛ واژگان را به معنای تبارشناسانهٔ آن‌ها باز می‌گرداند یا نوعی تبار خیالی برای آن‌ها می‌آفرید» (ریکور، ۱۳۷۳: ۳۳).

با تعریف شعر به «عینی شدن زیبایی‌شناسانه یک امر ذهنی توسّط زبان»، هر شعر ما را در برابر اضلاع سه‌گانه‌ای قرار می‌دهد؛ اضلاع سه گانهٔ زبان یا لفظ، امر ذهنی یا معنی، و زیبایی‌شناسی یا مضمون:

۱. **لفظ**: همان زبان شعر است. کارکرد لفظ یا زبان شعر چنانکه گفته شد، عینی کردن ذهنیّت شاعر است. شاعر به کرّات و از راه‌های گوناگون با پدیده‌های مختلفی برخورد می‌کند که موجب ایجاد مسائلی در ذهن وی می‌شود. لفظ، موجودیّت‌دهنده این ذهنیّت‌هاست. نخستین برخورد با شعر، که برخورد با عینیّت زبانی آن است، در واقع برخورد با «ذهنیّت نوشتار»ی شاعر دانسته تواند شد.

۲. **معنی**: امر ذهنی یا معنی، چیزی است که توسّط لفظْ عینی شده باشد. معنی، در پس لفظ نهفته است. آنچه از شعر فهمیده می‌شود و بیانگر *نگاه اندیشگی* شاعر به پدیده‌هاست، معنی است. معنی می‌تواند متضمّن آموزه و پیام باشد. این تنها بخشی از قلمرو معنی است و در آن ضرورتی در کار نیست. «بلندبالایی» و «کوچک‌دهانی» معشوق، معنی هستند امّا متضمّن آموزه و پیام نیستند. شعرهایی که معنی در آن‌ها متضمّن آموزه و پیام نباشد، اغلب شعرهای توصیفی از کار درمی‌آیند؛ مانند شعرهای منوچهری دامغانی. اینگونه شعر خاصّه در سبک خراسانی رواج دارد. فلسفهٔ حصول مفاهیم پیرامون برای انسان و به وجود آمدن گروهی از معنی‌ها در وی، خود مسئله‌ای چالش‌برانگیز بوده است و پاسخ‌های متنوّعی را در پی داشته است. سِر فیلیپ سیدنی (۱۵۵٤– ۱۵۸٦)، شاعر و نظریه‌پرداز و سیاستمدار انگلیسی در *دفاع از شعر* که آن را دربردارندهٔ «کامل‌ترین و شاخص‌ترین توصیف و بیان نظریه ادبی عصر الیزابت» دانسته‌اند، با به دست دادن ترکیبی از آرای ارسطو و افلاطون، شعر را تصویری سخنگو دانسته است که غایت آن عبارت است از تعلیم دادن و ایجاد التذاذ. این جنس نظریه تا زمان تامس هابز برقرار است. امّا هابز، این فیلسوف تجربی‌مسلک که شناخت را کلاً محصول تجربه حسّی می‌داند، در فصل اوّل مشهورترین اثرش به نام *لویاتان* (۱٦۵۱) صراحتاً اعلام می‌کند که «هیچ مفهومی در ذهن انسان وجود ندارد که در آغاز، به طور کامل یا جزیی، از طریق اندام های حسّی حاصل نشده باشد». چیزهایی که ما آن‌ها را درک می‌کنیم بر اندام‌های حسّی‌مان تأثیر می‌گذارند و تصویرها و انگاره‌هایی را در ذهن پدید می‌آورند. این تصویرها و انگاره‌ها هنگامی که خودِ آن چیزهای درک‌شده دیگر حضور ندارند، در حافظه باقی می‌مانند و انباشته می‌شوند. هابز در جایی حافظه را به‌سادگی صرفاً «حسّ در حال ضعف رو به افول» نامیده است. از همین مخزن

تصویرها و انگاره‌هاست که سنجش و خیال (یا تخیّل؛ چون هابز بین این دو تمایزی قائل نیست) نشئت می‌گیرند و بسط می‌یابند (برت، ۱۳۷۹: ۱۰ و ۱۱).

هرچند کسی چون بلیک با دیدی عارفانه و شهودی، در رسالهٔ *هیچ مذهب طبیعی‌ای وجود ندارد*، «به ستیز و مخالفت با این نظریه لاک می‌پردازد که «انسان به طور طبیعی قادر به ادراک نیست، مگر از طریق اندام‌های طبیعی یا جسمانی خود». بلیک چنین استدلال می‌کند که «ادراکات انسان صرفاً محدود به آن چیزهایی نیست که از راه اندام‌های ادراک به دست می‌آید، انسان چیزهایی را درک می‌کند که فراتر از آن حدّی است که حس (هرچند بسیار قوی و عمیق باشد) قادر به کشف آن است. خواست و اشتیاق انسان لایتناهی است، توانایی‌ها و اختیار او لایتناهی است و خود او نیز لایتناهی است. کسی که لایتناهی را در همه پدیده‌ها مشاهده می‌کند، قادر خواهد بود خدا را ببیند». بلیک بر قدرت ذهن برای فرارفتن به آن سوی تجربه حسی و برخوردار شدن از تصوّرات و ارزش‌هایی تأکید می‌کند که بخشی از موهبت الهی و روحانی ذات انسان به شمار می‌آیند». وی همچنین در رساله دیگر خود، *همه مذاهب یکی هستند*، «شاعر را به عنوان انسانی توصیف می‌کند که به گونه‌ای ممتاز از این موهبت برخوردار است» (همان: ٤٠).

نظریه‌های ادبی متأخّرْ نیز همچنین سخن گفتن به وجهی دقیق‌تر درباره معنی را امکانپذیر ساخته است؛ چنانکه مثلاً با استناد به نظر *جاناتان کالر*، معنی دست کم در سطوح سه‌گانه‌ای قابل‌بررسی است: معنای واژه، معنای متن مبتنی بر انگیختن یا فرایندی که متن برمی‌انگیزاند، و معنای گفته مبتنی بر کنش گوینده یا عملِ گفتن واژه‌ها در شرایط خاص.

معنی کردن شعر، عکس فرآیند تولید شعر است. با این تفاوت که باورمندان به هرمنوتیک و ایدهٔ «مرگ مؤلّف» رولان بارت که نوشتار را نابودی صدا و نابودی هر نوع منشأ قلمداد می‌کنند، الزام و بلکه امکان ادراک آنچه را در هنگام سرودن شعر در ذهن شاعر می‌گذشته است، خاصّه در متون «باز» نفی می‌کنند. چندین سده پیش‌تر از ایشان نیز خان‌آرزو در امکان ارادهٔ معنایی از شعر که مراد شاعر نبوده است و انواع این معانی اراده‌شده، سخنان قابل‌توجّهی گفته است:

«بدان که گاه باشد که از شعر، معنی اراده توان کرد که مراد شاعر نباشد و معنی مذکور یا از راه لزوم بود یا از روی مظنّه الزام. در صورت لزوم، هیچ قباحتی لازم نمی‌آید و این گویا از آن عالم است که اهل تحقیق گفته‌اند که لزوم کفر، کفر نیست [...]»(خان آرزو، ١٣٥٦: ٨٢ و ٨٣).

معانی اشعار یک شاعر را می‌شود به مثابهٔ قطعه‌های جدا افتاده یک پازل کنار هم گذاشت و به شرط آنکه شاعر در آنچه گفته است صادق بوده باشد، در نهایت به قلمرو جهان‌بینی و ساحت اندیشگی وی، که متشکّل از نظرات اعتقادی، اخلاقی، حکمی، اجتماعی و از این دست تواند بود، نزدیک شد و ضمن ترسیم طرحی از تاریخ فکر شاعران، که جای آن در ادبیات ایران خالی است، برحسب شاخص‌های مختلفی از جمله من- محور بودن، جامعه- محور بودن یا جهان- محور بودن اندیشه‌ها میان شاعران تفاوت گذاشت.

در سبک هندی وقتی «معنی»، روی در روی «لفظ» گذارده می‌شود و دربارهٔ نسبت آن با «لفظ» داوری می‌شود، ناظر به تعریفی است که در اینجا از «معنی» به دست داده شد و وقتی «معنی»، به صفاتی چون بیگانه، نازک، باریک، غریب، دورگرد، دور و وحشی متّصف گردید، بر «مضمون»ی واجد این قبیل صفات دلالت دارد. بنابراین، وقتی در تذکره‌های عصر صفوی از تزریق‌گویی و بی‌معنی‌گویی برخی شاعران سخن رفته، منظورْ سستی در ذهنیّتِ به توسّط زبان عینیّت‌یافتهٔ این شاعران و عدم انسجام در پیوستگی عناصر به توسّط زبان عینی‌شدهٔ ذهنیّت‌شان است. سام میرزا صفوی در شرح احوال یکی از این بی‌معنی‌گوها موسوم به نازکی همدانی آورده است که «در هر روز قریب به هزار بیت می‌گوید و بر خود لازم کرده که جمیع کتب نظم را جواب گوید؛ از جمله شاهنامه که فردوسی به سی سال گفته، او به سی روز گفته بود و در شعر او ردیف و قافیهٔ غلط بسیار است و به غیر از تخلّص در شعر او نازکی نیست و در شعر او چیزهاست غیر از معنی» (سام‌میرزا صفوی، ١٣٨٤: ٢٨٨).

۳. **زیبایی‌شناسی**: مضمون، ضلع زیبایی‌شناسانه شعر است. مضمون را به نام تصویر هم می‌شود شناخت و به هرحال شرط لازم برای شعر شدن ذهنیّتی که توسّط زبانْ عینی شده، همین مضمون است؛ چنانکه *الکساندر پوتبنیا* گفته است: «بدون تصویرگری[1] هیچ هنری و به ویژه هیچ شعری وجود ندارد» (به نقل از شکلوفسکی، ۱۳۸۰: ٤۹).

مضمون شعر، سازه‌ای است متشکّل از انواع آرایه‌های بیانی و بدیعی، عوامل موسیقیایی و مجموعه مختصّات الفاظ و تناسبات میان آن‌ها که در کلّیت خود به گفتهٔ زبان‌شناسان و شکل‌گرایان از طریق انواع *قاعده‌افزایی* و *قاعده‌کاهی* موجب *برجسته‌سازی*[2] و تمایز زبان ادبی از زبان خودکار می‌شوند.

یک معنی را می‌شود با مضمون‌های مختلف و متعددی بیان کرد. «کوچک‌دهانی معشوق» چنانکه گفته شد یک معنی است، امّا آن را با استفاده از انواع صور خیال می‌توان نمود. به گفتهٔ صائب:

وصف دهان تنگ تو آفاق را گرفت　　در نقطه‌ای که این همه مضمون گذاشته است

(صائب، ۱۳٦۵: ۱۹۵۹/۲)

قرار گرفتن شعر سبک هندی یا *طرز خیال* بر بنیان مضمون و اهمّیتی که در این سبک به مضمون‌بندی داده می‌شود، شاعر را به تلاش برای یافتن مضامین غریب وامی‌دارد. با قائل شدن وجاهتی چنین برای مضمون، انعکاس آزردگی خاطر به جهت دزدیده شدن مضامین شعری خود و متّهم نمودن این و آن به مضمون‌دزدی در سروده‌های شاعران سبک هندی دور از انتظار نیست:

غیر یارانی که مضمون می‌برند　　کس نمی‌بینم خریدار سخن

(کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ۵۳٦)

اگرچه نیست قدر خاکْ شعر تازه را صائب　　همان ارباب نظم از یکدگر دزدند مضمون را

(صائب، ۱۳٦٤: ٤۲۵/۱)

جریان‌های شعری و نقد ادبی، جهت‌یافتگی آن‌ها و تفاوت در تعریف و کارکرد ادبیات از جمله محصول تفاوت نظر در اهمّیت و نقش هرکدام از این عناصر لفظ، معنا و مضمون و کیفیّت تأکید بر هر یک از آن‌ها، به مثابهٔ عامل مؤثّری در این خصوص است؛ چنانکه مثلاً احسان طبری با انکار اصالت فرم و مقدّم داشتن قاطعانهٔ مضمون بر آن، خطّ خود را از شکل‌گرایان جدا نموده است. وی همچنین با تعریف مقوله‌ای به نام «یافت»، که ناظر بر اندیشه نغز و جذّاب است، میان آن با «مضمون بکر» در سنّت ادبی، به معنای یافتن استعارات و تشبیهات تازه برای مضامین جامد و سنّتی متداول در شعر پارسی، تفاوت گذاشته و ضمن تذکّر اینکه دوران جست‌وجوی مضمون بکر سپری شده و اکنون، وقت جست وجوی اندیشه‌ها و به چنگ آوردن «یافت»هاست درباره «مضمون» گفته است:

در میان شکل و مضمون، علی‌العموم عمده مضمون است. از جهت مضمون، ادبیات باید در برابر تاریخ و جامعه و مردم احساس مسؤلیّت و تعهّد کند و به یاری انسان بشتابد و مددکار اکثریّت مولّد و زحمتکش و دشمن پیگیر طفیلیان و غارتگران اجتماعی باشد و آدمی را با صفات مثبت بپرورد و در او نور ایمان و امید برافروزد و آتش رزم و طلب را شعله‌ور کند (طبری، ۱۳۸۲: ۱۵٤و ۱۵۵).

همین تأکید بر مضمون در وهلهٔ اوّل و دفاع از مضمونی که نسبت به استیفای حقوق پرولتاریا از سرمایه‌داران و صاحبان کارخانه احساس مسؤلیّت بکند در وهلهٔ دوّم، تعریف و کارکرد ادبیّات از منظر طبری را متمایز از آنِ بقیه می‌سازد و به جریانی در داستان، شعر، نقد ادبی و... تشخّص می‌دهد که بدنه‌اش، تفکّرات مارکسیستی امثال احسان طبری و رفقای وی در بلوک شرق است. کافی است نقدهای طبری با عنوان «قهرمان منفرد یا مجاهد خلق؟» بر «ماهی سیاه کوچولو»ی بهرنگی یا «بوف کور و دنیای

---

[1]. imagery
[2]. foregrounding

رجّاله‌ها» بر «بوف کور» هدایت، با نقدهای دیگران بر این دو کار مقایسه گردد تا نقش تفکّرات طبری از بابت جانبداری از آثاری که از جمله به جهت مضمون، هم‌سو با آرمان‌های حزبی است، در جهت‌گیری نقد وی به‌روشنی دیده شود.

نکته دیگری که باید بدان پرداخت آن است که عینیّت زیبایی‌شناسانه یک امر ذهنی، که از آن به مضمون نام بردیم، چیزی است معادل عینیّت مخیّل یا عینیّتی که به توسّط انواع شعرْسازه‌ها، وجه ادبیّت پیدا کرده و این ضرورتاً به معنای عینیّت زیبا یا مضمون زیبا نیست. امر ذهنی می‌تواند عینیّتی زیبایی‌شناسانه در زبان پیدا کند، امّا این عینیّت زیبایی‌شناسانهٔ زبانی یا این مضمون، زمانی زیباست که زیبا بیان شود؛ چنانکه ایمانوئل کانت (۱۷۲٤– ۱۸۰٤) در *سنجش نیروی داوری* میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری فرق می‌گذارد و در حکمی که آن را در تناقض با اصول کانتی *رهایی زیبایی از مفهوم‌سازی* و *غائیّت بدون فرجام* دانسته‌اند (احمدی،۱۳۸۰: ۹۰) می‌گوید: «یک زیبای طبیعی، چیزی زیباست؛ یک زیبای هنری، بیان زیبای یک چیز است». ضمن آنکه باید متوجّه سیّالیّت معنای «زیبایی» و «زیبا» نیز بود؛ چرا که در تاریخ ادبیات و به طریق اولی در فلسفهٔ هنر، بسته به تفاوت در تعاریف و توقّعات، «زیبایی» و «امر زیبا» مختصّات و مقتضیّاتی متفاوت داشته است؛ چنانکه افلاطون، زیبایی هنر و ادبیات را با خط‌کش کارکرد اجتماعی آن‌ها اندازه می‌گرفت و ارسطو آن را با کارکرد فردی‌شان یا کانت، فارغ از سود و منفعتی که می‌تواند از هنر و ادبیات مورد انتظار باشد، اصالت لذّت را در داوری در این باره دخیل می‌دانست و دیگران نیز تا به امروز هر یک در این خصوص بر طبلی کوفته‌اند.

٤. نسبت لفظ، معنی و مضمون در شعر صائب

با پیش چشم داشتن آنچه گفته شد، درنگی بر سر اشعار صائب تبریزی، به عنوان یکی از کارکشته‌ترین شاعران سبک هندی و به احتمالْ کارکشته‌ترین شاعر سبک هندی در شاخهٔ ایرانی آن (در مقابل شاخهٔ هندی این سبک که شاعر مطرحش بیدل دهلوی است)، علاوه بر تبیین نسبت لفظ، معنی و مضمون با یکدیگر در نظر و شعر صائب، بخشی از هنر صائب تبریزی در مضمون‌بندی را نیز برملا می‌سازد. صائب، اساساً شاعری مضمون‌بند است و در عهد خود نیز در جنب فراوانی اشعار، فصاحت، خرد و مکارم اخلاق (نصرآبادی، ۱۳۷۹: ۳۲۲)، به رنگین‌معنایی شعر و مضمون‌بندی اشتهار داشته است؛ چنانکه منقول است روزی در مجلس ظفرخان احسن، صوبه‌دار کشمیر، جوانی که به *علّت مشایخه* اشتهار داشته نیز حاضر بوده است و «صائب، اشعار می‌خواند و مردم از هر طرف درج دهان به صلهٔ تحسین و آفرین گشاده بودند. در این اثنا بر زبان آن جوان [و در مقام طعن بر هنر مضمون‌بندی صائب] گذشت که قدما بیش از این جمله، مضامین عالی بسته‌اند و شعرای زمان ما را جز تغییر و تبدیل الفاظ، کار دیگری در سخنوری باقی نمانده. صائب تبسّم کرده، بر بدیهه این بیت بر روی وی بخواند:

اهل دانش جمله مضمون های‌رنگین بسته‌اند　　هست مضمون نبسته بند تنبان شما

(شیرعلی‌خان لودی، ۱۳۷۷: ۷۱)

برای به دست دادن چیزی از هنر صائب در این باره، نمونه را «بیشتر شدن حرص در زمان پیری»، یک امر ذهنی، یک معنی است که صائب از طریق برخورد بی و باواسطه با ابژه‌ای که مفید این معنی بوده بدان معتقد شده است و در صدد برآمده به وجه زیبایی‌شناسانه و با مضمون‌بندی این معنی را توسّط لفظ برای دیگران عینی کند. یکی از شگردهای شاعرانهٔ صائب برای این کار استفاده از ساخت مدّعا– مثلی و استشهاد و ارجاع به مدل مثالیِ محسوس «ریشه‌دار تر بودن درختان پیر نسبت به درختان جوان» است. امّا این همهٔ ماجرا نیست. در جست‌وجویی در دوره شش جلدی دیوان صائب، مصحّح آقای محمّد قهرمان، مضمون‌های متنوّعی در این باره به چشم می‌آید که به جهت آنکه ضمن تبیین بحث، هر یک نمود و نمونی از هنر مضمون‌بندی این شاعر نازک‌خیال عصر صفوی است، یادکرد بخشی از آن‌ها مغتنم می‌نماید:

موی سفید ریشهٔ طول امل بود　　در شوره‌زار بیش بود موجه سراب

(صائب، ۱۳٦٤: ۱/ ۹۱۳)

ریشه نخل کهنسال از جوان افزون‌تر است بیشتر دلبستگی باشد به دنیا پیر را
(همان: ٦٤)

گفتیم وقت پیری در گوشه‌ای نشینیم شد تازیانه حرص قدّ خمیده ما
(همان: ۸۳٦)

ز پیری حرص دنیا نفس طامع را دوبالا شد گدا را کاسه دریوزه از کوری مثنّا شد
(صائب،۱۳٦٦: ۳/ ۳۰٦۷)

حرص دنیا شود افزون ز کهنسالی‌ها خار هرچند شود خشک شلایین گردد
(صائب، ۱۳٦۷: ۳۲۷۷/٤)

آدمی پیر چو شد حرص جوان می‌گردد خواب در وقت سحرگاه گران می‌گردد
(همان: ۳۲۸۸)

حرص در هنگام پیری از غلاف آید برون بال و پر پیدا کند چون مور ماند بیشتر
(صائب، ۱۳٦۸: ٤٦۱۰/۵)

آرزو را صبح بیداری بود موی سفید حرص در ایّام پیری می‌فزاید بیشتر
(همان: ٤٦۱۱)

از کهنسالی امید سیرچشمی داشتم قامت خم شد ز حرص طعمه قلّاب دگر
(همان: ٤٦۲۷)

گفتم از پیری شود کوتاه دست رغبتم قامت خم شد کمند حرص را چین دگر
(همان: ٤٦۳۳)

در پیر هست طول امل از جوان زیاد از نخل‌هاست نخل کهن ریشه‌دارتر
(همان: ٤۷۲٦)

ویرانه‌های کهنه بود جای مور و مار در طبع پیر حرص و تمنّاست بیشتر
(همان: ٤۷۲۷)

پیران تلاش رزق فزون از جوان کنند حرص گدا شود طرف شام بیشتر
(همان: ٤۷۲۹)

حرص زر نتوان جدا کرد از کهنسالان به تیغ آب نتواند سفیدی برد از سیمای شیر
(همان: ٤٦٤۲)

به دنیا بیش می‌چسبند پیران در کهنسالی که خار خشک در تسخیر دامان است گیراتر
(همان: ٤٦۵۰)

می‌تند در خانه‌های کهنه اکثر عنکبوت بیشتر در طینت پیران بود مأوای حرص
(همان: ۵۱۱۲)

حرص در آخر پیری کمر ما را بست با قد همچو کمان همسفر تیر شدیم
(همان: ۵٦۹٤)

حرص پیران از سفیدی‌های مو گردد زیاد برنیارد از وجود این زهر را دریای شیر

(همان: ٤٦٤٢)

خانه‌های کهنه صائب مسکن مار است و مور — در کهنسالان بود حرص و تمنّا بیشتر

(همان: ٤٦٠٦)

به پیری گفتم از دامان دنیا دست بردارم — ندانستم که در خشکی شود این خار گیراتر

(همان: ٤٦٤٨)

این ابیات، معنای واحدی را به مضمون‌های مختلف و به زبان لفظ بازمی‌گویند. حتّی می‌شود دقیق‌تر بدان‌ها نگریست و بر آن شد که در بیت‌های پنجم و پانزدهم و بیستم، معانی و مضامینْ یکی است و تنها الفاظ تفاوتی با هم دارند. بیت‌های دوم و یازدهم نیز چنین هستند. نسبت میان لفظ، معنی و مضمون را می‌شود به شکل‌های دیگری نیز در دیوان شعرای سبک هندی و از جمله صائب پی گرفت؛ چنانکه در مقابل بیت‌هایی که در آن‌ها معانی و مضامین هر دو یکی است و یا در مقابل بیت‌هایی که در آنها معانی یکی است، مضامین متعدد است و بستن این مضامین متعدد با استفاده از عناصر مضمون‌ساز یکسانی صورت گرفته است (نمونه‌های هر این دو وجه را در بالا آورده‌ایم). بیت‌های دیگری از صائب را می‌توان سراغ داد که در آن‌ها معانی یکی است، مضامین متعدد است و این مضامین متعدد با استفاده از عناصر مضمون‌ساز نایکسانی هم بسته شده و از این رو این طیف ابیات، تابلوهای متنوّع‌تر و متفاوت‌تری را دربارهٔ یک معنی پیش روی مخاطب می‌گذارند. همچنین شاعر سبک هندی گاه عناصر مضمون‌ساز یکسانی را که معمولاً نیز از خوشه‌های تصویر و بازبسته به شبکهٔ تداعی‌های تصویری هستند، برای بستن مضمون‌های متعدد و متفاوت (از تفاوتی کم تا زیاد) و برای بیان معناهایی متعدد به خدمت می‌گیرد. مرور برخی از نمونه‌های این دو وجه اخیر نیز در ایضاح مطلب بی‌فایدتی نیست:

- معنا واحد، مضمون متعدد، عناصر مضمون‌ساز متعدد:

(۱

با همه کس یگانه ام از اثر یگانگی — گرد برآید از دلم هرکه خراب می شود

(صائب،۱۳٦٥: ۱۹۸۱/۲)

به هر برگی درین گلزار پیوند دگر دارم — شود گر غنچه‌ای درهم دل من تنگ می‌گردد

(همان: ۲۰۵۵)

ز دانه دل من دود تلخ می‌خیزد — به خرمن که دگر بار آتش افتاده

(صائب،۱۳۷۰: ٦/ ٦٦٢٤)

غبار آه ز دل می‌شود بلند مرا — به شیشه دل هرکس که سنگ می‌آید

(صائب،۱۳٦۷: ٤/ ٤۰۰٥)

دریا شود ز گریهٔ رحمت‌کنار من — از چشم هرکه قطرهٔ اشکی روان شود

(همان: ٤۲۷۰)

ریخت دل درسینه من هرکه را مینا شکست — من شدم مستان خمار هرکه را صهبا شکست

(صائب،۱۳٦٥: ۲/ ۱۲۲٤)

(۲

کعبه را چون محمل لیلی بیابان‌گرد ساخت — تا چه با جان‌ها کند شوق جهان‌پیمای تو

(صائب،۱۳۷۰: ٦٤۹٤/٦)

در فلاخن می گذارد شوقْ آخر کعبه را — تا به کی بر دل گذارد دست بی دیدار تو

(همان: ٦٤٨٢)

●● معنا متعدد، مضمون متعدد، عناصر مضمون‌ساز یکسان:

چشم تماشاییان چو حلقه رباید　　این قد و بالای چون سنان که تو داری
(همان: ۷۰۱۱)

از حلقه صاحب‌نظران هوش رباید　　از هر مژهٔ شوخْ سنانی که تو داری
(همان: ٦٩٧٢)

در این ابیات به ترتیب، *راستی و بلندبالایی قد* (خیره‌کنندگی قد) و *تیزی و بی‌مبالاتی مژه* (هوش‌ربایی مژه) معنی‌هایی‌اند که با عناصر مضمون‌ساز یکسان (سنان و حلقه ربودن) به دو شکل مضمون‌بندی شده‌اند (قدی که مانند سنانْ چشم نظّارگان را چون حلقه می‌رباید و مژه‌ای که مانند سنانْ هوش از سر مجلسیان می‌رماند).

نکتهٔ قابل‌بیان دیگری در باب مضون‌های سبک هندی به وجه عام و شعر صائب به وجه خاص، مسائل و موارد تازه‌ای است که وارد شعر گردیده و از آن‌ها برای بستن انواع مضمون بهره برده شده است. در مضمون‌های شعری صائب، مسائلی مانند کاغذ باد (بادبادک)، مو برداشتن چینی، قاب عکس، آیینه تصویر، قلم مو و... و یا مکنیّ‌عنه‌های تازه‌ای برای مسائل شناخته‌شدهٔ پیشین، مثل «زهر عادتی» برای «تریاک»، از همین قبیل است.

همچنانکه مصطلحاتی چون «معنی نازک»، «معنی باریک» و... خاصّ سبک هندی نیست و چنانکه دیدیم در گذشتهٔ ادب پارسی نیز گهگاه به کار رفته و شیوع و تشخّصی که این مصطلحات در سبک هندی یافته باعث شده آن‌ها را عمدتاً بازبسته بدین سبک بدانند، «مضمون»، «مضمون‌بندی»، «بستن مضمون» نیز موقوف به سبک هندی نیست. اینکه باعث شده مضمون‌بندی از مختصّات بلاغی و سبکی شعر دوره صفوی- گورکانی به شمار آمده و شاعران این دوره به مضمون‌بندی نام برآورند، به دلیل رواج نوع خاصّی از مضمون مبتنی بر افراط در صنعت‌گری و پیچیده‌گویی و مجموعاً بازبستگی به طرز خیال بوده است. از این رو، در دورهٔ بازگشت ادبی نیز که دورهٔ ملالت از سبک هندی و ملامت آن است، باز هنگام ستایش شاعری از توانایی وی در بستن مضمون سخن به میان آورده شده است. در ستایش آذر بیگدلی از میرسیّدعلی مشتاق اصفهانی، هر این دو نکته، یعنی هم کوچک‌داشت سبک هندی و هم بزرگ‌داشت مشتاق به جهت ذوق مضمون‌بندی وی مندرج است:

«بعد از آنکه سلسله نظم سال‌ها بود که به تصرّفات نالایق متأخّرین از هم گسیخته بود، به سعی تمام و جهد مالاکلام او پیوند اصلاح یافته. اساس شاعری متأخّرین را از هم فروریخته، بنای نظم فصحای بلاغت‌شعار متقدّمین را تجدید و با فقیر نهایت خصوصیّت داشته، روزها شب کرده و شب‌ها به روز آورده. الحق در **بستن مضمون** سلیقهٔ بسیار خوشی داشت» (آذر بیگدلی، ۱۳۷۸: ٦۳۸).

نیز یکی از نمودهای مضمون در شعر پارسی، **مضمون بیگانه** است که به طور مشخّص با سبک هندی وارد فضای ادبی می‌شود و از آن در رسائل تذکره، بلاغت، نقد ادبی و سفاین شعری سخن می‌رود. پیش از سبک هندی نیز شاعرانی، از جمله شاعران مکتب آذربایجان و خاصّه خاقانی و نظامی هستند که مضامین اشعارشان را می‌توان نسبت به زمینهٔ عامّ شعر پارسی، بیگانه دانست. امّا از آنجا که مضمون بیگانه در سبک هندی و با توجّه به مختصّات آن تئوریزه شده است و با دیگر عناصر درون‌سازه‌ای این سبک پیوند دارد درست‌تر آن است که مضمون بیگانه را در همین فضا تفسیر نماییم. البته شاعران و ناقدان سبک هندی، متأسّفانه در صدد تدوین بیانیه منسجمی که بوطیقای این سبک و اجزای زیبایی‌شناسیک آن را تبیین کند برنیامده‌اند و ما را تنها در برابر نتایج خلّاقیّت‌هایشان قرار داده‌اند و به گردن نهادن مقابل این سخن بوریس ای‌خِن باوم[1] ناگزیر کرده‌اند که: «درباره هر جنبش هنری و ادبی، پیش از هرچیز باید به نتایج خلّاقیّتش توجّه و داوری شود و نه بر اساس بلاغت بیانیه‌هایش» (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

نتیجه

[1]. Eichenbaum. B.

مضمون، یکی از مفاهیم مورد توجّه شاعران سبک هندی و از بن‌مایه‌های شعر موسوم به *طرز خیال* است. شاعر سبک هندی جدا از آنکه در حوزهٔ عملْ دلبستهٔ مضمون‌سازی و مضمون‌بندی است، در حوزه نظر نیز مشخّصات و مختصّات مضمون و نیز مفاهیم دیگری چون *لفظ* و *معنی* را در شعر خود برشمرده و به این وسیله نیز مضمون‌های متعدد و متنوّعی ساخته است. در این سبک خاصّه معنی و مضمون به صفات متعددی مثل بیگانه، وحشی، غریب، دورگرد، دور، رنگین و... متصّف شده‌اند که همگی از جهت‌گیری خاصّی در ذوق ادبی دوره صفویه/ گورکانی حکایت دارد. اختلاف نظر در تعریف معنی، موضوع، مضمون، درونمایه، محتوا و پیام در میان پژوهشگران و منتقدان و نیز تسّری تعاریف این مفاهیم، که عمدتاً هم مبتنی بر تلقّی ادبیات اروپایی از آن‌هاست، از حوزه ادبیات داستانی به حوزه شعر پارسیْ درک راست و درست آن‌ها را خاصّه در شعر سبک هندی که جولانگاه مضمون‌پردازی‌های رنگارنگ است، معمولاً با اشکال مواجه ساخته است.

اگر شعر را به *عینی شدن زیبایی‌شناسانهٔ یک امر ذهنی به توسّط زبان* تعریف کنیم، خود را روی در روی عناصر سه‌گانهٔ درون‌سازه‌ای شعر، عبارت از لفظ و معنی و مضمون می‌یابیم. در این صورت لفظْ همان زبان، امر ذهنی که می‌تواند متضمّن آموزه باشد یا نباشد همان معنی، و عینیّت زیبایی‌شناسانهٔ همان مضمون است. شاعر سبک هندی هرگاه معنی را با لفظ می‌سنجد، منظورش امر ذهنی و درونی است و هرگاه آن را با صفاتی چون بیگانه، باریک، دور و امثالهم به کار می‌برد، عمدتاً آن را جایگزین مضمون ساخته است. همچنین شاعر سبک هندی در شعر خود میان این مفاهیم نسبت‌های متعددی برقرار می‌نماید: گاه معنایی واحد را به یک مضمون و با تفاوت در لفظ بیان می‌دارد؛ گاه معنایی واحد را با مضمون‌های متعدد، با عناصر مضمون‌ساز همسان یا ناهمسان بیان می‌دارد؛ گاه برای بیان معناهای متعدد، عناصر مضمون‌ساز یکسانی را به خدمت می‌گیرد و قس علیهذا. چنانکه در شعر صائب تبریزی که یکی از شاعران نام‌آشنای شعر سبک هندی، خاصّه در شاخهٔ ایرانی آن است، انواع و اقسام برقراری این نسبت‌ها و به طور کلّی کارکشیدن از قابلیّت‌های الفاظ، معانی و مضامین را می‌شود به روشنی مشاهده نمود.

منابع

۱. آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیک. (۱۳۷۸). *آتشکده آذر (نیمه دوم)*، مصحح میرهاشم محدّث، تهران: امیرکبیر.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر*. چ ۵. تهران: مرکز.

۳. ایرانی، ناصر. (۱۳٦٤). *داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

٤. برت. آر. ال. (۱۳۷۹). *تخیّل*. ترجمهٔ مسعود جعفری جزی. تهران: مرکز.

۵. پاینده، حسین. (۱۳۹۳). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

٦. خان آرزو، سراج‌الدّین علی. (۱۳۵٦). *سراج منیر به انضمام کارنامه منیر لاهوری*. مصحح سیّد محمّد اکرم. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۷. دولتشاه سمرقندی (دولتشاه بن علاءالدوله بختیشاه الغازی السمرقندی). (بی‌تا). *تذکرةالشعراء*. از روی چاپ ادوارد براون. بازتصحیح محمّد عبّاسی. تهران: کتابفروشی بارانی.

۸. ریکور، پل. (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه بابک احمدی. تهران: مرکز.

۹. سام میرزا صفوی. (۱۳۸٤). *تذکره تحفه سامی*. مصحح رکن‌الدّین همایون فرّخ. تهران: اساطیر.

۱۰. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه: در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران*. تهران: سخن.

۱۱. شکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۰). «هنر به مثابهٔ فن». در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی* (مجموعهٔ مقاله). ترجمه گروه مترجمان. به کوشش فرزان سجودی. تهران: حوزه هنری.

۱۲. شیرعلی خان لودی. (۱۳۷۷). *تذکره مرآت‌الخیال*. به اهتمام حمید حسنی، با همکاری بهروز صفرزاده. تهران: روزنه.

۱۳. صائب تبریزی، میرزا محمّدعلی. (۱۳٦٤– ۱۳۷۰). *دیوان صائب تبریزی*. مصحح محمّد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
۱٤. صفوی، کورش. (۱۳۹۱). «نگاهی به چگونگی درک متن ادبی». *در نوشته‌های پراکنده، دفتر دوم: نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی*. تهران: علمی.
۱۵. طبری، احسان. (۱۳۸۲). *مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان*. تهران: مروارید.
۱٦. ظهیرالدّین فاریابی، طاهربن محمّد. (۱۳۸۱). *دیوان ظهیرالدّین فاریابی*. تصحیح و تحقیق و توضیح امیر حسن یزدگردی. به اهتمام اصغر دادبه. تهران: قطره.
۱۷. کلیم همدانی، ابوطالب. (۱۳٦۹). *دیوان ابوطالب کلیم همدانی*. مصحح محمّد قهرمان. مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). *شناخت داستان*. چ ۱. تهران: مجال.
۱۹. ــــــــــــــ (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چ ٤. تهران: سخن.
۲۰. نصرآبادی، محمّدطاهر. (۱۳۷۹). *تذکرهٔ نصرآبادی*. مصحح احمد مدقق یزدی. یزد: دانشگاه یزد.
۲۱. واعظ کاشفی، کمال‌الدّین حسین. (۱۳٦۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*. ویراسته و گزارده میرجلال‌الدّین کزّازی. تهران: مرکز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی