

کالبدشناسی نثر

ترجمہ و تالیف: احمد ابو محبوب



کابل شناسی نثر

ترجمہ و تالیف: احمد ابو محبوب

۱	۱۰۰
۳۳	۶۹



THE ANATOMY OF PROSE
A. ABOOMAHBOOB

کالبدشناسی نثر

۱۰۰۲۶۰

ترجمه و تألیف:
احمد ابو محبوب

این کتاب ترجمه و اقتباسی است از:

The Anatomy of Prose

تالیف Marjorie Boulton

Routledge & Kegan Paul LTD 1966



● کالبد شناسی نثر

● مارجرى بولتن

● ترجمه و تالیف: احمد ابو محبوب

● روی جلد: پروین غفاری

● ناشر: زیتون - واحد کتاب

● چاپ اول: پائیز ۱۳۷۴

● تعداد: ۲۵۰۰

● لیتوگرافی: آرش

● چاپ: بهرام

● مرکز پخش: موسسه مواد و ابزار آموزشی زیتون - تلفن: ۷۹۱۶۸۸

● قیمت: ششصد تومان

یادداشت ناشر

ن ، والقلم و ما یسطرون

اینک که زبان فارسی نه فقط به عنوان یک زبان، بلکه به عنوان یک فرهنگ غنی، ریشه دار و وحدت بخش و به عنوان یک ایده در کشور ما مطرح می شود، خوشحالیم که کتابی را که یقیناً به ادبیات فارسی کمک خواهد کرد از دوست جوان، اندیشمند فرزانه در اختیار طالبان قرار می دهیم.

توجه به چنین کتابهایی بخصوص در این دوره که آموزشهای سطحی بازار نابسامان نویسی را حتی در نثرهای رسمی رواج بخشیده است و آن را به صورت یک بیماری عمومی در آورده است اهمیت بیشتری پیدا می کند.

ممکن است این کتاب به ادبیات فارسی به طور قطع خدمت کند اما از آنجا که برای ارزیابی یک متن فقط معیارهای ادبی کفایت نمی کند و چندین و چند عامل را از زوایای گوناگون باید مورد توجه قرار داد تا یک آفرینش ادبی سالم، پویا و پاینده را در اختیار آحاد ملت بخصوص جوانان و فرهنگیان قرار داد، وظیفه خود می دانیم تصریح کنیم: این کتاب صرفاً بر جنبه های سبک شناسی توجه داشته است. به علاوه به عنوان شاهد مثال عمده تا از متون کاملاً شناخته شده استفاده کرده است. و عملاً متون فرهنگی و دینی متعددی که در سالهای اخیر به نگارش در آمده و شایسته بررسی و استناد می باشند، در این مکتوب مورد غفلت قرار گرفته اند و شاید به دلیل محدودیت مراجع نویسنده، داستان نویسان و نویسندگانی از معاصران شایسته هیچ ارجاعی در این کتاب شناخته نشده اند و گویی تحولات سالهای اخیر در حوزه ادبیات میهن ما مسکوت مانده است تا نیم قرن از آن بگذرد و شایسته ارزیابی شود.

بهر حال، خوشحالیم که چنین کتابی سودمند را عرضه می کنیم و میدان بحث و اندیشه و نظر را با نشر چنین کتابی آنچنان که باید، باز نگاه می داریم که هم شایسته فرهنگ، هم ادبیات و هم دین می باشد و یقیناً فرهنگ دینی در این میدانها سر بلندتر جلوه خواهد کرد.

فهرست

صفحه	
۷	- دیباچه
۱۳	۱- فرم کلی نثر
۳۱	۲- واژه: واژگان
۴۷	۳- جمله: دستور زبان و اصطلاح
۶۱	۴- جمله: نثر نوشتاری و نثر گفتاری
۷۷	۵- پاراگراف
۸۹	۶- آهنگ نثر
۱۱۵	۷- سبک فردی و سبک عمومی
۱۲۷	۸- سبک عمومی و سبک پست
۱۳۷	۹- سادگی و آراستگی
۱۴۹	۱۰- تقسیمات: الف . عینی و ذهنی

۱۶۱	۱۱ - تقسیمات: ب. مجرد و محسوس
۱۷۱	۱۲ - تقسیمات: پ. واقعگرایی، رمانس، غیر واقعگرایی
۱۸۹	۱۳ - تقسیمات: ت. برخی شیوه‌ها و رسوم ویژه
۲۰۹	۱۴ - تقسیمات: ث. نشر برای نشر
۲۱۵	۱۵ - بررسی و دیدگاه تاریخی
۲۳۳	۱۶ - فنون بلاغی
۲۸۵	۱۷ - سخنی دربارهٔ نثر نویسی
۲۹۳	۱۸ - پیشنهادهایی برای مطالعهٔ بیشتر
۳۰۱	۱۹ - فهرست منابع
۳۰۹	۲۰ - فهرست نام کسان
۳۱۹	۲۱ - فهرست کتابها و نشریات
۳۲۷	۲۲ - فهرست اصطلاحات

ديباچه مترجم

دیباجہ مترجم

اگر یک اثر ادبی را به جهان تشبیه کنیم، طبعاً یک منتقد ادبی که سعی در شناخت این جهان دارد، فیلسوف یا دانشمند این جهان است.

این فیلسوف یا دانشمند، یعنی منتقد ادبی، برای شناخت این جهان به مذهبها و روشها و بینشهایی نیاز دارد، چرا که سعی دارد همه جوانب یک اثر را درک کند و بشناسد و بشناساند تا آثار ادبی به نحو احسن فهمیده شوند و حداکثر لذت از آنها برده شود.

همان گونه که معتقدیم جهان از دو بعد بیرون و درون خلق شده، اثر ادبی نیز دارای دو بعد ماده و معنا است. متفقد ادبی باید از مواد به معنای پیرد و هر دو بعد را بشناسد؛ پس

نخستین گام، بررسی و شناخت مواد تشکیل دهنده این کائنات است؛ یعنی کالبد این آفریده. شناخت کالبد یک اثر ادبی و بررسی پیکره آن، همان چیزی است که بدان سبک‌شناسی می‌گوییم. شک نیست که این کالبد باید بیانگر معنایی باشد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با معنا دید.

نقد فرمالیستی ادبیات، بیشتر به مصالح یک اثر ادبی یا تمهیدات و شیوه‌های آن می‌پردازد. این مصالح، همان کالبد یک اثر ادبی است. فرمالیست‌ها اثر ادبی را مجموعه‌ای از این شیوه‌ها و مصالح می‌شمارند و از ورود به محتوا یا همان معنا پرهیز می‌کنند و آن را جزو قلمرو ادبیات به شمار نمی‌آورند. از طرفی تئوری فرمالیسم، سبک را با عنوان «خروج از هنجارها» تعریف می‌کند، مساله این جا است که آیا خود «هنجارها» سبک نیستند؟

در واقع نقد فرمالیستی ادبیات، نقدی سبک‌شناختی است؛ یا به عبارت دیگر، تلاش در شناخت سبک است و بدین ترتیب، فرمالیسم، ادبیات را معادل سبک قرار می‌دهد. از دیدگاه ساختگرایی، سبک عبارت است از «روابط و ساختار اجزای گفتار». این به نوعی پایه و مایه همان تعریف فرمالیستی از سبک است. به هر حال با تعریف‌ها و توصیف‌های گوناگونی که از سبک شده، به نحوی می‌توان سبک را همان شیوه و ابزار بیان و روابط و ساختار اجزای آن در ارتباط با معنا دانست؛ بنابراین یک اثر ادبی، یا یک جهان ادبی، از ابزار و مصالحی ساخته شده است و سبک‌شناسی سعی دارد این ابزار را بشناسد و روابط آن‌ها را با هم و با محتوا تشخیص دهد. منتقد ادبی، روابط و قوانین بین پدیده‌های گوناگون یک اثر ادبی را بررسی می‌کند؛ پس پیش از آن باید این پدیده‌ها را بشناسد و اجزای این کائنات ادبی را بررسی کند.

می‌بینیم که سبک‌شناسی ارتباطی تنگاتنگ با نقد ادبی دارد و در واقع شاخه‌ای از آن به شمار می‌رود؛ اما آیا نقد ادبی ابزار سبک‌شناسی است یا سبک‌شناسی ابزار نقد ادبی؟ این پرسشی است که دانش تئوری ادبیات باید بدان پردازد؛ اما آنچه من می‌پندارم این است که سبک‌شناسی، مرحله پیش از نقد است و راهی است برای رسیدن به آن؛ و به عبارت دیگر شاید سبک‌شناسی را بتوان ابزار نقد ادبی به شمار آورد؛ و مگر نه این که شناخت سبک، عبارت است از شناخت کالبد یک اثر ادبی و نحوه ارتباط آن با معنا؟ و نقد نیز شناخت و بررسی و درک کامل یک اثر ادبی؟

بنابراین خود سبک‌شناسی را نیز می‌توان نوعی نقد ادبی به شمار آورد؛ چنانکه در تئوری فرمالیسم، سبک‌شناسی و شیوه‌های آن برای نقد ادبی به کار می‌رود.

نثر فارسی، سابقه‌ای طولانی در آثار تاریخی و عملی و فلسفی و آثار صوفیانه دارد و عمدتاً آثار صوفیانه است که به سوی شیوه‌ها و قالب‌های ادبی متمایل شده است؛ اما به سبب عوامل گوناگون و روحیات خاص، ایرانیان همواره به شعر بیشتر متمایل بوده‌اند تا نثر. امروزه من فکر می‌کنم که ادبیات فارسی در دوره و شیوه نوینی سیر می‌کند که عمدتاً تمایل بیشتر به نثر است؛ به ویژه در قالب داستان. این گرایش عمده و دوره نوین اصولاً از زمان مشروطه آغاز شده، به تدریج رو به کمال می‌رود.

امروزه احتمالاً رمان و داستان کوتاه و به هر حال نثر، تأثیر بیشتری بر جای می‌گذارد زیرا مخاطبان آن بسیار وسیع‌ترند و بیشتر؛ همین امر ما را بر آن می‌دارد که نثر را بیشتر مورد بررسی قرار دهیم.

سبک‌شناسی، روش و متدولوژی شناخت نحوه بیان است؛ به عبارتی صریحتر، به نظر من سبک‌شناسی، متدولوژی شناخت ادبیات است و حتی علم بیان و بدیع نیز در آن جای می‌گیرند. این دانش با شیوه علمی و امروزی، سابقه چندان طولانی در زبان فارسی ندارد و هنوز از نظر تئوریک به کمال شایسته خود دست نیافته است. سبب آن این است که هنوز متدها و روش‌های دقیق و علمی و بایسته در این طریق به کار گرفته نشده‌اند. نخستین نیازها، شناختن و بررسی متدهای این دانش است.

از طرفی، بررسی نثر دشوارتر از شعر است زیرا ظواهر و تکنیک‌ها و معیارها در شعر آشکارترند. پدید آمدن نثر خوب، مستلزم بررسی دقیق و سبک‌شناسانه نثر است. شیوه‌های سستی بررسی ادبیات و سبک، در این زمینه چندان کارآمد و دقیق نمی‌نماید؛ این سخن البته به معنای نفی کامل شیوه‌های سستی نیست بلکه می‌خواهم بگویم که آن‌ها امروزه کامل و کافی نیستند؛ گرچه روزگاری - شاید - می‌توانستند کامل باشند.

دوره معاصر، تحولات گسترده و سریع و عظیمی را در پهنه همه دانش‌ها شاهد است، از جمله در ادبیات؛ ما نیز از این تحولات مستثنا نیستیم. برای این که بتوانیم تحولات ادبیات را نیز به افراد جامعه منتقل سازیم، نیاز به آموزش‌های علمی داریم. این امر باید از مرحله دبیرستان و دوره راهنمایی آغاز گردد، که باعث تأسف است! ...

نگاهی به کتاب‌های ادبیات فارسی دبیرستانی از دیدگاه یک «ادب‌شناس» آگاه، اشکالات و نقایص فراوانی را نشان می‌دهد. این کتاب‌ها چنان که بارها در کلاس‌ها گفته‌ام فارسی هستند اما ادبیات نیستند. روش‌تر بگویم که ادبیات در مدارس ما اصلاً تدریس نمی‌شود؛ مگر این که معلمانی آگاه و دلسوخته همتی کنند. کلاس‌های انشا نیز در توان هر

کس نیست و بنابراین انشا به صورت نوشتن چیزی - هر چه باشد و هر گونه - درآمده است و بنابراین حساب نثر نویسی نیز روشن است. از همین جا باید دورنمای ادبیات آینده را دید، در واقع در زبان فارسی و در مدارس، تکلیف ادبیات هنوز روشن نیست. به هر حال، تحولات هنری و ادبی بزرگ پدید نخواهد آمد مگر این که آموزش علمی و تکنیکی ادبیات از مدارس آغاز شود و برای دانش آموزان، «ادبیات فارسی» تدریس گردد نه «فارسی» بدون ادبیات؛ چرا که به هر حال همه درس های دیگر هم به زبان فارسی هستند. کتاب حاضر، آموزش های علمی و عملی روش های سبک شناسی را به طور مختصر و مفید به دست می دهد. این روش ها همراه با توصیه های عملی است که می توان به وسیله آن به تحقیق و تجزیه و تحلیل و نقد آثار منثور ادبی پرداخت.

سال ها تدریس و تعلیم و نمره گذاری اوراق امتحانی و مطالعه نثر دانش آموزان و دانشجویان، مرا نیز مانند خانم مارجرئی بولتن متقاعد کرده است که اگرچه هر کسی نثر می خواند و می نویسد اما بیشتر مردم به طرز متجزکننده ای نسبت بدان حساسیتی ندارند و از آن آگاه نیستند. نثر اگرچه عمومی ترین شکل خواندن و مطالعه است به ویژه در داستان؛ اما مطالعه منتقدانه آن مشکل تر از شعر است؛ زیرا تکنیک ها کمتر معین و تعریف پذیر و تمركز و فشرده گی آن ها کمتر قوی و مشخص و نیرومند است. یک دانشجوی متوسط، چیزی اندکی دارد که درباره یک عبارت یا متن منثور بگوید؛ و یافتن متن منثوری که به قیاس کافی برای مطالعه کردن، کوتاه باشد و بتوان آن را در یک ساعت خواند و در عین حال چیزی از وحدت و انسجام یک اثر منظوم غنایی را هم داشته باشد دشوار است؛ این مشکلات منجر به این می شود که یک دانشجوی آگاهی و حساسیت ادبی ناچیزی، می تواند در یک امتحان درباره یک پرسش شعری، نمره ای بیشتر از پرسشی درباره نثر به دست آورد؛ به همین دلیل او هر چند هم خام، بدون حساسیت، یا حتی بی ذوق و فرهنگ هم باشد، دست کم می تواند یاد بگیرد که چگونه یک تجزیه و تحلیل تکنیکی نسبتاً علمی از یک شعر بسازد. دانشجویان غالباً قطع نظر از قواعد دستوری، به دشواری مسایل تکنیکی را در نظر می بینند؛ به علاوه آنان نمی توانند هیچ گونه آگاهی و دانش تکنیکی را برای اصلاح نثر خودشان به کار ببرند. بنابراین کوشش شده است راهنمایی هایی برای تجزیه و تحلیل اساسی تکنیکی نثر آماده شود و تعریف ها و تمایزهایی ارائه گردد که به دانشجویان امکان طرح و گفتن چیزی درباره نثر را می دهد و مهم تر این که او را در آن باره به اندیشیدن و تلاش می دارد. تلاش شده است - هر چند به طور آزمایشی و ناقص - به بسیاری از پرسش هایی که در اوقات گوناگون و مدت ها

مطرح است پاسخ داده شود تا دانشجوی با فکر بتواند دست کم قاعده‌ای داشته باشد که به وسیله آن کاوش‌ها و تحقیقات بیشتری انجام دهد؛ همچنین سعی شده است به تفاوت میان مخدّرها و خوراک، مغزها و شکمبه، اشاره شود.

درانتهای باید بگویم که این اثر اقتباسی است از کتاب "The Anatomy of Prose" تألیف خانم مارجرای بولتن (Marjorie Boulton) از انتشارات Routledge & Kegan Paul LTD-1966.

خانم بولتن مدرس تربیت معلم در لندن بود و کتاب را برای آموزش و راهنمایی آنان نگاشته بوده است. نخست که این اثر را آغاز کردم، دست به ترجمه خالص زدم و نهایتاً توضیحات و تعلیقاتی به هر فصل افزوده بودم؛ اما ضرورت چنین بررسی در ادب و نشر فارسی، مرا بر آن داشت که ترجمه بودن آن را حیف بشمارم و به این فکر بیفتم که این اثر را در زبان و درباره ادب فارسی به صورت چیزی مستقل ارائه دهم.

این جا باید راهنمایی و پیشنهاد استاد فاضل، دکتر سعید حمیدیان را از نظر دور ندارم؛ به راستی پیشنهاد ایشان نیز همین بود و در واقع این پیشنهاد بود که مرا در این تغییر و الگوگیری بسیار بی‌پروا و دلیر ساخت. باید برای همیشه از ایشان سپاسگزار بود.

به هر حال آن را از حالت ترجمه به صورت اقتباس و تألیف در آوردم؛ توضیحات و تعلیقات را به متن منتقل کردم و مثال‌های انگلیسی را حذف نمودم و همان تجزیه و تحلیل‌ها را در ادبیات و آثار فارسی انجام دادم. مگر در جاهایی که لطمه‌ای به تحلیل دقیق فارسی نمی‌زد. و برخی مطالب و نظرات و تحقیقات شخصی خود را بدان افزودم؛ گرچه فصول و مطالب کلی‌تر، چندان نیازمند دگرگونی و تغییر نبود؛ رویهم‌رفته می‌توان این اثر را چیزی مختص زبان و ادبیات متون فارسی شمرد. خودپسندی به خود راه ندهم؛ می‌دانم که در این موضوع کتاب‌های بهتری نیز می‌توانست نوشته شود؛ در این شک ندارم اما از هر چیز گذشته، امیدوارم توانسته باشم معیارهای مقدماتی و راهی را برای بررسی و تحقیق علمی دانشجویان و سبک‌شناسی نموده باشم تا این دانش، از اظهارنظرهای ذوقی و غیر علمی شخصی نجات یابد.

در این جا، گذشته از استاد دکتر سعید حمیدیان که پیشتر یادشان کردم و راهنمایی و دلسوزی و جدیت فراوانی از خود نشان دادند، باید از استاد دکتر سیروس شمیسا و دکتر میر جلال الدین کزازی نیز سپاسگزار باشم و هستم که راهنما و مشوق بودند. نباید فراموش کنم تلاش‌های بی‌ریا و بی‌دریغ مریم ناظمی - همسرم - را در تسریع امور مربوط به این اثر.

همین جا از دوستانی نیز سپاسگزاری می‌کنم که برخی کتاب‌ها را برای استفاده در اختیارم قرار دادند و به هر حال نقشی در پدید آمدن این کار داشتند. حاصل این تلاش‌ها را تقدیم همه آنان می‌کنم.

الف . الف

۷۲/۵/۲۶

۱- فرم کلی نثر

سرورم، تو در کنار آن واژه، دیگر قافیه نمی خواهی
فراخ بنگر که می توانی چیزی به اشاره بگویی
یا چیزی به نثر بگویی که سرانجام
قدری نشاط یا قدری تعلیم در آن باشد.

چاسر: مقدمه بر ملیبوس

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

مكتبة

گاهی در آزمون‌ها از دانشجویان خواسته می‌شود که دربارهٔ قطعه‌هایی از نثر یا شعر نظر بدهند. شعر معمولاً فشرده‌تر و ظریفتر از نثر است؛ بسیاری از مردم که هرگز شعری نخوانده‌اند به خواندن نثر عادت دارند - دست کم روزنامه یا نشریه‌ای؛ اما شاید آموختن چیزی دربارهٔ نظم و سخن گفتن از آن ساده‌تر از اظهار نظرهای متفکرانه و هوشمندانه دربارهٔ سبک یک نثر باشد.

دشواری‌ها این‌ها هستند که نثر، ساده به نظر می‌رسد و «فرم» شعر نیز بسیار هویداتر از «فرم» نثر است. ما همه به نوعی به نثر سخن می‌گوییم؛ همهٔ کسانی که از نظر فنی و تکنیکی با سواد هستند به طریقی می‌توانند نثر بنویسند. معمولاً برای درک این که سبک‌های متفاوتی در نثر وجود دارد، زمان لازم است. حتی یک شخص کم‌سواد می‌تواند بگوید که شعر چند الگوی دسمی و صوری دارد زیرا فقط نوع نوشتن در صفحه می‌تواند آن را روشن کند؛

بسیاری چیزها مانند وزن و قافیه‌بندی نیز می‌تواند به وسیله خوانندگان شناخته و تعریف شود، گرچه این‌ها بخش کوچکی از شناخت شعر را تشکیل می‌دهند. در میان ایرانیان، حتی دانشجویان نیز غالباً به شعر خواندن، بیشتر تمایل دارند، چه در رشته ادبیات و چه غیر آن، زیرا دست کم وزن شعر فارسی جاذبه عاطفی خاصی دارد و از طرفی هر ایرانی نیز به نحوی عواطف و تمایلات نهفته و نگفته خود را در آن می‌یابد، البته از طرف دیگر کوتاهی و فشرده‌گی شعر نیز انتظار خواننده کم حوصله ایرانی را برآورده می‌کند؛ همچنین شعر فارسی بیش از نثر مجال خودنمایی یافته و میدان‌داری کرده است و این به علل گوناگون اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و مذهبی بوده که طی چهارده قرن همواره ریشه‌دارتر شده است.

من در تجربه خود به عنوان یک مدرس و ممتحن متوجه شده‌ام که بیشتر دانشجویان در صورتی که کمک و راهنمای بسیار خوبی داشته باشند، از نثر بیش از شعر متأثر می‌شوند و در اوقات فراغت، بیش از کتاب‌های شعر به خواندن رمان علاقه دارند؛ اما در امتحان یا در کلاس، بحث انتقادی درباره شعر را آسانتر از نثر می‌یابند. در شعر چیزی برای کنکاش وجود دارد و چند آزمایش مکانیکی می‌توان انجام داد و روش‌های تحقیق نیز مشخص هستند.

گواه دیگری که نشان می‌دهد در بیان سبک نثر دچار سردرگمی و ابهام می‌شویم این است که بیشتر ما در نقد سبک خودمان در یک مقاله یا گزارش یا نامه نیز دشواری داریم و نمی‌توانیم سبک خودمان را خوب تشخیص دهیم. چه تفاوتی بین نثر و شعر وجود دارد که باعث این دشواری‌ها می‌گردد؟

نخست این که وزن شعر متکی بر الگوهای تکرار است، هر چند این تکرار بدون کلمات هموزنی که قرینه‌اند، خسته‌کننده خواهد شد. هر چند شعر نو و آزاد، پس از نیما این تکرار خسته‌کننده را از میان برده است، به ویژه در وزن شعرهای فروغ و سهراب و شاملو و چند تن دیگر که همگی پیروان نیما هستند. در شعر کلاسیک ایران، ردیف و قافیه و بیت‌های برگردان، از خستگی و ملالت پیشگیری می‌کرده است. ما، در مطالعه یک شعر می‌توانیم یک الگوی موزون بنیادی بیابیم. این الگو می‌تواند قافیه یا چیز دیگری مانند هم‌آوایی^۱، ترصیع و یاهم‌آغازی^۲، برگردان‌ها، ردیف و تناسب‌های منطقی یا حتی ضمایم موسیقی و آهنگین باشد

۲ - assonance

۳ - alliteration. آفای شمیسا آن‌را «هم حروفی» نامیده‌اند. نیز ن.ک: فصل ۱۶

مانند بیت مستزاد، بیت ترکیب، بیت ترجیع، بیت مسمط؛ اما وزن و آهنگ نثر مبتنی بر تغییر و دگرگونی است؛ هرگز در یک نثر، جمله یا عبارت‌هایی را نمی‌یابیم که همواره از آهنگ و وزن ثابتی از آغاز تا پایان پیروی کند. در واقع، خطوط هم اندازه و ثابت و قافیه (غالباً) در سبک نثر امروزه به عنوان نقص شناخته می‌شوند؛ هر چند در شاخه‌ای از نثر کلاسیک ایران، قافیه در نثر با نام سجع به کار می‌رفته است اما الگوی ثابتی مانند شعر نداشته و با سه شکل متوازن و مطرف و متوازی، و از طرفی با عدم تکرار فراوان، قابلیت متغیرتر از شعر داشته است اما به هر حال در نثر امروز، چندان مورد عنایت و احترام و اعتبار نیست.

دوم این که کاربرد واژه‌ها در نثر، متفاوت با شعر است. اگر بخواهیم عباراتی جامع و فراگیر بیان کنیم که هم شعر مولوی و حافظ و نیما، و هم نثر سعدی و چوبک را در بر بگیرد راهی پرخطر رفته‌ایم، اما دست کم می‌توان گفت که در شعر بیش از نثر امکان دارد واژه‌ها به گونه‌ای مبهم، ایهام دار، مهیج و صدا واژه‌ای^۴ به کار روند و یا برای مقصودی استفاده شوند که بیشتر مربوط به وزن است تا معنی. مثلاً در این بیت مولوی:

چنگ زن ای زهره من تا که بر این تن تن تن گوش بر این بانگ نهم دیده به دیدار روم
افراطی‌ترین مثال‌ها را در این باره می‌توان در آثار شکسپیر، ورد زورث^۵، میلتون^۶، براونینگ^۷، تی. اس. الیوت^۸، دکتر ادیت سیت ول^۹، حافظ، مولوی، منوچهری، سعدی، خاقانی و نظامی یافت. واژه‌ها در نثر بیشتر متمایل به این هستند که هم صراحت معینی داشته باشند و هم معنایی با ویژگی‌ای که می‌توان آن را سودمندی نامید، یعنی معنایی که ما حاصل خود را داشته باشد و بتواند مقصود را برساند و برای غرض نثر مفید باشد. روشنی و وضوح در بیشتر موارد در نثر برتری دارد اما در شعر غالباً ویژگی فرعی و ثانوی به شمار می‌آید.

سوم این که با توجه به این تفاوت در کاربرد واژه‌ها، شعر به طور کلی بسیار مجازی تر و

۴ - Onomatopoeically. ن. ک: فصل ۱۶

۵ - William Wordsworth (۱۸۵۰ - ۱۷۷۰)، شاعر رماتیک انگلیسی.

۶ - John Milton (۱۶۷۴ - ۱۶۰۸)، شاعر انگلیسی و صاحب «بهشت گمشده».

۷ - Elizabeth Barrett Browning (۱۸۶۱ - ۱۸۰۶)، بانوی شاعر انگلیسی که الهامات عارفانه‌ای دارد.

۸ - Thomas Stearns Eliot (۱۹۶۵ - ۱۸۸۸)، شاعر و داستان‌نویس آمریکایی متمایل به مکتب کلاسیک.

۹ - Dr. Edith Sitwell (۱۹۶۴ - ۱۸۸۶)، نویسنده انگلیسی.

به ویژه استعاری تر از نثر است.

مسأله نیروی عظیمتر عاطفی در شعر نیز مشکلی دیگر است؛ «شعرهای حقیقی» کاملاً خواندنی فراوانی وجود دارد که چنین توانایی عظیمی را ندارند، مانند مخزن الاسرار، حذیقه الحقیقه، بوستان، منطق الطیر و اما در مقابل، به ویژه در نمایشنامه، به قدر کافی نثرهایی وجود دارد که با عواطف خواننده یا شنونده برخوردی بسیار نیرومند دارند و احساسی بسیار قوی را القا می‌کنند، مانند «اولدوز و کلاغها». به هر حال دانشجوی معمولی ادبیات، بیشتر روی بزرگترین آثار شعری کار و تحقیق می‌کند و در این جا به درستی و منصفانه می‌توان گفت که تاثیر شدید احتمالی عاطفی در شعر، بیشتر از نثر است.

شاید مایه تأسف باشد که نثر و یکنواختی در معنای گسترده واژه، با هم آمیزش یافته‌اند. می‌توان پیرمرد کسل کننده‌ای مانند پولونیوس^{۱۰}، و یا واعظ بدی را مثال زد که یک ساعت درباره مسأله‌ای بی لطف سخن می‌گوید و البته همه به نثر. به هر حال نثر نسبت به شعر، فرو مرتبه‌تر نیست، این ها انواع ادبی متفاوتی هستند. بیشه‌ها نسبت به اقیانوس‌ها فرو مرتبه نیستند.

در هر صورت شیوه دقیق مطالعه و تحقیق سبک شناسانه و منتقدانه آثار این است که هر اثر را به واحدهایی تجزیه کنیم. این شیوه دقیقاً همان روش علوم تجربی و قابل استناد است و نتیجه آن معتبر می‌باشد. در واقع این همان شیوه استقرایی است که از مطالعه اجزا و پیوند آنها با هم، نتیجه کلی استخراج می‌شود، با این تفاوت که این استقرا در آثار ادبی می‌تواند استقرای تام باشد و بنابراین هیچگونه خدشه بردار نیست.

واحدهای شعر، به استثنای شعر آزاد، عبارت است از: ارکان، مصراع، بیت و گاهی بخش‌های بزرگتری با عنوان کتاب، بند، قسم یا بخشی معین که به سادگی به وسیله شماره یا عنوانی فرعی جدا شده است. اگر ما نثر را کالبدشکافی کنیم به مجموعه متفاوتی از واحدها دست خواهیم یافت. مانند: واژه، جمله (که اگر طولانی باشد همان راهم می‌توان به عبارت ها و قضیه‌ها تجزیه کرد.)، پاراگراف، و در نهایت، واحد بزرگتری مانند «فصل» یا گاهی واحدی کوچکتر مانند بخشی معین. داستان کوتاه یا مقاله ممکن است واحدی بزرگتر از پاراگراف نداشته باشد. یا ممکن است به چند بخش تقسیم‌پذیر باشد که در آن ها دلایل یا موضوعات جدید مطرح شده‌اند؛ این به جزئیات ماهیت قطعه مربوط می‌شود.

اگر ما قطعه‌ای از نثر را واژه به واژه مطالعه کنیم، خواهیم توانست به طور آگاهانه درباره «گزینش واژگان» سخن بگوییم؛ آنگاه اگر آن را جمله به جمله بررسی کنیم، از آهنگ، ساخت دستوری، سادگی، تناسب موضوع و روشنی آن درک دقیقی خواهیم داشت. سپس در صورتی که آن قطعه نثر به قدر کافی طولانی باشد، اگر آن را پاراگراف به پاراگراف مطالعه کنیم می‌توانیم چیزهای جدیدی درباره آهنگ و لحن آن پیدا کنیم و توالی منطقی و جاذبه روایت یا هر چیز دیگری را که تشکیل دهنده مفاد و مقصود کلی عبارت است، درک کنیم. اگر قطعه مفصلی از نثر مثلاً یک رمان را مطالعه می‌کنیم، آن را فصل به فصل می‌آزماییم و «ساختار داستان» را نیز کاملاً درک خواهیم کرد، یا این که «ارتباط مطالب» را در یک کتاب آموزنده یا سازنده مشخص خواهیم نمود.

ما در این مسیر مطالعاتی، هر مرحله را احتمالاً دوباره مرور نمی‌کنیم. اگر در یک آزمایش، تفسیری از یک قطعه کوتاه نثر ارائه می‌دهیم احتمالاً بیشتر وقت خود را در ملاحظه واژه‌ها و جمله‌ها صرف خواهیم کرد؛ به عبارت دیگر، کسی که رمانی مثل یک «مجموعه آثار» دارد یا می‌خواهد آن را برای مقاصد دیگری شرح دهد قادر نخواهد بود آن را واژه به واژه بازرسی کند؛ در اینجا تحلیل‌های کلی‌تر، سودمندتر و علمی‌تر هستند.

نثرهایی مانند برخی آثار خواجه عبدالله انصاری، احمد غزالی، عین القضاة، عطار و دولت‌آبادی، وجود دارد که برخی از ویژگی‌های معمول شعر را، مانند وزن، دارند؛ و نیز برخی شعرها به ویژه مانند شعر آزاد و یا گاهی موج نو وجود دارد که در عین حال به نثر نزدیک می‌شوند، چنان که مابه چند دسته‌بندی اضافی مانند «نثر شاعرانه» یا «شعر منثور» و «شعر آزاد» نیاز پیدا می‌کنیم؛ اما باید در نظر داشته باشیم که این‌ها اصطلاحات متناقضی هستند. در ادبیات همانند همه هنرها و بیشتر دانش‌ها، بسیاری حالت‌ها و موارد مرزی و بینابین وجود دارد که با تعریف‌های رسمی تناسب ندارند. تمایل به انطباق آثار ادبی با تعریف‌ها و طبقه‌بندی‌های فوق رسمی و جامد، مایه نقدهای ادبی بدی شده است.

روش واژه به واژه، جمله به جمله و پاراگراف به پاراگراف برای هر نثری مناسب است زیرا امکان ندارد نثری مرکب از این واحدها نباشد. البته ممکن است عباراتی به نثر وجود داشته باشد که در آن‌ها جمله دستوری محض نیامده باشد، زیرا می‌توان پاراگرافی نوشت که کلمات را به طور کامل ادا نکند یا بیانی بی‌قاعده و سست داشته باشد که اندیشه واقعی نویسنده را تصویر می‌کند، چنان که در چند اثر جیمز جویس و صادق چوبک و آل احمد چنین است، اما این عمومیت ندارد.

همچنین باید به خاطر داشته باشیم که نثر کاربردهایی دارد و این کاربردها به طور وسیعی، دست کم در نویسنده شایسته، سبک را شکل می‌دهند. بنابراین وقتی قطعه‌ای از نثر را مطالعه می‌کنیم باید کاربرد کلی آن را مشخص نماییم. تا این کاربرد را شناسیم به درستی نمی‌توانیم بگوییم که آیا واژگان، آهنگ و چیزهای دیگر آن، متناسب هستند یا نه. خلاصه، با چند تعمیم بی‌پروا می‌توانیم نثر را بر اساس کاربرد، به گونه‌های زیر تقسیم کنیم:

۱- روایی (Narrative)

به نظر می‌رسد که احتمالاً نثر روایی بیش از هر فرم دیگر در ادبیات عمومیت دارد. این نثر، داستانی حقیقی یا اختراعی را به طریقی بیان می‌دارد که جذاب باشد. این امر می‌تواند به چند شیوه صورت بگیرد مانند گردآوری محض رویدادهای مهیج در عباراتی دقیق و نافذ، یا تصویر دقیق شخصیت و انگیزه، چنانکه در «مدیر مدرسه» و «بوف کور» و «کلیدر» چنین است، بنابراین سبک نیز می‌تواند دایره وسیعی از تکنیک‌ها را دربرگرفته سازد.

۲- استدلالی (Argumentive)

این نثر به طور کلی انتزاعی‌تر از نثر روایی است؛ مساله در اینجا عقلانی و ذهنی است. کاربرد نثر استدلالی، ترغیب خواننده به باور داشت چیزی است. مانند «سیر حکمت در اروپا» اثر محمد علی فروغی، «اصول فلسفه و روش رئالیسم» اثر محمد حسین طباطبایی، «اسلام شناسی» اثر علی شریعتی، «گفتار در ادراک بشری» اثر لاک^{۱۱}، «اسناد مسیحیت» نوشته پالی^{۱۲} و بیشتر مقدمه‌های برناردشاو^{۱۳} و دیگران. نثر استدلالی بسیار خوب، به اندازه‌ای که می‌خواهد مردم را هوشمندانه در مساله‌ای به تفکر وا دارد قصد ندارد ضمیر یک تبلیغاتچی متعصب و هوچی‌گر و آوازه‌گر را متقاعد سازد؛ حقیقت این است - یا بهتر است باشد - که بیشتر این نوشته‌ها درباره فلسفه یا روانشناسی هستند. نثر استدلالی می‌تواند

۱۱ - John Locke (۱۷۰۴ - ۱۶۳۲)، فیلسوف انگلیسی و معتقد به اصالت تجربه.

۱۲ - William Paley (۱۸۰۵ - ۱۷۴۳) فیلسوف و متفکر انگلیسی.

۱۳ - George Bernard Shaw (۱۹۵۰ - ۱۸۵۶)، مولف و نمایشنامه‌نویس ایرلندی الاصل انگلیسی که بذله‌های او

از آثار بسیار مودبانه و سنگین و موقر شمرده شود، مانند آثار علامه طباطبائی و سروش و یا ابن سینا، و نیز می‌تواند تند و جزمی^{۱۴} باشد مانند سرمقاله‌های دینی یا سیاسی و سخنرانی‌های انتخاباتی.

۳- نمایشی (Dramatic)

نثرهای فراوانی را به صورت نمایشنامه می‌توان یافت. پیداست که کاربرد این گونه نثر، خواندن نیست بلکه نمایش دادن و بازی کردن است. به عبارتی، نمایشنامه، نثری است که نوشته می‌شود تا اجرا شود. نمونه‌های مهم نثرهای سراسر نمایشی عبارت است از آثار بهرام بیضایی، اکبر رادی، اسماعیل خلیج، بهمن فرسی، علی نصیریان و نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی، سین اوکیسی^{۱۵}، ایبسن^{۱۶} استریندبرگ^{۱۷} و ... البته نمایشنامه‌های منظومی نیز وجود دارد که از جمله آن‌ها می‌توان «جان نثار» اثر بیژن مفید و «حسن کچل» اثر علی حاتمی و «رستاخیز شهر یاران ایران» اثر عشقی را نام برد. نثر نمایشی بیضایی نیز در غالب موارد به شعر نزدیک می‌شود. رویهم‌رفته نمایشنامه واقعی استوار، می‌تواند تنها به نثر نوشته شود. نثر نمایشی برای ما معمولاً به گفتگوی عادی شباهت دارد زیرا آن را دقیقاً به عنوان تقلیدی از زندگی می‌پذیریم، در عین حال باید بر اساس زندگی واقعی نیز پیش برود و این امر در هر هنری یافته می‌شود.

۴- آموزشی (Informative)

نثرهای بسیاری وجود دارد که شالوده کاربرد آن‌ها انتقال اطلاعات است؛ مانند کتاب‌های درسی مدرسه و دانشگاه، کتاب‌های علمی، دایرة المعارف‌ها، کتاب‌های آموزشی هنرها و صنایع گوناگون، گزارش‌های مختلف و همه نوشته‌ها و مقاله‌های نشریه‌ها و روزنامه‌هایی که غیر آموزشی نیستند. چنین نثرهایی ممکن است مزیت ادبی شایانی داشته باشند، مانند بسیاری از کتاب‌های تاریخی همچون «تاریخ بیهقی»؛ یا آثاری ممکن است

۱۴ Sean (Shon) O'Casey (۱۹۶۴ - ۱۸۸۰) نمایشنامه نویس ایرلندی.

۱۵ Henrik Ibsen (۱۹۰۶ - ۱۸۲۸)، شاعر و نمایشنامه نویس نروژی.

۱۶ August Strindberg (۱۹۱۲ - ۱۸۴۹)، نمایشنامه نویس و رمان نویس سوئدی.

هیچ بهره ادبی نداشته باشند اما باز برای انتقال اطلاعات، مفید و رضایتبخش باشند. برخی نثرهای آموزشی بسیار بد وجود دارد که افرادی بدون داشتن ادراک و احساسی از سبک، آن‌ها را نوشته‌اند؛ این را به قدر کافی می‌توان درک کرد زیرا بسیاری افراد که علاقه‌ای به آفرینش ادبی ندارند می‌خواهند اطلاعات را انتقال دهند و طبعاً کمتر فردی از آنان به سبک خوب دست می‌یابد. ترجمه‌های تفسیر المیزان، غالباً نماینده چنین نثرهای بدی هستند. به هر حال احمقانه است که در جایی که آرایش و تزیین نوعی دیوانگی به شمار می‌رود، در جستجوی چنین سبکی باشیم، اما در هر صورت قطع نظر از آرایش و تزیین، درستی نثر و نگارش در این کتاب‌ها و نثرها شرط اساسی است.

۵ - کنکاشی (Contemplative)

«مقاله‌ای که در جنگ‌های ادبی، کتاب‌های تخیلی، کتاب‌هایی درباره تفکر مذهبی یا اندیشه سیاسی و یا انتقادی، و گاهی در کتاب‌های توصیفی یافته می‌شود و به طور مناسب تحت عنوان مشخص‌تری نمی‌آید، می‌تواند تحت این عنوان قرار گیرد. همه مردم می‌توانند با داشتن ادراک و احساس واقعی از سبک، نثری حتی در موضوعات ناخوشایند و متنوع مانند سوسیس، ریگ، موش، فعل یا بشقاب پرنده بنویسند که مایه لذت نیز باشد. مقاله‌نویسان مشهور انگلیسی عبارتند از: فرانسیس بیکن^{۱۷}، ویلیام هزلیت^{۱۸}، چارلز لمب^{۱۹}، ا. ال. استیونس^{۲۰}. نثر کنکاشی یا مقاله، ظاهراً در انگلستان به نوعی سرگرمی تبدیل شده است که نویسنده گاهی چیزی نمی‌خواهد بگوید و بلکه فقط می‌خواهد سرگرم کند؛ اما در زبان فارسی اصولاً قصد سرگرمی در میان نیست بلکه طبق غرض اصلی نثر کنکاشی، هدف آن بیان نظر شخصی نویسنده است؛ بنابراین در آن به طور عمده ویژگی‌های نثر استدلالی فلسفی و علمی یا آموزشی و ... دیده نمی‌شود، بلکه فقط بیان صادقانه نظر و اندیشه شخصی نویسنده درباره یک موضوع است. در این مورد «می‌توان گفت که مقاله نوشته‌ای

۱۷ - Francis Bacon (۱۶۲۶ - ۱۵۶۱)، فیلسوف انگلیسی و از بانیان روش تجربی.

۱۸ - William Hazlitt (۱۸۳۰ - ۱۷۷۸)، مقاله‌نویس و نقاد انگلیسی.

۱۹ - Charles Lamb (۱۸۳۴ - ۱۷۷۵) مقاله‌نویس و نقاد انگلیسی.

۲۰ - Robert Louis Balfour Stevenson (۱۸۹۴ - ۱۸۵۰) نویسنده انگلیسی.

است که نویسنده مطلبی را به مدد خوی و مشرب و شیوه تفکر و طرز تلقی خود برای خواننده حلاجی و روشن می‌کند به گونه‌ای که هم او را سرگرم کند و هم اطلاعاتی در باب موضوع مورد بحث به او بدهد»^{۲۱} مقاله در حد خود، نوع ادبی نوین و مستقلی است؛ گرچه در ادبیات کهن فارسی، نوشته‌هایی تحت عنوان «مقالات» داشته‌ایم اما در آنجا بیشتر به معنای «سخنان» است و نه به معنای امروزی آن به عنوان یک نوع ادبی مستقل، هر چند آنها را می‌توان مرحله‌ای از تحول تاریخی مقاله به شمار آورد؛ با این وجود گاهی نمونه‌های دقیق مقاله نیز در آن‌ها یافت می‌شود. نظامی عروضی در «چهار مقاله» از حد مقاله‌نویسی خارج می‌شود ولی در هر حال آن را می‌توان ابتدای این کار و تا حدی نزدیک به مقاله‌نویسی دانست. در ادبیات کلاسیک ایران، دقیق‌ترین نوع مقاله‌نویسی به معنای امروزی را می‌توان «فیه مافیه» اثر مولانا و «مجموعه رسایل حروفیه» غیر از اسکندرنامه و محرمانه سید اسحاق دانست که اولی به همت فروزانفر و دومی به کوشش کلمنت هوار تصحیح و چاپ شده‌اند.

لازم است به طور خلاصه، ویژگی‌های این گونه نثر را که کنکاشی نامیده‌ایم، از کتاب «بررسی قالبهای ادبی معاصر» نقل کنم:

- ۱ - عقاید شخصی نویسنده درباره یک موضوع.
 - ۲ - پدید آوردن نوعی همبستگی عاطفی بین نویسنده و خواننده.
 - ۳ - ایجاز و اختصار، و سریع گذاشتن از جنبه‌های فرعی موضوع.
- از مقاله‌نویسان مشهور ایران می‌توان میرزا ملکم خان، آل احمد، دکتر محسن هشترودی، علی اصغر حاج سید جواد، رضا براهنی، رضا داوری، عبدالعلی دستغیب، اسلامی ندوشن و ... را نام برد.
- به هر حال این پنج دسته، کاربردهای عمده نثرنویسی را به دست می‌دهد.
- گاهی یک جمله خود به خود یک واحد است و این زمانی است که در حکم یک نکته یا ضرب المثل باشد. این شیوه در مکتب گلستان سعدی و روش عبید زاکانی بسیار رایج است.

یک روش مطالعه نثر وجود دارد که خانم مارگری بولتن آن را تجربه کرده و بهترین تمرین نقادی یافته است. وی می‌گوید: «معلمی زیرک و دلیر که از درس‌های لذت و بهره

می‌بردم، شش سال پیش از این مرا برای مطالعه انتقادی نثر و شعر پرورش داد، آن هم نه به وسیله یادداشت کردن تفسیرها و توضیحاتم، بلکه تقریباً به طور کامل به وسیله تقلید از سبک‌ها در نوشتن. فقط تقلید ضعیف از عین ترتیب واژه‌ها پذیرفته نبود؛ من متن‌هایی را پدید آوردم که می‌توانست با اثر مولف اشتباه شود؛ تمام ویژگی‌های سبک را تقلید کردم اما در چند موضوع متفاوت به بحث پرداختم. چنین کاری به طور کلی برای مطالعه بسیار دقیق سبک، ضروری است؛ من هنوز فکر می‌کنم که این بهترین آموزشی بود که تا کنون داشته‌ام. این کار مزیت زیادی در صدور حکمی مناسب درباره زبان انگلیسی و ایجاد اختلاف بیشتر در سبک خودمان داشت.»

این شیوه که وی بیان می‌دارد در واقع نوعی تمرین برای درک سبک شمرده می‌شود و چنانچه با هدفی غیر از تمرین و شناخت، و به ویژه به صورت طنز نوشته شود، نقیضه (Parody) نام دارد. نقیضه‌های خوب در شعر، آسانتر و بیشتر از نثر یافته می‌شود. نقیضه، عبارت است از تقلیدهای هزلی از یک اثر؛ در واقع این تقلیدی است که بیشتر جنبه طنز دارد. بدیع دانان فارسی و عربی البته هر گونه تقلید را در ذیل عنوان سرقات ادبی مورد بحث قرار داده‌اند، چنانکه حتی ترجمه را نیز بخشی از سرقات شناسانده‌اند.^{۲۲}

در کتب پیشینیان گاهی سخن از «تتبع» می‌خوانیم که عبارت است از: «پیروی کردن از سبک و اسلوب سخن یکی از شعرا»^{۲۳}. شاید بتوان «تتبع» را تقریباً با «پارودی» معادل دانست اما توجه به این نکته لازم است که پارودی نوعی طنز همراه با مبالغه است. گودون در تعریف آن می‌نویسد: «کاربرد تقلیدی واژه‌ها، سبک، طرز تلقی، لحن و اندیشه‌های یک نویسنده به طریقی که آن‌ها را مضحک می‌سازد. این شیوه غالباً به وسیله اغراق آمیز کردن ویژگی‌های اصلی و به کار بردن کم و بیش همان تکنیک‌ها پدید می‌آید، مانند تصویر مضحکی که یک کاریکاتوریست می‌کشد. این در واقع نوعی تقلید طنزآمیز است و به عنوان شاخه‌ای از طنز به شمار می‌رود.»^{۲۴}

بنابراین باید نقیضه را شیوه‌ای جدید در ادبیات فارسی به شمار آورد اما البته نباید گفت که تحت تاثیر ادبیات غرب بوده است. امروزه زیباترین نقیضه‌ها را در زبان فارسی

۲۲ - ن. ک: همایی. جلال‌الدین / صناعات ادبی ص ۳۷۳

۲۳ - همانجا/ ص ۳۹۵

می‌توان در نشریات فکاهی از جمله «گل آقا» مشاهده کرد. کتاب «قند مکرر» که مربوط به همین نشریه است، حاوی نقیضه‌های بسیار زیبا و خوبی است و کسی که می‌خواهد نمونه‌های نقیضه‌های خوب معاصر را مطالعه کند باید بدان مراجعه نماید. به عنوان نمونه و برای آشنایی بیشتر با نقیضه، یک نمونه از شعر و یک نمونه از نثر در این شیوه را از نشریه «گل آقا» شماره ۳۱ سال دوم نقل می‌کنم؛ کسی که شعر «کتیبه» از مرحوم اخوان ثالث را خوانده باشد به خوبی می‌تواند تقلید و شباهت‌های سبکی و نقیضه زیر را بشناسد:

«پشت و روی سکه»

نشسته مرد مسئولی کمی آن سوی تر انگار کوهی بود
برای ما دو سال و چندماهی کو وزارت کرد
شاید عمر نوحی بود

و ما این سو نشسته جمع انبوهی
زن و مرد و جوان و پیر
همه با یکدگر رو راست!
ولی با یکدگر درگیر

«- یکی از چپ یکی از راست!»

□ □ □

یکی از ما که مسئولیتش سنگین تر از ما بود
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت
نگاهی سوی ماها (!) کرد

و آنگه لب به نطقی آتشین وا کرد
کمی او شکوه از افسانه لیلی و معجون کرد
که یعنی او دل ما را به نطق خویشتن خون کرد!
یکی دو ماه بعد از این

- و یا شاید (چه می‌دانم) هفت‌شده ماه بعد از آن -

وزیری را که گفتم در سطور فوق

وکیلی شد که هرگز هیچکس در هیچ مجلس همچو او را می‌نمی‌یابد.

□ □ □

شبی که نور از مهتاب می بارید

و یا شاید که روزی بود

(کمی گیجم)

مرا اکنون به خاطر نیست کان شب واقعاً شب بود

و یا چون شعر «م. امید» دیشب بود

شب گردید

به هر تقریر

شبی که نور از مهتاب می بارید

و پاهامان عرق می کرد و تن هامان می خارید

و کیلی را که گفتم در سطور فوق

- که قبل از آن وزیری بود -

نگاهی سوی ماها کرد و بالا رفت

سلامی گفت

- ما نیز آن چنان گفتیم

کمی تعریف از ما کرد .

- ما نیز آن چنان کردیم

به چپها سخت توهین کرد

- ما نیز آن چنان کردیم

کمی هم بر جناح راست نفرین کرد

- ما نیز آن چنان کردیم .

پس آنگه گفت:

«هر آن مرد گناه آلوده از جمع شما پاکان و خوبان سخت بیرون باد .»

بدو گفتیم: «ایدون باد .»

سپس، این سو و آن سو، جمع انبوهی

چنان کوهی!

زن و مرد و جوان و پیر

همه با همدگر رو راست

ولی با یکدگر درگیر

یکی از چپ، یکی از راست!

□ □ □

زمین بر شاخ گاو و گاو هم بر پشت ماهی بود

سخن هامان جناحی بود!^{۲۵}

متن زیر نیز نقیضه‌ای است از «تذکرة الاولیا» و کسی که آن را مطالعه کرده باشد به خوبی در می‌یابد که چگونه لحن و سبک و آهنگ و جمله‌بندی و دیگر ویژگی‌های بیان عطار در اینجا تقلید شده و با اغراق آمیز کردن مسایل و ویژگی‌های متن، وارد طنز شده است:

تذکرة المقامات

«ملانصرالدین»

آن کان معانی، آن وزیر امور کانی، آن صاحب عینک ته استکانی، آن جگر گوشه اهل معرفت، آن دولتمرد عالی صفت، آن گشاینده درهای ورودی و آن بندنده (!) راههای خروجی، آن فارغ التحصیل انستیتو تکنولوژی! مولانا مهندس حسین محلوجی، مقیم تهران بود و زمانی نماینده کاشان بود و بانی کارخانجات ذغالشویی زرند کرمان بود و استاندار لرستان بود و عامل در کارخانجات شیشه قزوین و مخمل و ابریشم کاشان بود و مجری تأسیسات خطوط لوله نفت و گاز و آب اهواز و بوشهر و آبادان و جزایر خارک و لاوان بود و عهده‌دار ذوب آهن سپاهان بود و مسئول دفتر عمران کردستان بود و با این همه از عاقبت کار، ترسان بود! و پیوسته مریدان را گفتی: «دریغا که عمر، در بیکاری و بطالت گذراندم!»

در باب آن جامع المشاغل گویند: اهل کاشان و اهل لرستان، او را «محلوج چی» گفتندی، از آن بابت که در زمان تصدی وی در آن سامان، پشم و پیل مردمان آن بلاد، به تمامت ریخته بود، به سبب شدت آن سختی و ریاضت‌ها که این مرد - حفظه الله - به ایشان داده بود.

روزی از وزارت، سخت به تنگ آمده بود، بر سبیل تیزی گفت: «اگر کس را بضاعت بودی، ما این خرقة وزارت را به دو جو بفروختیمی.» مریدی آن جا بود، در حال دو جو بداد. گفت: «نادان مریدا که تو باشی! ما دو جو «اورانیوم غنی شده» قصد کرده بودیم (!) و گرنه خرقة وزارت را در نزد ما تا این اندازه قرب و اعتبار هست!»... و گفت: «چهل سال بود تا ندانستم نان و آب در کدام چشمه است، حال بدانستم که در مس سرچشمه است.»^{۲۶}

در اینجا لازم به یادآوری است که لفظ «نقیضه» در ادبیات کهن ایران آمده است و در اصل این اصطلاح ظاهراً برای پاسخ هجوآمیز به شاعری است با استفاده از شیوه و اصطلاحات همان شاعر که در واقع قصد تمسخر آن شاعر در میان است. سوزنی سمرقندی در هجویه‌ای که برای سنایی گفته است در مصراع می‌گوید: «هر کجا شعر تو یابیم نقیضه بکنیم.»^{۲۷}

مرحوم اخوان ثالث نیز با استفاده از همین اصطلاح کهن، این شیوه را نقیضه - معادل پارودی - نامیده است که می‌تواند اصطلاح بسیار مناسبی باشد. آقای عمران صلاحی در مقاله خود - که ذکر شد - نمونه‌هایی از نقیضه سرایی را آورده‌اند: «در مونس الاحرار از ابن بها یا به قول خودش پوربها نقیضه‌های زیادی آمده است.»^{۲۸} «فوقی در مثنوی خود با تقلید از نظامی، عشق شیرین و فرهاد را به مسخره گرفته است»^{۲۹} که این نقیضه‌ای بر خسرو و شیرین نظامی شمرده می‌شود.

به هر حال، گرچه کمی از بحث دور افتادیم و شاید بهتر بود این مطلب را در فصل شانزدهم بررسی می‌کردیم، این شیوه از بهترین روش‌های درک و شناخت سبک هر هنرمندی است و می‌تواند به عنوان تمرین در مدارس نیز به کار گرفته شود.

۲۶ - گل آقا/ سال دوم / شماره ۳۱ / ص ۵

۲۷ - نقل از صلاحی. عمران / نقیضه‌سازی و لوئیس کارول (نشریه «کتاب پاژ» / شماره ۲ / شهریور ۱۳۷۰

۲۸ - همانجا

۲۹ - همانجا

۲- واژه واژگان

کاستارد: من اینک به پاداش او خواهم نگریست، پاداش!
آه! آن واژه‌ای لاتینی است برای سه پیش: سه پیش، پاداش
شکسپیر: گمگشته رنج عشق، پرده ۳، صحنه ۱۱.

احتمالاً گزینش واژه‌ها، نمود سبک است و طرح آن ساده‌تر می‌باشد. وقتی ما گزینش واژه‌های یک نویسنده را مطالعه می‌کنیم باید پرسشهایی را مطرح سازیم، از جمله: آیا به طور کلی واژه‌های متداول و روزمره را به کار می‌برد یا واژه‌های غیر معمول را؟ آیا عنصر سامی و عربی در واژگان او غلبه دارد یا عنصر ایرانی؟ آیا واژه‌ها را هشیارانه در مفهوم خودشان به کار می‌برد؟ آیا واژه‌های انتزاعی و مجرد را ترجیح می‌دهد یا واقعی و محسوس را؟ آیا واژه‌های برگزیده و ویژه‌ای دارد و عمدتاً تمایل او ممکن است به کدام دسته واژه‌ها باشد؟ آیا برای سهل انگاری و بی‌قیدی یا دقت و سختگیری و موشکافی در گزینش واژه‌هایش مدرکی کلی وجود دارد؟ این پرسش‌ها می‌توانند مدارکی جالب برای اهدیت گزینش واژه‌ها در شکل سبک یک نویسنده به دست دهند، زیرا آزمایش تفصیلی واژگان، به ویژه در خصوص بسامد واژه‌های معین یا انواع واژه‌ها، برای تعیین هویت آثار بی‌نامی به

کار می‌رود که به نویسندگانی منسوبند که آثار دیگرشان شناخته شده است.^۲

اگر در یک آزمون، درباره نثری کوتاه و خلاصه شده در دو یا سه پاراگراف، از ما پرسش شود، نمی‌توانیم درباره عادات نویسنده در این گزیده و بررسی واژگان آن استنباط زیادی داشته باشیم، مگر این که از پیش، چیزی درباره این اثر بدانیم. این گونه تعمیم از یک گفتار کوتاه، به راستی نادرست است، اگرچه برخی صاحب‌نظران اشاره دارند که می‌توان این کار را انجام داد. ما می‌توانیم در مطالعه یک متن مختصر به واژه‌های نامانوس و یا نادر اشاره کنیم؛ منبعی را نشان دهیم که به نظر می‌رسد واژه برای رساندن مفهوم خود از آن جا برگزیده شده است، مسایل بلاغی، غیر معمول بودن، کهن گرایی، شوخ بودن، یا معنی مجازی داشتن واژه‌ای را که نویسنده به طور کلی به طریقی متفاوت به کار برده، توضیح دهیم؛ به چیزهایی مانند استفاده مهیج یا عاطفی از عبارت‌ها یا نام‌های مناسب توجه کنیم، و چیزهایی از این قبیل؛ ما باید بیشتر درباره واژگان همان گزیده متن خاص توضیح بدهیم و نباید چندان آزادانه برای تعمیم نتیجه آن بر سراسر اثر آن نویسنده تلاش داشته باشیم، مگر در پرسشی «زمینه‌ای» در یک متن کوتاه برگزیده که می‌تواند چند ویژگی بسیار شناخته شده سبک را نشان دهد. به عبارت دیگر وقتی ما سراسر یک اثر یا بخش بزرگی از اثر یک نویسنده را مثل یک امتحان دانشگاهی بیازماییم یا هنگامی که یک مجموعه آثار را مطالعه می‌کنیم می‌توانیم کاملاً انتظار داشته باشیم که درباره عادات کلی این نویسنده در گزینش واژه‌ها، اندیشه‌ها و برداشتهایی به دست آوریم.

فارسی، زبانی است که مطالعه واژگان در آن بسیار شایسته است. این مزیت بزرگی است که زبانی مانند زبان ما، واژگان را از زبان‌های بسیاری جذب کند، زیرا میدان وسیعی به زیر و بم‌های معنی می‌دهد و اختلافات معنایی را می‌گسترده؛ این روند را نباید ضعف یا عیب و نقض هیچ زبانی به شمار آورد، چرا که همه زبانهای زنده عالم، این روند را طی می‌کنند. تخمینی از فراگیری و گستره شگفت‌انگیز زبان فارسی در دوره‌های کهن و امروز را می‌توان در هر کتاب مقدماتی زبان‌شناسی تطبیقی و تاریخ زبان فارسی یافت، مانند: «مقدمه فقه اللغة ایرانی» از م. اورانسکی یا مقدمه «قاموس» از محسن ابوالقاسمی و دیگران و

۲ - ریاضیات این نوع تحقیق به وسیله آقای G. Undy Yule در کتاب «مطالعات آماری واژگان ادبی» (The Statistical Study of Literary Vocabulary) شرح داده شده است. این کتاب تنها برای دانشجویان پیشرفته مفید است و مستلزم اطلاعات قابل توجهی از ریاضیات است. این کتاب هنوز به فارسی شناخته و ترجمه نشده است.

یا «تاریخ زبان فارسی» اثر دکتر پرویز ناتل خانلری. ما واژه‌هایی را نه تنها از عربی و ام گرفته‌ایم بلکه از زبان‌های دیگر نیز مانند: هندی، روسی، فرانسوی، انگلیسی، مغولی، ترکی، یونانی و چینی اقتباس کرده‌ایم. بسیاری از این وامگیری‌های شگفت‌انگیز، نام کالاهای بیگانه بوده است؛ نسبت به تاریخ ورود و کاروری هر یک از این زبان‌ها، واژه‌های خاصی اقتباس شده است. واژه‌های عربی به علت کاربرد دینی و سیاسی از قرون اولیه اسلامی تا دوره مغول افزایش چشمگیری در فارسی نشان می‌دهد، به ویژه که ادبیات عرفانی ما ارتباط تنگاتنگی با فرهنگ قرآنی نیز داشته است. واژه‌های هندی بیشتر مربوط به دوران پیش از اسلام و در اثر ترجمه کتاب‌های هندی به پهلوی و فارسی میانه وارد شده است. از زمان سلطه ترکان بر ایران و نیز از حمله مغول به بعد تا زمان صفویان، واژه‌های مغولی و ترکی به طور فزاینده به فارسی وارد شده است و عمدتاً جنبه اداری و سیاسی دارد. واژه‌های ترکی در زمان صفویان باز هم رایج بوده است. واژه‌های یونانی، بیشتر اسامی خاص و اصطلاحات پزشکی و فلسفی است، برخی از واژه‌های یونانی مربوط به دوره سلوکیان و اشکانیان است. از دوره قاجاری، به ویژه از زمان ناصری، واژه‌های فرانسوی و انگلیسی و تا حدی روسی، افزایش چشمگیری نشان می‌دهد که عمدتاً سیاسی یا علمی و تکنولوژیکی است. البته رفته رفته بسیاری از واژه‌های غیر ضروری متروک شده یا برایشان معادل سازی شده است. برای شناخت بسیاری از واژه‌های اقتباس شده، کتاب «سبک شناسی» از مرحوم بهار و «عربی در فارسی» از دکتر خسرو فرشیدورد و مقدمه لغتنامه دهخدا و فرهنگ معین بسیار مفید است و نیز «زبان‌شناسی و زبان فارسی» از دکتر خانلری تا حدی راهگشا است.

برای مطالعه سبک نثر، از میان عناصری که غالباً شناخته شده‌اند، هند و ایرانی، سامی و زبان‌های وابسته به سامی و پس از این‌ها زبان انگلیسی و فرانسوی برتری مهمی دارند. برای مقاصد معمول و متداول بحث نقادانه، البته نه بحث زبان‌شناسی تطبیقی، زبان‌های سامی شامل زبان‌های وام دهنده عربی، عبری، آرامی و سریانی است و هند و ایرانی نیز به طور کلی واژه‌های قدیمتر زبان‌های ایرانی کهن مثل پارسی باستان، پهلوی، سانسکریت، سکایی، اوستایی و همچنین فارسی دری نوین و نیز گویش‌های گوناگون ایرانی مانند گیلکی، کردی، بلوچی، مازندرانی و ... را در بر می‌گیرد.

البته در برخورد با زبان‌های اروپایی و عربی، رفته رفته به وسیله گزیده‌برداری یا ساختن ترکیبات و اسامی جدید و یا استخراج معانی نو از واژه‌های موجود، معادل‌هایی برای

آن‌ها ساخته شده است و این دسته واژه‌ها تقریباً در حال بیرون رفتن از زبان فارسی هستند؛ البته هنوز به جای بسیاری از کلمه‌ها معادلی پدید نیامده است، مثلاً هلیکوپتر یا تلفن و ... به هر حال برای معادل سازی سه شیوه به نظر می‌رسد که ممکن است نویسنده‌ای در سبک خود به هر کدام گرایش داشته یا نداشته باشد. این سه شیوه عبارتند از:

۱ - گزیده برداری - یا ترجمه لفظ به لفظ ترکیبات و اسامی خارجی

۲ - ساختن ترکیبات و اسامی جدید از واژه‌ها و وندهای موجود.

۳ - استخراج معانی جدید از واژه‌های موجود.

شیوه دوم به وسیله زبان عامه و خودبه خود انجام می‌شود و این در صورتی است که عامه اهل زبان نیاز به نامگذاری را احساس کنند. دو شیوه دیگر بیشتر کار آکادمی‌ها و متخصصان و ادیبان است. در سبک یک نویسنده می‌توان به خوبی در این موارد تحقیق و دقت کرد.

در زبان فارسی، واژه‌هایی که ریشه عربی دارند عمدتاً کوتاه‌ترند و معمولاً با هجاهای کمتر و کوتاه‌تر، اما گاهی زمخت‌تر و سخت‌تر؛ ولی واژه‌های فارسی معمولاً کمی طولانی‌ترند و با هجاهای بیشتر و بلند، اما معمولاً نرم‌تر و با وقارترند و از نوعی فخامت برخوردارند. این قاعده البته کلیت ندارد ولی رویهم‌رفته چنین به نظر می‌رسد. هر نویسنده‌ای به علل گوناگون ممکن است به یک دسته از این واژه‌ها گرایش داشته باشد، اما به هر حال این دو عنصر ایرانی و عربی در زبان ما شمار فراوانی از واژه‌های معادل ایجاد کرده که به یک معنی یا تقریباً به یک معنی هستند اما بیشتر، تداعی‌های متفاوتی دارند، مانند:

فارسی	عربی
شیرینی (---)	حلاوت (U--)
کشنده (U--)	مهلک (--)
سراینده (U--)	شاعر (--)
آدمکش (---)	قاتل (--)
دوشیزه (---)	باکره (U-)
خاموش (U--)	ساکت (--)
نویسنده (U---)	کاتب (--)
آزمند (U-U-)	حریص (U-U)
نیازمند (U-U-U)	محتاج (U--)

مادر (- -)	ام (-)
پدر (U -)	اب (-)
برادر (U - -)	اخ (-)
یگانه (U - -)	واحد (- -)

علامت هجاها را روبه روی هر واژه نگاشتم تا با معادل‌هایشان مقایسه شوند. هر دانشجوی با هوشی می‌تواند با مطالعه یک فرهنگ ریشه‌شناسی، معادل‌های فراوانی بیابد. واژه‌های جدید هنوز هم به زبان وارد می‌شود؛ بیشتر این واژه‌های جدید، امروزه انگلیسی هستند زیرا برای نامگذاری اختراعات یا اکتشافات علمی ساخته شده‌اند. گرچه ریشه آن‌ها احتمالاً یونانی است؛ البته ما بیش از این واژه‌ها، واژه‌هایی برای موضوعات روزمره داریم. نمونه‌های ابداعات جدید و ضروری که یا گریته‌برداری و یا ساخته شده‌اند عبارتند از: روانکاوی (جستجو کردن در روان و معالجه آن) هواپیما، رهیافت، روند، کاربرد، بی‌سیم، خودرو، خودنویس و ...

دانشجویی که کتاب‌های فراوانی دربارهٔ واژه‌ها می‌خواند، شاید از این نظر چیزی دستگیرش نشود مگر این که غالباً نزاع رایج بین سره‌گرایان یا تا حدی ملایم‌تر فارسی‌گرایان و دیگران را درک کند. هر گروه بر آنند که گروه دیگر به راستی بر خطا است و مثال‌های زشتی هم می‌زنند. چنین نزاعی هم با دامنهٔ وسیع‌تر و ریشه‌دارتر در زبان انگلیسی بین ساکسون‌گرایان و لاتین‌گرایان وجود دارد؛ اما این نزاع، بیشتر به جنگ بین زنان و مردان شباهت دارد؛ هیچ کدام نمی‌تواند بدون کمک دیگری برای مدتی طولانی مفید واقع شود و دوام بیاورد.

خوشبختانه در زبان فارسی عرب زدگی به طور مشخص و متعصبانه وجود ندارد؛ جز در میان آثار منثوری که روحانیان مذهبی نوشته‌اند. چنین نوشته‌هایی بیشتر از قواعد نحوی عربی تبقیث می‌کنند و واژه‌های عربی را بر فارسی ترجیح می‌دهند که البته این امر به نوعی از آموزشها و موقعیت متأثر بوده‌است و به دلایل قابل درک با زبان فارسی ارتباط کمتری پیدا کرده و بیشتر از زبان و متون عربی تأثیر می‌پذیرد؛ اگر چه به دلیل ارتباط روحانیت با مردم نیاز به این آگاهی قابل درک می‌باشد. این نوع نثر که به "آخوندی" شهرت یافته است با نگاهی حتی به برخی تفسیرهای جدید از قرآن که به فارسی نگاشته شده و برخی کتابهای دینی، نقص و نیاز چنین نثرهایی به ویرایش و بازنگری اساسی را به خوبی مشخص می‌کند. خوشبختانه به نظر می‌رسد که امروزه در این گونه نثرها، تحولاتی در حال پدید آمدن است.

درضمن نثر دیگر دورگه که به مسأله امروز زبان بیشتر ارتباط پیدامی‌کنند نثرهای ترجمه‌ای نسل اول و "روشنفکران" است که با همین کیفیت از واژگان و متون غربی تغذیه می‌کنند و ما در جای خود به آن پرداخته‌ایم. به هر حال سره‌گرایی در فارسی، واکنشی است در برابر بی‌قیدی دستوری و واژگانی زبان، و هر چه این بی‌قیدی افزایش یابد، سره‌گرایی نیز افراطی‌تر و متعصبانه‌تر خواهد شد. انحراف یک طرف، انحراف طرف دیگر را نیز همراه خواهد داشت. چنین کنش و واکنش‌هایی از قوانین و ویژگی‌های مهم تاریخ ادبی است. زبان، طبق قواعدی ویژه، سیر طبیعی خود را طی خواهد کرد، چنان که تاریخ نیز قانونمندی‌های خاص خود را دارد. ولی به هر حال در دوره معاصر، زبان فارسی رو به خلوص و یکدستی پیش می‌رود. گاهی شنیده می‌شود - حتی در سمینارها - گروهی می‌گویند فارسی‌گرایی - حتی نه سره‌گرایی! - نوعی انحراف است و بیاییم با زبان سعدی و حافظ و مولوی و که و که ... سخن بگوییم؛ و البته هم اینان - که غالباً مدرکی در ادبیات هم دارند - نیز از معادل سازی در زبان فارسی و مقابله با نفوذ بیگانه هم دم می‌زنند. تناقض این گفتار به خوبی روشن است زیرا به هر حال لغات بیگانه از نظر ساختار صرفی با قواعد فارسی تطابق ندارند، چه عربی و چه اروپایی؛ از این گذشته تازه زبان‌های اروپایی که به فارسی نزدیکتر و با آن هم خانواده هستند! باز باید توجه داشت که با معادل سازی واژه‌های جدیدی پدید می‌آید که در زبان حافظ و مولوی نبوده است!

اینان که ممکن است برخی شان حتی زبان‌دان هم باشند، متوجه نیستند که زبان سعدی و مولوی زبان روزگار خودشان بوده است و چه بسا که همین زبان سعدی و حافظ، برای رودکی و فردوسی و ... انحراف شمرده می‌شده است! پس چه معیاری داریم که حکم صادر کنیم نباید به زبان رودکی و فردوسی سخن گفت؟! به هر حال مگر نه این که زبان همچون موجودی زنده و پویا سیر خود را طی می‌کند؟ بنابراین باید این واقعیت را پذیرفت که زبان امروز نمی‌تواند همان زبان گذشته باشد - هر چه و هر گونه که باشد - همانگونه که یک انسان چهل ساله نمی‌تواند همان باشد که در پانزده سالگی بوده است. زبان آنان مربوط به دوران خودشان است، فارسی همان دوره است؛ و زبان ما فارسی دوره خودمان است، بنابراین ما باید به زبان هم امروز سخن بگوییم و توانایی‌های فارسی را بشناسیم و آنچه را که نیازهای امروز را برطرف می‌کند از آن استخراج کنیم. شک نیست که دیگر امروز هیچ کس - خواه ناخواه - نمی‌گوید: «پنهان کنم دشت درون» یا «دقاق بسیط مسافری گم شده بود». رجعت در زبان، چه به قرن هشتم و چه به قرن دوم یا ماقبل آن، ارتجاع زبانی است و

من نمی‌دانم که چرا در ایران این همه به گذشته گرایش دارند و همواره فکر «بازگشت» دارند، نه «پیشرفت»!

به هر حال برخی مردم متمایل به واژه‌های طولانی هستند، واژه‌های نامأنوس و طولانی نزد نیمه تحصیل کردگان نشانه فرهیختگی و تحصیل کردگی است. آنان که به طور ناسالمی به عربی گرایش دارند هرگز نمی‌توانند رک و پوست کنده حرف بزنند و غالباً سخنانشان زود و خوب فهمیده نمی‌شود؛ جمالزاده تصویر خوبی از آنان در «فارسی شکر است» به دست می‌دهد. این شیوه به‌درد مرغوب کردن کشاورزان می‌خورد. چنین زبانی پرشکوه و ملالت آور است.

سره‌گرایان و به هر حال فارسی‌گرایان به نوبه خود چیزی دارند که بگویند اما آنان نیز ممکن است از واکنش سالم در برابر فضل فروشی خام، به فضل فروشی دیگری سقوط کنند و واژه‌های پارسی را در جایی به کار ببرند که اصل عربی آن مناسبتر است. تعصب نسبت به هر جانب، جای تأسف دارد زیرا هر گونه تعصب و کوتاه فکری، امکانات زبان را محدود می‌کند.

عادتی که همه باید از آن پرهیز کنند، به کار بردن واژه‌هایی نامأنوس و طولانی است که قابل فهم نیستند. این نقص احتمالاً در نثر نویسندگان مشهور کمتر یافته می‌شود اما غالباً ممکن است در روزنامه‌نگاری ضعیف و بد پیدا شود؛ این اشتباهی است که خود دانشجویان مسئول آن هستند. بسیاری از مردم به طرزی بی‌پایه و بی‌بنیاد دربارهٔ اختلال روانی^۳ و عقده‌ها^۴ و سرکوب^۵ سخن می‌گویند که دانش شفا‌دهنده بزرگ و رهایی بخشی مانند روانپزشکی به وسیله آنان بی اعتبار و بدنام شده است. بدین وسیله بسیاری از کلمات، معنای دقیق خود را از دست می‌دهند و جانشین کلمات دیگری می‌شوند و باعث از بین رفتن آن‌ها می‌گردند. این بلایی است که بر سر برخی واژه‌ها مانند بخشش و بخشایش، دلبر و دلدار و ... آمده است. بی‌قیدی در زبان، یکی از گناهان حقیقی هر نویسنده است.

یک جنبه از نزاع بین عربی‌گرایان و سره‌گرایان، مبارزه‌ای است که برخی از نقادان

۳ - neurosis

۴ - complexes

۵ - repression

ادبی بر ضد زبان و نثر فنی و تکنیکی به راه انداخته‌اند، این زبان را می‌توان به عنوان «لهجه ویژه» مجزا کرد. واژگان بسیار توانگر فارسی، گزینش واژه‌هایی را امکان پذیر می‌سازد که نه تنها معنا را می‌رساند بلکه به آواها و تداعی‌ها و تناسب با زمینه و محتوا نیز توجهی دارد. البته باید توجه داشت که ارتباط فارسی با عربی، به عمق و ریشه داری ارتباط انگلیسی بالاتینی نیست، زیرا از طرفی زبان انگلیسی و لاتین هم خانواده هستند و از طرف دیگر الگوهای نحوی و صرفی آن‌ها نیز به هم شباهت دارد، و این علاوه بر ریشه واژگان است؛ اما زبان فارسی و عربی، هم خانواده نیستند و الگوهای صرفی و نحوی کاملاً متفاوتی دارند و به همین سبب تاثیر نفوذ زبان عربی بر فارسی، بسیار کمتر از تاثیر و نفوذ لاتین بر انگلیسی یا عربی بر زبانهای آفریقای شمالی و دیگر زبان‌های آسیای جنوب غربی است؛ در واقع تاثیر عربی بر فارسی غالباً بسیار سطحی و گذرا بوده و امروزه معمولاً از وارد کردن مقداری واژه، چندان فراتر نمی‌رود. تازه ورود این واژه‌ها نیز اولاً با تغییرات فراوانی همراه بوده است - از جمله تغییرات معنایی، آوایی، حروف - تا با زبان فارسی مطابقت یابند؛ دوم این که دایره واژگان فارسی را گسترش بیشتری داده است؛ و سوم این که بسیاری از واژه‌های عربی نیز به علت عدم نیاز یا عدم تطابق با ساختار و ذوق فارسی و زمختی آن‌ها، خود به خود در زبان فارسی پذیرفته نشده‌اند؛ و اگرچه در برخی کتاب‌ها به کار رفته بوده‌اند اما به تدریج یا به سرعت به بوته فراموشی سپرده شده‌اند؛ مرزبان نامه، جهانگشای جویی، اخلاق ناصری، تاریخ و صاف و بسیاری متون دیگر، شاهد خوبی برای این گونه واژه‌ها هستند. اگر، یک متن با شکوه و صریح را به نثر و شیوه بیان فنی و عربی مآبانه برگردانیم خواهیم دید که تغییر واژگان چگونه می‌تواند نیروی عاطفی متن را کاملاً تباه سازد.

خواهرم در آستانه مردن بود و به دروازه‌های مرگ نزدیک می‌شد؛ اما خدا، آن خدایی که نخستین نشان نازش در دوشیزگی را ویژه او داشته بود، نخواست که چنان زود او را به سوی خود فرا خواند؛ رنج و آزمون او در این جهان فرودین در گسترده دوشیزه قهرمان، که برای دومین بار به تنگنای خاک فرود آمده بود، تا دوره‌ای رنجبار و دشوار از زندگی را از سر گیرد، خم زده در زیر چلیپای خویش، پهلوانانه، به هم‌آوردی و رویارویی با

دردهای سترگ می‌شتافت، او دیگر پیروزی را مگر در پیکار نمی‌دید و
ناماوری و سرافرازی را مگر در اوج و التهاب رنجها نمی‌یافت.

شاتو بریان: «آتالا» و «رنه»، ترجمه میر جلال الدین کزازی^۷

هر کسی فارسی بداند می‌تواند این متن را فوری بفهمد، گرچه ممکن است لحظه‌ای
روی کلمه «نازش» و «سترگ» درنگ کند؛ اکنون با تغییراتی آن را به صورت تقریبی فنی و
عربی مآبانه بازسازی می‌کنیم:

«همشیره‌ام در عتبه موت بود و به قرب ابواب ممات می‌رسید. لکن مالک
انفاس که اولین سمه تفاخر در بکارت را در این مستوره، خاص قرار داده
بود، در مشیت نداشت که چنان عاجل او را در جوار قرب خود احضار
نماید؛ الم و ابتلا و امتحان او در این دنیای دنی مبسوط شد. این باکرة بَطْلَة،
که باری مرّه ثانیه به مضیق تراب نزول یافته بود، تا دوره‌ای الیم و صعب از
حیات را ابتدا کند، مسجود در تحت صلیب خود، با بَطُولَة، به محاربه و
مواجهه آلام عظیمه تعجیل می‌کرد؛ او دیگر نصر را به غیر از در حرب
مشاهده نمی‌کرد و معروفیت و اعتزاز را به جز در ذروه و التهاب آلام طالب
نبود.»

بر اساس معنی‌های فرهنگ لغت، این متن همان معنی را دارد؛ اما تمام آهنگ زیبا و
همه وقار و گیرایی خود را از دست داده است، زیرا واژگان به طرز چاره ناپذیری نسبت به
زمینه و درونمایه، نامتناسب شده است. این استفاده از واژگان عربی و گاهی شبه علمی،
واکنش عاطفی را که می‌تواند برای برخی آثار، آگاهانه و تعمّدی باشد تباه می‌سازد؛ این
همان چیزی است که زبان اداری را زشت و کریه می‌سازد:

«در طی بمباران هوایی اخیر، حدود چهل تن متحمل صدمات مهلک شدند و
دویست مجروح وجود داشت که در حد بستری شدن صدمه دیده‌اند. بیشتر
آسیب دیدگان از سنین مولد یا منحصرأ شاغلان خدمات خانگی نبودند.»
حال می‌کشیم همین واقعیت را به زبان ساده گزارش کنیم:
«در حمله هوایی اخیر، حدود چهل نفر به طرز بدی مجروح شدند که

اکنون مرده‌اند. حدود دویست نفر دیگر به گونه‌ای جراحت برداشتند که به بیمارستان منتقل شدند. بیشتر این مردم، کودکان تازه سال و یا زنان خانه‌دار بودند.»

هر دانشجوی هوشمندی می‌تواند نمونه‌های واقعی زبان فنی یا زبان رسمی موجود را بیابد که اگر به زبان واقعی ترو منسجم تر بیان می‌شد می‌توانست حقایق نهفته‌ای را بیان دارد که خشم عظیمی را برمی‌انگیخت. این شیوه برای مستبدان و نیز افرادی که می‌خواهند از مسئولیت دوری کنند، مطلوب است.

نمونه‌ای از نثر اداری رایج را که با آن روبه رو بوده‌ام می‌آورم که به خوبی نشانگر واژه‌های علمی و شبه علمی است که نثر را کاملاً کُریه و زشت کرده است:

«سلام علیکم

احتراماً با تشکر فراوان از زحمات بیدریغ آن استاد بزرگوار در طول نیم سال دوم سال تحصیلی ۷۰ - ۶۹ به پیوست برنامه امتحانی جنابعالی بانضمام جدول راهنمای حوزه‌های امتحانی تقدیم می‌شود. نظر بمقررات آموزشی و مصوبات شورای دانشگاه مقتضی است لطف فرموده حداکثر ظرف دو هفته سئوالات امتحانی مربوط به درس خود را در پاکت‌های مخصوصی که دانشکده مربوط در اختیار آن برادر خواهد گذاشت بمدير گروه آموزشی تسلیم فرمائید.

حضور اساتید محترم در جلسه امتحان الزامی است، لکن از پاسخ بسئوالات دانشجویان بمنظور احتراز از اختلال در نظم جلسه، مهما امکن خودداری شود. قدر مسلم جنابعالی اوراق امتحانی را حداکثر ظرف دو هفته تصحیح و یک نسخه از لیست ریز نمرات را (ممضی به امضاء خود و مورخ به تاریخ و بدون خدشه) همراه اوراق امتحانی به مدیر گروه آموزشی تسلیم خواهید فرمود.

من فعلاً به اشتباهات دستوری و ناهماهنگی ویرایشی این نوشته کاری ندارم، گرچه خود تاثیر بسیار زیادی در زشت کردن این نثر دارد؛ فعلاً به چند واژه و ترکیب عربی می‌پردازم که کاملاً فضل فروشانه نیز به نظر می‌رسد؛ مانند: مهما امکن، ممضی به امضاء مورخ به تاریخ، مقتضی است؛ این‌ها نثر را کاملاً مصنوعی و زشت کرده‌اند. گرچه نادرستی و غلط دستوری و جمله‌بندی و املایی نیز بر این زشتی می‌افزاید؛ به جمله اول که طولانی

است خوب دقت کنید! اصلاً نهاد ندارد! باز نثر اداری دیگری از همان نویسنده:

سلام علیکم

به پیوست یک نسخه قرارداد شماره منعقد فیما بین دانشگاه با آن

جناب جهت استحضار و اجرای مفاد آن تقدیم و ساعات تدریس روزانه

کتاباً از طریق مسئول گروه ابلاغ می‌گردد.

چنین نثری واقعاً آزار دهنده است. واژه‌های منعقد، فیما بین، استحضار و تقدیم، با

حذف نابجای فعل و نهاد! در این گونه جمله‌بندی - آن هم با این طول جمله - ذهن را

می‌آزارد؛ گرچه اشتباه دستوری نیز مزید بر علت است.

به هر حال، نباید این گونه نتیجه بگیریم که هر جا به چیزی برخوردیم که بسیار فنی به نظر

می‌رسد، آن را به عنوان چیزی پرشکوه و تصنعی یا تغییر شکلی متظاهرانه به شمار آوریم.

زبان تکنیکی و عملی در آثار فنی و علمی اصیل، جایگاه شایسته خود را دارد. در این جا

عباراتی از این نوع می‌آوریم:

«کاملاً واضح است که همیشه دلیلی برای هر انحراف از هنجار وجود

دارد؛ اما این دلیل همیشه ساختمانی نیست، به عبارت دیگر همیشه ناشی از

نقص‌های ساختمانی حنجره یا تارهای صوتی نیست. گاهی این اختلال

گفتاری ناشی از روان‌نژندی (neuropathology) است، گاهی از اختلال

عاطفی و گاهی از عادات صوتی نامناسب. نقص‌های صوتی مذکور

برجسته‌ترین بی‌قاعدگی ساختمانی است، هر چند هر یک از آن‌ها ممکن

است ناشی از علل دیگری باشند. این علل غیر ساختمانی - روان‌نژندی‌ها،

آشفته‌گی‌های عاطفی، و عادات پست تلفظ‌ها به طور قابل توجهی متفاوت با

وضعیت‌های ساختمانی، نقایص صوتی را ایجاد می‌کنند. (انواع

دشوایی‌های <Dysphonias> غیر ساختمانی در جای مناسب دیگری در

این متن بحث شده‌اند.) علت دشوایی، قبل از هر گونه تمرین صوتی باید

معین گردد، و در اثبات این مورد معاینه‌ای با دستگاه حنجره بین

(laryngoscopic)، نخستین گام است.»

وست، کندی، کار، و باکوس: توانبخشی گفتار، ۱۹۳۷

البته این متن فاقد آراستگی‌های ادبی است. دانشجویی که خطرهای زبان علمی را

درک کرده، ممکن است لحظه‌ای احساس کند که اگر چنان متنی به زبان ساده و روزمره

برگردانده شده بود، چیزی اصیل و باشکوه مانند آثار مالوری و دیگر نویسندگان بزرگ به

دست می‌آمد. بیایید سعی کنیم این متن را کاملاً از زبان تکنیکی و فنی خارج کنیم:

«کاملاً واضح است که همیشه برای هر چه که عادی و مطابق چیزهای

معمولی نیست دلیلی وجود دارد؛ اما این دلیل همیشه مربوط به آن حفره‌ای

که به وسیله آن با هم سخن می‌گوییم نیست، یعنی همیشه هر خطایی از شکل

حلق یا بخش‌هایی که از آن‌ها صدا خارج می‌شود ناشی نمی‌گردد. گفتار بد

گاهی از عدم سلامتی در تارهای اعصاب ریشه می‌گیرد، گاهی از

احساسات آشفته، و گاهی از طریقه‌های نامناسب سخن گفتن. نقایص

صوتی فوق‌الذکر آن‌هایی هستند که وقتی چیزی غیرعادی در اندام وجود

داشته باشد می‌یابیم، اگر چه هر یک از آن‌ها ممکن است از علل دیگر ناشی

شده باشند. این علل ربطی به آن اندام - تارهای عصبی بیمار، احساسات

آشفته، و عادات پست تولید صدا - که انواع صدا را ایجاد می‌کند، ندارد؛

آن موارد، بسیار متنوع‌تر از این اندام عمل می‌کنند. (انواع گفتار بد که

مربوط به اندام نیستند در جای مناسب دیگری در این کتاب مورد بحث قرار

خواهند گرفت.) قبل از این که برای آموزش گفتار بهتر، کاری انجام شود،

باید علت گفتار بد یافته شود، و در تحقیق این امر نگاهی به اعضاها، با

ابزاری که به منظور چنین استفاده‌ای ساخته شده، نخستین گام است.»

آیا این واقعاً یک بهسازی است؟ مبهم و کودکانه‌تر به نظر می‌رسد؛ ریتم و آهنگ آن نیز

کمتر از متن اصلی که به طور مستدلی آراسته و حرفه‌ای است، جذابیت دارد. از این گذشته

ضعف مهمتری نیز وجود دارد؛ زبان متن اصلی ممکن است برای کسی که کمی واژه‌های

علمی و تکنیکی و فنی را می‌داند یا زحمت کنکاش در یک فرهنگ لغت را به خود می‌دهد

روشن باشد؛ اما مساله این است که آیا «مطابق چیزهای معمولی نیست» متأسفانه نابهنجار

است یا چیزی کمیاب و ارزشمند؟ واژه «اعصاب» در چه مفهومی به کار رفته است؟ این

واژه دست کم دو معنی احتمالی دارد که عبارتند از «تارهای عصبی» و نیز «طاقت» و

«قوت قلب» و ... «احساسات آشفته» ممکن است تنها مدت کوتاهی دوام داشته باشد؛

«اختلال عاطفی»، یک مجموعه آشفتگی است که برای مدتی دراز با ما است. «طریقه‌های بد

سخن گفتن» به جای «دشوایی» ممکن است به گفتار غیر دستوری، گفتار توهین‌آمیز و یا

حتی به ناسزا دلالت کند! و یقیناً کسی انکار نخواهد کرد که واژه «حنجره بین» (لارینگو

سکوپ) بسیار روشتر از بیان ناپخته من معنی می‌دهد.

همه اصطلاحات فنی و تکنیکی و علمی به ویژه باید آموخته شوند و برخی از آن‌ها مایه آزار کسانی است که کلمات را بد تلفظ می‌کنند؛ اما کسی که در یکی از هنرها، پیشه‌ها، دانش‌ها یا بازرگانی دستی دارد بسیار زود در خواهد یافت که واژگان حرفه‌ای و شغلی عمده‌ای باید به واژگان روزمره افزوده گردد. اصطلاحات فنی وقتی در جای نادرست برای مبهم کردن معنی یا اظهار فضل به کار روند، بی‌معنی و سترون می‌گردند.

هر فرد تحصیل کرده، واژگانی دارد که می‌توان آن را نیمه فنی خواند و هر کسی مختار است آن‌ها را به کار ببرد. واژه‌هایی مانند: گرماگرای، تب خیز، کلاله، مولکول، غریزه، و آبدار از این نوع هستند. امکان دارد دانشجوی کم‌کار و تنبل و یا شاید خواننده مس‌تر تنبلی شکوه کند که نویسنده‌ای واژه‌های بسیار طولانی و عجیب و غریبی به کار می‌برد، در این جا نقص واقعی از آن خواننده‌ای است که واژه‌های بسیار کمی می‌داند. هر کسی که قصد خواندن و مطالعه دارد باید فرهنگ لغتی داشته باشد و بداند چگونه به طور معقول از آن استفاده کند. برای این که از تباه شدن واژه‌های سودمند به وسیله گسترش معنی، جلوگیری کنیم هر کار که می‌توانیم باید انجام دهیم. «حسامیت نسبت به چیزی»، به معنای «بی‌ار بودن» از آن نیست، «مرکوب» به معنای کاری نیست که نباید دیگر انجام دهیم؛ و «دارایی» به مفهوم «پول» نیست. استفاده همیشگی از یک واژه در مفهوم نادرست، دست کم آن را برای استفاده در معنای صحیح تباه می‌سازد. چقدر واژه‌های سودمند که به خاطر عیب ناشایسته بودن تباه شده‌اند! زیرا ما بسیار شرم داریم که از آبریزگاه و شکم سخن بگوییم.

در مطالعه یک قطعه نثر، باید در اختلاف جزئی و دقیق هر واژه قابل توجه دقت و تأمل کنیم و قضاوت نماییم که آیا نویسنده از بهترین واژه استفاده کرده یا تنها واژه‌ای را به کار برده که کفایت کند؟ اختلافی بین برخی واژه‌ها وجود دارد که بیشتر مردم می‌توانند آن را احساس کنند، مانند: حق شناس و سپاسگزار، آداب و رسوم، تظاهر و آشکار کردن، دارایی و پول. در این جا چند جمله جداگانه می‌آوریم که گزینش واژه‌های دقیق در آنها بسیار خوش افتاده است:

«در قامت او دلم را قیامت‌هاست، در رؤیت جمال او نفسم را

دیانت‌هاست، در ره هجر او دلم را ولایت‌هاست، در میدان وصال او

روح را با چند عشق مبارزت هاست.»

روز بهان بقلی: عبهر العاشقین، ص ۲۶

«قامت»، تنها یک واژه مناسب برای رساندن مفهوم «قد»، بدون در نظر گرفتن اندامهای دیگر نیست بلکه به ظرافت و آهنگ و ریتم کلماتی مانند «بلندا»، «زیبا»، «متناسب»، «برپاشدن»، «ایستادن» که ذکر نشده اند کمک می کند؛ همآغازی آن با «قیامت» که ضمناً جناس اشتقاق نیز هستند، بدان نیرو می دهد؛ در ضمن چاشنی ضعیفی از «قیامت» و «روز حشر» در کلمه «قامت» وجود دارد، به علاوه نوعی تداعی «قیافه» در هر دو کلمه «قامت» و «قیامت»؛ و چه زیبا و دقیق می بینیم که در جمله بعدی «رؤیت جمال» را که مرتبط با «قیافه» است طرح می کند و در پایان نیز واژه «مبارزت» آمده که به وسیله «قامت» و «قیامت» و در مفهوم «برپایستادن» و «قد راست کردن» و «مقاومت» تأکید و استحکام یافته است و حس مفهوم «قیام» را زنده و مداوم می دارد، و پیوستگی نیرومندی با «قد قامت الصلوة» ایجاد می کند.

«فی الجملة شبی خلوتی میسر شد و هم در آن شب شحنة را خبر شد. قاضی همه شب شراب در سر و شباب در بر.»

سعدی: گلستان، ص ۱۴۴

«شحنة» به خودی خود به صورت معادلی برای «عسس» عمل می کند؛ اما سعدی یک شاعر است؛ وی واژه هایی را برای افزایش تاثیر صدا و واژه ای (onomatopoeic) برمی گزیند. «شب» که با حرف «ش» و «ب» است به تنهایی سه بار آمده و در کلمات «شباب» و «شراب» تحکیم یافته، به علاوه این که دو بار کلمه «شد» و یک کلمه «شحنة» ارتباط تنگاتنگی با «شب» پیدا می کنند و خلوت و عیش و نوش پنهان؛ بنابراین می بینیم که کلمه «شراب» در بافت جمله، بسیار موثرتر و جایگیرتر از «باده» و یا «می» است و نیز کلمه «شباب» کاملاً متناسب تر از «شاهد» است که در برخی نسخه بدل ها آمده است. قطع عبارت بدون فعل و با کلمه «بر» به معنای «آغوش» و «کنار» یکباره خلایی در فضا ایجاد می کند و گویی خلوت را کمال می بخشد؛ در عین این که نوعی شیطننت و شوخی از آن بر می آید، که ویژگی خاص سعدی است.

«چون دل قریب یکماه به چاه ذقن گرفتار شد، حسن را آرزوی لقای دل

بسیار شد.»

محمد بن یحیی سیبک: حسن و دل، ص ۳۶

در اینجا یک واژه به تنهایی تصویر زنده‌ای به دست می‌دهد.

یک نویسنده بزرگ هرگز برای تاثیر گذاردن، واژه‌های دشوار و نادر را جستجو نمی‌کند اما به طور متوسط واژگانی وسیع دارد، زیرا نویسندگان بزرگ به واژه‌ها و گردآوردن آن‌ها علاقه‌مند هستند، بنابراین اندوخته‌ای از واژه‌هایی را که می‌توانند، استخراج می‌کنند و می‌اندوزند تا سرزنده‌تر و روش‌تر و با اطمینان کامل ابراز وجود کنند. همچنین نویسندگان بزرگ، گهگاه واژه‌های مخصوص به خود را ابداع می‌کنند. «گلستان» سعدی و برخی آثار ادبی دیگر فارسی از چنین قدرت گزینش واژه‌ای برخوردار هستند که حتی آواها نیز بر بافت و انسجام کلام می‌افزایند. احمد غزالی و روز بهان و گاهی عین‌القضاة چنین خصوصیتی دارند. رویهم‌رفته هر نویسنده ماهر واژه‌گزینی ویژه خودش را دارد که خصوصیت آن باید بررسی شود، از این نظر، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، تاریخ بیهقی، جهانگشای جونی، دره نادره، کلیدر، سمک عیار، سنگ صبور و هر نوشته دیگری قابل بررسی است و طبیعتاً برخی نویسندگان نیز عادت واژه‌گزینی خاصی ندارند و تنها هدف آنان رساندن معنا است و فقط واژه‌هایی را به کار می‌برند که برای معنا بسنده باشد، فقط همین.

در همان زمان که آزمایش یک قطعه، واژه به واژه ادامه دارد، خواننده باید در نویسندگان خوب، آن واژه‌های عامیانه و غیر ادبی را جستجو کند که ممکن است برای مقاصد خاصی به کار رفته باشند؛ مانند واژه‌های محلی، ابداع‌ها، واژه‌های بیگانه و خارجی، جناس‌ها، واژه‌هایی که برای بیان ترس و وحشت هستند، واژه‌هایی که برای اجتناب از انزجار خواننده به کار رفته‌اند، نقل قول‌ها یا تغییر شکل پرسش‌ها، واژه‌هایی که حامل تلمیحات و تداعی‌های بسیاری هستند، واژه‌های باستانی و کهن و واژه‌های مربوط به قرآن و احادیث و اخبار؛ دانشجو باید در نویسندگان بد نیز عیوب واژگان را جستجو کند؛ مانند واژه‌های غلط، استعمال بی‌قیدانه واژه‌ها و آنچه «فاولر» در کتاب «کاربرد انگلیسی نوین»^۸، آن را اصیل‌گرایی^۹ می‌نامد، و واژه‌های متداول و لقب‌ها. پس چیزهای زیادی برای کشف و بیان وجود دارد، حتی درباره مفردات و واژه‌های منفرد، بلکه پیش از بررسی چگونگی پیوند آن‌ها با هم در درون جملات.

۳- جمله دستور و اصطلاح

« و گاریک چگونه دیشب تک گویی کرد؟ آه، خدای من، برخلاف تمام قواعد، غیر دستوری‌ترین [شیوه را به کاربرد]! در صفت و اسم که باید تعداد و حالت و جنسشان مطابقت کند، نقض قاعده کرد - در حالی که مانند نقطه‌ای ساکن ایستاده بود - و در حالت فاعلی که جنابعالی می‌دانید باید فعل مشخص شود؛ در انتهای سخن، صدایش را در زمانی طولانی معوق گذاشت، خدای من! هر بار سه و سه پنجم ثانیه با کرونومتر - دستوردانی ستودنی! - اما در تعویق صدای او - آیا مفهوم نیز معوق مانده بود؟ آیا بیان وضع یا چهره دچار وقفه نشد؟ - آیا چشم ساکت بود؟ آیا شما به دقت نگاه کردید؟ - من تنها به کرونومتر نگاه کرده‌ام، سرور من - تماشاچی عالی.»

لارنس استرن: تریسترام شاندى^۱

هنگامی که استاد یا معلمی به قطعه نثری که نوشته‌ایم می‌نگرد، نخستین پرسشی که مطرح می‌سازد این است که: آیا مطابق دستور زبان هست؟ چند پرسش دیگر پس از این وجود دارد، اگرچه بسیاری وقت این پرسش‌ها و برخی نیز توان و شایستگی طرح آن‌ها را ندارند. وقتی یک قطعه نثر منتشر شده را می‌آزماییم، ممکن است به طور معقولی بپرسیم که آیا این مطابق دستور هست؟

علاقه به قواعد دستوری، تنها فضل فروشی نیست زیرا به شکل گرفتن سبک خوب کمک می‌کند و برتر از همه، ابهام‌ها را برطرف می‌سازد. حتی در نویسندگان خوب، گستاخی نیست که اشتباهات احتمالی دستوری جستجو شود؛ ارتکاب چند لغزش نه چندان هویدا، در فارسی که زبانی دشوار است، چیز ساده‌ای است.

می‌توان تفاوتی میان دستور و اصطلاح قایل شد. دستور زبان، موضوع قواعد و آداب

نوشتن است و می‌تواند در کتاب‌های درسی مدون شود؛ یک قاعدهٔ دستوری می‌گوید: «فاعل و فعل جمله باید در شخص و شمار مطابقت کند.» یا «هیچ اسم دیگری نمی‌تواند بین ضمیر شخصی موصول و مرجع مورد نظر آن جای بگیرد.» این‌ها همیشه در زبانی که مورد استفاده قرار می‌گیرد، صحیح هستند. (این دو قاعده به طور ناگزیر در بیشتر زبان‌ها به کار می‌رود.) اصطلاح، کمتر جامد است و یادگیری آن بسیار دشوارتر است و عبارت است از ذخیرهٔ وسیعی از عادات لفظی و شفاهی.

اصطلاح در واقع عبارت است از کلمه یا ترکیبی که به طور مستقیم دلالت بر معنایی دارد اما ظاهر آن کلمه یا ترکیب اصولاً دلالت بر همان مفهوم ندارد. به تعبیر روشنتر، غالباً معنایی غیر از معنای دستوری یا منطقی دارد.^۱ اصطلاح، نوعی استعاره بوده است که به خاطر کاربرد بسیار فراوان، بیروح شده و نیروی مجازی خود را از دست داده است؛ یعنی به صورت استعارهٔ مرده‌ای در آمده است.^۲ اصطلاح غالباً در گفتارهای روزانهٔ عوام به طور فراوانی به کار می‌رود. مثلاً: جان تو و جان او (= نیکو داشت و مراقبت)، دندانی کردن (= شرمندگی کردن)، از کیسه رفتن (= از دست دادن)، آب باریکه (= قناعت)، رودست خوردن (= غافلگیر شدن و فریب خوردن)، راستخانه (= خوش معامله)، جای شما سبز (= به یاد کسی بودن)، به جا آوردن (= شناختن)، گرفتن (= فرض کردن)، شنیدن (= استشمام و بوییدن)، چپ انداز (= فریبنده)، رگ خواب کسی را به دست آوردن (= اختیار از کسی گرفتن)، روش تاثیر در کسی را فهمیدن)، نه من نه تو (= قهر کردن)، دست دادن (= حاصل شدن)، خالی بستن (= لاف زدن) و ...

گاهی اصطلاحات در زبان فارسی، عباراتی هستند که کنایه بوده‌اند اما واسطه‌ها یا قرینه‌های وصفی یا تخیلی بین لفظ و معنی آن از میان رفته است. در واقع کنایه نیز لفظی است که غیر مستقیم بر معنی دلالت می‌کند اما باز هم مانند استعاره، واسطه‌ای لفظ و معنی را به هم پیوند می‌دهد و به قول استاد همایی: «معنی حقیقی کلمه معبر معنی کنایی می‌شود.»^۳ اما در واقع، در اصطلاح، این معبر از میان رفته است؛ چنان که مثلاً «گرفتن» به هیچ وجه ارتباطی با «فرض کردن» ندارد و واسطه و رابط میان این دو اصولاً پیدا نیست، چنان که

۲ - ن. ک: A Dictionary of Literary Terms /P.321

۳ - ن. ک: همانجا، P.176

۴ - صناعات ادبی / ص ۲۵۷

گویی اصلاً نبوده است. به عبارت دیگر، معبری میان معنای حقیقی «گرفتن» و معنای کنایی و مجازی آن وجود ندارد؛ یا همین طور اصطلاح «سه کردن» و بسیاری اصطلاحات دیگر. آقای ادیب برومند در بحثی تحت عنوان «کنایه و اصطلاح در زبان فارسی» در مجموعه «سخنرانی و بحث درباره زبان فارسی»^۵ این دو را باهم در آمیخته و تعبیری درست و جامع و مانع از آن نداده‌اند، حتی مثال‌ها نیز در آمیخته است؛ با این وجود، برخی مثال‌ها را از آن جا گرفته‌ام.

به هر حال، گفتن یا باز هم بدتر، نوشتن عباراتی مانند: «او رفته می بوده باشد.» یا «دست من می سوخت»، نقض‌هایی در دستور هستند. بیشتر مردم چنین نادانی از خود نشان نمی‌دهند؛ اشتباهات عوامانه، ابهام‌هایی هستند مانند: «تخم مرغ را بالا سر ماهی تابه بشکن» یا «این را با مادرم جوشاندم»، یا کژتابی‌ها و غلط‌های مصطلح دیگر.

هر فرد باهوش^۶ به سادگی می‌تواند قواعد دستور زبان را بیاموزد تا به طور بسنده - جز در لغزش‌های نادر - از این گونه اشتباهات در جزئیات پرهیز کند. خارجیانی که به فارسی سخن می‌گویند غالباً دستوری‌تر از ما حرف می‌زنند، زیرا آن را به عنوان زبانی بیگانه، با قواعد آموخته‌اند. یک خارجی نه به وسیله دستور زبان، بلکه معمولاً به وسیله اصطلاح سردرگم و گیج می‌شود زیرا اصطلاح، غیر قابل استناد و کاملاً بی‌قاعده است. یک خارجی باهوش که فارسی می‌داند، هرگز نمی‌گوید: «ما بودم» یا «من رفته شدم»؛ یادگیری این فعل‌ها به وسیله استعمال مداوم امکان‌پذیر است؛ اما او ممکن است بگوید: «آیا بینی‌تان گوشتالو است؟» به جای «دماغتان چاق است.»، یا «این پول از کیسه‌ام بیرون افتاد.» به جای «از کیسه‌ام رفت.»، یا «این کار را سه بار کردید» به جای «این کار را سه کردید.» یا اگر کوشش کند و پیچیدگی‌های اصطلاحات فارسی را خوب یاد بگیرد، ممکن است حتی با بغرنجی‌های بدتری مواجه شود، مانند: آیا امروز برای من، خانم در خانه هست؟؛ پیدا است که از این جمله معنای بدی به ذهن می‌آید زیرا واژه «خانم» در بافت این جمله تبدیل به اصطلاحی شده است به معنای «روسپی». این جمله از نظر دستوری صحیح است اما از نظر اصطلاحی و معنایی، نادرست است زیرا گوینده، مقصودی را که از این جمله بر می‌آید

۵ - سخنرانی و بحث درباره زبان فارسی / آبان ۵۳

۶ - جز افراد اندکی که موهبت هوش بدانان بخشیده شد، اما در فهمیدن هر چیز شفاهی، عجزی عجیب دارند؛ این افراد از نظر آموزشی و پرورشی نمایانگر مشکل خاصی هستند.

در نظر ندارد و واژه‌ای را که گاه خودش به تنهایی یک اصطلاح است در بافت نادرستی به کار برده است. این جمله در واقع باید این گونه مطرح می‌شد: «آیا خانم، امروز به خاطر من، در خانه مانده‌است؟» یا به این صورت: «آیا امروز خانم من در خانه هست؟».

همچنین انواعی از اصطلاح وجود دارد که با دستور زبان تطابق دارد؛ مثلاً در فارسی به کار بردن حرف‌های اضافه در یادگیری شاید چندان دشوار نیست اما به دقت نمی‌توان گفت که از قواعد پیروی می‌کنند، مثلاً:

«ما با آنان برخورد کردیم.»

این جمله با این حرف اضافه، دست کم دو معنا می‌تواند بدهد اما قاعده خاصی برای استنتاج هر یک از دو معنا وجود ندارد که «دیدار کردن» را بفهمیم یا «نزا کردن» را.

یا: «مبارزه با سلاح»

که جز در ساختار کلام، روشن نیست «مبارزه به وسیله سلاح» است یا «به خاطر از بین بردن سلاح»

یا: «پیش از» و یا «از پیش».

به هر حال جزئیات زبان‌های طبیعی ابداً منطقی نیستند^۷. در زبان فارسی، حرف اضافه نقش مهمی در تغییر معنای فعل‌ها دارد و آن‌ها را تبدیل به اصطلاح می‌کند؛ مثلاً به تفاوت معنای این فعل‌ها دقت کنید: رفتن از ... رفتن به ... رفتن در ... رفتن با ... به علاوه، پیشوندها نیز نقشی مهم‌تر و قوی‌تر در تغییر معنا ایفا می‌کنند. مثلاً به تفاوت این فعل‌های پیشوندی دقت کنید: در رفتن، بر رفتن، سر رفتن، ور رفتن، وارفتن. امکان اشتباه حرف اضافه با پیشوند در زبان فارسی برای خارجی‌ان بسیار زیاد است اما در زبان فارسی، ما نوعی عادت لفظی و شفاهی کسب کرده‌ایم و به سادگی می‌توانیم آن‌ها را از هم تشخیص بدهیم و معنای فعل‌ها را درک کنیم. بنابراین، چنین تشخیص‌هایی دقیقاً به عادت‌های لفظی و زبانی در فارسی مربوط هستند. طبعاً اگر کسی به طور شفاهی با معنای «در رفتن» خونکرده باشد و آن را نشنیده باشد نمی‌تواند معنای آن را درک کند، اگر چه معنای «رفتن» را هم به

۷ - امکان دارد زبانی بدون این بی‌قاعدگی‌ها خلق شود و باز هم کاملاً شایسته زنده ماندن باشد. تعدادی زبان‌های بین

المللی اختراع شده‌اند که دستور زبانی کاملاً منطقی دارند؛ این‌ها تقریباً سراسر آزاد از اصطلاح واقعی هستند. مانند:

Volapük, Esperanto, Novial, Interlingue, Interglossa. دست کم سه زبان نخستین

با کامیابی‌هایی رو به شده‌اند و اسیراتواکنون ادبیاتی قابل توجه دارد که شامل اشعار شایسته و بکری است.

تنهایی بدانند؛ اما می‌تواند معنای «رفتن در» را تا حدود زیادی تشخیص دهد. در اولی پیشوند به کار رفته است و در دومی حرف اضافه؛ لذا به خوبی می‌توان دریافت که «وند» در فعل‌های زبان فارسی نقشی عظیمتر از حرف اضافه دارد و می‌توان آن را با حرف اضافه در انگلیسی مقایسه کرد. در واقع، «وندها» در زبان فارسی، یک فعل را از حوزه دلالت اصلی خود کاملاً خارج می‌کنند، حال آن که حروف اضافه نمی‌توانند چنین کنند بلکه حوزه دلالت خود فعل را گسترش می‌دهند؛ به عبارت دیگر، «وندها» معنای جدیدی می‌آفرینند اما حروف اضافه، همان معنا را وسیعتر می‌کنند. به نظرم، این گونه «وندها» روزگاری همان حروف اضافه بوده‌اند که بعدها در اثر تکرار و عادت شفاهی در زبان فارسی، کاربردی کاملاً متفاوت پیدا کرده‌اند. اصطلاحات در زبان فارسی نیز چنین هستند، مثلاً «خالی بستن» احتمالاً زمانی معنای اصلی خود را می‌داد اما در اثر کاربرد مداوم در معنای دیگر، به صورت عادت زبانی و لفظی در آمد و طبعاً باید از طریق عادت و شنیدار آموخته شود. هیچ گونه ارتباط منطقی و دستوری بین این اصطلاح و معنای آن - بلوف زدن - وجود ندارد؛ به همین دلیل برای اصطلاحات نمی‌توان هیچ گونه قاعده‌ای منطقی وضع کرد.

به هر حال در آزمایش هر جمله، نخست باید از خود پرسیم که آیا مطابق دستور هست؟ غالباً یک نویسنده خوب چنین می‌نویسد، گرچه همونیز گاه و بیگاه، ما را از نظر داشتن اشتباهات دستوری دچار شگفتی می‌سازد. در آزمایش‌ها معمولاً ضرورت ندارد که جزئیات را درباره دستور زبان یک قطعه از نثر، موبه مو شرح دهیم مگر این که با یک پرسش صریح و مشخص دستوری مواجه گردیم؛ اما بررسی سریع یک متن می‌تواند روشنگر باشد. ممکن است توجه کنیم که مولف، مواد فراوانی را در یک جمله با مهارتی جالب توجه به هم پیوسته است، یا این که وی شیفته جملات معترضه است؛ یا تکرار نام خاصی را به جای استفاده از یک ضمیر دوست دارد که به خاطر اهمیت یا تاکید طعنه‌آمیز آن است؛ یا در جایی که ممکن است کسی دیگر ساختمان مجهول را به کار ببرد که قدرت کمتری دارد، او به کاربردن ساختمان معلوم را می‌پسندد؛ و نیز این که یک ادیب تعداد شگفت‌انگیزی از قضایای تصدیقی را به کار می‌برد یا فردی نافرهیخته برای این که چیزی ضروری را بیان دارد، عملاً جملات کوتاه را به کار می‌برد. همچنین ممکن است جالب توجه باشد که چگونه مولفانی که آموزشی کلاسیک و قدیمی دارند، ساخت‌های عربی وار را طبیعی تر از ساخت‌های فارسی به کار می‌برند - مثلاً قاضی نورالله شوشتری چنین است - یا گهگاه چگونه یک سبک می‌تواند تاثیر چند زبان دیگر را که بر حسب اتفاق از آن‌ها آگاهی داریم،

نشان دهد.

مطالعه اصطلاح، حتی می‌تواند روشنگرتر باشد. یک خارجی تقریباً همیشه دیر یا زود، با چند استعمال نادرست اصطلاح یا تصرف در آن، خود را می‌شناساند. به هر حال، مؤلفان، خود را با عادات اصطلاحی خود می‌شناسانند. برخی نویسندگان هرگز تلاش نمی‌کنند به بیانی بکر بیندیشند و در هر عبارتی که به ذهن می‌آیند تصرف کنند.

«من جمع کنم میان شما، جمع کردن ظروف مرطعام را و به هم آوردن حروف مرکلام را؛ بی سفارت کاغذ و کلک، همه را کشم در یک سلک.»
و یا:

«سپاس و ستایش مرخدای را، که ییاد است ارواح ما را به وجود اصل و پیوسته اشباح ما را به سجود وصل و در ما پوشید حله زندگی و بر ما کشید رقم بندگی.»

قاضی حمیدالدین بلخی: مقامات حمیدی

این بیانات شاید روزگاری در زمان خود، بکر و روشن و بیانی کاملاً شاد بودند؛ اما سبکی که تا این حد متکی بر نمونه‌های بیان در زبانی دیگر است، بسیار سست و راکد به نظر می‌رسد؛ بدتر از آن، برخی ترجمه‌های قرآن است:

«همانا آنانکه امید ندارند ملاقات ما را و خوشنودند بر ندگانی دنیا و دل بدان بستند و آنانکه از آیت‌های ما غفلت دارند آنانرا جایگاه آتش است بدانچه بودند دست می‌آوردند.»

ترجمه آیات ۸ - ۷ سوره یونس

از قرآن با ترجمه و تفسیر محمد کاظم معزی

اصطلاحاتی که کهنه هستند، تبدیل به کلیشه‌ها و کلمات پیش پا افتاده می‌شوند. انواع گوناگون گفتار و نوشتار اصطلاحی در حوزه‌های مختلف اجتماعی و پیشه‌های گوناگون یافته می‌شود. ممکن است یک استاد دانشگاه به شخص باهوش و بلند مرتبه‌ای با اصطلاح «الف مثبت» اشاره نماید، و روانشناس به صورت «ضریب هوش ۱۵۰»^۸، و یک پزشک با اصطلاح «بشاش مثبت مثبت مثبت» و یک مأمور بیمه با «درجه یک»، و یک جواهرساز با

۸ - I.Q. of 150؛ «IQ» یک اصطلاح روانشناسی است و از حروف آغازین دو کلمه «intelligence quotient»

عبارت «الماس خوش آب» و یا یک دانشجو با واژه «تاپ» و غیره... بسیاری از این عادات و عبارت سازی‌های شغلی و صنفی اگر زیاد شنیده شوند در باقی جامعه گسترش می‌یابند^۹. نویسنده‌ای منحصر به فرد و بلند مرتبه مانند همینگوی^{۱۰}، سارویان^{۱۱}، لمب، چوبک، آل احمد، هدایت و یا دولت آبادی، اصطلاحات شخصی ویژه و برتر دارند و ما می‌توانیم خود را قادر به توضیح و تفسیر چند بیان ویژه آنان بیابیم که خود دلیل ابتکارها و فردیت‌ها است.

هنگامی که سبکی از نثر را مطالعه می‌کنیم، در می‌یابیم که دستور زبان برای راهنمایی به عبارات صحیح و معتبر، شرایط و محدودیت‌های خاص خودش را دارد، اگر ما خودمان بخواهیم خوب بنویسیم، نوشته ما دستوری تر خواهد بود؛ اما مولفان بسیار خوب ممکن است زبان غیر دستوری را به کار برند و نیز زبان غیر اصطلاحی و حتی زبان بسیار عامیانه یا غیر ادبی را که با نوع شخصی که سخن می‌گوید تطابق دارد. در یک کتاب نقد ادبی و یا یک اثر آموزنده علمی و یا کتابی عمیق و فلسفی، نویسنده می‌کوشد با درست‌ترین و موقرترین شیوه ممکن بنویسد؛ گاهی ممکن است از این مسیر بسیار دور شود و دشوار بنویسد؛ اما در یک رمان یا داستان کوتاه، مولف می‌کوشد به ما بقبولاند که شخصیت‌های شماری از مردم با هم تفاوت دارد؛ مثلاً شخصیت‌ها، خود را در عادات سخن گفتن نشان می‌دهند؛ حتی برای فاضل‌ترین رمان نویس، ضروری است که عبارات محاوره‌ای و حتی اصطلاحات عوامانه را در دهان شخصیت‌های کم‌فضیلت تر بگذارد. در واقع اگر در یک رمان، شخصیت‌ها بسیار برازنده و زیبا سخن بگویند ممکن است باورکردن اصالت گفتار

۹ - چنین بیان‌هایی ممکن است فهمیده نشوند. ن. ک: فصل ۲؛ خانم مارگری بولتن می‌گوید: «یکی از با نمک‌ترین خاطرات زیانشناسانه من، مورد زیر است: در مواجهه با شخصی بسیار هوشمند که اطلاع کمی از روانشناسی داشت، به نحو تحسین‌کننده با اصطلاح «I.Q.» به هوش دوستی زیرک اشاره کردم. شنونده من چندی بعد خواست فردی کند ذهن را وصف کند، گفت:

«(He must have a very low queue)

که به فارسی چنین می‌شود: «او باید صف خیلی کوتاهی داشته باشد.» در واقع آن فرد مورد نظر خانم بولتن، queue

(=صف) را به جای quotient (=ضرب) به کار برده و در اصطلاح کاملاً به غلط افتاده بود.

۱۰ - Ernest Hemingway (۱۸۹۹ - ۱۹۶۱)، روزنامه‌نگار و داستان‌نویس آمریکایی.

۱۱ - (متولد ۱۹۰۸)، William Saroyan، نویسنده آمریکایی.

آنان یا صمیمیت احساسشان مشکل باشد:

« به احمد گفتم: اینکه به خواهرت گفتمی که بعد از این هر چه پرسشی همه را جواب می‌دهم، از عهده این ادعای تو هیچ عالم در دنیا بر نمی‌آید که هر چه از او پرسند همه را جواب بدهد. اگر ماهرخ از تو شاقالاد (شوکولات) را پرسد جواب می‌دهی؟ گفتم: البته می‌توانم! شاقالاد میوه یک نوع درخت خودروست که در بیشه‌های ممالک آمریکا می‌باشد. به اندازه خوشه لویا می‌رود. گفتم: بسیار خوب، گز انگبین را می‌دانی چطور واز کجا می‌آورند؟ احمد گفت من آن را از همه حلواها بهتر می‌دانم. ماهرخ و زینب از این فضیلت احمد متعجب گشته، چشم لطیف خودشان را به روی من دوخته و منتظر بودند تا من از وی سؤالی نمایم که نتواند جواب بدهد و درماندگی او موجب خوشحالی آنها بشود... احمد گفت: گز انگبین شیرۀ بوته اراضی ضیق النبات (کم گیاه) است. در کردستان ایران زیاد حاصل می‌شود... گفتم: البته باید بدانی؛ این حلوا شیرۀ آسمانی است که عموماً به اهالی ایران مرحمت شده، و خصوصاً به جناب تو که عبدالحلوا هستی.»

عبدالرحیم طالبوف: کتاب احمد

این قطعه، با توجه به هفت ساله بودن احمد و کوچکتر بودن ماهرخ و زینب، به خاطر دوری از کلام طبیعی تقریباً آشفته است - هر چند زمانی که نوشته شده بود، بسیار بیش از آنچه اکنون به نظر می‌رسد شاید به گفتار متداول نزدیک بود. این گونه نوشتار معمولاً امروزه مهم‌گوترین نوع ادبیات به شمار می‌رود، مانند رمان تاریخی بدو یا سناریوی یک فیلم بدو یا به اصطلاح افسانه‌ای کم ارزش که ممکن است ما آن را با عنوان کلام «ادبی» زیاد دیده و شنیده باشیم.

بسیاری از چیزهایی که در انشای یک کودک به وسیله معلم بر آن‌ها خط بطلان و غلط کشیده می‌شود ممکن است در یک نویسنده خوب، مورد قبول باشد زیرا احساسی از سادگی را نشان می‌دهد، یا بر ذهن یک کودک دلالت می‌کند، یا شخصی نافرهیخته را نشان می‌دهد و یا چند مفهوم ویژه را می‌رساند:

«مادر دختره با همون پسرکه شما دنبالشون دیده‌ین، غروب به پست مرزون
آباد خبر دادن. پسره می‌گفته که اونابسته علفو بهش سپرده بودن و خودشون

بایه ماشین باری به ده رفته بودن. و به پسر ه گفته بودن که ما خسته مون شده.
 مام دیگه پدر مون در اومده تا تونستیم از یکی دو نفر خبر بگیریم. از غروب تا
 حالا که از مرزون آباد به بابل و شاهی خبر دادن- ما همه ماشینهایی رو که
 به شاهی رسیده تفتیش کردیم تا حالا که شما را جسته ایم.»

جلال آل احمد: نزدیک مرزون آباد (سه تار)

اگر این بخشی از یک انشای مدرسه بود، هیچ شانس برای نمره گرفتن نداشت. معلم می‌توانست کنار آن بنویسد: «نامنظم و غلط» یا دست کم «زشت»، و فعل‌ها را کامل می‌کرد و می‌نوشت: «خبر دادند»، «می‌گفت» «سپرده بودند»، «رفته بودند»، «گفته بودند»، «خبر داده‌اند»، «تونستیم»، «کرده‌ایم»؛ و می‌توانست بنویسد که فعل «رسیده» معلوم نیست جمع است یا مفرد؟ یا کلمات را غیر ادبی و محاوره‌ای نوشته‌ای و باید می‌نوشتی «ما هم دیگر پدرمان در آمده‌است» و «ماشین‌هایی را که...» و «به آن پسرک گفته بودند...» و «مادر آن دختر با همان پسرک...» و «با یک کامیون...» و «خودشان» و... و نیز احتمالاً می‌نوشت: «ما خسته‌مون شده، دیگر چه جور جمله‌ای است؟» و یا «بهش» را به «به او» و «علفو» را به «علف» تبدیل می‌کرد و بالای «دنبالشون» می‌نوشت «پشت سرشان و... و بسیار نکته‌گیرها و ریزه‌کاریهای دیگر که از یک معلم دقیق بر می‌آید.

دو دلیل هنری برای این سهوهای آشکار وجود دارد. آل احمد می‌کوشد زبان و تجربه‌های یک فرد عادی و عامی نافرهیخته و درس‌نخوانده یا کم‌درس خوانده را به ما ارائه دهد؛ به هر حال ما در گفتگوهای روزمره به شیوهٔ دستوری حرف نمی‌زنیم. دوم این که عبارات شکسته، فضا را دقیق‌تر و ملموس‌تر و صمیمی‌تر می‌کند و خلاصه تقریباً جمله‌های بد ترکیب، احساس هیجان و اضطراب و نیاز شدید را می‌افزاید. مثال‌های بسیار دیگری از سبک غیر دستوری را که کاربرد هنری دارد، در آثار آل احمد و چوبک و جمالزاده می‌توان یافت. خواننده باید به خاطر داشته باشد که شخصی ناآگاه و غیر مطلع که به شیوهٔ غیر دستوری می‌نویسد به ندرت به این نیرومندی و صراحت پسندیده دست می‌یابد؛ او بیشتر آمادۀ لغزش در جمله‌های طولانی است تا مفهوم را مبهم سازد یا کودکانه نشان بدهد. باید باور کرد که در طول چند قرن تجربهٔ ادبی که اندیشه‌های ما را به سبک نثر صحیح شکل داده است، این روش نمی‌توانست به عنوان شیوه‌ای ادبی به کار برده شود. ما نمی‌توانیم از سنت‌های نثری و دستوری که خود به خود بنا نشده‌اند، انحراف چندان مفیدی داشته باشیم. این شیوه به طور کلی برای مبتدیانی که می‌کوشند جمله‌های طولانی نیز بنویسند، تمرین

بدی است؛ جملات همیشه پیچیده می‌شوند و اجزای وابسته آن‌ها نیز پرپیچ و نامفهوم می‌گردد. به هر حال مطالعه این گونه کتاب‌ها برای دانش‌آموزانی که در مرحله ابتدایی یا کم سواد هستند، بدآموزی دارد و نثر نادرستی را به آنان تلقین می‌کند.

برخی نثر نویسندگان بزرگ قرن هشتم و نهم، مانند: کمال الدین عبد الرزاق سمرقندی، جلال الدین دوانی، میرخواند و امیر دولتشاه سمرقندی که از جملات طولانی بیشتری استفاده کرده‌اند به وسیله شگردهایی که برای مبتدیان ممکن است غیر قابل اطمینان باشد به ظرافت‌ها و تنوع‌های نسبتاً خوبی دست یافتند؛ گرچه در همین دوران، عبدالله بن فضل الله شیرازی (وصاف الحضرة) نتوانست از آزمون جملات طولانی موفق بیرون آید و به شدت به گرداب مغلق گویی غلتید، اما تنها گاه گذاری موفق می‌نماید ولی در پس او میرزا مهدی استرآبادی نیز به همان راه رفت و بدتر از او غرق شد. اما حمدالله مستوفی گرچه زیاد متمایل به جملات طولانی نیست ولی هر جا هم که بدان روی می‌آورد با شگردهای خاصی از آن می‌گریزد و آن را می‌شکند یا درون آن را تبدیل به جملات کوتاه می‌کند:

«... در تمامت ایران زمین.... شهرست، بیرون ولایات مفرد، حقوق دیوانی آن پیش از این فترات، بیرون خراسان که آنرا سلطنت علیحده است، و حساب آنجا در عهد مغول داخل جمع ایران نمیکردند و جداگانه نوشتندی، بچند نوبت که جامع الحساب ممالک نوشتیم تا اول غازان خان... یک هزار و هفتصد تومان بوده است.»

حمد الله مستوفی: نزهة القلوب

جملات کوتاه و مقطع زیر که در واقع با حرکت پرسوناژ پیش می‌رود و گاهی بریده می‌شود و سبک را سست می‌کند، هم از سستی پرسوناژ حکایت دارد و هم مقدار زیادی با بی‌نظمی و بی‌ترتیبی و اضطراب متناسب است و هم نوعی شتابزدگی در رفتار را می‌رساند:

«فریدون گیج و منگ بود، سرش را پایین انداخت، وارد باغ شد و جلو خیابانی که به عمارت سر در می‌آورد ایستاد. از دیدن خانه‌اش داغ او تازه شد. بعد از کمی تردید بسوی کوشک مسکونی خود رهسپار گردید و به سایه خودش نگاه می‌کرد که جلو روشنایی فانوس روی زمین بلند و کوتاه می‌شد. برگ خشک درختها را لگد می‌کرد. همه جا بی‌ترتیب، جاروب نکرده، شلوغ و ترسناک بود، آب حوض پایین رفته بود. دم ایوان که رسید فانوس را از

دست نسترن باجی گرفت و به تعجیل از پله‌ها بالا رفت، مثل اینکه کسی او

را دنبال کرده باشد وارد اتاق نشیمن خودش شد و در را کیپ کرد.»

صادق هدایت: شبهای ورامین (سایه روشن)

می‌بینید ساختمان جملات این متن با واقعۀ تناسب دارد. تاثیر جملات مطمئن در متن

زیر را که به وسیلهٔ ساختمان جملات و سبک عبارات ایجاد می‌شود مورد دقت قرار دهید:

« اردشیر تا این سخن شنید گفت هرگز آن روز مباد که از تخمه و تبار این

مهرگ، سرگشته روان، کس بر ایران‌شهر کامگار شود. چه این مهرگ سیه

دوده‌ی بی تبار دشمن من بود و همه فرزندان او دشمن فرزندان منند و کین

پدر خواهند و گزند به فرزندان من کنند، دست اگر به نیرومندی برآرند.»

قاسم‌هاشمی نژاد: کارنامهٔ اردشیر بابکان

این کلمات و شیوهٔ دستوری و جملات شکوهمند و باوقار و شورانگیز، که حاصل

همنشینی واژه‌های خاصی نیز هست، شکوه و عظمت دوران ساسانی و رزمجویی و تمدن

ایرانی را در نظر خواننده هویدا می‌سازد؛ حتی این تاثیر را سراسر این متن، در گوش نیز به

جای می‌گذارد. این اثر بازنویسی امروزی و ترجمهٔ داستانی کهن است؛ با کمی دقت

می‌توان دریافت که گرچه سعی شده به نثری کهن تر نوشته شود، اما به هر حال روح امروزی

در آن دمیده شده است.

بنابراین وقتی تلاش می‌کنیم سبکی را تشخیص دهیم، گرچه باید پیرسیم «این شیوهٔ

دستوری تا چه حد می‌تواند خرسندکننده باشد؟» پرسش‌های مهم‌تری نیز باید مطرح کنیم،

مثلاً: هدف آن کدام نتیجهٔ ذهنی یا عاطفی ویژه است و آیا موفق شده است؟ اگر چنین است

به کمک کدام وسایل تکنیکی؟ در واقع ممکن است این پرسش به طور خلاصه در سرتاسر

نقد ادبی مطرح شود.

به خاطر تکمیل این پرسش‌ها به طور خلاصه، استفادهٔ عمدی از املاي غلط و نادرستی

دستوری را که البته به وسیلهٔ شخصیت‌های دیگر مطابق دستور و صحیح به کار برده می‌شود،

به خوبی می‌توان به عنوان شیوه‌ای کم‌دی تعبیر کرد. ما این شیوه را در آثار چوبک، آل

احمد، جمالزاده و هدایت و بسیاری از رمان‌نویسان دیگر می‌یابیم؛ مثلاً از میان کارهای

استادانه در این طریقه می‌توان از کتاب «توپ مرواری» از هدایت و «سنگ صبور» از

چوبک نام برد. همچنین این شیوه گاهی برای تاثیر عاطفی می‌تواند به کار برده شود، چنان که

در «بچهٔ مردم» جزو مجموعهٔ «سه‌تار» آل احمد این گونه است. این تکنیک‌ها به وسیلهٔ

نویسندگان درجه دوم به سادگی به حد افراط می‌رسد و از حالت واقعی خود خارج می‌گردد. در آثار کم‌دی کودکان غالباً به عنوان مایه شوخی و بازی، از اصطلاحات عوامانه و قواعد نادرست و بد دستوری استفاده می‌شود و این برای خوانندگانی که هنوز دانش آموز مدرسه‌ای هستند بسیار نادرست است.

۴- جمله نثر نوشتاری و گفتاری

نولی گلد اسمیت این جا می خوابد، برای اختصار نامیده شده نول
که چون فرشته ای می نویسد، ولی سخن می گوید چون بی نواپل
داوید گاریک^۱

۱ - David Garrick (۱۷۷۹ - ۱۷۱۷)، هنرمند و هنرپیشه انگلیسی

ممکن است کسی گمان کند به راحتی می‌توان بین نثر نوشتاری و گفتاری تمایز روشنی قایل شد. زیرا فرآیندهای حرکت قلم و جنبش زبان، تنها در نویسندگان بسیار کند و نیمه باسواد با هم اصطکاک دارد که می‌پندارند جلو انداختن و پیش راندن زبان در نوشتن به شخص کمک می‌کند. اما تمایز میان آن‌ها چندان گاهی صریح و روشن نیست. سخنوری - ادبی ترین و رسمی‌ترین نوع گفتار عمومی - عمدتاً به عنوان نثر گفتاری مورد بررسی قرار گرفته است، زیرا به طور کلی برای سخن گفتن در موردی ویژه کاربرد دارد، و اگر چنین سخنی به طور طبیعی از زبان بیرون نیاید بدتر از بی فایده‌گی است؛ اما بسیاری از سخنوران، مقدمه‌چینی و تمهید خود را از سخن تا نوشتن به تفصیل طول داده‌اند و بسیاری از سخنرانی‌های بزرگ تاریخ برای این منتشر شده‌اند که بی‌صدا خوانده شوند. همه نثرهای نمایشی (جز برای کارگردانی‌ها) باید به عنوان نثر گفتاری مورد توجه قرار گیرند، اما سبک

آن‌ها ممکن است بسیار دور از گفتار محاوره‌ای متداول باشد، که در سطحی وسیع، یکی از خصوصیات هنر متعالی است. امروزه این مسأله پیچیده‌تر است زیرا در واقع داستانی کوتاه می‌تواند برای بی صدا خوانده‌شدن نوشته شود اما پس از آن با صدای بلند پخش گردد یا برعکس، ممکن است نویسندگان جدید دوست داشته باشند که اثرشان را با صدای بلند برای یک ماشین‌نویس زبردست بخوانند یا در دستگاه ضبط کنند؛ از طرف دیگر، امروزه فرم‌های گفتاری مانند بیانیه سیاسی مهم، اندرزی در مصلحت ملی عامه و سخنرانی یک کارشناس تایید شده، بیش از آن که مردم بتوانند آن‌ها را بشنوند، در کتاب‌ها یا روزنامه‌ها خوانده می‌شوند.

در بررسی جمله منشور از دیدگاه دستور زبان و اصطلاح و در اندازه‌ای محدودتر، از دیدگاه واژگان و آهنگ، باید قضاوت کنیم که آیا برای گفتاری بودن ساخته شده است یا برای این که بی صدا خوانده شود، یا این که بخش بسیار مهمی رمان برای این ساخته شده است که سخن فرد دیگری را ارائه دهد؟

ما به طور کلی در می‌یابیم که جمله‌های طولانی در نوشتار، بیش از گفتار امکان استفاده دارد، زیرا خواننده‌ای که در مطالعه نخستین از درک یک جمله در می‌ماند می‌تواند آن را دوباره بخواند؛ برای مطالعه تخصصی به جرأت می‌توان واژه‌های بسیار طولانی و نادر را در قطعه‌ای از نثر به کار برد که معنی بدهد، یا در یک دانشنامه علمی نیز؛ اما اگر کسی برای گفتار می‌نویسد باید خود را در واژگانی محدود سازد که بتواند درک فوری آن‌ها را از شنندگان انتظار داشته باشد. شعر، که قدیم‌تر و در عین حال برانگیزنده‌تر از نثر است، آفریده انسان‌هایی است که تنها واژه‌های گفتاری برایشان وجود داشته است و سراسر شعر می‌بایست از آزمایش در گفتار سر بلند بیرون می‌آمد (البته به وسیله سخنگویی با صلاحیت)؛ اما بیشتر نثرها هرگز برای بلندخواندن و آزمایش نادرستی‌ها نوشته نشده‌اند، هرچند خواندن نثر خودمان با صدای بلند، آزمایش خوبی برای روانی و روشنی آن است. لذا در هنگام آزمایش یک قطعه از نثر، اگر حالت کتابی و غیر متداول آن نسبت به غیر کتابی بودن به روشنی فهمیده نمی‌شد، نباید به حالت کتابی آن اعتراض کنیم؛ و یا اگر به عنوان ارائه گفتار عمومی و متداول شناخته شد، نباید فقدان صحت قراردادی و دستوری آن را به تمسخر بگیریم.

همه می‌دانند که بسیاری چیزها در سخن و گفتار مجاز است اما در نثر نوشتاری، تحت عنوان سبک خوب مطرح نمی‌شود، مثلاً اختصارهایی مانند: نمی‌تونی، نمی‌خوای و چطو

این کارو می‌کنی؟، و انحراف‌های زیادی از دستور زبان مانند: آن برای من است، و یا اصطلاح عامیانه غیر زننده مانند درسته، اوکی، ورپریده، دستپاچه نشید، و بسیاری از عبارات اصطلاحی. همچنین عبارات بسیاری وجود دارد که لحن صدا در آن‌ها به قدری مهم است که نمی‌توان آن‌ها را به جرأت در یک نامه به کار برد، اگرچه ممکن است در گفتار کاملاً بی‌ضرر باشند. مانند: شما نادانید، من تو هیچل افتادم، این جا بیا و بمیر! . در واقع، گفتاری با آن سختگیری و باریک بینی زیاد که همه جوازه‌های مورد قبول در سخن را نفی و طرد می‌کند، ممکن است غالباً به عنوان «سخن گفتن کتابی» یا «مافوق بودن»، مورد انزجار و نفرت قرار بگیرد.

هر رمان نویس خوب؛ نمونه‌های بسیاری از این تمایزها را به دست می‌دهد. عبارات توصیفی و روایی با سبک خود رمان نویس نوشته می‌شود که معمولاً درست است و غالباً به نحوی عالی تزئینی و شخصی است؛ اما وقتی واژه‌ها در دهان شخصیت‌های گوناگون گذاشته می‌شود به نحوی است که این شخصیت‌ها در زندگی واقعی سخن می‌گویند، خواه آن را به درستی به کار ببرند و خواه غلط؛ باید بیانی متناسب با شخصیت و آموزش و محیط و تمایلات شخصی خود داشته باشند:

«در سمت مقابل کوچه - رویری تل خاکروبه - دری باز شد. و هاجر با دو تا

کت کهنه و یک بغل کفش دمپایی بیرون آمد. کاسه بشقابی را صدا زد و به مرتب کردن متاع خود پرداخت.

- داداش! بین اینا بدردت میخوره؟ ... کاسه بشقاب نمی‌خواهم! شوورم تازه از بازار خریده...

- کاسه بشقاب نمی‌خواهی؟! خودت بگو، خدارو خوش میاد من تو کوچه‌ها سگ بزنم و شماها کاسه بشقابو نواز بازار بخیرین و نون منو آجر کنین؟

- خوب چکنم داداش؟! ما که کف دستمونو بو نکرده بودیم که بدونیم تو امروز از اینجا رد میشی ..

هاجر و کاسه بشقابی تازه سر دلشان باز شده بود که مردی گونی بدوش و پابرهنه، از راه رسید. نگاهی بطرف آنان انداخت و یگراست بسراغ خاکروبه‌ها رفت. لگدی بشکم سگ‌ها حواله کرد؛ زوزه آنها را برید و بجستجو پرداخت.

هاجر او را دید و گویا شناخت. با خود گفت: «نکنه همون باشه...» کمی

فکر کرد و بعد بلند، بطوری که هم آن مرد و هم کاسه بشقابی بشنوند اینطور شروع کرد:

- آره خودشه . ذلیل شده . واخ، خدا جونم مرگت کنه . پریروز دومن خورده نون پراش جمع کرده بودم؛ دست کرد شندرغاز بمن داد! ذلیل مرده نميگه اگه به عطار سرگذرمون داده بودم دوسیر فلفل زردچوبه بهم داده بود . یا لااقل کمش تو این هیر و ویر، قند و شیکری چیزی میداد و دو سه روزی چائی صبحمونو راه مینداخت . سکینه خانم همساده مون... واه نگاش کن خاک تو سر گدات کن!...

جلال آل احمد: لاک صورتی (سه تار)

مسلم است که در یک رمان که گفتگوی شخصیت‌ها مشابه است یا باید مشابه باشد، گفتار متداول برای آن‌ها مناسب است، در حقیقت بخش‌های روایی ممکن است به سبکی بسیار استادانه‌تر به کار رفته باشند، ممکن است تا اندازه‌ای در رمان‌هایی که به مقدار زیادی دارای گفتگو هستند، این شیوه به وسیله خوانندگان بی‌تجربه و ناآزموده، نوعی برتری و مزیت شمرده شود.

برای این گونه آثار در مقایسه با رمان‌های دیگر نوین که ممکن است شایستگی ادبی بسیار بیشتری داشته باشند، اصطلاح تجاری «پرفروش» به نوبه خود می‌تواند تا اندازه‌ای موفقیت آمیز به شمار آید.

نامه‌ها طبعاً نوعی نثر هستند که فردی را مورد خطاب قرار می‌دهند و بین نثر نوشتاری و نثر گفتاری قرار می‌گیرند. نامه‌های شغلی معمولاً با لهجه‌ای وحشی و زمخت نوشته می‌شوند؛ مانند: «احسان ارجمند شما از ماه گذشته به امضا و استدعا برای پاسخ به همان...»، این‌ها انواعی هستند که به نظر می‌رسد خوشبختانه در حال احتضار و از بین رفتن هستند، به جز آن‌جا که نامه‌های معمولی و نیمه ادبی را آلوده است و افرادی آن را موثر می‌یابند؛ دو نمونه از آن گونه نامه‌های شغلی و اداری را در فصل دوم ذکر کردیم؛ اما نامه شخصی به دقت با گفتار متداول شباهت دارد؛ گاهی ممکن است احساس کنیم که در نوشتن چیزی برای افراد عوام و معمولی می‌توانیم در نامه‌ها، ساختاری سست‌تر با حجمی کم مایه‌تر به کار ببریم؛ مثل نامه‌ای که ممکن است به شدت عاطفی‌تر از آن باشد که برای عامه می‌پسندیم، مثلاً نامه عشقی یا نامه‌ای اندوهناک.

در اینجا نمونه‌هایی از چند نامه می‌آوریم تا شیوه و تاثیر آن مورد دقت قرار گیرد و

مشخص تر گردد که نامه‌ها چگونه می‌توانند بین نثر گفتاری و نثر نوشتاری قرار گیرند؛ در واقع آنچه نامه‌ها را بین این دو گونه نثر قرار می‌دهد، مخاطب مشخص و بنابراین لحن کلام و صمیمیت آن‌ها است؛ به همین دلیل برخی نویسندگان، آثار خود را به صورت نامه می‌نویسند؛

آقای نصیر - آقای ماشاءالله

« لازم است هر قدر که می‌توانید برای پیشرفت حقایق و سعادت انسان خدمت کنید: لازم است که اشخاص را به هر اندازه که ممکن است به راه راست دلالت کنید. این وظیفه وجدانی شماست که نگذارید کسی از حد خودش تجاوز کند... شیخ را دیدید چقدر از حد خود تجاوز کرد؟ او هرگز قابل تعالیم فلسفی من نیست همچنان که در بسیاری از فضایل این شهر این قابلیت معنوی را مشاهده نکرده‌ام.

عجالتاً نصیحتی برای او نوشته‌ام به او برسانید و بگویید که طریقه سلوک خود را با اشخاص خوب کند. این ورقه می‌خواهد بفهماند که او باید زبان آدمی‌زاد را یاد بگیرد. ما در عهدی واقع شده‌ایم که مفساد اجتماعی کاری کرده است که باید زبان را هم به اشخاص آموخت.

چه می‌گوئید؟ این است ثمره این تمدن که اینقدر پیرایه پرست شده و حقیقت‌ها را پامال کرده است! ... سابق بر این، که تاریخ آن زمان را دوره‌ی جهالت می‌نامد، هیچکس به خودش زحمت زبان آموختن نمی‌داده است. برای اینکه همه ساده و طبیعی صحبت می‌کردند. مشی صحیحی داشتند ... خوب روزگاری بود، ولی حالا اینطور شده است. باری جوان‌ها - شما دوستار حقیقت باشید تا دوره‌ی زندگانی بشر و تمام متعلقات آن تغییر کند. من دوستار اشخاص حقیقت خواه هستم...»

نیما

طهران - سرطان / ۱۳۰۰

(دنیا خانه من است / ۱۳-۱۲)

«تصدقت کردم. عینک و جزوه حافظ رسید. یک جزوه تمام. یعنی ۱۶ صفحه خط آقای زرین خط را بتوسط شوفور حضرت آقای فرزین فرستادم. (مکتوبی هم لای آن است ملاحظه بفرمائید) که دو ورقش را امضاء نکرده‌ام که پس از تصحیح آقای زرین خط و معاینه سرکار، آنوقت خودتان اذن بچاپ بدهید. برای تهیه مقدمه محمد گلندام بنده جداً و سریعاً محتاج بکتاب ذیل هستم که اگر بتوانید یکطوری آنها را برای من پیدا کنید بسیار متشکر خواهم شد:

اولاً کتاب عقد الفرید ابن عبدربه حتماً. دوم کتاب بیان و تبیین جاحظ حتماً. سوم دیوان ابوتمام. چهارم چندنسخه مختلف از چاپهای مختلف حافظ غیر چاپ حکیم و قدسی و اولیا سمیع که همه را دارم.

مقصودم اینست که این مقدمه که در جمیع نسخ خطی و چاپی بسیار بسیار (ناخوانا است) و ناقص است شاید در یکی از این نسخه‌های مختلف چاپی راه حلی برای بعضی از آنها بدست بیابد. مستدعی است عرض سلام بسیار بسیار مفصل خدمت آقای فرزین مدظله العالی از قول بنده ابلاغ نمایم.

ارادتمند محمد قزوینی

۲۰/۴/۸ ساعت ۹

(حافظ از دیدگاه علامه محمد قزوینی / ص ۳۸۳)

«نوشته کریم او برادر اعز، اطال الله فی طاعته بقاء و ورد به عذاب مشرب، برده احیاده رسید و خوانده شد. ای عزیز، طرفه اتفاقی افتاده است که هرگز تا عمر منست باسباب دنیاوی قلم بر کاغذ ننهادهام در حق خویش، و در غیری همچین، الا ماشاء الله. و نامه که بدوستی نوشتمی در آنجا چندان فوائد دینی در بودی که هر وقت که من آنرا مطالعتی کردم، عجب بماندمی که آیا این من نوشتم؟ و آنجا که بشریت است می‌خواهی که آنچنان نبشتهای بوی عزیز نیز می‌نوشتی، ولیکن و یا بی الله الا ماشاء. و مقصود از این نوشتن نه تمهید عذر است، من خود رنجور می‌باشم که چرا چنین می‌آید، و لکن لایأس اول معرفت مرا بهمه عیبی بخری. عاقبت به از آن یا بی که گمان برده باشی، نه که میرآت از عیوب خری، پس مرا رد بعیب کنی ...

عين القضاة: نامه‌ها / ص ۴۰۰ بخش اول

نامه اول، از نیما یوشیج، بسیار ساده و صمیمی است و حالت بینابینی آن کاملاً هویدا است.

نامه دوم از علامه قزوینی، با وجود این که کمی خشک و رسمی است - و این از موضوع و مخاطب آن ناشی می‌شود - اما باز لحنی بین گفتار و نوشتار دارد و به هر حال تا حدودی گرایش آن بیشتر به سمت نوشتاری است اما هنوز نوشتاری کامل نیست؛ مقایسه این نامه با آثار دیگر قلم علامه قزوینی، این امر را کاملاً مشخص می‌کند. نامه سوم با توجه به نثر سده ششم و نیز نثر آثار دیگر خود عین القضاة، از نثر گفتاری دورتر و به نوشتاری نزدیکتر است اما باز هم حالت بینا بینی خود را حفظ کرده است. عین القضاة در آثار دیگرش نیز تقریباً چنین سبکی دارد. در واقع شاید نامه برای عین القضاة بهانه‌ای بوده است تا سخن خود را بیان دارد؛ با این وجود در آن برخی تفاوت‌ها با نثر نوشتاری مشاهده می‌شود و نثر او به نوعی صمیمیت گفتاری می‌گراید.

در فارسی علاوه بر نامه‌های نیما (نامه‌های نیما به همسرش، دنیا خانه من است، حرفهای همسایه، ستاره‌ای در زمین، کشتی و طوفان) و نامه‌های عین القضاة و نامه‌های علامه قزوینی، نامه‌های بسیار خواندنی دیگری نیز وجود دارد که از آن میان نامه‌های قائم مقام فراهانی (منشآت) و نامه‌های دکتر علی شریعتی (با مخاطب‌های آشنا) - که بسیار پرشور و کاملاً بین گفتار و نوشتار است - و نامه‌های آل احمد - که به شدت به نثر گفتاری نزدیکتر می‌شود - و ملک الشعرای بهار و صادق هدایت را می‌توان برشمرد. به عنوان مثالی دیگر به این نامه از صادق هدایت که به مجتبی مینوی نوشته است دقت کنید:

آقای مینوی

یا حق!

کاغذ بدون تاریخ که در حاشیه کاغذ آقای Law نوشته بودی رسید. خیلی خوشوقت شدم. البته سایه سرکار زیاد سنگین شده و مدتهاست که نمک پراکنی‌های سرکار را در رادیو (به مناسبت اعیاد اسلامی!) گوش نگرفته‌ام. البته نباید تنبلی تلقی شود بلکه فاقد این آلت متمدن می‌باشم. باری این رسم روزگار نمی‌شود. حالا که پاک خارج پرست شده‌ای، به مناسبت سال جدید تبریکات خشکه ما را مثل برگ سبز بپذیر. تا حالا چند تا تولید مثل کرده‌ای نمی‌دانم و گرنه به آنها هم سلام و تبریک می‌فرستادم. از جمله خیالاتی که

کوره با خودش می‌کرد، آخر عمری به فکر مسافرت به بلاد خارج پرستان افتادیم. با وجود این که وسایل اولیه حتی سرمایه به ذات وجود نداشت و مدتی دوندگی کردیم، به جایی نرسید. حالا شیخ حسن با دل راحت کنار تغارکشک سابی خودش نشست. باور بکن که من سالهاست عادت نوشتن کاغذ از سرم افتاده، مگر اینکه زیاد از نزاکت خارج بشود. از حال ما خواسته باشی در نهایت کثافت عمر را به بطلالت می‌گذرانیم. چند نسخه از معلوماتی که اخیراً صادر شده بود ولی در معنی مال سابق بود، برایست فرستاده‌ام. از قرار معلوم با آقای فرزاد میانست شکر آب شده و سایه همدیگر را با تیر می‌زنید؛ این هم خودش حالتی دارد. از قول من به همه کور و کچل‌های آنجا سلام برسان. یا هو.

صادق هدایت

تهران ۲۳ دسامبر ۴۴

(نقل از: ادب و نگارش / ص ۴۲)

چنان که این نامه با نامه علامه قزوینی مقایسه شود، سرزندگی و نشاط و طنز در آن کاملاً هویدا است، به علاوه اصطلاحات و کنایات و لحن عامیانه. این نامه به خوبی نشان می‌دهد که جایگاه بین گفتار و نوشتار یعنی چه؟ .. به هر حال علاوه بر رو حیات نویسنده، دو چیز دیگر نیز لحن نامه را تعیین می‌کند: ۱ - مخاطب ۲ - موضوع.

خاطرات روزانه، شکل دیگری بین نثر نوشتاری و گفتاری است. نویسندگان قرن بیستم، غالباً از این شیوه استفاده کرده‌اند، مانند: ارنست همینگوی، ویلیام فاکتور^۲ و جیمز جویس^۳ که گاهگاه این شیوه را به عنوان سبکی نزدیک به محاوره‌ای اقتباس می‌کنند تا نتایج و مفاهیم ویژه‌ای را حاصل کنند مانند ثبت اندیشه‌هایی که مردم آن‌ها را ساده می‌پندارند. آل احمد نیز در شیوه خاطره‌نگاری، به زبان محاوره بسیار متمایل است. «خسی در میقات» یا «سفرنامه یزد» و «یک چاه و دو چاله» و چند اثر دیگر او کاملاً بیانگر این مطلب هستند. لازم به تذکر است که سفرنامه نیز نوعی خاطره‌نگاری است. سفرنامه‌های بسیاری در زبان فارسی وجود دارد؛ به این پاراگراف دقت کنید:

۲ - William Faulkner (۱۹۶۲ - ۱۸۹۷)، داستان نویس آمریکایی.

۳ - James Joyce (۱۹۴۱ - ۱۸۸۲)، نویسنده ایرلندی.

سه شنبه ۲۵ فروردین

مدینه

صبح ناشتا راه افتادم بسمت احد. پیاده. راهی نیست. سه یا چهار کیلومتر. جلوی اقامتگاه سنگالی‌ها که سه چهار طبقه است و تازه ساز، مردک دراز سیاهی داشت تفنن کنان حرکاتی می‌کرد. که اول نفهمیدم. آخر احرام به تن داشت. ولی یک مرتبه متوجه شدم که همان رقص آفریقایی است. گذشتم. آفتاب که تازه برآمده بود طشتی بود برنجی، پشت پرده‌ای از غبار. حدود ساعت شش بود و می‌شد به صورتش نگریست. و چه بزرگ بود و چه نارنجی مانی داشت. و جوانه زن زیبایی داشت گدایی می‌کرد. عرب بود و لثام بسته بود. جلو که آمد در چشمش خنده‌ای دیدم که در غیر فصل حج باید دید. و چه چشمهایی! عین آهو. که اینهمه در شعر خوانده‌ای. اما مثل همه گفته‌های دیگران - تا سر خودت نیاید نمی‌بینی.

جلال آل احمد: خسی در میقات

در این کتاب به طور نسبی گاهی فقدان دستور زبان بسیار محسوس است و در واقع به نظر می‌رسد که هر آنچه ذهن ساخته، قلم نگاشته است؛ مثلاً، «چه نارنجی مانی داشت!» انحراف محسوسی از دستور زبان است. این اثر یک نویسنده سبک دار بسیار هوشیار است. شریعتی نیز گاهی به نظر می‌رسد چنان که سخن می‌گوید، می‌نویسد. در این زمینه، انواع خاطره نویسی‌ها و یا سفرنامه‌ها را می‌توان نام برد مانند سفرنامه ناصرالدین شاه و ناصر خسرو و حاج سیاح و ... به هر حال برخی از نویسندگان برای نشان دادن صمیمیت و صداقت بیشتر و ایجاد تاثیر افزونتر، رمان و داستان خود را به صورت خاطره می‌نویسند. در اینجا استفاده جدیدی از تقلید یک سخن معمولی وجود دارد که به طریقه‌ای که می‌اندیشیم اشاره دارد و نیز به گسیختگی ناچیز اندیشه و فقدان نسبی دستور زبان در آن:

«زمان سابق بود که من حتی خارج از کشور بودم، و لطفاً به من کمک کن چون زمان سابق است، همان طور خواهد ماند، آن قدر طولانی که من یکی دو هفته تعطیلات به دست آوردم. از این راه به خارج کشور رفتن و دوباره به زودی برگشتن، چیز خیلی کمی است برای چیزی خیلی زیاد. شما وقتی بر می‌گردید خیلی خسته‌اید. خسته بودن به اندازه‌ای که من هستم مسخره است و به این زیاد، مسخره است، شما می‌توانید به خاطر آنچه می‌دانید احساس

مسخره‌ای داشته باشید. این مثل آن است که اگر شما کاملاً در مرکز نبودید، شاید با کمی مستی، بسیار ضعیف بودید و قادر بودید بنشینید و بلند شوید و قدم بزنید و لبخند بزنید، اما همه زمان آن جا است، همه چیز از طریق غلط یک خرده تغییر کرده است، مثل این که آن فقط یک چیز جزیی بود مثل جی. کا. سی که می‌گوید مشکلی اشتباه. اما خیلی مسخره، خیلی مسخره و عجیب در تمام امتداد راه.

این مسخره است که در آن حالت چگونه ممکن بود هر چیز اتفاق بیفتد و آشناترین چیزی که به دست آمد ریسمانی غیر معمولی در اطرافشان بود، مثل این که یک رویا بود. اوه، چگونه شما می‌خواهید چیزی واقعاً معمولی به دست آورید، و رویا آغاز می‌شود. خوب این چگونه است، این جا چیزی برای گله کردن وجود ندارد، چرا که این جا همان پیکسادیلی قدیم است و به ریح و ایز منتهی می‌شود، و این مردم الان مثل آلوی معمولی هستند، ممکن بود آنها واقعی باشند.

آن‌ها ممکن بود واقعی باشند. آنها ممکن بود واقعی باشند. من گفتم آنها ممکن بود. اوه ایست، این اسم عبور است که شما کاملاً با وجود بی‌نظمی در رویا به خواب بروید. اوه چیز پوچی برای شما وجود داشت که با دکوئینسی، نویسنده خوب، همه آن نوشته‌های مصنوع را که داشت، من عادتاً آنها را از طریق دل به دست آوردم. آن تکه را که او گفت، من گفته بودم؛ آن بی‌نظمی رویا دیدن را، خوب، حالا که آن یک وصله مجلل و مزین است، اما وقتی که شما واقعاً در میان این بی‌نظمی هستید آنگاه زیاد درباره این وصله‌های مجلل دقت نمی‌کنید، شما زیاد درباره آن‌ها فکر نمی‌کنید، بومی کشید، مانند پسرعمو «جان» در مصر، شما اکنون زیاد درباره آنها فکر نمی‌کنید.»

استوی اسمیت: رمان در کاغذ زرد^۲

خوب نوشتن در این نوع نثر، مشکل‌تر از آن است که به نظر می‌رسد. در واقع ما بیش از نوشتن اندیشه‌هایمان سخن دیگری نمی‌گوییم. می‌توان گفت که این نوع نثر که گاهی به

نام « جریان اندیشه»^۵ یا «جریان خود آگاهی»^۶ و یا «جریان سیال ذهن» خوانده می شود بیشتر از نوشته طبیعی به گفتار شباهت دارد. این نثری است که به قصد ارائه ادراکی از ساختار و مضمون اندیشه های بشری نوشته شده است - نه در مفهوم ذهنی که در آن، اندیشیدن از احساس کردن متمایز است، بلکه در مفهومی عمومی تر هر چه به ذهن ما می رسد و می توانیم دریابیم، یک اندیشه به شمار می رود. ما در مفهوم استدلال نمی توانیم بدون واژه ها بیندیشیم. اما می توانیم انواع گوناگون تصاویر ذهنی را احساس کنیم. باری، این نوع نوشتار، تأثیری از آشفتگی تجربی درونی بشری و توالی غیر منطقی اندیشه را بیان می دارد، گرچه در واقع حتی این نوع از نثر، گزینشی دارد که بیشتر وابسته به مؤلف است. عجیب و شاید مضحک به نظر می رسد که خواننده بکوشد به اندیشه های خودش گوش بدهد، به ویژه زمانی که در می یابد آن ها بیشتر حتی متناقض هستند. این طرز نوشتن ممکن است حداکثر واقعگرایی خواننده شود. این کوشش برای نمایاندن اندیشه با همه تناقض هایش، به وسیله اولیور وندل هولمز^۷ در قرن نوزدهم انجام گرفت، اما روش او علامت گذاری آن اندیشه ها به صورت قطعه ای از موزیک بود. کار او نیز مؤید فقدان دستور زبان در اندیشه ها است. تکنیک قرن بیستم به گونه ای متفاوت است، نه تنها میتواند واقعیت روانشناختی داشته باشد، بلکه در بهترین نوعش نواخت ها و آهنگ های خوب و تقریباً خواب آور دارد:

« مرد به پایین پوتین ها نگاه کرد که سیاه و برق انداخته بود. زن بیش از او عمر کرده بود، همسرش مفقود شده بود. برای او مرده تر بود تا برای من. یک نفر باید بیش از دیگری عمر کند. مردان عاقل میگویند زنان بیشتر از مردان در دنیا می مانند. همراه آن زن اظهار تأسف کرد. خسارت وحشتناک شما. من امیدوارم که شما به زودی او را دنبال کنید. تنها برای بیوه های هندو. آن زن خواست با دیگری ازدواج کند. با او؟ نه. ولی چه کسی آینده را می داند؟ از وقتی که ملکه پیرمرد، بیوگی اهمیتی ندارد. به یک کالسکه توپدار نزدیک شد. ویکتوریا و آلبرت. فراگمور جامه سوگواری یادگاری. اما او در پایان، کمی بنفشه روی کلاهش گذاشت. مغرور در دل دل هایش. همه برای

۵ - The Stream of thought

۶ - The Stream of consciousness

۷ - Oliver Wendell Holmes (۱۸۹۴ - ۱۸۰۹) طبیعی دان و نویسنده آمریکایی.

یک سایه. مصاحب نه حتی یک شاه. پسرش جسم بود. چیز جدیدی که او را مانند گذشته امیدوار می‌کند این است که او می‌خواهد به حالت انتظار باز گردد. هرگز نمی‌آید، یک نفر باید اول برود: تنها، زیرزمین، وزن بیشتر در بستر گرم خود نماند»

جیمز جویس: اولیس

چنین اثری را اگر با معیارهای دستوری مورد داوری قرار دهیم، غالباً مهممل است؛ اما وقتی به عنوان ابزار تجربه‌درونی مانند مرثیه خوانی جذاب با صدای بلند فرض شود، واقعی و حتی با وقار و بلند مرتبه به نظر می‌رسد. در برگزیده زیر، سیلان احساس نیز در کنار سیلان اندیشه به چشم می‌خورد که انتظام و سیر منطقی بیشتری در خود دارد:

«او کجاست؟ پشت سر من ایستاده است؟ آیا از پیش من رفته است؟ نمیدانستم چگونه باشم؟ نمیدانستم باید چه دردی را احساس کنم و این خود درد دیگری شده بود. اگر پیش از من رفته باشد او را آنجا خواهم یافت؟ اگر پس از من بیاید آنجا به من خواهد رسید؟ آنجا بی او چکنم؟ اگر او را دیگر نیافتم بودن را بی او چگونه تحمل کنم؟ با زندگی خالی، در آن دنیایی که می‌گویند همه‌اش سنگ و خاک است و جماد و جانور و شبه آدم‌های چرنده چگونه میتوانم دم زنم؟ در آنجا که این مجسمه‌های سفالی دسته دسته بر روی خاک در تلاشند و در لجنزاری از شهوت و کینه و طمع شتابان و حریص درهم می‌لولند و می‌زاینند و می‌بلعند و می‌درند و می‌میرند، تنها، بی او..... بیست سال، سی سال، شصت سال، هفتاد حتی هشتادسال! آن هم آن سالهای آن دنیا، هر کدام سیصد و شصت و پنج شب! هر شبی نه هزار و دویست و چهل ثانیه! هر ثانیه به سنگینی کوهی بر روی سینه مرد، خاری در چشم، استخوانی در حلقوم، هر ثانیه راهی پایان ناپذیر بر آتش!

ناگهان فرو افتادم. دیگر هیچ چیز حس نمی‌کردم. ظلمت مطلق! سکوت مطلق! عدم مطلق! مثل این که فقط میدانستم که دیگر هیچ نیستم. هیچ نیست. نمی‌دانم چقدر طول کشید، یک قرن، صد قرن، هزاران قرن..... چه میدانم؟ آمدم و آمدم.... و یادم نیست... تا... احساس کردم که در رودخانه‌ای شتابان از خون افتاده‌ام، خونی گرم و پر جوش. رودی پر تپش و بی قرار!

رودخانه‌ای با هزاران پیچ و خم، بستری نازک و دراز و کوچک و بزرگ.»

علی شریعتی: هبوط / ص ۴۲-۴۱

گسستگی اندکی که گاهی در کلام و اندیشه دیده می‌شود، عبارات بی فعل، جمله بندی‌های شتابزده، و غالباً کوتاه، همگی حاکی از بیان اندیشه در حین نوشتن هستند، همان چیزهایی که در ذهن و دل در گرفته است و زبانه میکشد و نثر، خود گویای این جریان عاطفی است. در اینجا گفتم جریان عاطفی، به علت این که «هبوط» غالباً از جریان آزاد و سیال ذهن دور می‌شود و بیشتر به جریان آزاد عاطفی می‌گراید. به هر حال نمونه خوبی را در «سنگ صبور» از صادق چوبک میتوانیم بیابیم.

خطر سبک محاوره‌ای یا گاهی «جریان خود آگاهی» این است که احتمال دارد به سادگی به سوی احساساتگرایی یا هیجان زیاد بلغزد زیرا کنترل شده نیست و نسبت به افکار کم مایه، گیرایی کمتر و غیر واقعی‌تری دارد. این لغزش در «هبوط» کاملاً هویداست. گاهی نیز یک سبک محاوره‌ای عامیانه برای ارائه خشونت ساختگی به کار برده شده است، این را می‌توان در رمان‌های فرو مرتبه جنایی و هیجان‌انگیز یافت، به ویژه برخی آثار آمریکایی. شاید آقای همینگوی در آنجا که بهترین آثارش نیست، گهگاهی بدان سو می‌لغزد.

سبک موقر کاذبی نیز وجود دارد. این سبک در برابر گرایش به سخن محاوره‌ای خام، سبکی تهذیب شده و فاضلانه است. این شیوه در زبان فارسی، گاهی «زبان شسته و رفته» نامیده میشود و ممکن است گاهی هم تقلید ضعیفی از عادات قرن هشتم و نهمی باشد، بدترین چیز در این نوع، مجموعه‌ای از آبرومندانه‌ترین کلمات کلیشه‌ای است و ممکن است در مقالات عمده و برجسته روزنامه‌نگاران کم رتبه یافته شود و غالباً تقلیدی از سجع پردازی‌های سعدی و نویسندگان قرن هشتم بدانان نفوذ کند. این سبک کاذب اخیر البته امروزه در زبان فارسی رواج گسترده‌ای ندارد جز در چند نویسنده مبتدی یا کسانی که مطالعاتشان در حوزه‌های قدیمی زبان محدود شده است. به هر حال مطالعه‌ای نقادانه و عمیق و دقیق، خشونت و زمختی و ناپختگی و تنافر این شیوه را نشان می‌دهد.

۵- پاراگراف

تجزیه‌کن و قانون بگذار.^۱

ضرب المثل لاتینی

۱ - «Divide and rule» ؛ این ضرب المثل در فارسی به صورت «تفرقه بینداز و حکومت کن» ترجمه شده‌است.

اگر دلایل سبکی یا دستوری برای پاراگراف بندی وجود نداشته باشد، باز هم نوعی گروه بندی ضرورت دارد. همه می دانند که خواندن پاراگراف های نسبتاً کوتاه آسان تر است، حجمی از حروف چاپی، بدون هیچ وقفه و انقطاع، برای چشم ها ایجاد دشواری می کند. این مسأله حتی در مطالعه نسخه های خطی، قابل توجه تر است.

به هر حال پاراگراف را فقط هر جا که فکر می کنیم چشمان خواننده نیاز به استراحت دارد، سفارش نمی کنیم. البته این بهتر از هیچ است اما وجود پاراگراف در جایی که معنا نیاز به پیوستگی دارد، ممکن است آن را گسسته و شکسته کند، یا برعکس می توانیم بگوییم یک واژه واحد، کوچکترین تصویری را بیان می دارد که می توانیم همزمان در ذهن نگاه داریم، در این حال، جمله، اندیشه ای کامل در مفهوم ذهنی است، و یک پاراگراف نیز گروه کوچکی از اندیشه ها است که با هم مرتبط هستند. پاراگراف اگر چه معمولاً بخشی از یک

داستان یا قطعهٔ منثور دیگری باشد، باید خود به خود و مستقلاً مفهوم خود را برساند:

«فانی الو ینگتون دختر کوچولوی خوبی بود که خصوصیات بسیار خوب زیادی داشت و مانند دختران کوچولوی دیگر، عیب‌های کمی هم داشت که مثل علف‌های هرز در پارک بر اثر غفلت و عدم رسیدگی رشد کرده بود و خبر می‌داد که از بین بردن آن‌ها احتیاج به زمان و زحمت‌هایی دارد. مثلاً او ناسازگاری‌های ابلهانهٔ زیاد و ترس‌های پردردسری داشت که برخی از آنها ناشی از نازکشیدن و لوس کردن کلفت و برخی نیز ناشی از نادانی دایه بود. او با دیدن یک موش جیغ می‌کشید، با دیدن یک قورباغه بر می‌آشوبید و با دیدن یک گوش خیزک تقریباً آمادهٔ غش کردن بود، و از عنکبوت خیلی زیاد می‌ترسید، انگار یک مگس است. او از یک گاو آرام می‌گریخت گویی گاوی خشمگین است، و آن قدر زیاد از بخاری پاک کن هراس داشت که وقتی صدای بلند «شرب شرب!» جاروب را می‌شنید، سرش را زیر لحاف پنهان می‌کرد، و پیش از رفتن مرد ژنده پوش و شیرفروش در یک روز بسیار سرد، به سختی می‌توانست متقاعد شود که به آنان نگاه کند، مخلوقات فقیر، پوشیده در پولک زرق و برق دارشان و رقص دایره‌ای «جک آف دگرین»^۲ در روز اول ماه مه. اما ترس مخصوص و نفرت ویژهٔ او از یک سیاهپوست بود؛ به ویژه نوکر سیاه کوچکی که در همسایگی زندگی می‌کرد و هرگز او را بدون عقب کشیدن و لرزاندن و پیچاندن نرده ندیده بود.»

ماری راسل میتفورد: دهکدهٔ ما^۳

این پاراگراف به خودی خود، توصیف به هم پیوستهٔ عیب‌های دختری کوچک است؛ پاراگراف بعدی به ما می‌گوید که چگونه آن نوکر همیشه در نظر او هست؛ پاراگراف بعد از آن نیز می‌گوید که چگونه آن پسر می‌کوشد دلسوزی فانی را جلب کند و پاراگراف بعد از آن هم مختصری از گفتگویی را بیان می‌دارد که در آن، پسرک می‌کوشد برای فانی بیان دارد که رنگ آنها تنها اختلافی است که میان یک پسر سفیدپوست و یک پسر سیاهپوست وجود

دارد. هر پاراگراف از یک جنبه موضوع بحث می‌کند و به نحوی مستدل به پاراگراف بعدی راه می‌برد؛ این از نظر منطقی تمام هنر پاراگراف بندی است. معمولاً احتمال دارد که در هر پاراگراف، یک جمله یافته شود که «جمله کلیدی» نامیده می‌شود و جان کلام پاراگراف در آن خلاصه می‌گردد. مثلاً در بالا، نخستین جمله به اندازه این جمله بار ندارد که: «مثلاً او ناسازگاری‌های ابلهانه زیاد و ترس‌های پر درد سری داشت.»

معمول است که در پاراگراف بندی عادی، آخرین جمله یک پاراگراف با نخستین جمله پاراگراف بعدی به نحوی ارتباط داشته باشد. این قاعده تغییر ناپذیر نیست و کسانی که می‌کشند آن را در نوشته به صورت قاعده‌ای تغییر ناپذیر بنمایانند، ممکن است به این نتیجه برسند که هرگز نمی‌توانند خواننده را دچار غافلگیری نمایند؛ یا یک موضوع را به چند عنوان تقسیم می‌کنند که خیلی مربوط به هم نیستند. مانند عنوان‌هایی که همیشه در زندگی واقعی وجود ندارد.

به هر حال در هر مطالعه سبک نثر باید به پیوند دادن پاراگراف‌ها مقداری توجه کنیم. این پیوند بطور عمده در متون توصیفی، قابل توجه خواهد بود؛ در عبارات و متن‌های گفتگویی، الگوی پرسش و پاسخ و بیان و جوابگویی، بدون هیچ انتظام و ترتیب شکلی و ظاهری، مفهوم را انتقال خواهد داد.

«زخمی در بازو، انقطاعی نا مطبوع را در مشاهدات هواشناسانه شخص فقیر تثبیت کرد؛ و نیز در آهنگ نانسو داوسون، که با سوت می‌نواخت. او آتش را بیهوده برگرداند و همراهانش شروع به هشدار دادن و اخطار کردند، با مراقبت به سوی نقطه‌ای پیش رفت که نخستین گلوله از آن‌جا شلیک شده بود. مرد کوهی، پس از این که کاملاً خود را بدانان نشان داد، در میان درخت‌ها فرو رفت، زیرا نیرونگ پارتیزانی او کاملاً نتیجه داده بود.

هنگامی که سربازان در جهت دیگری در جستجوی علت ناراحتی شان بودند، و ابوری در حالی که تذکر همراه خود را می‌پذیرفت، بیشترین شتاب خود را به عمل آورد تا راهنمایش را به خوبی دنبال کند زیرا اکنون مراقبت سربازان به محله‌ای متفاوت و دیگر کشیده شده بود. بی مراقبت و بی نگرهان بود. وقتی در حدود یک چهارم مایل دویده بودند، بر آمدگی یک زمین بلند که آن را پشت سر گذاشته بودند، آن‌ها را از خطر دیده شدن

محفوظ نگه داشت. هر چند تا مسافتی فریادهای سربازان را می‌شنیدند که هر کدام دیگری را روی بوته‌زار صدا می‌زد، و همچنین توانستند صدای کوبیدن طبل برای مسلح شدن را از دور در همان جهت بشنوند. اما این صداهاى دشمن اکنون در پشت آنها و دور بود و کم به مجرد وزش باد محو شد، زیرا آنان به تندی پیش می‌رفتند.

دقی حدود نیم ساعت راه رفته بودند، هنوز در امتداد زمین باز و بایری که وصف شد، به یک کنده درخت بلوط قدیمی رسیدند که از آثارش پیدا بود زمانی درختی بسیار بزرگ بوده است. در یک فرو رفتگی در همان نزدیکی، چند تن از اهالی کوهستان را با دو اسب یافتند. آنها چند دقیقه بیشتر نبود که بدیشان پیوسته بودند و همراهان و ایورلی آنان را استخدام کرده بودند؛ در باره همه علل احتمالی تعللشان گفتگو می‌کردند (زیرا حرف‌های «دونکن دوچ» غالباً تکرار شده بود)، آنگاه خود دونکن، بی حال پدیدار شد، همه علایم ادامه حیات در او وجود داشت، اما می‌خندید و به خاطر موفقیت در تدبیر جنگی‌اش که بدان وسیله تعقیب کنندگانش را گمراه کرده بود، روحیه‌ای بالا و قوی داشت. در واقع و ایورلی توانست به سادگی درک کند که ممکن بود برای کوهنورد فعال، که عملاً با اطراف آشنا بود، مشکل کوچکی باشد که با ثبات و اطمینان از این که تعقیب کنندگانش باید بیگانگان بوده باشند، جهتش را ردیابی کند. هشدارى که او برانگیخته بود، به نظر می‌رسید همچنان ادامه دارد، زیرا شنید که با فاصله‌ای زیاد، یکی دو گلوله شلیک شده بود و به نظر می‌رسید خوشحالی دونکن و همراهانش بدان ضمیمه شده است.

مرد کوهی اکنون اسلحه‌هایی را که قهرمان ما به او امانت داده بود باز یافت، به او فهماند که خطرات سفر به خوشی بر طرف شده‌اند. آنگاه و ایورلی بر یکی از اسب‌ها سوار شد، تغییراتی که در اثر خستگی شب و بیماری اخیرش پدید آمده بود این کار را قابل قبول می‌ساخت. جامه‌دان خود را روی اسب کوتاه دیگری گذاشته بود، دونکن سوار اسب سومى و با گام‌های آهسته و به طور منحنی رو به جلو پیش رفتند، در حالی که به وسیله اسکورت نیز همراهی می‌شدند. هیچ حادثه دیگری در مسیر آن سفر شبانه

اتفاق نیفتاد، و آنان در سپیده دمان به کناره‌های رودخانه‌ای تند رسیدند. همهٔ اطراف آن سرزمین، حاصلخیز و خیال‌انگیز بود. کناره‌های سراشیب جنگل به وسیلهٔ مزرعه‌های ذرت جدا شده بود که در آن سال محصولی فراوان داده و به مقدار زیادی درو شده بودند.

در ساحل روبه‌روی رودخانه، دژی محکم و بزرگ با برج‌های نیمه‌ویران کوچک که تقریباً در نخستین پرتوهای خورشید می‌درخشیدند، ایستاده بود که به وسیلهٔ جریان مارپیچ رود محاصره شده بود ...»

سروالتر اسکات : وایورلی^۲

جمله‌های مشخص شده یا بخش‌هایی از جملات، پیوند بین پاراگراف‌ها را به وضوح شکل می‌دهند چنان که مفهوم به طرز سلیس پرورش و گسترش می‌یابد. خواننده توجه دارد که واسطهٔ پیوند در پاراگراف پیشین، کاملاً در پایان و آغاز نیامده است، گرچه این دگرگونی به هیچ وجه مانع سلاست متن نمی‌گردد.

وقتی مبحثی کاملاً تازه مطرح می‌شود ممکن است بین پاراگراف‌ها پیوندی وجود نداشته باشد؛ در واقع غالباً مرحلهٔ انتقال هر چه ناگهانی‌تر باشد ما بیشتر تحت تاثیر غافلگیری قرار می‌گیریم یا توجه‌مان به قطعه‌ای مهم جلب می‌شود:

«بسیار خوب مادموازل، من کاملاً شما را درک می‌کنم، و حالا فقط دو سه کلمه دارم که بگویم. این آخرین هفتهٔ ماه جولای است؛ مرخصی در ماه دیگر آغاز خواهد شد. در این فرصت کافی، خوب و سودمند است که در جستجوی استاد انگلیسی دیگری باشید. من در آخر ماه اگوست ناچارم از مقام خود در موسسهٔ شما استعفا بدهم.

من منتظر توضیحات او دربارهٔ اعلام این مطلب نشدم، اما تعظیم کردم و بی‌درنگ صرف‌نظر کردم. در همان غروب، فوری پس از شام، یک خدمتکار برای من بسته‌ای کوچک آورد این به جریانی اشاره داشت که من می‌دانستم، اما امیدوار نبودم که به این زودی دوباره آن را ببینم. در آپارتمان خودم تنها بودم و چیزی مانع نبود که آن بی‌درنگ باز کنم. چهار سکهٔ پنج فرانکی

بود و یک یاد داشت به انگلیسی.

شارلوت برونته: پروفور^۵

ورود «بسته کوچک» در پاراگراف، به خاطر فقدان هر گونه مقدمه، و طرح تدریجی موضوع، بیشتر دراماتیک و نمایشی است.

برخی از نویسندگان به صورت مانوس همیشگی و معمولی، پاراگراف‌های طولانی و پیوسته به کار می‌برند؛ در این جا پاراگرافی طولانی و مشخص از کالریج^۶ می‌آوریم:

«در این نمایشنامه و در این صحنه آن، سرچشمه‌های عوامانه سیاست نیز نشان داده شده‌اند، از آن نوع سیاست که در هم تافته با سرشت بشری است. طرز بیان شکسپیر در این موضوع، هر جا که پیش بیاید، کاملاً شگفت‌انگیز است. در نویسندگان دیگر، ما افکار و نظرات ویژه شخصی را می‌یابیم؛ در ماسینجر جمهوریخواهی افراطی؛ در بیومونت و فلچر حتی اصول عدالت الهی به افراط منتقل می‌شود؛ اما شکسپیر هرگز هیچ مرامی را ترویج نمی‌کند. او همیشه فیلسوف و اخلاق‌گرا است، اما در همان حال همه نهادهای بنا شده جامعه را نیز عمیقاً تکریم می‌کند، و نیز آن طبقاتی را که ثبات عناصر کشور را شکل می‌دهند به ویژه هرگز یک شخصیت شغلی را جز با احترام مطرح نمی‌کند. اگر باید نامی به او بدهیم باید او را یک اشرافی فیلسوف بخوانیم که در نهادهای موروثی، زمینه و استعداد پیوستن یک دوره به دوره دیگر را دارد، و نیز در تفوق مقام‌ها و نظام‌ها که اگر چه ممکن است افراد اندکی در آن ثروتمند باشند، اما همه از مزیت‌های آن بهره می‌برند. از این رو شما باز مشاهده خواهید کرد که به نظر می‌رسد همیشه با سرشت خوب، احساسات تند و حماقت‌های مردم عوام را به بازی می‌گیرد، همچنان که یک جانور نامعقول را. او هرگز در آن حال خشمگین نیست. اما در حجمی وسیع، زشتی‌های چهره آنان را می‌پوشاند؛ و گاهی ممکن است لحنی از بزرگ منشی و برتری تقریباً مهربانانه را مشاهده کنید. گاهی مثل این است که پدری از دغلی‌های فرزندش سخن می‌گوید. به شیوه خوش مشربی

۵ - Charlotte Bronte (۱۸۵۵ - ۱۸۱۶) نویسنده انگلیسی

۶ - Samuel Taylor Coleridge (۱۸۳۴ - ۱۷۷۲) شاعر انگلیسی

دقت کنید که در آن، عبور از هرزه‌ترین آزادی رابه سوی استبداد مطلق در ترینکولو و کالیبان، برای استفانو شرح می‌دهد. حقیقت است، شخصیت‌های شکنسپیر همه با قدرت قابل تعمیم و مجزا هستند؛ مطالعه و مشاهده پیامدهای تعمق، تزئینات و رنگ‌هایی را عرضه می‌کند که ترکیب شدن آن‌ها با هم ضروری است. او بطور واقعی همه اجزای نیروهای سترگ و انگیزه‌های سرشت بشری را بررسی کرده است؛ دیده است که آمیزش‌ها و ترکیب‌های مختلف آنان و تبعیت‌ها و فرمانبرداری‌ها در واقع انسان‌ها را جدا و متمایز می‌کنند، و نشان داده است که چگونه همسازی آنها کم و بیش به وسیله تناسب‌های متقابل ایجاد شده است. زبانی که این حقایق در آن بیان شده است، از هیچ دستگاه و روشی استخراج نشده است مگر از ژرف‌ترین اعماق جوهر اخلاقی او، و بنابراین برای همه دوره‌ها است.

کالریج: یادداشت‌هایی درباره «توفان»

پاراگراف‌هایی چنین طولانی برای خواننده نا آزموده دشوار است و برای برخی انواع نوشتار مناسب نیست، گرچه برای نوع روحبخش نقد فلسفی کالریج به جا است؛ برای یک رمان، دست کم وقتی نوعی بحران یا تهییج وجود دارد، چند پاراگراف کوتاه معمول است:

«من مستقیماً احساس کردم که عزیمت فانی و سایل و مقاصد اطمینان بخشی برای ارتباطات و مکاتبات با لندن و لیمریج‌هاوس در اختیار ما گذاشت که ممکن است برای بهره‌برداری و استفاده خودمان بسیار سودمند باشد. در نتیجه، به او گفتم که ممکن است برای شنیدن حرف‌های خانم خود یا حرف‌های من تمام شب منتظر بماند، و می‌تواند به ما دو نفر متکی باشد که قدرتمان را روی هم بگذاریم و او را کمک کنیم، با وجود رنجی که اکنون در زندگی برای ما وجود دارد. این کلمات را گفتم و دست‌هایم را برای او تکان دادم و به بالا خانه رفتم.

دری که به اتاق لورا باز می‌شد در یک سرسرا بود که به راهرو راه داشت. وقتی آن را امتحان کردم، به طرف داخل باز شده بود.

در زدم و با همان فشار در باز شده بود. کلفت روپوش پوشیده‌ای آنجا بود که آن روز که سگ مجروح را یافته بودم، بلاهت فراوانش حوصله مرا سر برده بود. از همان زمان فهمیده بودم که اسمش مارگارت پورچر است،

او ناشی‌ترین و سرخودترین پیشخدمت خانه بود.

با باز شدن در، فوری از آستانه در خارج شد و ایستاد و با آرامشی بی حال، نیش را برای من باز کرد.»

ویلکی کالینز: زن در سیده^۷

پاراگراف کوتاه گاهی به ویژه در نثر تعلیلی ممکن است به جمله‌های منفرد تنزل یابد که غالباً بر اثر سرشت ایجاز ایجاد می‌شود؛ این را به سختی می‌توان پاراگراف نامید، اما می‌تواند مؤثر و برانگیزنده باشد. این نوع پاراگراف می‌تواند تا حدی ناشی از نفوذ و تاثیر آیات قرآن و کتب مقدس باشد. البته این تاثیر احتمالی مربوط به نثر کهن‌تر فارسی است که در برخی نوشته‌های عبدالله انصاری و احمد غزالی و سعدی و عبید دیده می‌شود؛ گرچه پاراگراف بندی جزو رسوم نگارش نثر کلاسیک ایران نبوده است.

«او از نظر قامت به طور متعادل بلند بود؛ از نظر راستی و تعادل، بدنی متناسب داشت؛ و تمام این‌ها با کلمات و حرکاتش ترکیب خوش منظر و غیر قابل بیانی می‌یافت.

مزاج مطبوع و سودازدگی در او چنان با هم آمیخته بودند که هر یک به دیگری مزیتی می‌داد، و این آمیختگی و تناسب او یکی از لذت‌های نوع بشر را ایجاد می‌کرد.

نیروی تخیل او به طرز بی‌مانندی بلند بود و تنها هوش سرشار او با آن برابری می‌کرد، هر دوی اینها به وسیله قضاوت قاطع و حکم کننده او سودمند شده بود.

سیمای او بشاش بود، چنان که با خاموشی، از جانی پرهوش و زلال گواهی می‌داد، و وجدانی که در خود آرامش داشت.

نگاه گدازنده او نشان می‌داد که وی دلی نرم دارد، پر از شفقتی اصیل؛ به سبب روحی بسیار شجاع، آسیب‌ها را تحمل می‌کرد، و مسیحی افراطی‌ای نبود که در میان دیگران فقط برای آنان آمرزش بطلبید.»

ایزاک والتون: زندگی جان دان^۸

۷ - Willkie Collins (۱۸۸۹ - ۱۸۲۴) رمان نویس انگلیسی.

۸ - Izaak Walton (۱۶۸۳ - ۱۵۹۳)، نویسنده انگلیسی.

خواننده هوشمند توجه دارد که این‌ها می‌توانستند به صورت پاراگرافی جامع و کاملاً خوب نوشته شوند؛ قرآن و دیگر کتب آسمانی نیز وقتی به صورت آیات شماره گذاری شده چاپ نشوند طبعاً به سوی پاراگراف‌های بسیار طولانی‌تر از آیات منفرد سوق می‌یابند. پاراگراف‌های بسیار کوتاه می‌تواند برای فراغت و تسکین نیز در بین پاراگراف‌های طولانی دیگر به کار برده شود؛ در واقع نویسندگان خوب همان گونه که طول جمله‌ها را متنوع می‌سازند، طول پاراگراف‌ها را نیز تنوع می‌بخشند، زیرا یکنواختی، مرگ هنر است. همان قدر که توجه‌مان را به ساخت منطقی پاراگراف مبذول داشتیم، فهمیدیم که به همان اندازه طول آن باید وحدت اندیشه داشته باشد و معمولاً به وسیله پیوندی آشکار به پاراگرافی دیگر راه ببرد. جنبه مهم دیگر سبک، آهنگ است که تا خواننده، اندیشه پاراگراف را به خوبی نفهمد نمی‌توان آن را مطرح ساخت.

۶- آهنگ نثر

باز با تعیقی بی شتاب
و خرامشی نا آشفته
شتاب سنجیده، لحظه با شکوه
بر بنای ارکان متعاقب آمد
و صدایی با ضرب آهنگ آن‌ها.....

فرانسیس تامپسن: تعقیب گردون^۱

یکی از تفاوت‌های نثر متوسط با نثر والا این است که نثر والا دارای آهنگی خوب و روان است. شاید خواننده از ارتباط آهنگ و وزن با نثر شگفت زده شود؛ آیا وزن یکی از ویژگی‌های مهم شعر نیست؟ بله، اما وزن و آهنگ در شعر، با تعدادی استثنای معین، مرکب است از الگویی منظم از هجاها و ارکان که برای افزایش توجه یا هر علت دیگری تغییر می‌کند، اما نه چندان که الگوی اصلی را محو کند؛ وزن و آهنگ در نثر، کاملاً وابسته به دگرگونی‌ها و تغییرهای ظریف است.

آهنگ، حتی پیش از هر گونه مطالعه تفصیلی نثر، وجود دارد؛ بنابراین در هر نوشته از استادان نثر، که به هر سبکی نوشته شده است، می‌توان اختلاف‌های وزن را در متن، متناسب با کاربردهای بسیار متفاوت شنید:

«ای در چین زلفت جانم را در شب هجرانِ جمالت هر دمی صد هزار

صبحدم تجلی است، وی در جهانِ جانم از جمالت دلم را هر زمان با نور صفت، صد هزار تدلی است؛ منزل «دنی قَدَلی» روی جهان آشوبِ تست، «قاب قوسین» مشاهده در میان جزع لعل نوشین تست؛ گه گه در کشف جمالت روحم «لا احصى ثناء» گوید، و از جان پاکت سیرِ جانان ازل جوید. ای نافه مشک صفت! وای بزمگاه رزم آورانِ معرفت! مگر ندانی که حد تنگدلی تا کجاست؟ و منزل جانان از جان کجاست؟ ورقی از دردم باز کن، تا حرف‌های علمِ مجهول بینی، و از آن عیشِ خوشم بی زحمتِ وسواسِ طبع در نشانِ بی‌نشانی دانی. چگویم! این حدیثِ سِرِ خواجگان معرفتست، این رمز هم ایشان دانند و در تنگدلی نیافت این حروف هم ایشان خوانند. روزبها بقلی: عبر العاشقین ص ۷۸

خواجہ حسن مؤدب رحمه الله گوید که چون آوازہ شیخ در نیشابور منتشر شد کہ پیر صوفیان آمدہ است از میہنہ و در کوی عدنی کویان مجلس می‌گوید و از اسرار بندگان خدای تعالی خبر باز می‌دہد- و من صوفیان را عظیم دشمن داشتمی- گفتم صوفی علم نداند مجلس چگونہ گوید؟ و علم غیب خدای تعالی بہ هیچ پیغامبر نداد و بہ هیچ کس نداد و ندهد. او از اسرار بندگان حق سبحانہ و تعالی چگونہ خبر باز دہد؟ روزی بر سبیل امتحان بہ مجلس شیخ در آمدم و در پیش تخت او بنشستم. جامہ‌های فاخر پوشیدہ و دستاری طبری در سر بستہ با دلی پر انکار و داوری. شیخ مجلس می‌گفت. چون مجلس بہ آخر آورد، از جہت درویشی جامہ‌ای خواست ہر کسی چیزی می‌دادند. دستاری خواست. مرا در دل افتاد کہ دستار خویش بدہم. باز گفتم با دل خویش کہ این دستار مرا از امل ہدیہ آوردہ‌اند. و دہ دینار نیشابوری قیمت این دستار است. ندہم. دیگر بار شیخ حدیث دستار کرد. مرا دیگر بارہ در دل افتاد کہ این دستار بدہم. باز اندیشہ دراز کردم و همان اندیشہ اول در دلم آمد. پیری در پهلوی من نشستہ بود. سؤال کرد ای شیخ! حق سبحانہ و تعالی با بندہ سخن گوید؟، شیخ گفت: از بہر دستار طبری دو بار بیش نگوید. باز انک پهلوی تست دو بار بگفت کہ این دستار کہ

در سر داری بدین درویش ده؛ او گوید: ندهم که قیمت این دستار ده دینار است و مرا از آمل هدیه آورده‌اند،،

حسن مؤدب گفت: من این سخن چون بشنودم لرزه بر من افتاد. بر خاستم و فوراً پیش شیخ شدم و بوسه بر پای شیخ دادم و دستار و جامه بدان درویش دادم و هیچ انکار و داوری در دل من نماند. بنو مسلمان شدم. و هر مال و نعمت که داشتم در راه شیخ فدا کردم و بخدمت شیخ بایستادم. و او خادم شیخ ما بوده است. و باقی عمر در خدمت شیخ ما بماند و خاکش به میهنه است، رحمه الله.»

محمد بن منور: اسرار التوحید / ص ۶۲-۶۳ / ج ۱

«من از اقصای زمین می‌آیم، از اقلیم‌های افسانه، دریا‌های ناشناس، سرزمین‌های غریب، من از اقصای تاریخ می‌آیم. من همهٔ قرن‌ها را بوده‌ام، من با همهٔ پیامبران، با همهٔ شاعران، حکیمان، پیکر تراشان، پارسایان، راهبان دیرها، گوشه نشینان معبدها، قهرمانان، شهیدان، عاشقان، دیوانگان زیبا، خردمندان بزرگ، با اینان همه در همه جا، همه وقت زندگی کرده‌ام، از هر عصری عتیقه‌ای همراه آورده‌ام، از هر کسی هدیه‌ای گرفته‌ام و هر پیامبری آیه‌ای به ارمغانم داده‌اند و اینک با دامن پر از خوب‌ترین گوهرهای زمانه، دستی پر از زیباترین زیورهای زمین آمده‌ام تا همه را، هر چه را اندوخته‌ام به معبد پاک تو ای الههٔ مهر، مهر اؤ قدسی من، وقف کنم.»

علی شریعتی: هبوط / ص ۱۰۳

«آن حال تفکر شبیه به تاجر در این وقت معتقدین پاک را به وحشت می‌انداخت. می‌دیدند که این رنجش روحانی عنقریب در عالم ماده، چنان که خود آقا دربارهٔ خود و اولادش گفته بود، انهدامی را، باعث خواهد شد. پسر آقا شیخ حسن مخصوصاً خیال می‌کرد الان آتشی از آسمان به زمین نازل می‌شود و خشک وتر و تمام «نوکلایه» و لاهیجان را سوزانده خاکستر می‌کند. گفت «خدا به فریاد مردم برسد.» جز زن‌ها که با هم نجوا داشتند همه سرها را به پایین انداخته در این موضوع که چه خواهد شد، فکر می‌کردند.

این تمرکز فکری، که سبب آن دست به پشانی گذاردن و آه کشیدن آقا بود، لحظه‌ای چند به این نحو جمعیت را ساکت نگاهداشت. ستار به دهان آقا نگاه می‌کرد - آن لب‌های کبود را مخرج سرنوشت خود و آن چماق کنس می‌دید. از آن بوی خون می‌آمد. افتتاح سخن با آن لبها بود. ولی آقا فکر می‌کرد که چه بگوید؟ هیجان حاضرین و آن خطاب‌های او به ستار که باعث بر این هیجان شده بود. بی‌تقصیر بودن ستار، که چیزی برخلاف دیانت در او نمی‌دید. این تردید دوام یافت. کدام یک را قبول کند و طرف قضاوت خود قرار دهد؟»

نیما یوشیج: مرقد آقا (کندوهای شکسته) ص ۳۷

«وقتی که یک آدم کارآمد از خانه دور می‌شود، مثل اینست که در تنه‌ی مردی، مهره‌ی پشتش شکسته باشد. دیگر نه می‌تواند خوب کار کند، نه خوب راه برود، نه خوب بخندد و نه خوب نفس بکشد؛ حتی نمی‌تواند که خوب بگرید. فقط پوست صورتش جمع می‌شود، چروکهای پیشانی و کنار چشمها و بیخ بینی‌اش گودتر می‌شود، و در ته چشمهایش غمی دایمی گلوله می‌شود و میماند، و آن مرد، با چشمهای مات خودش کاهیدن همه‌ی زندگانش را نگاه میکند تا تمام شود.

حالا، از وقتی که قبر را برده بودند، خانه‌ی قربانعلی مثل همچنین مردی بود. نساء دایم توی زنجموره‌هایش اسم «قنبر» را گویه می‌کرد. و دایم روی پلاسکش چسبیده و مثل این بود که روی قلب هر آدم خانه، تاوولی ست که میسوزاند، و بیشتر از همه روی قلب عمو قربانعلی که زمینگیر شده بود. او نمی‌نالید، اما نتالیدنش بیشتر نساء و مدقلی را عذاب میداد. آنها میدانستند که عمو قربانعلی دارد خودش را از تو میخورد. میدانستند که او - بعد از اینکه جلو چشم اهالی خوار شد - دیگر قوه‌ی اینرا ندارد که کمر راست کند و به چشم آدمیزاده‌ای نگاه کند. جوری که گروهان حوزة با عمو قربانعلی تمام کرد او را از آدمیزاد زده کرده بود او دیگر دلش نمی‌خواست چشمش به روی هیچ بنی بشری بیفتد. این بود که اگر کسی هم بالای سرش می‌آمد او نگاهش نمی‌کرد. فقط جواب حرفهایش را در یک کلمه میداد و پلکهایش را

می‌بست.

محمود دولت‌آبادی: گاوآره‌بان/ ص ۶۹ - ۶۸

درک این‌ها گوش بسیار حساسی لازم ندارد، مثلاً متن برگزیده از کتاب عبهر العاشقین، شوریدگی و رازمندی را تلقین می‌کند. جمله طولانی نخستین و دومین که با هم تقارن دارند، با پایانه‌های کشیده زیر و با هجاهای متعدد بلند، کشش و نرمش شوریده‌واری را متبادر به احساس می‌کند و این البته ناشی از تابع اضافات در این نثر نیز هست، به ویژه با هجاهای کشیده‌ای که در انتهای تابع اضافات می‌آید. آهنگ آرام متن گزیده اسرار التوحید در آغاز با حالت بی تفاوت روایتگری تناسب دارد، و از جمله پنجم به بعد تا «شیخ مجلس می‌گفت» عصیت و شدت انکار را به وسیله آهنگ تکرار «هیچ» و هجاهای قطع شونده پایان جملات کوتاه و حتی یک کلمه‌ای می‌رساند. بدین وسیله هر جا انکار در میان است، پایانه‌ها قاطع ترند، مثل: داشت می، دهد، ندهد، ندهم، باز دهد، در آمدم، بنشستم، داوری، پوشیده؛ و از طرفی نوسان بین دادن و ندادن، انکار و پذیرش، و به عبارتی تر دید و دودلی به وسیله تکرار «بدهم» و «ندهم» در جملات میانی به خوبی نمایانده شده است. ضرباهنگ پی در پی و نیرومند جملات ناتمام کلام شریعتی، با هجاهایی که در عبارات آغازین به «ی» (صدای زیر) تمایل دارند و در میان کلام متمایل به «الف» می‌شوند و پس از آن رفته رفته حالت تعادل می‌یابد و این تازه نشانه نفسگیر شدن است؛ گویی تعادل او هنگامی رخ می‌نماید که دیگر نای و نفسی ندارد، چون موج؛ اما پیش از این تعادل، دامنه وسیعی از اضطراب‌های عمیق به وسیله نوسان هجاهای دارای «ی» و «الف» نموده می‌شود. در آهنگ کلام نیما، آرامش یک پیرمرد قصه‌گو احساس می‌شود که باطمینان و فرصت گپ می‌زند؛ شاید تردید در سخن گفتن «آقا» نیز این کنایه هارمونی را افزایش داده است. ریتم کلام دولت‌آبادی نیز در این متن گزیده، کمی کند است، و در آن نوعی تحسر و غبن و خمودی روستایی جلوه دارد؛ اما گویی گرایشی به سمت تحرک بیشتر در آن حس می‌شود و از کندی فاصله می‌گیرد.

همه این آهنگ‌ها و روندهای موسیقی کلام با مفاهیم و مفاد، متناسب هستند و بنابراین در نوع خود خوب می‌باشند؛ ابلهانه است که شکایت و گلابه کنیم که «نیما» خیلی با نشاط نیست یا آهنگ دولت‌آبادی به قدر کافی شکوهمند نیست، زیرا جای آن ندارد. متن دیگری از همان کتاب دلپذیر وجود دارد که دولت‌آبادی در آن از آهنگ نیمه محاوره‌ای ساده‌ای آغاز می‌کند و به سرعت لحن و آهنگ شتابانی می‌یابد:

- خوبه قنبر علی جان، آمدم خبرت کنم که اجبار یا دارن میان. ترنگ گفت،
گفت ایندفعه میخوان همه بچه‌های ده را جمع کنن بیرن، گفتم خبرت کرده
باشم، بعدشم خودت میدانی، اگر میخوای باقی بچه‌ها را خبر کنی خبر کن،
منکه پای رهوار ندارم.

گاواره بان / ص ۷

کوشش اندکی برای بلند خواندن متن، تفاوت بین ویژگی وزنی را که در گزیده‌های قبلی
و این متن وجود دارد، نشان خواهد داد.

در فارسی درباره وزن شعر زیاد بحث و بررسی شده است و دلیل آن، هویدا بودن وزن
در شعر است و رواج آن و گرایش بیشتر به شعر و نظم. متأسفانه نثر به علت این که چندان
برای انتقال احساسات در زبان فارسی مورد توجه نبوده، مورد بررسی دقیق و گسترده نیز
قرار نگرفته است. در زبان انگلیسی درباره وزن نثر تحقیقاتی به عمل آمده است اما نثر
فارسی، خود نیز در گذشته به عنوان ادب، چندان مورد توجه نبوده است. البته جای
خوشوقتی است که امروزه به این امر (یعنی نثر فارسی) توجه شایسته‌تر و بیشتری می‌شود و
آثار منشور قدرتمندی نیز خلق شده است؛ منظور من آثار منشور ادبی است که امروزه عمده‌تاً
انواع داستان را در بر می‌گیرد. من در این جا فعلاً به سبک آثار منشور کاری ندارم و به
مناسبت فقط می‌خواهم درباره وزن آثار منشور سخن بگویم.

نگاهی به کتاب‌های عروض، جدولی از ارکان وزن را در اختیار ما می‌گذارد. این
ارکان در شعر، با الگوهایی تکراری، آهنگی موسیقایی ایجاد می‌کنند اما در نثر نمی‌توان
همان انتظار را از آن‌ها داشت. ویژگی وزن در نثر، متکی بر تغییر است. البته این تغییر به
خوبی می‌تواند با عواطف یا اندیشه‌هایی که نثر قصد انتقال آن‌ها را دارد، مطابقت کند.
شاید بتوان وزن را در نثر، به موسیقی سمفونی تشبیه کرد که هارمونی‌ها در آن می‌توانند
کاملاً تغییر کنند، اما در موسیقی سنتی، تکرار هارمونی‌ها به خوبی و به وضوح قابل تشخیص
است^۲. تکراری‌ترین الگوهای وزنی نثر را می‌توان در بحر طویل فارسی مشاهده کرد. به
نظر من بحر طویل فارسی را نمی‌توان شعر دانست؛ قوی‌ترین دلیل آن، پاراگراف بندی بحر
طویل و نیز خروج آن از معیارهای عددی ارکان عروضی است؛ در زیر، نامه‌ای از کتاب

۲ - شاید بهتر بود این تشبیه و مقایسه را درباره وزن شعر آزاد معاصر فارسی می‌کردم؛ هر چند در آن مورد صادقتر
است.

«تاریخ طبرستان و رویان و مازندران» نوشته سید ظهیرالدین مرعشی می آوریم که از قول سید عبدالعظیم بن زین العابدین نقل می کند؛ این نامه متعلق به قرن نهم است و ما آن را از کتاب «موسیقی شعر» نقل می کنیم^۲:

«کمینه ی بندگان اخلاص و خدمت عرضه می دارد که دائم کف میمون
گهرپاش خداوندی که از روی تفاخر نعل یکرانش کواکب قرطه گوش نهم
گردون مینا رنگ می سازد و بوسیدن تمنا و هوا دارد بزودی دولت ادراک
آن گاهش برافرازنده این گنبد فیروزه بی آلت بحکم آخشیمان همنشین
سازیده با جان و خرد مرزوق گرداناد.»

این یک پاراگراف از آن نامه است. این پاراگراف از سی و سه رکن «مفاعیلین» تشکیل شده که رکن آخر آن «مفاعیلان» است. به نظر بنده، الگوی تکراری ارکان در بحر طویل فارسی باعث شده که آن را شعر بشمارند؛ اما خروج تعداد ارکان آن از هنجارهای رسمی عروض کلاسیک، دلیل و نشانه خروج آن از قلمرو نظم و شعر است، به ویژه که گذشتگان تعصبی شدید نسبت به عروض بروز می دادند. البته پاراگراف آخر این نامه به علت وجود یک هجای بلند اضافه در آغاز، می تواند با وزن «فاعلاتن» هم خوانده شود در پایان، یک هجای بلند دیگر اضافه خواهد آمد. دقت کنید:

«قصه پایانی شد و زیر سپهر نیل سیما هر چه باشد جمله پایانی شود یکرور
الّا عمر و جاه و مال مخدوم سلیمان شاه بن داوود فلیعَم الذی یلقیه
کالخنفاش مایوحی.»
اینک تقطیع آن:

«قص ص پایانی شد زی / سپهر / نیل سیما / هر چ باشد / جمل پایانی
شود یک / روز ال لا / عمر جاه / مال مخدو / مم سلیمان / شاه بن دا / وود
فلیع / میل الذی یل / قیه کل خف / فاش مایو / حی.»

اما اگر بخواهیم به همان وزن مفاعیلین بخوانیم، یک هجا در آغاز اضافه خواهد بود:
«قص / ص پایانی / شد زیر /»

که در واقع وزن آن می شود: «فع مفاعیلین مفاعیلین...» به هر حال، البته تا این جا همه استادان و بزرگان، بحر طویل فارسی را نوعی شعر به شمار آورده اند اما من فکر می کنم

باید آن را نوعی نثر شمرد، متنها با الگوی تکرار ارکان^۴.
اما بحث بر سر الگوی دیگر وزن نثر فارسی است که در واقع پیرو الگوی تکراری نیست، گرچه می‌توان تکرار را هم در آن دید. نوعی وزن نثر در کتب کهن، از جمله «سوانح العشاق» احمد غزالی دیده می‌شود:

«او مرغ خود است و آشیان خود است.
و ذات خود است و صفات خود است.
پر خود است و بال خود است.
هوای خود است و پرواز خود است.
صیاد خود است و شکار خود است.
قبله خود است و مطلوب خود است.
اول خود است و آخر خود است.
سلطان خود است و رعیت خود است.
صمصام خود است و نیام خود است.
او هم باغ است هم درخت.
هم آشیان است هم مرغ.
هم شاخ است هم ثمر.»

دو رساله عرفانی / ص ۲۸

طریقه نگارش این جملات به همین ترتیب است. استاد شفیی کدکنی، آن را یادآور یک اثر منظوم می‌شمارند و احتمال می‌دهند که به نوعی خاص ترنم می‌شده است^۵ و درست هم به نظر می‌رسد؛ اما هر چه هست نشان از حساسیت احمد غزالی نسبت به وزن نثر دارد. اینک تقطیع آن:

» فَعْلَ لَن فَعْلَاثُ فاعِلن فَعْلَات.
فَعْلَ فَعْلَاثُ فَعْلَ فَعْلَات.
فَعْلُ فاعُ فاعِلُ فاع.

۴ - برای اطلاع بیشتر درباره بحر طویل فارسی، نگاه کنید به:

شفیی کدکنی، محمدرضا/ موسیقی شعر / تهران / آگاه / چاپ دوم / ۱۳۶۸.

۵ - ن. ک. موسیقی شعر / ص ۲۹۰

فَعْلُ فَعْلَاتُ فاعِلُ فَعْلَات.

فَعْلُ فَعْلَاتُ فَعْلُ فَعْلَات.

فَعْلُ فَعْلَاتُ فَعْلُ فَعْلَات.

فَعْلُ فَعْلَاتُ فَعْلُ فَعْلَات.

فَعْلُ فَعْلَاتُ فَعْلُ فَعْلَات.

فَعْلُ فَعْلَاتُ فَعْلُ فَعْلَات.

فَعْلُ فَعْلَاتُ فَعْلُ فَعْلَات.

مفعولُ مفعولُ مفعولُ.

مفعولاتُ فاعِلن.

ممکن است کسی دیگر ارکان دیگری را برگزیند؛ اما به طور کلی، هجاهای این جملات به همین نحو تقطیع می‌شوند و آهنگ آن همین است؛ پایانه‌ها عمدتاً کشیده هستند غیر از آخرین جمله، که گویی سخن به نهایت خود رسیده و حرف اصلی با قاطعیت بیشتری زده شده است. جملات، نظم خاصی را در هجاها نشان می‌دهند که خود بیانگر و قاری عارفانه و زاهدانه است.

باز به قطعه‌ای از سیف‌الدین باخرزی (قرن هفتم) از «رساله در عشق» دقت کنید:

«مرقع پوشانِ جوامعِ صوامعِ خانقاهِ پیروزه افلاک از هیبتِ جلالِ او
سربرزانو نهاده و دردی کشانِ خراباتِ خرابِ حال از دورِ جامِ وصالِ او در
پستی افتاده چون از حلاوتِ نامِ دوستِ کامِ جان شیرین شد از تلاوتِ کلامِ
دوستِ گوشِ هوش را صدفِ دُرِ ثمین گردان، از آیاتِ بینات و کلماتِ
مبینات این کتابِ مبین کدام آیت بر خواننده‌ای تاب‌خوان امکانِ ما حضر
وقتِ بحضورِ دوستانِ آرم و از لطایفِ عشاقِ روایتی و از صحایفِ اشتیاقِ
حکایتی بگزارم.»

دو رساله عرفانی / ص ۱۰۰

اینک تقطیع هجایی این نثر:

-U/UU--/U--/UU--/U-U-/UU-U/UUU-U/U--/--U»
U-U/U/U--/U-/U-U/U--U/U-U/--U/,--U/----/-U
U-/U-U-U/UUU-U/-/-,---/U-/U-U-/--/,-/--/---/-
/U/U-U-/U-UUU/U-U-/U---/,-/--UU-/UUUU-/U-

مبارزتهاست، گویی که کدام جوهر بود که از سلک ملکوت بگسیخت، یا
کدام دلبری بود از عرایس خانه جبروت که از این خسته جان بگریخت؟
عبر العاشقین / ص ۲۶

حال این پاراگراف کوتاه را هجابندی و تقطیع می‌کنیم:

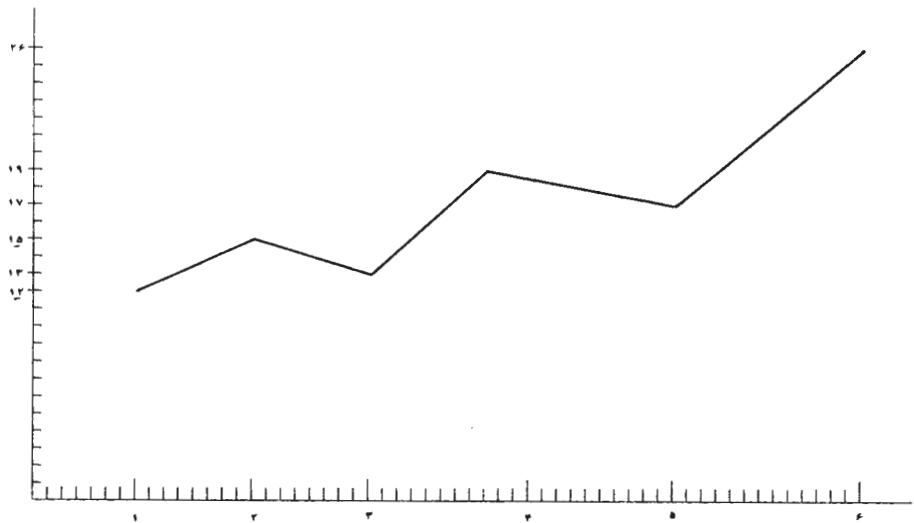
« - U - U - UU - , U - - - U - - - - U - UU - - , U - - - U - - - U - UU - - »
- - - U - UU - - , U - - - U - U - UU - U - - - - - U - UU - - , U - - - U -
- - UU - - UU - - - U - U - - U - U - U - , U - UU - UU - - UU
U - UU - U

حال، ارکان این عبارات:

« مستفعلُ فع فعلون مفاعیلان، مستفعلُ مفاعِلن مفعولن مفاعیلان، فاعِل
فاعِلن فعلون مفاعیلان، مفعولاتُ مفاعِلن مفعولن مفعولُ فاعُ مفاعِلن فاعُ،
مفعولُ مفعولُ مفعولاتُ مفاعِلُ فعلاتُ فعلاتُ، فاعلاتُ فاعِلن فاعُ فاعِلن
فاعِل فاعِل فاعِلن فعلاتُ. »

در سه جمله اول، پایانه‌های متناسب و یکسانی وجود دارد (مفاعیلان). اگرچه پایانه در
جمله چهارم تفاوتی با سه پایانه جملات پیشین دارد اما هماهنگی خود را با آن‌ها حفظ
کرده است. در واقع این چهار پایانه شبیه به هم هستند ولی پایانه چهارمی نشانگر تغییراتی
است که در پایانه‌های بعدی ایجاد خواهد شد. پایانه‌های بعدی، «فعلات» هستند. این خود
نشانگر تغییر حالت بعدی است، اگرچه همه هجاهای آخر کشیده هستند. چهار جمله اول،
بیان عاطفه‌اند و بیان حال؛ و تنها عاطفه و احساس هستند؛ و در واقع نوعی ادراک
می‌باشند؛ اما دو جمله بعدی بیانگر نوعی پرسش همراه با تحیر است و در واقع تغییر آهنگ
آن به خوبی محسوس است. نوسان تعداد هجاها به طور محسوسی رو به افزایش است. در
تمام این جملات، هجاهای بلند به طرز قاطعی بیش از هجاهای کوتاه است؛ به عبارت دیگر
جز در جمله آخر، هجاهای بلند در بقیه جملات تقریباً دو برابر هجاهای کوتاه هستند. در
مقابل، تعداد واژه‌ها در جمله آخر کاملاً افزایش می‌یابد که در هر حال، نشان از بالا گرفتن
اشتیاق و شور در این پاراگراف کاملاً هویدا است تا این که پس از این جملات، دو بیت پر
از احساس، در واقع آخرین و موثرترین ضربه را بر احساس وارد می‌کند. در این پاراگراف
شش جمله کامل وجود دارد که جمله‌ها به ترتیب دارای تعداد هجاهای ۱۲، ۱۵، ۱۳،
۱۹، ۱۷، ۲۶ هستند؛ البته هجاهای کشیده که دارای دو علامت هستند، روی هم یک هجا

به شمار آمده‌اند. نمودار زیر به خوبی نشان می‌دهد که طول جمله‌ها و نوسان هجاها چگونه روبه اوج می‌رود. خود این نوسان نیز نشانگر تپش دل و اضطراب عشق می‌تواند باشد. در این نمودار، محور افقی نشانگر شماره جمله و تعداد کلمات در هر یک از جمله‌هاست و محور عمودی نشانگر تعداد هجاها:



گویی دل با تپش عشق، پله پله به سوی ملکوت سیر و صعود می‌کند.
به حکایت زیر از گلستان سعدی دقت کنید:

«پادشاهی بکشتن بیگناهی فرمان داد. گفت ای ملک، بموجب خشمی که
ترا بر منست آزار خود مجوی، که این عقوبت بر من بیک نفس بسر آید و بزه
آن بر تو جاوید بماند.»

گلستان / ص ۴۵

حال، تقطیع هجایی آن:

- / - U U / - - / U U - U / - U - U - / , U - - - / - - U - / U U - U / - - U -
/ - - / - U U U U / - - U U / - U - U / - - - / - - U / - U / , U - U / - U - - / , U - U
« - - U / U - -

اینک ارکان این حکایت:

«فاعلاتن مفاعل فاعلاتن مفعولان. مستفعلن مفاعل فاعل فاعل فاعلات،

مستفعِلن فعول، فَعَلَ فعولن فَعْلَ لن مفاعِلن فعلاتن مُتَفَعِّلن فَعْلَ لن مفعولن فعولن.»

چینش هجاهای کوتاه و بلند در جملات این حکایت، آهنگی سریعتر بدان داده است. هجاهای کوتاه به هم نزدیک هستند، جز در سه جا؛ یکی در محل «فرمان دادن» و دیگری در «عقوبت برمن» و سومی در «آن بر تو جاوید». هر سه این موقعیت‌ها جایگاه فرمان عقوبت هستند و نزدیکی و ردیف هجاهای بلند در این سه محل، سنگینی و شدت این فرمان (محل اول) را چه برای بی‌گناه (در محل دوم) و چه برای پادشاه (در محل سوم) نشان می‌دهد. نزدیکی تقریبی هجاهای کوتاه در جایگاه‌های دیگر این حکایت، آهنگی سریعتر و سبکتر به آنها داده است که کاملاً از این سه موضع متمایز هستند؛ گویی کلام برای رسیدن به نتیجه و مقصود اصلی سعدی، شتاب دارد.

اینک متن زیر از تفسیر «کشف الاسرار» میدی، و کلام خواجه عبدالله انصاری که در تفسیر «بسم الله» از سوره «حمد» آمده است:

«خداوندا نام تو ما را جواز، مهر تو ما را جهاز، شناخت تو ما را امان، لطف تو ما را عیان، خداوندا ضعیفان را پناهی، قاصدان را بر سر راهی و مومنان را گواهی، چه عزیز است آن کس را که تو خواهی!»

از تقطیع این عبارات در می‌گذرم و فقط به شرح آن می‌پردازم: چهار جمله اول تقریباً دارای وزنی یکسان و تند هستند و نوعی شور و شوق را بیان می‌دارند، جمله پنجم (مفاعِلین مفاعِلین فعولن) که بر وزن دو بیتی است، نرمش خاصی دارد که با استغاثه متناسب است و با آهنگ جملات بعدی تفاوتی محسوس و کلی دارد زیرا آنها مانند این جمله و در این حد بیانگر ضعف و استغاثه و عجز نیستند. به وزن این عبارات از تذکرة الاولیا دقت کنید:

«آن خلیفه الهی، آن دعامة نامتناهی، آن سلطان العارفین، آن حجة الخلائق اجمعین، آن بخته جهان ناکامی، شیخ با یزید بسطامی رحمة الله علیه اکبر مشایخ واعظم اولیا بود.»

عطار نیشابوری: تذکرة الاولیاء / ص ۱۳۵-۱۳۴

«سوگند به آفتاب و چاشتگاه وی، و سوگند به ماه که می‌آید بر اثر وی در راه وی، و سوگند به روز چون بنماید آفتاب تابان را، و سوگند به شب چون فروپوشد دنیا و دنیایان را، و سوگند به آسمان و بدان خدای که برآوردش، و سوگند به زمین و بدان خدای که بگستردهش، و سوگند به تن آدمی و بدان

خدای که راست کرد خلقت وی، و بنمود او را فسق وی و تقیت وی، که رست آنک پاک کردش، و نومید کرد آنک در خاک کردش.»

تفسیر نسفی (نقل از: موسیقی شعر / ص ۴۹۴)

«و سبب این چنان بود که پنهان بودن قابیل روزگاری دراز برآمد و دل تنگ همی بود که از خواهران و برادران دور مانده بود، و نیز کاری چنان بر دست او رفته که برادری چنان کشته بود، و می ترسید که بیرون آید از قصاص، و همه روز آتش را دشنام همی دادی که تو چرا قربان هابیل بسوختی و آن من نسوختی.»

ترجمه تفسیر طبری / ج ۲ / ۴۰۱ - ۴۰۰

اگر بخواهم از وزن آثار منشور نمونه‌های بیشتری بیاورم، نوشته بیش از این به درازا خواهد کشید و شاید سود چندانی در بر نداشته باشد؛ اما به هر حال همین مقدار کافی است که نشان دهد آهنگ جملات، چگونه می‌تواند با موقعیت و حالت ویژه‌ای ارتباط داشته باشد. تجزیه و تحلیل‌ها حتی می‌تواند جنبه آماری و ریاضی داشته باشد.

آهنگ جملات در نثر فارسی پیش از اسلام نیز به خوبی قابل بررسی است. سیر آهنگ نثر در کتیبه کورش و نیز داریوش، کاملاً بیانگر سلطه و قدرت است و عبارات متقاطع کوتاه آن‌ها، لحن کوبنده‌ای دارد. در اینجا از نقل و تجزیه و تحلیل آن‌ها صرف‌نظر می‌کنم و طالبان را به خود آن آثار ارجاع می‌دهم.

در واقع وزن نثر را در آثار فارسی در دو دسته می‌توان بررسی کرد:

۱ - نثر موزون - در آثار عبدالله انصاری، کشف الاسرار، و گاهی گلستان، حسن و دل، مقامات حمیدی، تذکر الاولیاء، سوانح العشاق و برخی آثار دیگر و تفاسیر کهن از قرآن مجید، که در این گونه آثار، وزن کاملاً هویدا است و در واقع مولف نیز کاملاً بدان آگاهی دارد. در این نوشته‌ها گاهی هم وزن نثر با حالت و موقعیت معنا مطابقت نمی‌کند زیرا گویی در وزن آن نوعی تکلف وجود دارد و جنبه تزینی آن برتری دارد؛ بسیاری از محققان، این شیوه را دنباله شعر هجایی ایران کهن دانسته‌اند؛ در هر حال هر چه باشد دیگر شعر نیست و باید آن‌ها را در قلمرو نثر بررسی کرد.

۲ - نثر غیر موزون - در آثار دیگری مانند تاریخ بیهقی، قابوسنامه، جامع الحکمتین، کشف المحجوب و بسیاری آثار دیگر از جمله کلیله و دمنه بهرامشاهی؛ در این گونه آثار معمولاً وزن نثر تابع حالات و موقعیت و عواطف است و اغلب خود نویسنده نیز ممکن

است بدان آگاهی کامل نداشته باشد اما به هر حال نوعی عادت وزنی در نویسنده، او را به

آهنگ کلام متمایل می‌سازد. به تغییرات آهنگی این جملات از بیهقی دقت کنید:

«... و بوسهل بخندید / و با اتفاق شراب در دست داشت / ببوستان
ریخت، / و سرباز بردند. / و من در خلوت دیگر روز او را بسیار ملامت
کردم / گفت: ای بوالحسن تو مردی مرغ دلی، / سر دشمنان چنین باید. / و
این حدیث فاش شد / و همگان او را ملامت کردند بدین حدیث / و لعنت
کردند. / و آن روز که حسک را بردار کردند / استادم بونصر روزه بنگشاد /
و سخت غمناک و اندیشه مند بود / چنانکه بهیچ وقت او را چنان ندیده
بودم، / و میگفت چه امید ماند؟»

تاریخ بیهقی / فیاض / ص ۲۱۰

حال بدون توجه به ارکان، به تقطیع هجایی این عبارات می‌پردازم:

/ = - U = - U / U = U / = - = U = U - U U / = - U = - U ...»
/ - - - U - U - U U / - U = - - U - U - - = / - - - U = - - - = - - - - U
U = - U / = - - - U / = U - U = - - - U = - - - - U U U / - = = U - U
U - U / = = U - - U = - = U / = - - U U - = - - - / = - = - - - U U
« = = U U = - U / - - U - U - U - - = = U

این علامت (=) را به جای هجای کشیده آورده‌ام.

در این متن برگزیده، در ده قسمت اول، عمدتاً هجاهای کوتاه به سمت آغاز جمله‌ها
تمایل دارند و هجاهای کشیده - که مشخص شده‌اند - بیشتر گردهم آمده‌اند. از قسمت نهم
به بعد، رفته رفته این نظم دگرگون می‌شود و هجاهای کوتاه به طرف میانه جمله متمایل
می‌گردند؛ در پنج قسمت آخر، هجاهای کوتاه عمدتاً چنین تمایلی دارند و پراکندگی بیشتری
در هجاهای کوتاه و بلند دیده می‌شود. در واقع در ده قسمت اول، نقل ماجرا با نوعی
بزرگ شمردن آن همراه است؛ یعنی بیهقی بدی و فضااحت این حادثه را بزرگ می‌شمارد؛
از قسمت دهم به بعد، تمایل و نوسانی در هجاها مشاهده می‌شود که گویی، میان جمله‌ها با
هجاهای کوتاه، پی در پی می‌شکند و حاکی از نومیدی و اندوهی کمرشکن است. تغییر
آهنگ جملات، از جمله دهم به بعد، با کمی دقت به خوبی محسوس است. روی هم رفته
می‌بینیم که وقار و سنگینی نثر بیهقی تا میزان بسیار زیادی مرهون استفاده دقیق او از
هجاهای کشیده و بلند است.

این ها در مورد نثرهایی است که در آهنگ آن ها تکلفی دیده نمی شود بلکه حالت طبیعی کلام و مقتضای حال، به خودی خود آهنگ متناسبی می گیرد و این جا است که اثبات می شود که وزن عبارت است از «طنین احساس». البته این در همه نویسندگان وجود ندارد. بدون شک بیهقی نسبت به آهنگ نثر، گوش بسیار حساس و دقیق داشته است. مقایسه آهنگ نثر بیهقی با آهنگ نثر گلستان به خوبی نشان می دهد که سعدی از هجاهای کوتاه استفاده بیشتری برده است و هجاهای کشیده او معمولاً در پایان جمله آورده می شوند. اگر چه چنین هجایی برای او کاربردی کمتر از بیهقی دارد. اما کاربرد هجاهای بلند و حتی کشیده فراوان در نثر بیهقی، آهنگی سنگین تر و کشادتر ایجاد کرده که از تندی و سرعت و سبکی نثر می کاهد و در عوض بر وقار و طمأنینه آن می افزاید؛ به ویژه که گلستان بیشتر آموزشی و اندرزی و کمی شوخ است حال آن که نثر بیهقی تاریخی و غیر آموزشی است و گویی جریان آرام رود تاریخ در بستر آن جاری است. نشیب و فرازهای حوادث در تاریخ بیهقی، عاملی است که در نوسان های هجاها و آهنگ به خوبی احساس می شود:

« و روز آدینه نوزدهم شوال شهر غزنی را بیاراستند / آراستی بر آن جمله
که آن سال دیدند / که این سلطان از عراق بر راه بلخ اینجا آمد / و بر تخت
ملک نشست، / چندان خواجه زده بودند / و تکلف های گوناگون کرده / که
از حله وصف بگذشت.

بیهقی / ص ۴۸۰

اینک تقطیع هجایی آن:

= - = - U U - - U - U = - / = = - U - - U - = - U U U = U - - U - U »
- U U / U - - U U U - - - / = U = U - - U / - - - = U - - = U - - - - U /
« . = - = U - - U / U - - - - U - -

با وجود نزدیکی به آهنگ متن پیشین از بیهقی، باز نوعی نشاط سنگین در نثر این قسمت احساس می شود که در متن گزیده پیشین نبود. به سادگی می توان آهنگ این جملات را با آهنگ جملات پیشین مقایسه کرد. به علاوه، گرایش بیهقی به هجاهای بلند و کشیده باز هم مثل متن قبلی کاملاً هویدا است. مثلاً قسمت اول این متن، از لحاظ تعداد کلمات، تقریباً برابر با قسمت پنجم متن پیشین است. در قسمت پنجم آن متن - که اندکی هم طولانی تر از قسمت اول این متن است - فقط دو هجای کوتاه وجود دارد که در میان هجاهای بلند به

زودی از خاطر نیز می‌رود اما در قسمت اول این متن که کمی کوتاه تر نیز هست، هشت هجای کوتاه در سراسر جمله با نوسان هایی خاص ردیف شده‌اند که بر تندی و سرعت و سبکی جمله می‌افزایند. این در صورتی است که واژه «غزنی» با دو هجای بلند (--) خوانده شود و نه با یک بلند و یک کوتاه (U-). می‌توان منحنی آن را نیز رسم کرد؛ به خوبی پیداست که سه هجای کوتاه کنار هم در میان جمله، آغاز و پایان جمله را چقدر می‌تواند به هم نزدیک کند و تندی و سبکی جملات را افزایش دهد.

تحقیق در آهنگ نثرها، خود موضوع جالب توجهی است، هم در سبک شناسی و هم در نقد ادبی؛ اما به هر حال، همان طور که گفتم مناسبترین و بهترین آهنگ‌های نثر را در حساسترین و بهترین نویسندگان می‌توان بررسی کرد. نثرهای بسیاری وجود دارد که با آهنگ آن‌ها هیچ گونه ارتباط و تطابقی با حال و موضوع ندارد و یا اصلاً هیچ گونه آهنگ خاصی نیز در آن‌ها مشاهده نمی‌شود؛ اما نویسندگان قدرتمند، عموماً به طور ناخودآگاه و طبیعی از این شیوه بهره برده‌اند:

«ناز است مرگان! / قسره! / خودم کردم، / می‌دانم. / کره نوی شکمش بود /
که با تخت پوتین زدم به طبل شکمش / و زهدانش را دراندم. / قلم پایم
می‌شکست! / آدم نبودم، که! / جوانی! / اما حالا... / حالا چی؟ / حالا...
... / از تو چه پنهان، / خیالهایی دارم! / خیالهایی، مرگان!»

دولت آبادی: جای خالی سلوچ / ص ۱۹۴

حال هجاهای این متن گزیده:

UU-U-U--U--U / = -UUU-U-/-/-/-U / -- / --- = -
-/-/-/-/-/-/-U / -U--U-- / = U---UUU/-U---U / -U
« .---- = U / ---- = U / --UU

اگر قسمت اول را دو بخش کنیم که صحیح تر نیز به نظر می‌رسد، آنگاه با قسمت دوم، دارای سه قسمت دو هجایی هستیم که هر سه قسمت هجاهای بلند دارند (هجای کشیده قسمت اول می‌تواند در گفتار تبدیل به هجای بلند گردد. این از اختیارات وزنی است.) در واقع آهنگی یکنواخت که نوعی تاکید و توجه را به خود جلب می‌کند (ناز است / مرگان / قسره) گویی نوعی نفس نفس زدن منظم و کشیده از آن شنیده می‌شود که در همان حال، کسی بخواهد حرف هم بزند. قسمت سوم و چهارم با دور کن «مفاعیلن مفعولن»، یعنی با

تداوم بیشتر هجاهای بلند، این حالت را تکمیل می‌کند؛ اما در قسمت پنجم و ششم ناگهان هجاهای کوتاه افزایش چشمگیری می‌یابند، حادثه اصلی همین جا است: «کره نوری شکمش بود که با تخت پوتین زدم به طبل شکمش». تنش و اضطراب و شدت حادثه، آرامش مداوم و ترتیب هجاهای بلند را به هم می‌زند. قسمت هفتم و هشتم نشانگر نوعی عدم تعادل هستند اما قسمت پانزدهم و شانزدهم بیانگر سپری شدن بحران و حصول تعادل کامل می‌باشند. این دو قسمت هر یک تقریباً معادل قسمت سوم و چهارم هستند؛ قسمت سوم و چهارم با هم ارکان «مفاعیلن مفعولن» را تشکیل می‌دهند و قسمت‌های پانزدهم و شانزدهم هر یک به تنهایی معادل با «مفاعیلن مفعولن» هستند. در این قسمت‌های آخر تعادل و هماهنگی بیشتری به چشم می‌خورد که نشانگر روحیه سخنگو است. قسمت سوم و چهارم اعتراف است اما قسمت پانزدهم و شانزدهم، تفکر.

چنین آهنگ نثری را علاوه بر «دولت آبادی» در آثار برخی - و نه همه - نویسندگان بزرگ و خوب معاصر می‌توان یافت که دیگر از نام بردن آنان در می‌گذرم؛ البته دولت آبادی در این زمینه قدرت بیشتری از خود بروز داده است، نویسندگان دیگر معاصر نیز در حالات و موقعیت‌های مختلف، به ویژه در رمان‌ها گاهی به سوی چنین آهنگ‌هایی کشیده می‌شوند. دکتر علی شریعتی نیز توانایی شگرفی در این مورد از خود نشان می‌دهد.

آهنگ نثر در آثار غیر داستانی نیز نمود خاص خود را دارد؛ چنان که آهنگ و لحن متون فلسفی، خود به خود سنگین است و آثار سیاسی و عاطفه‌انگیز، آهنگی تند و سریع دارند. در «اوستا» نیز آهنگ‌های بسیار متناسب و زیبایی در نثر وجود دارد که نیروی تاثیرگذاری و جذب را می‌افزاید. در متون مذهبی اسلامی، برخی از دقیق‌ترین و زیباترین آهنگ‌های نثر را در قرآن می‌توان یافت و نیز در برخی ترجمه‌های قرآن:

«عَبَسَ وَ تَوَلَّى ۱ اَنْ جَاءَهُ الْاَعْمَى ۲ وَ مَا يَدْرِيكَ لَعَلَّهٗ يُزَكَّى ۳ اَوْ يَذَّكَّرُ فَتَنْفَعَهٗ
الَّذِي ۴ اٰمَنَ مِنْ اَسْتَغْنٰی ۵ فَانْتَ لَهُ تَصَدَّى ۶ وَ مَا عَلَيْكَ اَلَّا يَزَكِّي ۷»

قرآن - سوره ۸۰

ترجمه از کشف الاسرار:

«روی ترش کرد و روی برگردانید - که آن نابینا به وی آمد - تو چه دانی باشد که این نابینا را هنری آید و پاک و حق پذیر باشد - یا بپذیرد و پند او را سود دهد - اما آن کسی که خود را از یاد خدا بی نیاز داند - تو خویشتن را فرا او می‌داری و روی سوی او کنی - بر تو باکی نیست که از شرک پاک نشود.»

اکنون تقطیع وزن و هجاهای متن عربی قرآن:

«- / - - - UU - UUU - - - / - - - U - UU - - - U / - - - U - - - / - - - UUUUUU»

«- - - - - U - U - U / - - - U - UU - U / - - - U -

مجموعه پنج هجای تند و کوتاه آغاز اولین آیه این سوره و دو هجای بلند آخر این آیه، تنش و ضرباهنگ خشماگینی را القا می‌کند و این از سرعت و تندی آیه استخراج می‌شود. گرچه کشش آخرین هجاها در این جا نموده نشده، که خود نیز عظمت و اهمیت موضوع را نشان می‌دهند. هر آیه به میزان تنش موضوع، فراز و فرود خاصی دارد. هر آیه را می‌توان با ارکان عروضی نیز تقطیع کرد اما در واقع هر کدام آهنگ جداگانه‌ای دارد؛ به عبارت دیگر نظم هجاها نوعی در هم ریختگی را نشان می‌دهد. این در هم ریختگی، خود الفاکر عصبانیت است. تقطیع عروضی آیات، چنین است:

«مُتَّعِلٌ فَعْلَ لَاتٍ / مفعولٌ مفعولاتٌ / مفاعیلن متفاعِلن مفعولاتٌ / مفعولن فَعِلٌ

فاعِلٌ مفعولاتٌ / مفعولٌ مفعولاتٌ / مفاعلٌ فاعلاتن / مفاعِلن فعولن مفعولات.»

رکن پایانی آیات ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۷ همگی «مفعولات» هستند یعنی سه هجای بلند (در دو هجای بلند و یک کشیده آخر)؛ گویی می‌خواهد عدم تبعیض بین فلان رئیس قریش (در آیه ۷) و یک مسلمان فقیر و ناتوان (در آیات ۲ و ۳ و ۴ و ۵) را بنمایاند؛ اما ترتیب هجاهای بلند و کوتاه، در آیه ۳ و ۴ و ۶، نوعی به هم ریختگی را نشان می‌دهد؛ البته آیه ۴ نظم خاصی نیز دارد و نوعی تعادل بین آغاز و پایان آیه به چشم می‌خورد. آهنگ آیه ۲ و آیه ۵ کاملاً یکسان است. کشش الف‌های مقصور در پایان آیات، حالتی صعودی به آن‌ها می‌دهد که توجه به خداوند را القا می‌کند.

به هر حال، نثر را از نظر وزن نیز می‌توان به دو گونه متکلف و غیر متکلف دسته‌بندی کرد؛ نثری که در وزن متکلف است آن است که نویسنده سعی در موزون کردن کلام دارد؛ و حتی ممکن است گاهی آهنگ نثر با موضوع آن هم تطابق نداشته باشد. تکلف در این جا به معنای متعارف نثر فنی و متکلف نیست که مولف سعی در استفاده از انواع صنایع دارد. وزن غیر متکلف آن است که نویسنده در نثر خود اصراری در موزون کردن کلام ندارد بلکه زبان وی به سبب تسلط بر آهنگ کلام، نسبت به مقتضای حال و موقعیت و موضوع به سوی آهنگ متناسبی گرایش پیدا می‌کند. لازم به تذکر است که مولفان همیشه به وزن‌های متناسبی دست نمی‌یابند؛ این فقط به قدرت بیان و حساسیت نویسنده نسبت به موسیقی و آهنگ و طنین احساس بستگی دارد.

این نوع از نقد ادبی گرچه مبهم است اما تجزیه و تحلیل آهنگ نثر، با همان تفصیل و جزئیات که در شعر است، امکان پذیر می‌باشد. همان طور که قبلاً اشاره شد، می‌خواهیم چیزی کاملاً متفاوت را جستجو کنیم؛ تکرار و بحر در نثر غالباً مورد نظر نیست زیرا هیچ گونه محدودیتی از نظر بحرها و تغییر آهنگ و زحافات وجود ندارد اما یک آمار از ارکان می‌تواند گرایش کلی آهنگ کلام هر نویسنده را به یک یا چند بحر خاص نشان دهد. البته مصراع‌های شعری هم گاهی در نویسندگان سبک‌دار یافته می‌شود؛ حتی برخی از نثرهای کلاسیک، تفاوت چندانی با برخی شعرهای آزاد امروزی ندارد. نثری که به پایه‌ها و ارکان تعریف پذیر و معین تقسیم شده، می‌تواند به وسیله فرآیند نشانه‌گذاری هجاها تقطیع شود و بنابراین یک تجزیه و تحلیل وزنی کامل - نه تجزیه و تحلیل بحر در یک قطعه از نثر - می‌تواند انجام گیرد. همین که ما هجاها را نشانه‌گذاری کردیم، ترتیب و دسته‌بندی آن‌ها مشکل نیست؛ در این جا ممکن است اختلاف نظرهایی وجود داشته باشد اما در حقیقت، این کار مانند همان تجزیه و تحلیل شعر است. یک تفاوت نیز این جا وجود دارد که مهم است و آن تکیه بر روی برخی هجاها است که ما نیز آن را نشان ندادیم؛ زیرا به هر حال در خواندن مشخص می‌گردد اما در نوشتن علامت خاصی ندارد؛ این نیز در شکل دادن به وزن نثر فارسی جایگاه مهمی را اشغال می‌کند.

در تجزیه و تحلیل وزنی که ما کردیم - همانطور که گفته شد - کلمات را به خاطر وزن مثله و پاره پاره نکردیم، چنانکه در عروض شعری مثله می‌کنند؛ اما اگر این گونه هم عمل شود باز اشکالی ایجاد نمی‌کند و تا حدودی همان تقطیع‌های ما حاصل می‌شود. گرچه شخصاً در نثر با این مثله کردن موافق نیستم.

در زبان فارسی تاکنون کسی درباره وزن‌های نثر فارسی کار نکرده است. در انگلیسی، «جورج سنتز بوری» در کتاب «تاریخ وزن نثر انگلیسی»^۶ تحقیقی کامل انجام داده که آن را شاهکاری تاریخی می‌شمارند.

به هر حال به نظر می‌رسد که به طور کلی وزن نثر صوفیانه فارسی بیشتر متمایل به بحر هزج و رمل بوده است، گرچه ممکن است - همان طور که گفتیم - اختلاف نظرهایی در تقطیع وجود داشته باشد ولی روی هم رفته در زبان فارسی چهار نوع هجا در نثر و کلمات

۶ — Goeorge Edward Bateman Saintsbury: History of English Prose Rhythm (۱۹۳۲ — ۱۸۴۵)

مشاهده می‌شود که به ترتیب زیر است:

الف: هجای کوتاه = «ب» (CV_s)

ب: هجای متوسط، که خود دو گونه است = «بَد» و «با» (CV_sC) و (CV_i)

پ: هجای بلند، که این هم دو گونه است = «باز» و «بَند» (CV_iC) و (CC)
(CV_s

ت: هجای کشیده = «باند» (CV_iCC)^۷

چنان که پیداست، واژه‌های فارسی، خارج از این چهار گونه هجا را ندارند. البته تمام این‌ها در تقطیع شعری تبدیل به دو نوع هجای «الف» و «ب» می‌شوند و بنابراین در شعر، به نوع «الف»، هجای کوتاه گفته می‌شود و نوع «ب» را نیز هجای بلند می‌نامند نوع «پ» نیز هجای کشیده نامیده می‌شود. البته نوع «پ» در تقطیع شعری به یک هجای بلند و یک کوتاه تبدیل می‌شود و هجای نوع «ت» نیز طبق اختیارات شاعری همین شکل را پیدا می‌کند زیرا معمولاً یا یک حرف آن حذف می‌شود (مثل حذف مصوت بلند پیش از «ن» ساکن و ...) و یا یک حرف آن با حرکت یا حرف بعدی، هجای دیگری را بنا می‌سازد. برای اطلاع بیشتر در این مورد می‌توان به بحث «اختیارات شاعری» در کتاب‌های عروض و قافیه مراجعه کرد؛ یک توضیح در این جا لازم می‌بینم و آن این که در نثر هم اگر یک کلمه فقط یک هجای کوتاه باشد، در تقطیع وزن نثر، آن را به طور مناسب با کلمه قبلی یا بعدی متصل می‌کنیم و جزو هجای آن رکن می‌شماریم. در تقطیع شعر فارسی، بسیاری از کلمات، شکسته یا بریده می‌شوند یا به اجزایی جداگانه تقسیم می‌گردند؛ گرچه برخی صاحب‌نظران امروزی ممکن است این شکستن و گسستن واژه را نپسندند اما در هر حال از نظر تقطیع محض در اصوات موسیقایی هیچ گونه اشکالی ایجاد نمی‌کند زیرا در شعر، ما نمی‌خواهیم وزن واژه‌ها را به دست آوریم بلکه می‌خواهیم وزن کل مصراع و کلام را به دست آوریم که یک آهنگ خاص را تشکیل می‌دهد و این آهنگ نیز از ترکیب اصوات ساخته می‌شود، بنابراین ما در وزن شعر، اصوات را تقطیع می‌کنیم تا کیفیت ترکیب آن‌ها را با هم دریابیم نه واژه‌ها را؛ و این نیز به معنای فداکردن واژه‌ها نیست زیرا در تقطیع شعری اصولاً به واژه‌بودن یا نبودن کاری نداریم بلکه فقط شکل و ساختار اصوات و کیفیت ترکیب و همنشینی آن‌ها با هم اهمیت دارد. در نثر البته نیازی به شکستن و گسستن واژه‌ها نیست و خود واژه به عنوان

۷ - صامت C مصوت کوتاه Vs مصوت بلند V_i

یک واحد وزنی در نظر گرفته می‌شود و یا به اصطلاح یک رکن شمرده می‌شود؛ زیرا آهنگ هر واژه به تنهایی تأثیر خاص خود را القا می‌کند؛ بنابراین خود واژه اهمیت اول را دارد. در نثر، هیچ تحریف غیر طبیعی الگوهای گفتار عادی و مناسب، نمی‌تواند تقطیعی مناسب و درست باشد.

تجزیه و تحلیل وزن نثر، موشکافانه و خشک است اما برای نشان دادن تفاوت میان هنرمندی و بسندگی صرف به کار می‌رود. به هر حال این نوع تجزیه و تحلیل بسیار محدود در وزن‌های نثر، همیشه به عنوان تمرین توصیه نمی‌شود، اما در غیر این مورد همیشه وقتی می‌خواهیم شعری را بخوانیم برای تقطیع آن پسندیده است؛ جدول‌ها و زبان تکنیکی، به عنوان راهنمایی در تشخیص چیزهای بهتر و مناسب‌تر در نثر، جانشین گوش نمی‌شوند؛ و همه استعداد هنری نثر، در وزن خلاصه نمی‌شود. در هر حال چنین تمرین‌هایی در تیز کردن گوش انتقادی کمک می‌کند.

در این جا عباراتی دیگر می‌آوریم که شایسته تجزیه و تحلیل هستند. این‌ها از نثر معاصر انتخاب شده‌اند:

«پیش روی نگریستم: مادران بودند و گاهواره‌ها جنبان. زیر پاشان بهشتی از یاسمن بنان، چتر گشوده، با شکوفه‌های تمام سپید. هر شکوفه هزار قطره شیر، در سایه‌اش هزار کودک با تنی فربه‌تر از خمیر...»

سیمین بهبهانی: آن مرد، مرد همراهم / ص ۶۲

«دستان سفید و ظریفش بود که مرا به یاد آن تصویر قلمی انداخت، در بحر خطوط انگشتانش فرو رفته بودم که بیکدیگر قلاب شده بودند، دستان زنی جوان، ایکاش بودم و قلمی در اختیار داشتم، بر سفیدی پرده رنگ می‌نشاندم.»

رضا جولایی: شب ظلمانی یلدا / ص ۱

«سرش را برد تو و فانوس را روشن کرد و کلاهش را گذاشت سرش و از پنجره آمد بیرون. مرد اول پنجره را بست. زنش آمد و دو نفری پشت پنجره ایستادند و پاهای کد خدا و اسلام و پاپاخ را که فانوس روشن کرده بود، تماشا کردند.»

غلامحسین ساعدی: عزاداران بیل / ص ۱۱

آهنگ نثر هر سه متن با هم تفاوت دارد. متن سوم از ساعدی وزن متغیر تر و سبک تر و

جنبیده تر و در عین حال آشفته‌تری دارد و تفاوت آن با وزن یکدست و آهنگ سیال دو متن گزیدهٔ قبلی به خوبی و با دقت هویدا است. متن اولی وزنی دارد که دقیقاً بار حسرت و سوگواری را به دوش می‌کشد و این مدیون نوع و شیوهٔ جمله‌بندی و گزینش واژگان و نحوهٔ چینش آن‌ها در ترکیب کلام است که با کمک سجع‌ها، آهنگ لغزان و نرم و آرام و در عین حال پرشور و با تحرکی ایجاد کرده‌اند. آهنگ نثر دوم گویا نوعی شتابناکی را القا می‌کند؛ شتاب و شوق. آهنگ روان و بدون پیچ و خم، مثل جریان آب رودخانه‌ای با شیب و بدون مانع و خرسنگ.

در وزن نثر، بحث از تکیه و پایه‌ها برای دانشجویان و تحلیل گرانی است که می‌کوشند عینی باشند. نباید این گمان در میان باشد که همهٔ نویسندگان خوب کم رتبه تر که نثری خوب با وزنی والا نوشته‌اند، پاراگرافی نیمه تمام را یادداشت کردند و گفتند: «من فکر می‌کنم وقت آن است که در این جا یک رکن «مفاعیلن» داشته باشم تا مصراع و خط، روان و سیبک گردد؛ یا آن رکن سنگین است، حالا من باید با یک تک هجایی تکیه دار تمام کنم یا این به قدر کافی صریح نیست و من دوست ندارم که چهار پایه «فاعِلن» با هم بیاید؛ باید کمی از آن‌ها را تغییر بدهم.» مشکل است بدانیم که نویسندهٔ خوب، چگونه عادت وزن خوب را به دست می‌آورد اما مطمئناً او باید از وزن آگاه باشد.

به هر حال احتمالاً وزن‌های کشف الاسرار، عبهر العاشقین، سوانح، مکتوبات عین القضاة... هبوط شریعتی، کلیدر دولت‌آبادی یا همهٔ آفرینندگان بزرگ نثرهای به یادماندنی و منحصر به فرد به وسیلهٔ انواعی از القائات و فشارها و تکیه‌های درونی تلیقن و دیکته شده‌اند که آن‌ها را در همان زمان احساس می‌کردند، چنان که عیناً به نظر می‌رسد وزن‌های شعر هم بدون دعوت و پیشنهاد به ذهن وارد می‌شوند. احتمالاً این امور با حواس فیزیکی مرتبط با عاطفه‌ای نیرومند، رابطه‌ای دارند. مثل طرز تنفس، ضربان قلب، حرکات عصبی یا مشتاقانه یا بی روح بدن. بدون شک آن‌ها موبه مو با مهارت و استادی آگاهانه ایجاد نشده‌اند؛ تنها تهذیب نهایی و رفع خطاها روندی آگاهانه است. وقتی می‌کوشیم دربارهٔ این مسایل مهمتر در سرتاسر سرشت آفرینش هنری تحقیق کنیم، مشکل این است که ذهن هنرمند در طی این روند به طور ضروری و کاملاً مراقب و ناظر آن چیزی باشد که حادث می‌گردد. بنابراین همهٔ دانش ما از چنین روندهایی، بخشی از کل یک مجموعه درخشان است.

۷- سبک فردی و سبک عمومی (مشترک)

او بی زبان سخن می‌گوید اگر خوراک‌های عجیب خوشایند نباشند،
هنر می‌تواند بفریبد؛ یا نیروی گرسنگی، ذوق مرا
اما عالم نمایان را زبان رنگارنگ، ارواح مردگان را کتان،
شارلاتان‌ها را داروی زبان، نه اصطلاحات قانون.
و تجهیزات به قدر کافی نیرو دارد که مرا به تحمل این وا دارد.

جان دان: ساتیر ۴^۱

احتمالاً دسته بندی های فراوانی از انواع سبک نثر وجود دارد و در فصل های آینده درباره آن بیشتر سخن خواهیم گفت؛ اما مناسب است که با کلی ترین تمایز احتمالی که بین سبک فردی و عمومی وجود دارد، آغاز کنیم.

در این جا چهار پاراگراف از چهار کتاب جدید می آوریم که هیچ یک شاهکار ادبی نیستند اما بهیچ وجه مایه بدنامی مولف نیز نمی باشند:

«شخصیت چیست؟ تعریف شخصیت چندان آسان نیست. اگر بگوییم شخصیت آن استعدادی است که باعث جلب افراد می شود تعریف غلطی از شخصیت شده است بلکه تعریف باید چنان جامع باشد که شامل صفاتی که شخص دارد بشود مثلاً علایق شما، عادات شما، دوست داشتن ها و تنفرهای شما، توانایی و عدم توانایی شما در جلب افراد و هم و غم دایمی

شما، بذله‌گویی و آرامی شما، سرسختی یا تسلیم بودن شما در برابر امور و عقاید، ذوق شما و ... تمام سازنده شخصیت شما هستند. پس شاید بتوان گفت شخصیت عبارت است از «خود شخص با تمام صفاتش» تعریف دیگری می‌توان از شخصیت کرد و آن بدین صورت است: «شخصیت عبارت از تمامیت و کلّ فرد است که به طور کلی مورد مطالعه می‌باشد». بدین معنی که شخصیت عبارت از اجزایی نیست که به هم وصل شده باشد بلکه یک کل سازمان یافته‌ی است که تمام صفات مختلف با هم ترکیب شده و به صورت معجون در آمده است.»

دکتر مهدی جلالی: روانشناسی برای زیستن / ص ۳

«ماحصل این بحث اینست که دولتها خارج از مرزهای خود فاقد حاکمیت هستند. حقوق دولتها که در داخل جامعه ملی به حاکمیت تعبیر می‌شود، در خارج از مرزها به عنوان استقلال و حق تساوی توجیه می‌گردد. حق تساوی و حق استقلال که سایر حقوق اساسی دولتها نیز در آنها مدغم است بالقوه برای تمام دولتها در جامعه بین‌المللی شناخته شده است ولی برای آنکه این حقوق بالفعل وجود پیدا کند بستگی به دواور دارد، در مورد حق استقلال، ضمانت اجرای این حق، نیروی مصمم مدافع ملی است که هر دولت در مقابل تجاوز دیگران عملاً از آن استفاده می‌کند. ولی در مورد حق تساوی باید گفت تا وقتی که مقررات حقوق بین‌المللی از طرف سازمانهای تأسیسی بین‌المللی پشتیبانی نشود و قدرت اجرای کافی و مؤثر برای رعایت این حقوق به وجود نیاید، استقرار این حق نیز بستگی به نیروی ملی و اندازه اقتدارات عملی هر دولت خواهد داشت. به عبارت روشتر استیفای حقوق اساسی دولتها در جامعه بین‌المللی به عهده فرد فرد دولتها می‌باشد. اگر امکانات و اقتدارات لازم را برای حفظ حقوق خود داشته باشند، حقوقشان از طرف سایرین رعایت می‌شود و اگر فاقد اقتدارات و امکانات لازم بودند این حقوق بالقوه معلق خواهد ماند و بسا ممکن است پایمال قدرت زورمندی بشود.»

دکتر حسن ارسنجان: حاکمیت دولتها / ص ۲۸۳

«در زمانی که ابو مسلم هنوز کودکی خردسال بود، در میان جوانمردان ایران جنب و جوش شگفتی دیده می‌شد. فرمانروایان بیگانه، بیدادگری خود را به منتها درجه رسانیده بودند. خاندان اموی از دمشق کارگزاران خونخوار ستمگری به نواحی مختلف ایران شهر می‌فرستادند و ایشان را بر جان و مال و عرض و ناموس مردم سیه روزگار ایران، که نزدیک صد سال بود گرفتار بودند، مسلط می‌کرد. این کارگزاران بیگانه، به بهانه اینکه باید در سال مبلغهای گزاف خراج و مقدارهای فراوان ارمغان و هدیه از کالاهای این نواحی به دمشق بفرستند، به هیچ چیز مردم ابقا نمی‌کردند و از هیچ‌گونه بیدادگری و غارتگری شرم نداشتند. یگانه نیرویی که در سراسر ایران شهر هنوز پایداری می‌کرد و در برابر غارتگران بیگانه ایستاده بود، همان جوانمردان بودند که مرکزشان شهر مرو بود و در آنجا نقشه ایستادگی و پایداری خود را می‌کشیدند و بدست افراد خود و بیشتر جوانانی که در آغاز جوانی بودند بنواحی مختلف شرق و غرب و شمال و جنوب می‌فرستادند.»

سعید نفیسی: جوانمرد خراسان (ماه نخشب)

نقل از: هزار سال نثر پارسی ج ۵ ص ۱۴۷۵

«لفظ ابزار کار نویسنده است و نویسنده ناگزیر باید با ابزار کار خود آشنا باشد و بداند جای چه لفظی کجا است و کاربرد آن چیست. اگر چنین نکند مانند نجاری است که به خواص ابزار کار خود وارد نباشد و هنگام میخ کوبی از آزه و هنگام آزه کشی از چکش استفاده کند، و طبیعی است که کار چنین نجاری نه خواستار خواهد داشت نه رونق. نویسنده باید الفاظی را که به کار می‌برد با دقت انتخاب کند. نباید اولین لفظ یا کلمه‌ای را که به ذهن می‌آید فقط به این علت که به منظور نزدیک است به کار برد. لفظی را که انتخاب می‌کند باید قالب منظور باشد، چنانکه اگر بخواهد کلمه دیگری را بجای آن بگذارد افاده دقیق معنی میسر نباشد. باید دانست که حتی دو لفظ را نمی‌توان یافت که معنی و مفهوم واحدی را با نیروی عاطفی و احساسی یکسانی القا کنند. وجود اختلافی ناچیز همیشه الفاظ مترادف را از هم

متمایز می‌کند. نویسنده باید به این اختلاف اندک توجه کند و لفظی را انتخاب کند که باید، چنانکه اگر آن را با لفظ مترادفی عوض کند تفاوت موجود محسوس باشد.»

ابراهیم یونسی: هنر داستان نویسی / ص ۱۶

این ها نثرهایی قابل خواندن هستند. روانشناسی و سیاست، موضوعاتی هستند که بسیاری از نویسندگان در آن اصطلاحات خاص و گاهی با هجاهای زیاد و بسیار خسته کننده و یا کلمات کلیشه‌ای و قالبی بی معنی یا غیر روشن می آورند، کتاب‌های یادشده بالا به طور نسبی و با طراوت، از چنان کاستی‌های سبک تقریباً، آزاد هستند. گاهی نثرهایی کم رتبه اما هیجان انگیز نوشته می‌شود و در موارد بسیاری هم فارسی بدی دارد اما در این جا سبک روان داستان تاریخی نسبتاً شایسته‌ای را مشاهده می‌کنیم. نشر گزیده بعدی به وسیله شخصی نوشته شده که نسبت به فارسی احساس شناخت و آگاهی دارد. هدف و شیوه این مؤلفان، نوشتن فارسی صحیحی است که خواننده را آزرده یا سردرگم نمی‌کند. این کتاب‌ها از خطاهای فراوان یا جمله‌های بد ساخت، طنین‌های اتفاقی، صنایع بیش از اندازه یا یکنواختی خام، آزاد هستند. آن‌ها سراسر می‌توانند به سادگی و با ملایمت به وسیله هر خواننده نسبتاً تن آسان، با صدای بلند خوانده شوند. با این حال چیزی مثل سبک شخصی حایز اهمیت و فردیت متمایز کننده در این متن‌ها وجود ندارد که به یادماندن باشد. این فارسی معقول و استادانه که هر بزرگسال تحصیل کرده باید قادر به یادگیری آن باشد تا با کمی تمرین و قدری تمایل آن را بنویسد، می‌تواند سبک عمومی یا مشترک نام بگیرد. سبک با برخی استثناهای جالب توجه، بیشتر در نویسندگانی یافته می‌شود که ادبیات، دلبستگی اولیه آنان است.

تفاوت بین سبک فردی و سبک عمومی، همان تفاوت بین هنر و صنعت است. تقریباً هر شخص هوشمندی با محیطی مقتضی و فیزیک متناسب و پرورش شایسته، می‌تواند صنعتی را بیاموزد؛ در واقع اگر این ویژگی در بیشتر ما نبود، بایست در حالتی از نکبت و درماندگی زندگی می‌کردیم. هر کس در مسیر یک زندگی طبیعی بر تعدادی از مهارت‌های موجود تسلط می‌یابد؛ سازگاری انسانی، شگفت‌انگیز است. افراد بسیار اندکی قادرند به گونه‌ای نقاشی کنند که با بهزاد یا کمال الملک و یا لئوناردو داوینچی شایان مقایسه باشند یا این که در حد

باخ موزیک بسازند و یا به خوبی سعدی و شکسپیر بنویسند. این نوع از موفقیت، تنها مستلزم پشتکار مداوم و پرورش - در این زمان پرورش و تلاش بی‌پایان و رو به کمال - نیست بلکه گرایش طبیعی بسیار نیرومند و شاید انگیزش و پافشاری متعصبانه‌ای در دنبال کردن هنر لازم است. هنر اصیل، یک پیشه است. هنر به عنوان چیزی متضاد با صنعت، ضرورتاً فقط در میان «هنرهای زیبا» یافته نمی‌شود. مثلاً می‌تواند حکاکی جالب توجه از یک جغد یا عقابی باشد که چیزی برتر از صنعتگری و والاتر از یک عکسبرداری محض در جنگل باشد. این چیزها به عنوان هنر، معمولاً در ذهن هر شخصی تمایل به ماندن دارند. شاید تشخیص تفاوت بین آن‌ها دشوار باشد اما معمولاً می‌تواند محسوس باشد. همین طور است سبک نثر عمومی خوبی که می‌تواند آموخته بشود و نیز نثری بسیار پویاتر و شخصی‌تر و قوی‌تر، که هنر شمرده می‌شود؛ یعنی بیان شخصیتی قدرتمند.

شاید سبک عمومی برای برخی اغراض عملاً بهتر از سبک فردی باشد، یا دست کم بهتر از سبکی به شدت شخصی. کتاب‌های درسی و دیگر کتاب‌های آموزشی و راهنماهای درسی، گزارش‌ها، نامه‌های تجارتي، شکل‌های بسیار سرد و منطقی نثر استدلالی، مقالات روزنامه‌ها و رمان‌های ضعیف به طور کلی به سبک عمومی نوشته شده‌اند و برای چنان مقاصدی به هیچ وجه بد نیستند. داستان‌های بلند و قوی، آثار مقاله‌نویسان و مورخان برجسته، بهترین نشریات هفتگی و نثر استدلالی و الایی که جاذبه نیرومندی برای عاطفه دارد، داستان‌های کوتاه نوگرا، سفرنامه‌های غیر معمولی و بیشتر نثرهای فکاهی خوب، معمولاً به سبک فردی قابل توجهی نوشته شده‌اند. در این جا چند نمونه از سبک فردی آورده می‌شود که خواننده می‌تواند سعی کند پیش از دیدن نام نویسندگان در پایان، آن‌ها را بشناسد:

۱ - «دریغا! دریغا! که بس قاصر فهم آمده‌یی. در خبر است که روح اعظم تا در وجود آمد، «الله» می‌گوید تا روز قیامت، و هنوز حق «الف» بنگزارده بود و به «لام» نرسیده بود. آخر کی تواند بود که اول حروف الهیّت را از علم خود داد بدهد تا بحرف دوم پردازد؟ هیهات! هیهات! هرچه در علم خدای است همه در طیّ عَزَّ «الم» است؛ اما مرد باید که بویی داند برد. این نقطه در خوابی که دوستی دیده بود مر مصطفی - صلعم - را در میان آن، بتو دوست نوشته‌ام. پندارم رسیده باشد، پس بر آن وقوف افتاده.

ای عزیز! نماز فرض است. و قرائت فاتحة الكتاب در او، یک رکن است، و «الحمد لله» از فاتحه یک کلمه است. اگر خواهی که الحمد لله

گویی، این علم آموز که طلب العلم فریضة. لعمری! «وَإِنْ تَعَدُوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تَحْصُوهَا»؛ اما جهد خود بجای آور. و چون بدانستی که از حصر بیرون است، آنگه بدانسته باشی. حالی هنوز دوری. چون بدانستی که نعم او بتمامی بدانستی محال است، با تو گویند: «إِنَّ اللَّهَ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ»، «لَا يَكْلِفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا». مقصود آن بود که بدانی که بیش از آن است که در فهم گنجد.

۲ - «و روز سه شنبه سیم جمادی الاخر رسولی آمد از آن با کالیجار و پسر خویش را با رسول فرستاده بود و عذرهای خواسته بجنگی که رفت و عفو خواسته و گفته که یک فرزند بنده بر در خداوند بخدمت مشغول است بغزنین و از بنده دور است نرسیدی که شفاعت کردی، برادرش آمد بخدمت، و سزد از نظر و عاطفت خداوند که رحمت کند تا این خاندان قدیم بکام دشمنان نشود.

رسول و پسر را پیش آوردند و بنواختند و فرود آوردند و امیر رای خواست از وزیر و اعیان دولت^۲، وزیر گفت: «بنده را آن صوابتر می نماید که این پسر را خلعت دهند و با رسول بخرمی بازگردانند که ما را مهمات است در پیش تانگریم که حالها چون شود آنگاه بحکم مشاهدت تدبیر این نواحی ساخته آید باری این مرد یکبارگی از دست بنشود». امیر را این سخن سخت خوش آمد و جواب نامها بخوبی نبسته شد و این پسر را خلعت نیکو دادند و رسول را نیز خلعتی و بخوبی بازگردانیده آمد.

و روز ششم از جمادی الاخری روز آدینه بود که نامه رسید از بلخ بگذشته شدن علی تگین و قرار گرفتن کار ملک آن نواحی بر پسر بزرگترش. امیر را بدین سبب دل مشغول شد که کار با جوانان کار نادیده افتاد.

۳ - «انبانی از بدگمانی خیالپردازانه در گفت کربلایی دوشنبه نهفته بود

۲ - این از نمونه هایی است که نشان می دهد در دوره های گذشته، کلمه «دولت» به معنای حکومت نیز به کار می رفته است.

و این چیزی نبود که سردار آن را حس نکند. آن کس که می‌زند می‌داند و، آن کس که می‌خورد! زبان حریف را، حریف می‌فهمد. زبانی که آشناست. و آشنایی سردار و کربلایی دوشنبه، کار امروز و دیروز نبود. شاید بیش از سی سال می‌شد که آنها یکدیگر را می‌شناختند. در جوانی سردار، کربلایی دوشنبه مردی بود، شترهایشان هم‌قطار بود. افسار به افسار. قافله‌شان یکی بود. سفرهایشان پاره‌ای وقتها فقط، جدا بود. سردار جلودار قافله بود و کربلایی دوشنبه، سالار قافله، نه که بگویم آشنائیشان با رفاقت آمیخته بود. نه! چون کربلایی دوشنبه به دشواری می‌توانست کسی را دوست بدارد. همراهی دیگران برای او همانقدر برایش اهمیت داشت که لازمش بود. چیزی مثل راه سپردن در گردنه پر برف زمستانهای باجگیران، یا در تفتای پرافتاب تابستان کویر.

۴ - «در بهشت همه زیبایی‌ها، کامها و رهایی‌ها، بر لب نهرهای سرشار شیر و عسل، تنها دیدن و تنها آشامیدن و تنها نشستن برزخی زیستن است. با دردها و زشتی‌ها و ناکامی‌ها آسوده‌تر می‌توان «تنها» ماند، بی‌همدرد، بی‌غمگسار، بی‌دوست. این خود یک نوع نواختن دوست است، یک «مهربان بودن» با او است. در دردها دوست را خبر نکردن خود یک عشق ورزیدن است. تقیه درد زیباترین نمایش ایمان است. به محبت خلوصی می‌بخشد که سخت شیرین است. رنج تلخ است اما هنگامی که تنها می‌کشیم تا دوست را بیاری نخوانیم، برای او کاری می‌کنیم و این خود دل را شکبیا می‌کند، طعم توفیق می‌چشاند. اما در بهشت چگونه می‌توان بی‌او بود؟ سایه سرد دل‌انگیز طوبی، قصر آرام و خیال‌پرور لاکروا، بانگ آب، نهر مقدس، زمزمه مهربان جویبارها، جوشش لایزال چشمه‌های آب حیات، پیکهای سبکخیز نسیم، عطر دلنواز گل و نغمه بهشتی مرغان و آواز پر جبرئیل و سایش بالهای فرشتگان و آنهمه زیبایی‌ها، آن همه نعمت‌ها، آن همه پاکی و خوبی و شیرینی و شربت و شراب و مستی و آزادی و کام و خوشبختی چگونه می‌توان دوست را خبر نکرد؟ چگونه می‌توان غیبت او را و تنهایی خویش را کشید؟ چه بیهودگی عام و چه برزخ بی‌پایانی است بهشتی که در آن او نیست. در بهشت همه آرزوها، در کنار همه خواستن‌ها، در آنجا که هر چه

می‌بایست هست، تنهایی آزاری طاقت فرسا است. هنگامی که راه سفر در پیش پاهای مشتاقی باز می‌شود، بی‌همسفری سخت است.
 پرودگار مهربان من، از دوزخ این بهشت رهایی ام بخش! در اینجا هر درختی مرا قامت دشنامی است...»

یقیناً خواننده بدون درنگ احساس خواهد کرد که سبک این متن‌ها مشخص‌تر از مثال‌های سبک عمومی است که قبلاً بیان شد؛ منابع آن‌ها عبارتند از:

- ۱ - عین القضاة همدانی: نامه‌ها / ج ۱ ص ۴۴۹
- ۲ - ابوالفضل بیهقی: تاریخ بیهقی / ص ۵۲۴ - ۵۲۳
- ۳ - محمود دولت‌آبادی: جای خالی سلوچ / ص ۳۸۹
- ۴ - علی شریعتی: هبوط / ص ۱۸ - ۱۷

تعریف سبک به هر طریق چیزی دشوار است، و سبک شخصی در تعریف، سخت‌تر از سبک عمومی است؛ آل احمد، صادق هدایت، صادق چوبک، علی اکبر دهخدا، میر جلال الدین کزازی، محمد علی جمالزاده، سعدی، خواجه عبدالله انصاری و احمد غزالی سبک‌های فردی دارند و تعمیمی که همه این‌ها را تحت پوشش بگیرد، ارزشی بسیار اندک دارد و سست و بی‌ربط خواهد بود. گرچه خواننده در آزمون نویسندگانی که طبق متون بالا دارای سبکی فردی هستند احتمالاً توجه خواهد داشت که چنین نویسندگانی به طور کلی نسبت به وزن و آهنگ نیز تا حدی خوب گوش حساسی دارند و انتخاب ویژه‌ای از واژگان می‌کنند، و عباراتی را به ابتکار می‌سازند که در بیشتر نویسندگان معمولی یافته نمی‌شود؛ دقتی در گزینش واژه‌ها دارند که ممکن است غالباً در مباحث مربوط، بر دقتی تقریباً علمی بالغ شود که نویسندگان عادی در آن موارد به سادگی به سمت ابهام گرایش می‌یابند؛ و تا حدی بیشتر در آهنگ متغیر و ساختار جمله به اقتضای موقعیت زمانی، نیروی عظیم‌تری دارند. اگر سبکی بتواند تقلید شود یا فردی است و یا تقریباً چنان نافرهیخته و بد است که بدی آن متمایز کننده آن است، اگر با هیچ تلاشی نتوان سبکی را تقلید کرد احتمالاً آن سبک عمومی است.

علل این تفاوت مهم و اختلاف فراوان در سبک‌های نثر چیست؟ این تفاوت در نخستین طبقه‌بندی که برای آزمودن قطعه‌ای از نثر انجام می‌دهیم، ضروری و عمده است. احتمالاً این نکته حقیقت دارد که سبک فردی از شخصیتی نیرومند ناشی می‌شود؛ اساساً بیشتر هنرمندان شایسته، شخصیت‌های نیرومند دارند^۲؛ اما این بدان معنای معکوس نیست که هر

کس به سبک عمومی می‌نویسد شخصیت حقیری دارد؛ برخی از نویسندگان سبک عمومی را می‌شناسیم که شخصیت‌هایی بسیار ارزنده داشته‌اند. نبوغ همیشه از تعریف اجتناب می‌ورزد. اما به هر حال ارتباط شخصیت با سبک، از اصول مهم سبک‌شناسی است اما عمومیت ندارد و می‌توان هر گونه فردیت شخصیتی را عامل موثر سبکی فردی دانست؛ چنانکه گاهی شخصیت‌های ویژه و منفرد که غالباً سیاستمداران و یا مبلغان هستند، چنین سبکی عمومی دارند؛ از این‌ها گذشته، سبک مبتذل و پست نیز در برخی از آنان به چشم می‌خورد. اما یک مسأله مهم نیز این است که نوع تربیت و محیط و جامعه و سیاست و ... نیز خود، سازنده شخصیت هستند؛ از دیدگاه روانشناسی، شخصیت فرد نمی‌تواند در گفتار او تأثیر نگذارد؛ حال این شخصیت چه از خودآگاه یا ناخودآگاه فرد ریشه بگیرد به هر حال تفاوت نمی‌کند. باز خودآگاه را می‌توان آگاهانه از لحاظ تأثیر، تا حدی کنترل کرد. آن هم به سختی تمام - اما ضمیر ناخودآگاه به هر حال کار خود را می‌کند زیرا به هر صورت همه گفتار و کردار و افکار انسان در ناخودآگاه ریشه دارد و طبعاً در نوشتار و سبک آن نیز تأثیر می‌گذارد.

بنابراین سزاوار است که برای فردیت سبک به دو دسته علت اشاره شود که همانا فردیت شخصیت و یگانگی موضوع هستند - یک علت روانشناسانه و یک علت کاربردی. غیر ممکن است که سبکی فردی بدون فردیت در شخصیت نوشته شود و در عین حال شخصیتی سرزنده و جالب توجه وجود داشته باشد و کسی نتواند آن را به نگارش درآورد. شاید این سخن صحیح باشد که نبوغ ادبی که (در میان دیگر چیزها) سبک فردی را در نثر تولید می‌کند، از شخصیت نیرومند به علاوه مهارت هنری خودآگاهانه به علاوه تمایلی طبیعی به زبان ساخته شده است.

بدین ترتیب شاید بتوان این امر را دست کم مورد تردید قرار داد که اصالت اندیشه به اصالت سبک و ابتکار آن راه خواهد برد. اما البته شخصی که اندیشه‌های بکر و اصیل دارد احتمالاً هوشمندتر از شخصی است که چنین اندیشه‌هایی ندارد و بنابراین در بررسی واژه‌ها نیز چیره دست خواهد بود - گرچه استثناهایی وجود دارد. این حقیقتی بسیار مهم است که نویسنده‌ای که چیز تازه‌ای برای گفتن دارد، پی خواهد برد که هیچ سبک سودمندی به کار او

← ۳ - این نباید با اصطلاح «طبع هنری» یا «طبع شعری» اشتباه شود؛ هنرمندان از بیشتر مردم حساسترند؛ اما کج خلقی‌های ابلهانه نشانه‌ای از هنرمند بزرگ نیست.

نخواهد خورد و باید سبکی جدید آفریده شود تا این اندیشه‌های ویژه را بیان دارد. نیما و اخوان و شاملو در شعر؛ دولت آبادی و آل احمد و چوبک و هدایت و دهخدا در نثر، نمونه‌های تازه و قابل توجهی در این امر هستند. این یکی از آن دلایل است که می‌تواند نشان دهد چرا مردم کم سواد، خواندن اثری نوگرا و سنت شکن را که یکی از لذات اصلی فرد تحصیل کرده و باسواد است تقریباً غیر ممکن می‌یابند؛ موضوع در اصل مربوط به کاربرد گیج کننده تصاویر و ترکیبات و واژه‌هایی است که برای مفهوم آن‌ها باید کاوش بسیار کرد.

به هر حال این پیوند و ارتباط، تغییر ناپذیر نیست. علامه طباطبایی اندیشمندی مبتکر و بسیار مهم بود اما سبک او که من در آن فضولی کرده‌ام، به نظر می‌رسد با معیارهای نثر فاصله بسیار دارد. دکتر محمد معین، اندیشه‌های مبتکرانه و اصیلی دارد، اما با سبک عمومی و کاربرد خوب که برای اهدافش کفایت می‌کند؛ تا آن جا که من می‌دانم مثلاً پرویز قاضی سعید و غالباً محمد حجازی چیز عمده‌ای برای گفتن ندارند اما نثر و سبک آن‌ها دائماً شوق برانگیز است.

نکته دیگری که در بررسی سبک‌های فردی باید در ذهن باشد این است که یک نویسنده در طول زندگی ادبی ممکن است پیشرفت کند. سبک آل احمد در «سه‌تار» کاملاً با سبک بسیاری آثار بعدی او مثلاً «نون و القلم» تفاوت دارد؛ و همچنین کتاب‌هایی مانند «خسی در میقات» و «یک چاه و دو چاله» در خصوصیات مهم خود با داستان‌های او تفاوت دارند زیرا کاربرد آن‌ها متفاوت است. «زنده‌بگور» و «توپ مرواری» اثر هدایت تفاوت‌های قابل توجهی در سبک دارند؛ گاهی ممکن است این تغییر و دگرگونی سبکی به سمت انحطاط نیز باشد. ظاهراً پس از «یکی بود، یکی نبود» غالب آثار جمالزاده رفته رفته چنین می‌شود و از چیزهای معمولی و پیش پا افتاده تاریخ داستان نویسی است.

غالباً ترسیم و پیگیری پیشرفت یک نویسنده از سبک کورکورانه تا آفرینش سبکی حقیقتاً فردی، دشوار است زیرا معمولاً آثار کورکورانه و تقلیدی هرگز چاپ نمی‌شوند؛ اما می‌توان با تسامح چنین انگاشت که آن‌ها یکباره به وجود آمده‌اند.

۸- سبک عمومی و سبک پست

این زبان که خواندی زبان فارسی است. این است زبانی که پس از
نه قرن هنوز برای من و تو و هرکه آشنای این زبان باشد مفهوم است.
پرویز ناتل خانلری: زبان‌شناسی و زبان فارسی^۱

سبک عمومی، سبکی خوب است؛ چیزی نیز وجود دارد که شاید بتوان آن را سبک پست و نازل نامید. بدین دلیل پست است که ارزشی برای مطالعه ندارد - کوششی در پرداخت آن به کار نمی‌رود و مبتذل و زننده و نامطبوع است. متأسفانه خواننده بی تجربه ممکن است گاهی به وسیله چیزی تقلبی فریب بخورد و برای چیزی بدلی و شبه‌آراسته، بیش از اثری ساده و نیرومند ارزش قایل شود. این خطایی نیست که فرد بی تجربه به خاطر آن مورد سرزنش قرار گیرد؛ کودکان خردسال، واژه‌های طولانی را به خاطر صدای موثر آن‌ها دوست دارند و عشق به تزیین در بسیاری از هنرهای بشری راه برده است؛ ذوق دیرتر از آفرینندگی پیشرفت می‌کند.

خانم مارگری بولتن ماجرای را تعریف می‌کند که: «من دوستی دارم که کارمند دولت است. وی قبل از این که ازدواج کند آپارتمانی در چلسی داشت و خدمتکاری

استخدام کرده بود تا روزها برای تمیز و نظافت کردن آن جا بیابد. روزی برای خوشحال کردن دوست من یادداشت زیر را برای او گذاشت:

دوشیزه دیکسون عزیز،

وقتی امروز خانه را تمیز می‌کردم ۲ موش‌های بزرگ بیرون می‌پرند از جعبه می‌خواهم پرسید ادم چه چیزی برای آن‌ها تهیه کند.

محترمانه شما

خانم پترز

بله، خانم پترز، شبه باسواد و نادان بود. چنانچه این نثر فارسی را در نظر بگیریم، فردی با تحصیلاتی بهتر، می‌داند که «تمیز» غلط است و حتی معنای دیگری دارد و بنابراین باید با یک «ی» نوشته شود؛ معمول نیست که اعداد کوچک جز با حروف نوشته شود، به ویژه در یک نامه رسمی؛ موصوف اگر با صفت شمارشی همراه باشد جمع بسته نمی‌شود؛ «می‌خواهم» فعل مضارع است نه مستقبل و نمی‌تواند با زمان فعل «پرسید» همراه شود؛ «می‌پرند» غلط است و «پریدند» - ماضی ساده - باید به کار برده شود؛ یک علامت مد باید بالای الف در کلمه «ادم» قرار بگیرد؛ و طرز امضا عامیانه است. این خانم در نامه نگاری به آموزش زیادی نیاز دارد؛ در عین حال وقتی توانایی‌های زبانی فقیر و تحصیل محدود او را بررسی می‌کنیم، تلاش او برای انتقال اطلاعات مهم به طور مؤدبانه، سزاوار احترام است. هیچ یک از واژه‌ها بی‌هوده نیستند و معنا روشن است. نوع نگارش غلطی که می‌توانست تلاش این خانم را بازگو کند این نوع از زبان است:

بخش براندازی جوندگان

دولت

عطف به درخواست شما: موش / خانگی / ۲ / بیرون

بانوی عزیز

در طی اقداماتی که به قصد پاکسازی بهداشتی منزل مسکونی شما به عمل آمد، با مراقبت‌های موثر و مقتضی، دو جونده بیرون و در حالتی از تکافوی تغذیه‌ای مشهود و فعالیت فیزیکی متمرکز شده، در مذاکره با سرپرست مافوق نظر بر این شد که در موقعیتی مبنی بر درخواست شما تدابیر مقتضی برای

نابودی این گروه باقی مانده، در اسرع وقت اتخاذ گردد.

با آرزوی بقای شما، بانو

خدمتکار مطیع شما

خانم پترز

خانم پترز بی‌نوا بدون شک تحت تاثیر این نوشته قرار خواهد گرفت؛ اما این به مراتب بدتر از نامه خود او است. اگر ما نقایص ناشی از نادانی و کم سوادى محض را از نامه او برطرف کنیم، پیامی مودبانه و موجز و معقول خواهیم داشت:

بانو دیکسون عزیز

امروز هنگامی که خانه را تمیز می‌کردم دو موش بزرگ از یک جعبه بیرون پریدند؛ از کسی خواهیم پرسید تا بدانم برای کشتن آن‌ها چه چیزی بخرم.

ارادتمند شما

خانم پترز

طول نامه «رسمی دولتی» سه برابر وقت می‌گیرد تا همان چیز را بگوید، آن هم با زبانی بد ترکیب و زشت از نوعی که برای مردم تحصیل نکرده، آشفته و گیج کننده است. پیشتر در فصل دوم، دو نامه رسمی اداری را آوردم و نشان دادم که ناپختگی کارمندان رسمی اداری، چگونه نثر زشتی را پدید می‌آورد. یکی از همان نامه‌ها را بدین مناسبت، بار دیگر در این جا می‌آورم:

سلام علیکم

به پیوست یک نسخه قرارداد شماره منعقد فیما بین دانشگاه

با آن جناب جهت استحضار و اجرای مفاد آن تقدیم و ساعات تدریس

روزانه کتباً از طریق مسئول گروه ابلاغ می‌گردد.»

چنین کاربرد زبانی می‌تواند افراد تحصیل نکرده و نافرهيخته را مرعوب و گیج کند و حتی به شگفتی وا دارد. نامه بالا علاوه بر فضل فروشی و مرعوب کردن خواننده کم دانش، زود فهم نیست. اگر غلط‌های دستوری آن نیز برطرف می‌شد باز هم لهجه ناخوشایندی بود. زشتی و اشتباهات دستوری این نامه را می‌توان چنین برشمرد:

الف: طول طاقت‌فرسای جمله، که دست کم دارای بیست و شش کلمه ساده و مرکب

است (حرف‌های اضافه محاسبه نشده‌اند).

ب: نامشخص بودن نهاد. که این امر با یک وی‌رگول پس از «پیوست» حل شدنی است

وگرنه مشکل دوگانه خوانی پدید می‌آید؛ به نحوی که گویی نهاد مخدوف است.

پ: حذف فعل کمکی پس از «تقدیم»، هم بدون قرینه و غلط است و هم طول جمله را افزوده و آن را زشت کرده است؛ گرچه می‌توان فعل «می‌گردد» را در پایان جمله، قرینه لفظی به شمار آورد ولی باز هم از زشتی نثر کاسته نمی‌شود.

چند نامه نیز در فصل چهارم نقل کرده‌ام که هم از نوع رسمی و هم از نوع غیر رسمی هستند اما هرگز چنین آزار دهنده نیستند.

به هر حال، نمونه نامه بالا برای «ادارات دولتی» نمونه زیبایی نیست؛ شاید امروزه تنها این ناپختگی کارمند دولتی است که بدین لهجه زشت می‌نویسد؛ اما باز هم این بسیار عمومیت دارد. این گونه از فارسی پست، در نامه‌های برخی شرکت‌های تجارتی نیز یافته می‌شود. جای تأسف است که امروزه افرادی که مطالعه کمی دارند احتمالاً برای نوشتن هر نثری، از روزنامه‌ها یا حتی آثار کمیک بیشتر سرمشق می‌گیرند تا از نمونه آثار کهن، یا آثار نویسندگان قوی‌دست معاصر. بسیاری از بزرگسالان کم‌هوش، آثار کمیک و خنده‌دار کودکان را می‌خوانند و حتی آثار خنده‌آوری را که برای بزرگسالان وجود دارد - این مزاحم اندیشه است و آنان را از درک نثر درست و خوب دور می‌کند.

دکتر خانلری می‌نویسد: «جوانی که به اداره می‌رود، چه در مدرسه چیزی آموخته باشد و چه نیاموخته باشد، باید «انشای اداری» را یاد بگیرد تا مورد پسند آقای رئیس بشود. انشای اداری آن است که بنویسد: «لازم است اقدام مقتضی معمول و از تسریع در اجرای این امر خودداری نفرمایید» این جوان مبارک، ماشاء الله، مرد دانشمندی است و به جای همه چیز روزنامه و مجله هفتگی و ماهانه خوانده است و با این زبان آشنایی دارد. اما اگر اتفاقاً زبانی را که از مادرش آموخته است به یاد داشته باشد و خدای نکرده آن را در نوشته خود به کار ببرد و مثلاً مثل آدمیزاد بنویسد که: «این کار را بکنید و آن کار را نکنید» آقای رئیس روی نوشته او خط می‌کشد و آن را درست می‌کند تا به سبک «انشای اداری» بشود؛ یعنی فعل نداشته باشد، روابط کلمات با هم بریده شود، خلاصه به هذیانی شبیه بشود که در خواب از دهان دیوانه بیماری بیرون می‌آید.»^۲

ممکن است این فکر وجود داشته باشد که لهجه خاص «ادارات دولتی» از آن جایی که عمدتاً شخصی نیست، همان سبک عمومی است؛ این طور نیست؛ سبک عمومی یا مشترک،

در بهترین و مستقیم‌ترین نوع خود ساده و قوی است. خصلت متمایز کننده سبک «ادارات دولتی»، طول و تفصیل‌های سنگین، تمایل به واژه‌های طولانی و پرطمطراق و عربی و مجموعه‌ای از عبارات بسیار مستعمل است که یا هیچ معنایی ندارند مانند «در مقام...»، «باملاحظه به...»، «مورد رسیدگی قرار دادن...» و یا از راه‌های پیچیده طولانی چیزی را می‌گویند که می‌توانست بسیار بهتر و با هجاهای کمتری گفته شود (مثلاً به جای «اجرت مقتضی برای کارکنان مستخدم در دفع آفات جوندگان» می‌توانست گفته شود: «حقوق مناسب برای کسانی که موش‌های خانگی و صحرایی را از بین می‌برند.»)

نوعی دیگر از سبک پست و نامطبوع در بسیاری از آگهی‌ها یافته می‌شود. در این جا برخی از این عفریته‌ها را می‌آوریم:

«انواع گیسو (مو) با قسط‌های طولانی مدت بفروش می‌رسد. ضمناً خانم‌هاییکه

احتیاج به پول نقد داشته باشند در مقابل چک یا اسناد وام می‌دهیم.»

(مجله سپیدوسپاه/ سال نوزدهم/ شماره مسلسل ۹۳۱/ چهارشنبه ۲۷ مرداد

۱۳۵۰/ ص ۶۷)

به ترکیب و ساختار جمله دوم دقت کنید: ممکن است معنی زشتی که حتی منظور نویسنده نیست به ذهن متبادر شود. هر چند نامربوطی دو بخش آگهی، خود زشتی دیگری است.

«نایروبی جایگاه شکارهای بزرگ، گردشگاه‌های بینظیر و درضمن تجارتی

وسیع میباشد. شما هم به آنجا مسافرت نمائید و از نزدیک برای خود ببینید

زیرا نایروبی را با جملات نمیتوان توصیف نمود.»

(مجله روشنفکر/ سال پانزدهم/ شماره ۷۳۴/ پنجشنبه نهم آذر ۱۳۴۶/ ص ۴۹)

شلختگی در نثر و گزینش واژه‌ها که بدتر از بی اطلاعی محض از واژگان است. عبارت «از نزدیک برای خود ببیند» گویی سلامت زبان فارسی را به خاطر دیدار از نایروبی فدا می‌کند.

«تکنولوژی تمام امکانات را در دسترس شما قرار داده است تا دیگر از کم

پشتی و طاسی مر نگران نباشید.»

(مجله زن‌روز/ شماره ۵۴۷/ شنبه ۱۹ مهر ۱۳۵۴/ ص ۸۶)

معلوم نیست که «کم پشتی سرا» دیگر چه نوع بیماری‌ای است؟! ببینید که چگونه نگرانی

از طاسی وجود دارد اما نگرانی از تخریب زبان در میان نیست!

«کیفیت برتر آرای جایزه اعتماد شماست.»

(روزنامه همشهری/ سال اول/ شماره ۱۳۴/ دوشنبه ۲۴ خرداد ۱۳۷۲/ ص ۳)

یک ویرگول پس از «آرای»، یا حتی نوشتن این کلمه با رنگ و خط مشخص‌تر، نثر و نوشته را مفهوم و روشن می‌کرد تا به عنوان جمع «رأی» برداشت نشود؛ این آگهی پس از چند بار خواندن و پس و پیش کردن واژه‌ها البته بالاخره دانسته می‌شود، به ویژه که عکس محصول مربوط نیز چاپ شده است اما اگر چنین عکسی در میان نبود باید چگونه خوانده می‌شد؟ علاوه بر این، تغییر جای مسند و مسند الیه نیز دشواری بیشتری را بر جمله افزوده است.

«مراکز همگانی خرید و فروش خودرو شهرداری تهران آمادگی خود را جهت قیمت گذاری خودرو اعلام داشته در صورت نیاز مراتب اعلام تا نسبت به اعزام کارشناس اقدام گردد.»

(روزنامه همشهری/ سال اول/ شماره ۱۳۴/ دوشنبه ۲۴ خرداد ۱۳۷۲/

ص ۱۰)

باز هم از همان نثرهای طاقت فرسای اداری؛ به نظر می‌رسد نویسنده این تبلیغ، یک کارمند دفتری حرفه‌ای بوده است که شیوه نگارش اداری را به روانی آب می‌داند. «دانشکده روابط بین الملل به پذیرفته شدگان نیمه متمرکز کنکور سراسری سال ۷۳ - ۷۲ که مایل به تحصیل در رشته‌ای پر تحرک با امکاناتی گسترده در باروری و استفاده از استعداد و شایستگی‌هایشان میباشند علاوه بر تامین خوابگاه اختصاصی، زمینه تحصیل و کارآموزی در داخل و خارج از کشور را فراهم نموده، در طول دوره کمک هزینه تحصیلی مناسبی پرداخت می نماید.»

(روزنامه همشهری/ سال اول/ شماره ۱۵۵/ یکشنبه ۲۰ تیر ۱۳۷۲/ ص ۲)

قسمت‌هایی که در این آگهی مشخص شده‌اند، اصلاً در یک جمله و عبارت با این ساختار قابل جمع نیستند؛ جمله را کوتاه می‌کنیم تا مسخره بودن آن را دریابیم: «به پذیرفته شدگان زمینه تحصیل و .. را فراهم نموده!» طولانی بودن چنین جمله‌ای نیز بدتر از همه است و باعث می‌شود اشتباه فاحش نثر آن در نگاه گذرای اول دریافته نشود؛ و معمولاً مانند اعتراف نامه‌هایی هستند که نویسنده‌اش نمی‌تواند واژه‌هایش را طوری به دقت منظم کند که به گونه‌ای طبیعی روی واژه ضروری و مهمی تاکید کند.

ما همه لافزنی و بی معنی بودن چنان واژه‌هایی را در آگهی‌ها مانند: «کیفیت برتر» «اعتماد شما»، «امکانات گسترده»، «بی نظیر»، «کاملترین»، «معجزه آسا» «گرانها» و «با ... صاحب خانه شوید» و ... می دانیم؛ واژه‌های خوب و مفیدی که زمانی بر انگیزنده بودند همه نیروی خود را با چنان کاربردهای آبکی و خنک و بی محتوا، بسیار از دست می دهند. برخی از متون آگهی‌ها احتمالاً بدترین فارسی است که امروزه چاپ می شود. پراست از گزافه‌گویی‌ها، بد به کار بردن واژه‌ها، عوام‌گرایی و عوام‌فریبی، ابداعات زشت - بسیاری از نام‌های تجارتي، خودشان تجاوزی علیه زیبایی شناسی هستند - لطیفه‌های کودکانه، طریقه‌های پست و مبتذل تاکید کردن‌ها، زبان شبه علمی و دیگر ددمنشی‌ها. خواننده به سادگی دوجین‌های فراوانی از این نمونه‌ها در مجلات خواهد یافت، گرچه باید پذیرفت که برخی آگهی‌های نوین با سبکی کاملاً خوب و حتی کنایی و موقر وجود دارد. متأسفانه بسیاری از مردم هستند که به طور طبیعی نسبت به طرز بیان حساسیت ندارند و در برابر چنان سوء استفاده‌هایی از زبان که هر روز زیر چاپ می‌رود، اعتراضی نشان نمی‌دهند، چه در صدا و سیما و چه در بسیاری از کتاب‌های بدون ویرایش. تعدادی از نوشته‌هایی که به نحو دیگری رضایتبخش هستند نیز وجود دارد که باید به وسیله دوستان فارسی خوب، مسکوت گذاشته شوند تا نویسندگان آن‌ها رشد یابند و برای مردمی بنویسند که رشد یافته‌اند.

نوشته شوخی آمیز می‌تواند هنر خوبی باشد؛ مقالات دهخدا، برخی منشآت قائم مقام و چند اثر جمالزاده و برخی طنزهای عبید و سعدی باید ملاک بسنده‌ای برای آن باشد؛ اما در این کشور معیارهای شوخی پایین است و تاثیر و نتیجه بسیاری از مقالات و کارهای شوخی آمیز منوط به تمهیدات و شیوه‌هایی پست هستند، مانند غلط املايي - متأسفانه این نوع مطلوب از شوخی مصنوعی، در فکاهیات و در کمدی کودکان، آشکارا ناخوشایند است زیرا کودکانی را که در مرحله آموختن هستند گیج و گمراه می‌کند - عبارات لوس، تعبیرها و استعمال‌های کودکانه یا مستهجن و جناس‌های بد. بیشتر شوخی‌هایی که در مجلات مدرسه‌ای گذشته یافته می‌شود به روشنی بسیار نشان می‌دهد که نخستین تلاش‌های ما در شوخی، چگونه به طرز مبتدلی لوس و فاقد لطافت و ابتکار بوده است؛ اما شوخی مجله‌های متوسط مدرسه‌ای که به وسیله یک آموزگار یا ادیب و متخصص ویرایش شده است، بسیار بهتر است از بسیاری نشریات کمدی برای بزرگسالان متوسط.

رمان بد یکی دیگر از سرچشمه‌های جاری سبک پست و نامطبوع است؛ زیرا

نویسنده‌ای که به وسیله محدودیت و کمی فرصت و نگارش پاورقی مجلات، چیز بی‌ارزشی ایجاد می‌کند فرصت ندارد تلاش لازم را در جهت نوشتن به سبک عمومی به عمل آورد. در نوشته‌های هیجان‌انگیز بد، معمولاً علامت‌های تعجب بسیار زیادی وجود دارد؛ همه شخصیت‌ها مانند هم سخن می‌گویند؛ واژه‌ها به طرز بیهوده و بی‌اثر به وسیله نویسنده‌ای به کار برده شده‌اند که وقتی درباره‌ی واژه‌ای به تردید بیفتد، هرگز به طور صریح و روشن آن را در لغتنامه نمی‌جوید، زیرا نسبت به واژه‌ها احساس کافی ندارد تا درباره هر یک از آن‌ها دچار تردید شود. من در چنان کتاب‌هایی به استعمال‌های نادرست و گیج‌کننده‌ی واژه‌ها برخورده‌ام: افرادی که فکر می‌کنند «استهلاک» همان معنا را می‌دهد که «فرسایش» به ذهن می‌آورد، یا گمان می‌کنند «بومی» به معنای سیاه‌پوست آفریقایی است، یا «حضرت» را مرتبط با موقعیتی مذهبی می‌پندارند ظاهراً می‌توانند این واژه‌ها را در معنای نادرست رواج دهند. در چنان رمان‌های ضعیفی نیز هر فرد با «ضربه‌ای تهوع آور» سقوط می‌کند و هر چیز جالب توجه در «لحظه‌ی روانشناسانه»! واقع می‌شود. داستان‌های عشقی بد معمولاً بدتر هم هستند، آن‌ها هم با شادابی و شکوه سبکی که به وسیله تلاش خود برای رسیدن به تعالی دارند، طغیان‌کننده تر و بی‌راهه‌تر هستند.

یکی از دلایل این که انواع مختلف سبک بد و زشت، ممکن است به جای سبک پست، سبک عمومی نامیده شود این است که ما همه به این احساس گرایش داریم که از نثر مزین بیش از نثر ساده قدردانی کنیم و برایش ارزش قایل شویم. تزئین، خود به بسیاری از پالودگی‌ها و دلنشینی‌ها زیبایی‌ها راهنمایی می‌کند؛ اما همچنین افرادی را که می‌توانند با پرورش خود، چیزی قابل تحسین بنویسند، به این جهت سوق می‌دهد که بکوشند تا چیزی مزین‌تر بنویسند و بنابراین در یکی از دام‌های بسیاری سقوط کنند که میرزا مهدی استرآبادی و وصاف الحضرة شیرازی و سعدالدین وراوینی سقوط کردند. چیزی که حتی می‌توان آن را سبک «کاذب» نامید زیرا نشانی از فردیت و حقیقت شخصیت در آن نیست. در این جا قدری گفتگو در خواص و کاربردهای مناسب سادگی و آراستگی می‌تواند سودمند باشد.

۹- سادگی و آراستگی

سبک یک مولف باید تصویر ذهن او باشد، اما گزینش و نفوذ زبان، ثمره وجود است. بسیاری از تجربه‌ها پیش از این که من بتوانم در وسط مصراع، بین تاریخچه‌ای را کد و شعر خوانی بلاغی به هدف برسم، ساخته شده بودند: سه بار نخستین فصل را سرودم، و دوبار دومین و سومین فصل را، پیش از این که نسبتاً خوب از نتیجه‌شان خرسند بوده باشم.

ادوارد گیبون: خود - زی نامه^۱

۱ - Edward Gibbon: Autobiography (۱۷۹۴ - ۱۷۳۷) تاریخنگار انگلیسی. ضمناً واژه «خود - زی نامه» را

به عنوان معادل برای اتو بیوگرافی پیشنهاد می‌کنم.

سبک عمومی به طرز معقولی ساده است، زیرا ما در استفاده از آرایه‌ها فوری گرایش‌ها و تمایلات فردی خودمان را نشان خواهیم داد؛ جز در استقبال شعری و تقلید ضعیف، هیچ دو نفری نیستند که احتمالاً به طور دقیق با یک شیوهٔ دستیابی به نتایج خاص با معنای ویژه، به هدف برسند. بنابراین یک سبک فردی ممکن است از سادگی مفرط و صراحت، تا استادانه ترین سبک مژین تنظیم گردد.

در این جا ممکن است دو استدلال غلط پیش کشیده شود: یکی این که در میان عامی‌ترین افراد با تحصیلات اندک یا ذوق رشد نایافته، این باور وجود دارد که چیزی که آراسته و مژین نیست، زیبا هم نیست و آرایه چیزی است که بعداً به یک اثر هنری افزوده می‌گردد، مانند نقش‌ها و قالب‌گیری‌های روی یک کیک خامه‌ای. این تصور نادرستی است که شخصی به بدر، دریا و یا چهرهٔ کودکی زیبا که باید انکارش کند، نظر افکند. یک

سبک آرایشی خوب، کلیتی ارگانیک و سازمان یافته است؛ آراستگی، قصد و نظری نیست که بعداً برای انجام وظیفه به کار برده شود، بلکه به وسیله لحن قطعه و سرشت نویسنده املا و القا می‌شود، مانند وزن در شعر.

در عین حال، افراد تحصیل کرده با قدری بلوغ ذوق، در حال حاضر مشمول سقوط در دام استدلال غلط دیگری هستند که اکنون مد روز است و آن این عقیده است که هر سبک آراسته به طریقی «مصنوع» یا «کاذب» است؛ همچنین آنان چندان از زیبایی سادگی هواداری کرده اند که برای یک لامپ کروی ساده بیش از یک آباژور رنگی بی استفاده با منحنی‌های بی‌ربط و کشتی‌هایی که دور تا دور آن نقاشی شده، اولویت و مزیت قایل می‌شوند، چرا که باور دارند چلچراغ‌های زیبا وجود ندارد و عمدتاً چیز مهم و با ارزش و زیادی در آن نیست و یک چلچراغ باید در اتاق خواب و مطالعه جدید، به ظاهر کاملاً خارج از فضا و بی تناسب باشد؛ اما برخی از آن‌ها در یک سالن بزرگ با سقفی بلند، قابل تحسین هستند. جواهرآلات و فنون و وسایل آراستگی که در نظر میوه فروش، نوعی خودنمایی عامیانه به نظر می‌آید ممکن است در یک مجلس رسمی یا عروسی، با وقار و زیرکانه به نظر برسد. به طور کلی آنچه سبک فردی واقعی است، گرچه استادانه و رسمی، زیبا و محرک و مهیج است، زیرا فرم از محتوا سرچشمه می‌گیرد، تقلیدهای سست و کلیشه‌های شکوهمند هستند که به سبکی، جو عدم صمیمیت و ساختار بد می‌دهند.

مسایل ذوق در نهایت هرگز نمی‌توانند معین باشند. اگر مردم تحت تاثیر چیزی قرار نمی‌گیرند که برای افراد دیگر زیبا به نظر می‌رسد، اهمیت چندانی ندارد؛ این در صورتی است که هر دو طرف بتوانند به طور صادقانه و مودبانه موضوع را مطرح کنند. شاید بتوان در موضوع آراستگی، تعمیمی ناهموار بدین گونه ساخت: کاربرد سبک، معیار شایستگی آن سبک است. تزئین بلاغی غنی، به طور ناپرورد و بی تناسب، مثلاً باید خارج از فضای کتاب آشپزی و قاعداً نامتناسب با آن شمرده شود:

کلوچه سبب

«از آن میوه‌های هم قد بی ضرر که بازمانده‌های غیر نمادین نموی مهلک در بهشت عدن هستند، بگیری و با حداکثر کفایتی که امکان دارد، از چیزهای رنگارنگ گوناگون پر کنی، آنگاه که آن‌ها پوست کنده و شکم دریده هستند، برهنه از پوستشان که قشر بیرونی و جامه‌ای رنگین است، و از نشانه‌های درونی آخرت، یعنی تخم‌ها. اجازه بدهید این قطعات سپید در بشقاب

خوابانده شوند، آن هم با دو یا سه میخک هندی، چاشنی زده با رگبار شکر و شاید با افزودن «دارچین معطر». اکنون شما باید یک کماج مهیا کنید، و نوعی دریچه یا پوشش روی سیب‌های بریده شده و اندام‌های عریان میوه، بسازید. این دریچه باید مزین به شکل پرندگان رنگارنگ باشد؛ و بگذارید در مرکز آن سوراخی باشد، زیرا دمه ممکن است از میوه شهید شده همچون گازهای آتشفشان وزوو متصاعد شود، در غیر این صورت ممکن است شیرینی شما پژمرده و بدشکل گردد. خوب است قیفی حاضر شود که بدین منظور ساخته شده است، و گرنه از چند بدل و پایه مثل فنجان تخم مرغ که می‌توان زیر روزنه احتیاطی نهاد، استفاده کنید. دریچه می‌تواند چنان که قوه تخیل شما امر می‌کند با بقیه شیرینی تزیین گردد، بایک تاج کلوچه، حاشیه‌دار، و حلقه‌هایی در قسمت‌های متمایز؛ اما پس از آن شما باید کلوچه خود را به اجاقی گرم و نسبتاً خوب بازگردانید تا قهوه‌ای و آماده گردد.»

این نه تنها سبکی نامتناسب و خارج از فضای متن و موضوع است، بلکه اطناب آن مرا ملزم می‌دارد که چنان تفصیلاتی را درباره چگونگی ساختن یک کلوچه رها سازم، و نیز حرارت مطبوع اجاق را که قاعدتاً برای یک آشپز بی‌تجربه در فنون بلاغی، سودمندتر از چنین صنایع ادبی نامتناسب و بی‌مورد است، کنار بگذارم و از خیر کلوچه سیب بگذرم. خندیدن به آرایه‌نا به جا ساده است، اما مواردی وجود دارد که سادگی نیز ناپسند و کودکانه به نظر می‌رسد. یک ابلاغیه مهم حکومتی، گفتاری درباره قهرمانی شهید، یا موقعیتی عظیم، مراسم جدی عبادت مذهبی به شکل رسمی، نامه‌ای به کسی که دوستش داریم و او را محترم می‌شماریم، حقیقتاً مستلزم تغییر مسلم رنگ و غنای سبک است. نامه‌ای از منشآت امیر نظام گروسی را می‌آوریم که صنایع ادبی، کنایه و سجع و موازنه، کلمات متشابه، جملات کوتاه و مقطع و بریده بریده و آهنگ فشرده، برای انتقاد لطیف زیرکانه و ابراز نیاز و درخواست مساعده از ناصرالدین شاه مناسب و محرک است. کسی که جیب خالی و بی‌پولی را تجربه کرده باشد و نیز ذوق ادبی ناصرالدین شاه را بشناسد احساس نخواهد کرد که این بیان برای چنین موضوعی به گراف بوده است؛ هر چند نشانه‌های اشرافیت نیز در بیان او هویدا است:

«خدا یگانا، معظما، پیش از این در حدیث نبوی دیده بودم که «الفقر موت

الاکبر» و معنی آنرا تا بحال نمی‌دانستم. در این دو سال اقامت طهران این روایت درایت و این بیان عیان شد. مدت دو سال است که در احتضار این موت و بسکرات آن گرفتار. اما موت بغوت نرسیده و حرکت بسکون مبدل نشده و هر چه می‌دوم و هر کجا می‌روم همان احمد پارینه و محمد دیرینه‌ام، نقش‌ها هر چه بود زده شد و کفشها هر چه داشت دریده گشت، فایده‌ای نبخشید و نخواهد بخشید. چه قطعه‌ها و تحریرات خوب بانجام رسید، اما روغنی به چراغ و جرعه‌ای به ایاغ نریخت. کار طهران بعشوه است و رشوه. عشوه را جمال ندارم و رشوه را مال. بخدای متعال من تن بمردن داده‌ام، اما مرگ جان می‌کند و پیش من نمی‌آید. بخت بدبین کز اجل هم ناز می‌باید کشید. کرایه خانه، و مواجب نوکر دیوانه که از واجبات فوریت بقضارضا نمی‌دهند. و امروز را به فردا نمی‌نهند. لابد باین و آن آویخته، آبروها آب جوشد و روها از سنگ سخت‌تر، که با این خط و ربط و ضبط گرسنگی کشید و تنگی و سختی دید. بهترین دوست من آنست که اگر انشاءالله تعالی مردم و عذاب را سبک کردم، این رباعی را بسنگ قبر بنویسد:

«ای آنکه برنج و بینوایی مرده در حالت وصل از جدایی مرده
با اینهمه آب تشنه لب رفته بخاک اندر سرگنج از گدایی مرده»
نقل از: هزارسال نثر پارسی / ج ۵ / ص ۱۳۳۶ - ۱۳۳۵

خواننده البته باید دقت داشته باشد که کهن گرایی را با آراستگی اشتباه نکند. تقریباً هر چیز تا پیش از انقلاب مشروطه نوشته شده، برای کسی که با مطالعه تاریخی ادبیات تقریباً آشنا نیست، به طور معمولی سبک دار به نظر خواهد آمد. کهن گرایی مصنوعی - تقلید از سبک‌های بسیار کهن یا وام گرفتن واژه‌های متروک - گاهی «سره‌گرایی» نامیده شده است. بسیاری از آنچه در انواع تفسیرهای قرآن و نیز آثار مولوی یا تاریخ بلعمی و ... وجود دارد، احتمالاً در زبان زمان خود ساده بودند؛ وقتی واژه‌ای مانوس بودن و آشنایی خود را از دست داده است، نمی‌توانیم آن را بدون کنکاش در لغتنامه‌ای بزرگ، در همه زمان‌ها نادر و نامأنوس بینداریم. اگر مقدار زیادی نوشته‌های دوره مورد بحث را خواننده باشیم می‌توانیم بگوییم که یک اثر در روزگار خودش «سبک عمومی» بوده است یا «سبک فردی». دستیابی به سادگی واقعی آسان نیست؛ ساده‌ترین سبک‌ها چنان صراحتی دارند که

افراد اندکی می‌توانند امید تقلید از آن‌ها را داشته باشند. اگر سادگی برای ما طبیعی بود معمولاً نمی‌بایست در استفاده و ساختن چنان جمله‌هایی احساس اجبار کنیم مانند:

«امیدوارم بتوانم به شما بگویم چه احساسی دارم»

یا: «اجازه بده این را توضیح بدهم».

تقلید از این گونه جمله‌ها بسیار بسیار دشوار است مگر این که خود همین جمله‌ها را به کار ببریم. در واقع اصطلاح «سهل و ممتنع» را باید برای چنین سادگی‌هایی به کاربرد که نظیرش را نمی‌توان ساخت یا کمتر می‌توان ساخت. جمالزاده که گفت: «فارسی شکر است»، هنرمند بزرگی در اصطلاحات و تعبیرات عامیانه بود. در این جا چند مثال خوب از سبک ساده می‌آوریم که ملاحظه خواهید کرد اگرچه ساده‌اند، اما سبک فردی نیز هستند:

«بدبخت رمضان دیگر نتوانست حرف بزند و بغض بیخ گلویش را گرفته و بنا کرد به حق‌گریه کردن و باز همان صدای نفیر کذایی از پشت در بلند شده و یک طومار از آن فحش‌های دو آتشه بدل پردرد رمضان بست. دلم برای رمضان خیلی سوخت. جلو رفتم، دست بر شانه‌اش گذاشته گفتم: «پسر جان، من فرنگی کجا بودم. گور پدر هر چه فرنگی هم کرده! من ایرانی و برادر دینی توام. چرا زهرهات را باخته‌ای؟ مگر چه شده؟ تو برای خودت جوانی هستی، چرا اینطور دست و پایت را گم کرده‌ای؟ رمضان همینکه دید خیر راستی راستی فارسی سرم میشود و فارسی راستا حسینی باش حرف میزنم دست مرا گرفت و حالا نبوس و کی بیوس و چنان ذوقش گرفت که انگار دنیا را بش داده‌اند و مدام میگفت: «هی قربان آن دهنِت بروم! و الله تو ملائکه‌ای! خدا خودش ترا فرستاد که جان مرا بخری.» گفتم: «پسر جان آرام باشد. من ملائکه که نیستم هیچ، بادم بودن خودم هم شک دارم. مرد باید دل داشته باشد. گریه برای چه؟ اگر هم قطار هایت بدانند که دستت خواهند انداخت و دیگر خبر بیار و خجالت بار کن ...» گفت: «ای درد و بلات بجان این دیوانه‌ها بیفتد! بخدا هیچ نمانده بود زهره‌ام بترکد. دیدی چطور این دیوانه‌ها یک کلمه حرف سرشان نمیشود و همه‌اش زبان جنی حرف میزنند؟» گفتم: «داداش جان اینها نه جنی اند نه دیوانه، بلکه ایرانی و برادر وطنی و

دینی ما هستند!» رمضان از شنیدن این حرف مثل اینکه خیال کرده باشد من هم یک چیزیم میشود نگاهی بمن انداخت و قاه قاه بنای خنده را گذاشته و گفت: «ترا بحضرت عباس آقادیگر شما مرا دست نیندازید. اگر اینها ایرانی بودند چرا به زبانی حرف میزنند که یک کلمه‌اش شبیه به زبان آدم نیست؟» محمد علی جمالزاده: فارسی شکر است (یکی بود یکی نبود/ ص ۳۸-۳۷)

«این قضایا بود و بود تا همایون خوابی برای این قلم دید لابد به خیال اینکه جبران کرده باشد آن همه مشاوره مجانی را. تازه اگر خوش بین باشی که من هستم. بنده خدایی بود و سناتور بود و کتابی ترجمه کرده بود که قرار بود فرانکلین منتشر کند. اما ترجمه افتضاح بود داد می‌زد که کتاب را داده‌اند به یک بچه مدرسه‌ای تا به کمک فرهنگ لغت کلماتی را سر هم ببندد و انگلیسی‌اش پیش بیاید. یادم است پانصد تومان بابت اصلاح این کار می‌داد. قرارش هست. متن انگلیسی را سیمین به دست گرفت که به فارسی می‌گفت و این قلم می‌نوشت و درست می‌کرد. همین جوری کتاب از نو نوشته شد و رفت زیر چاپ و درآمد. و پانصد تومان پولی بود. بخصوص که همایون به سیمین هم بابت ترجمه‌هایش بیش از این‌ها نمی‌داد. ما هنوز نمی‌دانستیم که او چه جوری پول به اسم‌ها می‌دهد نه به لیاقت‌ها. به شهرت‌ها می‌دهد نه به کار. تا یک روز در آمد که حضرت سناتور با تو کار دارد. فلان روز برو خانه‌اش - به چه کار؟ معلوم شد می‌خواهد تشکر کرده باشد. از من اصرار که بروا مردم را می‌شناسی ... والسخ و از صاحب این قلم انکار که بوی رذالت می‌شنوم و غیره.... و احتیاج همچنان بود. و قرض خانه برقرار. تا عاقبت بردمش. صاحب این قلم را.»

آل احمد: یک چاه و دو چاله/ ص ۱۴ - ۱۳

«یا بگذارید اینطوری بگویم که من می‌خواهم از شما مردم در همین فرصت بسیار کم، خیلی تشکر کنم، ... نه باز هم کم است... خیلی خیلی زیاد تشکر کنم - اگر چه باز هم کم شد - بله تشکر می‌کنم از شما مردم

برای اینکه به من و به همه مردم و نامردم، خوب فهمانیدید که خوب می‌فهمید و خوب فرق می‌گذارید بین آدم تا آدم باضافه کاف تصغیر. و خیلی خوب تمیز می‌دهید معنی راست و درست آدمیت را با تیارت و صورتک رقصانی آدم + کاف‌ها. این را من از شب شعر خوانی «انستیتو گوته» - پارسال مهرماه - از شما مردم فهمیدم که پس از چند سال دوری از تهران، با وجود آنهمه بد و بیراه و پرت و پلاها که شنیده بودم پشت سر من بافته بودند - و علی الحساب همچنان می‌بافند - که اخوان ثالث چنین و چنان و فلان و بهمان و چه و چها و من البته به شیوه همیشگی خودم سکوت مطلق را بهترین جواب دانستم - و می‌دانم و حتی یک کلمه تکذیب خشک و خالی هم لازم ندانستم - و بعد از اینهم لازم نمی‌دانم - چون خوب میدانستم که شما مردم خوب میدانید که قضایا از چه قرارهاست و کی‌ها راست می‌گویند و کی‌ها دروغ و ایضاً بخوبی می‌فهمید که شما مردم بخوبی می‌فهمید که من دار و ندار و حاصل عمر چهل و اند ساله‌ام فقط و فقط همین است و همین. همین چارنا کلام سرود و سری است که با شما مردم و با خودم و زمانه خودم و شما دارم، جز همین و همین سرو سرودی که با شما و برای شما داشته‌ام و هنوز هم در حد توانایی و سن و سال و تجارب و احوال خود، خوشبختانه، دارم، دیگر جز این چیزی، هیچ و هیچ، مطلقاً هیچ ندارم، نه سر و سامان زندگی، نه امن خاطر، نه - عرض شود به حضور شما - هیچ منصب و رتبه مراتب و سوابق نسوخته اداری و مهندسی و کمک مهندسی و دبیری و آموزگاری ... و دیگر عرض شود بحضور شما، نه هیچ اطمینان به فردا - آنهم در آستانه پیری - و نه هیچ بازنشستگی و نه حتی یک آلو نک خشتی ...»

اخوان ثالث: در حیات کوچک پاییز در زندان

«خروسها در یک لحظه بمیان گودال پرواز کردند.

اسکندر لب گودال نشست و سیگاری برای خودش گیرا کرد. کربلایی عزیز روی تکه کلوخ بزرگی که از بارو کنده شده بود لم داد. و غلام سریانشت و به خروسش خیره ماند. لاله قامت راست کرد، روی پاهایش

استوار شد، میدان گرفت، گردنش را پیش کشید، بالهای سرخش را از هم باز کرد. چشمهایش را مثل دو تکه آتش به دوک دوخت. دوک سراپا هراسان و مراقب بود. می‌گفتی با همه پرهایش لاله را می‌پاید. بالهایش خیز برداشته و خواب پرهایش بهم خورده بود. هر دو بی آنکه چشم از چشم هم بردارند چرخیدند. همیشه زخم اول را لاله میزد. چشم دوک را نشان کرد و پرید. دوک گردن بلندش را لغزاند و جای نوک لاله خالی شد. لاله چشم دیگر دوک را نشان گرفت. دوک سرش را گریزند و نوکش را مثل درفش به زیر شانه‌ی لاله فرو کرد و پس گریخت. فاصله گرفتند و دور هم بچرخ آمدند. لاله خشمگین حمله برد و تیزی نوکش روی گردن دوک نشست. دوک مثل شاخه‌ای لرزید و خودش را رهاند. لاله مهلت نداد و چشم دوک را کمین کرد. دوک لغزید و نوک لاله بالش را گرفت. دوک بزمین خزید و ساق پای لاله را جراند. لاله لنگید و خودش را روی دوک پراند که دوک دیر بخود آمد و نوک لاله به گوشه چشمش گیر کرد و خون سرخی از آن کش برداشت.

محمود دولت آبادی: آوسنه‌ی بابا سبحان / ص ۳۳ - ۳۲

نمونه‌های خوبی از فارسی صریح و ساده و بدون تزئین مشهود وجود دارد. حتی با چنان فارسی خوبی، یک عالم نما و فضل فروش ممکن است باز هم دچار اشکال و خطا و کاستی گردد؛ ما قادریم در هر یک از این متن‌ها حالتی را بدون تلاش، تصویر کنیم و نیز نوع صریحی از احساس را بدان نسبت دهیم. در همه این قطعه‌ها و حتی بیشتر در نمونه‌گیری وسیعتری از یک کتاب، ما متوجه می‌شویم که چگونه سادگی نیازی به از ست دادن فردیت ندارد.

سبک جمالزاده در این جا بیشتر متمایل به سادگی عامیانه و گفتار است. او اصطلاحات و جملات نسبتاً کوتاهی دارد و سعی می‌کند آن‌ها را همان طور به کار ببرد که در گفتار معمولی هست. آل احمد به وسیله چاشنی اندک و استوار خود از جمله‌بندی محاوره‌ای، به حقیقت نمایی دست می‌یابد، به نحوی که گویی با مخاطبی حرف می‌زند که هم اکنون حضور دارد؛ صداقت و صمیمیت بدین وسیله در نوشته او موج می‌زند؛ ما ظاهراً باید به خاطر داشته باشیم که در بسیاری موارد شخصیت‌های اصلی خود را در شیوه خاطره نگاری و نیز اول شخص به کار گرفته است؛ چنان که امروزه بسیاری از نویسندگان،

دیدگاه اول شخص را انتخاب می‌کنند تا صداقت را بیفزایند. به نظر می‌رسد که اخوان ثالث تاثیر خود را به وسیله تکرارهای ساده و جملات بسیار کوتاه و بلند متناوب و نیز ترکیبات بسیار ساده و ابتدایی عامیانه ایجاد می‌کند؛ گرچه در حقیقت، سبک گیرا و صمیمی و طبیعی آن احتمالاً ثمره آگاهی بسیار خوب او یا گزینش ناخودآگاه است. ابداع یک عاطفه شخصی در این جا برای نمایش در هم شکستگی و بی سامانی، به وسیله جملات بی فعل پایانی، بسیار موثر و متقاعد کننده است، سبک او در مقاله‌هایش تقریباً همیشه به عنوان چاشنی شخصی، اشاراتی به طنز بر دوش می‌کشد و غالباً دلالت بر غمخوارگی و اندوه طنز آلودی دارد. سبک آقای دولت آبادی بسیار جدی و واقع نماست و ضرباهنگ فعل‌ها در پایان جملات، ریتم لغزنده‌ای بدان داده است و لطافت بیان او خشونت حادثه را تلطیف کرده است؛ بیان او نشان هواداریش از لاله است، پس این تمایل به لاله طبعاً باید خونریزی و جنگ لاله را دور از انزجار قرار دهد.

صنعت و آرایه در سبک، ممکن است به صورت‌های گوناگون باشد. معمولاً سخن گفتن نقادانه درباره سبکی آرایشی آسان تر است، زیرا معیارهای تفسیر آشکارتر هستند. قطعه‌ای از نثر ممکن است به وسیله صنایع بدیعی که در کتاب‌های مختلف قدیم و جدید علوم بلاغی طبقه‌بندی شده‌اند، پر مایه شده باشد. یک سبک موجز لزوماً بدون آرایش نیست، نوعی از سبک بسیار لطیفه‌ای^۲ وجود دارد که در آن خود ایجاز نه تنها فردیت سبک است بلکه آرایه نیز هست. آثار منثور عبید زاکانی و گلستان سعدی و آثاری که به تقلید و تتبع از آن پدید آمده‌اند، نمونه‌های آشکاری از این نوع هستند؛ برخی نوشته‌های پرویز شاپور تحت عنوان کاریکلماتور نیز نمونه مشخصی از این شیوه می‌تواند باشد.

مهمترین دوره رواج سبک بسیار مصنوع از اواخر قرن ششم تا پایان قرن دهم است؛ گرچه پس از آن نیز آثاری این گونه وجود داشته و چه بسا بسیار مصنوع، اما رواج دوره پیشین را نداشته است؛ ادبیات تمام جهان و ملت‌ها چنین دوره و مرحله‌ای را از سر گذرانده است؛ در انگلستان شامل قرن شانزدهم و نیمه اول قرن هفدهم، یعنی دوره ملکه الیزابت اول و سلطنت جیمز اول بود که به دوره الیزابتی و یا کوبی شهرت دارد اما به هر حال در تمام دوره‌ها نثر ساده و نثر مصنوع غالباً پا به پای هم موجود بوده‌اند اما در هر دوره غلبه با یکی از این‌ها بوده است. برخی از مهمترین مصنوع نویسان دوره یاد شده

عبارتند از: سعد الدین وراوینی، قاضی حمید الدین بلخی، عین القضاة همدانی، بهاء الدین بغدادی، رشید الدین و طواط، منتخب الدین اتابک جوینی، ظهیری سمرقندی، دقایقی مروزی، محمدبن غازی ملطیوی، حمید الدین ابوحامد کرمانی، نورالدین محمد زیدری نسفی، شهاب الدین عبدالله و صاف الحضرة، میرزا مهدی خان استرآبادی.

خوشبختانه از قرن دوازدهم به بعد در نثر فارسی جریان تحولی مشاهده می‌شود که نشان می‌دهد از آن زمان تا کنون، نثر فارسی همواره رو به پختگی و دوری از تکلف و تصنع کاذب سیر می‌کند. این جریان که گویا با شیخ ابوالفضل دکنی و برخی نویسندگان دیگر آغاز شد، راه خود را در ایران باز کرد و زبان نثر پارسی را به تدریج و در طول زمان به سمت سادگی پیش برد. نباید از نقش قائم مقام فراهانی و فاضل خان گروسی و نشاط و نویسندگان دوره مشروطه و پس از آن، از جمله جمالزاده و دیگران غافل بود؛ گرچه نثر مصنوع همان طور که پیشتر گفتم همواره و حتی امروز نیز وجود داشته و دارد، مانند نثر احمد عزیزی؛ اما به هر حال امروزه سبک ساده معمولاً ترجیح داده می‌شود، زیرا ادبیات روشن معمولی و روزنامه‌ها، به طور کاملاً انحصاری نمونه‌هایی برای سبک هستند، زیرا ناخودآگاه به وسیله مردمی مطالعه می‌شوند که بسیار کمتر کتاب می‌خوانند.

در این جا لازم است مطالعه کتاب ارزشمند «فن نثر» از دکتر خطیبی را پیشنهاد کنم؛ کتاب «گزیده‌ای از نثرهای مصنوع و مزین» از دکتر اسماعیل حاکمی، نمایانگر نسبتاً خوبی از برخی گوشه‌های نثر مصنوع دوره‌های گذشته است.

طبقه‌بندی نسبتاً دقیقی از آرایه‌های سبک بعداً در فصل شانزدهم داده خواهد شد. به هر حال نخست دسته‌بندی‌های کلی دیگری از نثر می‌تواند مفید باشد.

۱۰ - تقسیمات

الف: عینی^۱ و ذهنی^۲

این، زمان بود که همه چیزها را کشاند
به تباهی، تدبیرهای درونی -
که وعده ربودن امیدهای انسان را دادند
بدون عواطفش، از آن پس ثابت ماندند
برای همیشه در عنصری نابتر -
بنیاد کردند خوشامد گویی کنونی را.

وُرد زُورث: پیش درآمد، کتاب

وقتی سبکی را بررسی می‌کنیم، با تشخیص این که تا چه حد عینی یا ذهنی است یاری می‌شویم؛ و غالباً اندیشیدن دقیق در این باره ضروری است. عینی به مفهوم «نگریستن به آنچه دیدنی است و اجازه ندادن به احساسات شخصی برای دخالت در تصویر.» و ذهنی به مفهوم «رنگ احساسات شخصی دادن به چیزی از دیدگاه تماشاگر.»، اصطلاحات نقد ادبی هستند که اخیراً بیش از اصطلاحات علوم بلاغی و بدیع، توسعه و رواج یافته‌اند و روی هم رفته در تاریخ ادبی، نسبتاً جدید هستند؛ به نظر می‌رسد که نخستین بار این اصطلاح با این مفاهیم در حدود اوایل قرن هجدهم میلادی پدیدار شده‌اند، اما در نقد ادبی قرن هجدهم عمومیت ندارند.

کتابی که آزمایش‌های علمی را شرح می‌دهد، تقریباً به طور کامل عینی است، یا باید باشد. چیزی را که مایلیم به عنوان عینیت ناب و خالص تصور کنیم ممکن است در هندسه،

یک دلیل و برهان به شمار آید. از یک خود-زی نامه، به طور متوسط باید انتظار ذهنیت داشت. استدلالی ترین نثر، و قصه در موضعی بین این دو واقع خواهد شد.

دشواری این تقسیم بندی در این است که در نقد ادبی، دو نوع عینیت و ذهنیت وجود دارد؛ یکی سبک شناسانه، و آسان برای تعریف؛ و دیگری را نیز می توان روانشناسانه نامید. با چهار مثالی که بدین منظور ساخته شده اند می توان این را توضیح داد:

۱- عینی (سبک)

«بیرون پنجره ام، جاده ای خاکستری وجود دارد، و چمنزاری سبز و قطعه ای زمین قهوه ای که در آن بوته هایی در اندازه های مختلف روئیده است. بوته ها همیشه سبز هستند؛ درخت های پشت آن ها برگ های خود را از دست داده اند و بنابراین برهنه اند. در طرف دیگر چمنزار، چند درخت برهنه تر و تعداد اندکی شاخ و برگ سبز وجود دارد که بیشتر متعلق به درختان غار است. یک باسترک روی چمن در جستجوی کرم ها است.»

در این جا چیزی جز شرح آنچه که من می توانم ببینم وجود ندارد، چشم و نگاه من روی موضوع است. جلوی احساسات من گرفته شده است و هیچ صفت و عبارتی به هیچ طریقی حتی به طور غیر صریح، اشاره ای به احساسات من ندارد. همان منظره را می توان ذهنی تر بیان کرد.

۲- ذهنی (سبک)

«من می توانم از میان پنجره ام جاده ای خاکستری را ببینم که در این هوای ملال انگیز مرا به یاد خیابان خاکستری بیرون می اندازد. چمنزار سبز است، رنگ امید؛ درختان برهنه اند، همچون من تهی از امیدهای بهار. باسترکی گرسنه روی چمن در جستجوی کرم ها است. اکنون تنها مایه تسللی چشمان اندوهگین، یافتن بوته های همیشه سبز است که ثابت می کنند زمستان، خود، رویش را کاملاً شکست نمی دهد و شاخ و برگ های درختان غار در میان بوته های همیشه سبز به یاد می آورد که ادبیات می تواند پاینده تر از رنج های بشری باشد.»

این شرح همان صحنه با لحنی متفاوت است؛ من درباره احساسات خودم فکر می کنم و صحنه فقط دستاویزی است برای بیان بی پرده ای از کشاکش های شخصی. شخص اهمیت دارد - یعنی کسی که به صحنه می نگرد. این آسان است. اما می توانیم سبکی عینی داشته

باشیم که در آن، احساسات ذهنی نقش عمده‌ای دارند، یا سبکی که به نظر می‌رسد ذهنی است حال آن که نویسنده در واقع در مورد خودش به عنوان وجودی عینی، جداً یک تماشاگر است. بحث کردن از این نوع نقیض سبک، بسیار مشکل تر است.

۳ - ذهنی (روانشناسانه)

«منظره، خاکستری، یکنواخت و دلتنگ کننده است، هیچ چیز جز یک چمنزار و یک جاده و تعدادی درخت و بوته نمی‌تواند دیده شود؛ تنها موجود زنده قابل مشاهده یک باسترک است. آسمان بالای سر، تکه تکه خاکستری است و خورشید نمی‌تابد. جاده به طور محسوسی مرطوب است. درختان بی‌برگ، خاکستری و بی حرکت هستند.»

این مانند عینیت به نظر می‌رسد؛ چیزی جز توصیفی از منظره وجود ندارد؛ بدون هیچ گونه توضیحی است درباره احساسات شخصی یا هر گونه «من». با این حال اگر این توصیف با توصیف شماره «۱» مقایسه شود، خواننده توجه خواهد کرد که چگونه در شرح شماره «۳»، در واقع به خاطر این به توصیف پرداخته‌ام که تحت تاثیر احساسات شخصی هستم؛ عبارت سازی و بیان گزارش صحنه به چنین طریقی، یکنواختی و کسالت آوری آن را تاکید می‌کند. توصیف شماره «۱» در واقع دقیق تر است.

۴ - عینی (روانشناسانه)

«به نظر می‌رسد امروز از تأثر و افسردگی رنج می‌برم. شاید به علت این است که کمی زکام دارم و این به طور مبهمی احساس ناخوشی را در من ایجاد می‌کند. به نظرم می‌رسد که در لذت بردن از منظره‌ای کاملاً دلپذیر از یک چمنزار، درختان، بوته‌ها و جاده، ناتوان هستم. شاید وقتی مزاج من بهتر شود، آن را در فروغی متفاوت ببینم.»

این قسمت سراسر درباره «من» است، اما همان طور که غالباً در خود - زی نامه‌های خوب یافته می‌شود، به ویژه انواع نوین آن، نویسنده به طور عینی با «من» سروکار دارد؛ من نمی‌پندارم که احساساتم صحیح هستند و می‌کوشم مانند یک پزشک یا روانشناس به آن‌ها بنگرم که می‌خواهد آن‌ها را بفهمد. بنابراین اگرچه سبک، در نظر اول بر ذهنیت دلالت می‌کند، فضای روانشناسانه، نوعی از عینیت است.

بنابراین خطرناک است که بپنداریم هر چه کاملاً مفهوم احساسات شخصی را حذف می‌کند کاملاً عینی است یا هر چه که پر از «من» باشد تماماً ذهنی است. در واقع باید برای

کسانی از مبتدیان که در نگارش، با اجتناب از واژه «من» می‌کوشند از اتهام «خودپسندی» مبرا باشند بیان دارم که معمولاً «من فکر می‌کنم که ماه از پنیر تبریزی ساخته شده است» بسیار معتدل تر و فروتنانه تر و در واقع عینی تر است از عبارت: «هرکسی می‌داند که ماه از پنیر تبریزی ساخته شده است». برای یک فرد هوشمند امکان پذیر است که احساساتش را درباره چیزی، در عین حال با عینیتی شگفت انگیز بیان دارد - یعنی شناختی صادقانه از شرایط شخصی و انگیزه‌های ممکن برای احساسات؛ اما وقتی ما بی‌باکانه اقدام به تعمیم آن می‌کنیم، احتمالاً ذهنی هستیم، حتی بدون این که متوجه شویم.

توجه به این تفاوت عینیت و ذهنیت در سبک شناسی نثر، بایسته است. دخالت و عدم دخالت عواطف و احساسات شخصی، معیار تشخیص آن است. شعر، بیشتر با ذهنیت سروکار دارد زیرا تمام تصاویر و توصیفات در آن بیانگر عواطف شخصی هستند، از این جا است که «سارتر» تعهد را مختص نثر می‌داند و می‌گوید: «... چه حماقتی بالاتر از آنکه متوقع التزام شاعرانه باشیم؟»^۲ و نیز می‌گوید: «کلمه، که برای نثر نویس وسیله‌ای است تا از خود به در آید و خود را به میان جهان بیفکند، برای شاعر آینه‌ای است که تصویر او را به خود او باز می‌گرداند.»^۳

به هر حال نثر می‌تواند بیشتر متمایل به عینیت باشد مگر این که به سمت شاعرانه بودن گرایش پیدا کند، یعنی تمایل و احساس شخصی را نشان دهد. به این تصویر دقت کنید:

«قلیان را جلو شوهرش گذاشت. هوای تالار با درهای بسته، گرم بود و می‌دید که عرق بر پیشانی و روی بینی همه‌شان نشسته و دید که مجید کفش را درآورده و دکمه یقه پیراهنش را باز کرده. سر گنجه رفت و بادبز را در آورد و آن‌ها را روی میز وسط تالار گذاشت. بعد بشقاب‌های بر دستی و کارد و چنگال را از گنجه درآورد و روی میز چید. آنقدر آهسته که کوچکترین صدایی برنیامد.»

سیمین دانشور: سو و شون / ص ۱۹۴

این توصیف صحنه از لحاظ سبکی، عینی است و کاملاً هویدا است که عواطف شخصی را بیان نمی‌دارد. برداشت یا احساس نویسنده در این گونه نوشتار - عینی - دخالتی

۳ - ادبیات چیست؟ / ص ۲۸

۴ - همان / ص ۲۲

ندارد و بدون جبهه‌گیری و یا جزمیت، ماجرا را فقط شرح می‌دهد. حال به متن دیگری دقت کنید:

«مرد تاجر برای هر یک از دخترانش شوهری نیز دست و پا کرده بود که حسابی تنه لشی کنند و گوشت دوی گوشت بیندازند. شوهران در خانه زنان خود زندگی می‌کردند و آنها هم حسابی خوش بودند. روزانه یکی دو ساعت بیشتر کار نمی‌کردند. آن هم چه کاری؟ سرزدن به حجره مرد تاجر و تنظیم دفترهای او. بعد به خانه برمی‌گشتند و با زنان تنه لشی و خوشگذرانیشان تمام روز را به خنده و هوس می‌گذرانند.»

صمد بهرنگی: تلخون / ص ۸-۷

این متن از لحاظ سبکی، ذهنی است زیرا تمایلات و احساسات نویسنده در بیان، کاملاً مشهود است. در واقع وقتی نویسنده می‌گوید: «حسابی تنه لشی کنند و گوشت روی گوشت بیندازند»، تنفر خود را از این شخصیت‌ها نشان می‌دهد، البته به شیوه غیر مستقیم؛ به عبارت دیگر، قضاوت نویسنده مستقیماً در بیان این عبارات دخالت دارد و آن‌ها را با احساسات خود پیوند زده است. به خوبی می‌توان فهمید که کلمه «تنه لشی» نظر و حرف صمد بهرنگی است نه نظر و حرف مرد تاجر یا شوهران؛ اگر چه نظر صمد کاملاً درست است اما همین دخالت نظرات و افکار و عواطف شخصی را در تصویر، ذهنیت می‌نامیم؛ در واقع این قطعه، ذهنیت روانشناسانه دارد و کلمات به طور غیر مستقیم دلالت بر عاطفه شخصی و «من» نویسنده دارند. حال متنی دیگر را ذکر می‌کنم که اگر چه نویسنده آن از نوعی تیپ شخصیتی متنفذ است، اما به هیچ وجه تنفر شخصی خود را صریح و غیر صریح اعلام نمی‌دارد بلکه اجازه می‌دهد خود تصویر، بیانگر خودش باشد:

«هیچکس نفهمید چطور شد. خود او هم ملتفت نشد. فقط وقتی سه تار او با کاسه چوبی‌اش به زمین خورد و با یک صدای کوتاه طنین دار شکست و سه پاره شد و سیم‌هایش در هم پیچیده و لوله شده، بکناری پرید و مات و متحیر در کناری ایستاد و بجمعیّت نگریست؛ پسرک عطر فروش که حتم داشت وظیفه دینی خود را خوب انجام داده است آسوده خاطر شد. از ته دل شکری کرد و دوباره پشت بساط خود رفت و سرو صورت خود را مرتب کرد و تسبیح بدست مشغول ذکر گفتن شد.»

جلال آل احمد: سه تار / ۱۵

در تصاویر و توصیفات عینی، برداشت و احساس به عهده خواننده گذاشته می شود اما تصویر ذهنی، احساس را به خواننده القا و دیکته می کند؛ در عینیت، خواننده با آزادی بیشتر به سوی برداشت نویسنده تمایل می یابد و با او یکسان و متحد می شود. تشبیه دقیق این دو شیوه چنان است که مثلاً یک نفر با آه و ناله و داد و فریاد بگوید: «دلم درد می کند» اما دیگری از دل درد به خود می پیچد و گاهی حتی چیزی هم نگوید. خوب است دخالت اندیشه و احساس شخصی را در متنی دیگر مطالعه کنیم:

«از شیشه ناکسی بیرون را نگاه کرد. برف بود و شب. شب بود و برف. همه جا سفید بود. سفیدی بود و پاکی. پاکی بود و لغزندگی! سفیدی پیروز بود. سفیدی پیروز است. در پاکی بیم لغزندگی است! ...»

عباس حکیم: یکشنبه ها خالیست (عیسی می آید / ص ۹۱)

می بیند که تصویر شب و برف، چگونه نویسنده را به سوی بیان عاطفه و افکار شخصی سوق می دهد که: «سفیدی پیروز است». بسیاری از نویسندگان از لحاظ روانشناسی نیز به سمت ذهنیت متمایل می شوند و در واقع، نوعی احساس، آنان را وادار به ایجاد تصویری می کند که می توان آن را به خوبی در تصاویر و توصیفات تشخیص داد؛ زیرا نویسنده اگر چه صریحاً احساس خود را بیان نکرده اما بیان او به گونه ای است که احساس شخصی را به طور غیرصریح نشان می دهد. به متن زیر توجه کنید:

«آسمان داشت دق دلی دو روزه خودش را با ریزش زنجیروار باران خالی می کرد. از دو شب پیش، مردم داشتند از گرمای هوا خفه می شدند و خواب آرام از آن ها گرفته شده بود.»

هادی جامعی: گل آقا لچه گورابی / ص ۹۳

این در واقع «دق دلی» نویسنده است که خالی می شود نه آسمان؛ زیرا آسمان فقط «زنجیروار» می بارد و نه چیز دیگر، اما گویی نویسنده، آسمان را نیز با خود همدرد می پندارد و بارش آن را خالی کردن دق دلی می داند. اگرچه در این جا «من» نویسنده صریحاً وجود ندارد اما «دق دلی» به طور غیر مستقیم نشانگر آن است؛ این ذهنیت روانشناسانه است.

«این جوری بود که دیگر اقم نشست از هرچه دوا بود و دکتر بود و نسخه خاله زنکی بود و از هر چه عمقزی گل بته گفته بود. حالا دیگر حتی تحمل بوی آزمایشگاه یا مطب را هم ندارم. یا حتی تحمل دلسوزی دیگران را که

ای بابا ما با بچه هزار گرفتاری داریم و شما بی بچه یکی... یا دیگر انواع آداب معاشرت را.

جلال آل احمد: سنگی بر گوری / ص ۵۲

در این جا به نوعی خاص، احساس شخصی بیان شده است اما پداست که نویسنده احساس خود را آن گونه که درک کرده، صادقانه بیان نموده و آن را تعمیم نداده است؛ و به عبارت دیگر نسبت به احساس خودش واقع بین است. در چنین نوشته‌ای نویسنده همیشه احساس خود را بیان می‌دارد اما با بینشی آگاهانه و بدون تعمیم؛ و احساس خود را مطلق نمی‌کند بلکه آن را فقط از دیدگاه شخص خودش مطرح می‌کند و بدون جزمیت. چنین نوشته‌هایی اگر چه بیشتر در مورد «من» نویسنده سخن می‌گویند اما این «من» به طور واقعی تحلیل روانی می‌شود. در واقع، نویسنده در این متن به طور عینی با «من» سروکار دارد. این شیوه عینی روانشناسانه است.

یک شیوه ادبی بسیار متداول و مفید عبارت است از به کار بردن عینی ترین سبک ممکن به منظور انتقال ذهنیت روانشناسانه؛ که عبارت است از استفاده از توصیف صریح و بی‌پرده، تا احساسات نیرومندی را با خواننده تقسیم کنیم و او را در این احساسات سهم دهیم. فضای صمیمیت و پرهیز از بیان هر گونه اظهار نظر، بر نیروی حمله عاطفی می‌افزاید. هر گونه توضیح و تفسیر شخصی در این باره، آن را سست تر خواهد کرد:

«تمام باروت کشتی رَونج اکنون در آخرین لوله تفنگ به آخر رسیده بود، همه نیزه‌ها و دکل‌هایش شکسته بودند. چهل نفر از بهترین مردانش کشته شده بودند و بیشتر بازماندگان، آسیب دیده بودند. او در آغاز نبرد فقط یکصد تن که از بیماری جسته بودند، و نود نفر بیمار داشت که در انبار روی ماسه ته کشتی دراز کشیده بودند. گروهی اندک از سربازان در برابر گروهی چنان مجهز، و پادگانی ضعیف در مقابل ارتشی نیرومند و بسیار استوار. او به وسیله آن صد نفر کاملاً حمایت شده بود، شلیک شد، به کشتی حمله شد، و پانزده کشتی جنگی به آن‌ها که او را کاملاً در هم می‌کوبیدند افزوده گردید. اسپانیایی‌ها بر عکس، همیشه با سربازانی مجهز بودند که از دسته‌های مختلف مردم گرد آورده بودند: با همه انواع سلاح‌ها و باروت‌هایی که لازم بود. به طور کلی در کشتی ما نه مایه تسلی، نه امید، نه آذوقه، و نه مردان و اسلحه‌ای باقی نمانده بود؛ دکل‌ها همه روی کشتی شکسته بود، همه طناب‌ها

به دو نیم شده بودند و استحکامات فوقانی اش یکسره ویران شده و در نتیجه با آب یکسان گردیده بود، جز همان پی کف کشتی، چیزی در بالای سر برای گریز یا دفاع باقی نمانده بود. اندوه بر سیر ریچارد مسلط شد و خود را از هر گونه پایداری طولانی تر ناتوان دید، که در این پانزده ساعت نبرد در برابر تجاوز و حمله پانزده ناوگان تاب آورده بودند، همه به نوبت وارد نبرد شده بودند، و تقریباً با هشتصد گلوله توپ، به علاوه یورش های بسیار و پیکار مداوم؛ وی دریافت که خودش و کشتی لزوماً باید به دست دشمن اسیر شوند، زیرا اینک همه به گرد او درآمده بودند؛ «رونچ» به هیچ طریقی قادر به حرکت نبود، اما به وسیله امواج و خیزاب های دریا حرکت کرده بود: رئیس گانر، که پابرجاترین مرد شناخته شده بود به شکستن و غرق کردن کشتی فرمان داد تا بدین وسیله هیچ افتخار و پیروزی برای اسپانیولی ها باقی نماند، در حالی که ساعت های زیادی در نبرد بودند، و با چنان کشتی جنگی بزرگی که قادر نبودند آن را بگیرند، پانزده ساعت نبرد داشتند، پانزده هزار مرد و پنجاه و سه کشتی بادی با مردان جنگی که در آن ها می جنگیدند؛ گروهان را ترغیب کرد، یا همان تعداد بسیاری را که توانست تهییج کند، که خود را به خداوند تسلیم کنند نه به شفقت و امان هیچ کس دیگر: اما همان گونه که دوست داشتند دلیرانه استقامت کردند و مردان بسیاری از دشمن را راندند، اکنون نمی خواستند برای چند ساعت یا چند روز زندگی بیشتر، از افتخار و عزت ملت خود بکاهند.»

سروالتر رالی: گزارشی از حقیقت نبرد

نزدیک جزیره آژورس^۵

ابوالفضل بیهقی در تاریخ خود از این شیوه نیز به خوبی استفاده کرده است. وی با توصیف های قدرتمند و تصویرهای کاملاً عینی سعی کرده است که ذهنیت روانشناسانه یا احساسات ویژه ای را انتقال دهد. در تاریخ بیهقی مشاهده می شود که وی همواره کوشیده است در حین نقل ماجراها از اظهار نظر شخصی پرهیز کند و یا آن ها را تعمیم ندهد و صریحاً عواطف و احساسات خود را در ماجراها دخالت ندهد تا به قول وی نگویند: «شرم

باد این پیر را، بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند.^۶ البته این «موافقت کردن خوانندگان» همان سهیم کردن آنان در احساسات درونی و ذهنی نویسنده است که به وسیله فضای صمیمی و صادقانه متن پدید می آید؛ دست کم نگاهی به «داستان بردار کردن حسنگ» می تواند به خوبی این شیوه او را نشان دهد. از جمله به همین سبب است که تاریخ بیهقی جزو بهترین آثار ادبیات تاریخی ایران به شمار آمده است.

البته اثر ذهنی همیشه سست نیست؛ عواطف یک شخصیت نیرومند، حتی وقتی احساس می کنیم که سخنگو خطا کرده است، می تواند موثر و برانگیزنده باشد. امروزه در انگلستان برای یک فرد تحصیل کرده، هیچ چیز نمی تواند قبیح تر و ناشایسته تر از نظر «ناتانیل وارد» (۱۶۵۲ - ۱۵۷۸) باشد که آزادی و مدارای مذهبی را یک معصیت و لغزش به شمار می آورد؛ اما اساساً در متن ذیل، دخول بی مورد احساس شخصی، بحث و حجت او را سست نمی کند؛

«اگرچه گفته می شود که یک انسان، خودش به قدر کافی برای نگرستن به حقیقت، فروغ و روشنایی دارد اما اگر به قدر کافی برای روشنگری دیگران فروغی نداشت، موظف است با آنان مدارا کند. من به خود قول می دهم که همه نویسندگان مزدور و شیاطین در بریتانیا خود را به پیراهن هایشان خواهند فروخت تا اجازه نامه این مقام را تحت نشان مجلس، برای سه روز زندگی دنیایشان خریداری کنند.

گفته می شود که انسان ها باید آزادی ضمیر داشته باشند و ممانعت از آن برایشان شکنجه است: من بیش از پاسخ به این، فقط می توانم مبهوت شوم، این شگفتی از این اندیشه است که مغز انسان ها بایستی در چنان جهل بی دینی جوشانده شود. بگذارید همه قوای عقلی در زیر افلاک، سرهای خود را با هم دفن کنند و تاییدی بدتر از این بیابند (یک استثنا) من تظلم خواهم کرد که به عنوان سبک مغز عالمگیر در جهان، برگزیده شده ام.»

در واقع این جا چیزی جز احساس شخصی وجود ندارد؛ اما حرارت آن چندان زیاد است که همچون استدلال به نظر می رسد.

بسیاری از استدلال های به ظاهر عینی، مثلاً در رساله های سیاسی، نشریات مذهبی و

بیانیه‌هایی درباره آموزش و پرورش، و به همان اندازه در نوشته‌های تاریخی، در واقع برانگیخته یا رنگ یافته از احساساتی شخصی هستند که به همان قدرت، برخی مراتب ذهنیت را به اثر می‌بخشند. این حتی در اندازه‌ای محدودتر، در حوزه‌هایی مانند دانش یا نقد ادبی واقعیت می‌یابد. کتاب حاضر بر آن است که مطالعه‌ای عینی از سبک نثر را برای راهنمایی دانشجویان ارائه دهد؛ اما من شک ندارم که این جاو آن جا، عواطف و تجربیات خودم تا حدی موضوع را رنگ زده‌اند؛ عینیت کامل در هر چیز جز ریاضیات، احتمالاً یک وهم است.

از این فصل روشن می‌گردد که هر کس می‌خواهد منتقد ادبی معتبری باشد باید مقداری نیز روانشناس باشد. اگر ما درجه عینیت را بررسی می‌کنیم - فراموش نکنیم که عینیت، خود به خود فضیلتی نیست جز در دانش‌ها، اما باید دانست که بررسی دقیقی از اجزای یک سبک، وابسته و منوط به اغراض نویسنده می‌باشد - باید در ادراک و احساس استفاده از واژه‌ها، چنان که طرز کار و آثار ذهن و اندیشه را نشان بدهد، چیره دست باشیم. هیچ کس هرگز به قدر کافی روانشناسی نمی‌داند، اما مطالعه این موضوع در همه امور و مواد تاریخ ادبی و نقد ادبی، روشنگر است.

۱۱- تقسیمات

ب: مجرد^۱ و محسوس^۲

او که می‌خواهد برای دیگری خیری انجام دهد باید آن را در نکته‌های جزئی انجام دهد: خیر کلی بهانه‌ افراد فرومایه و سالوس و چاپلوس است، زیرا هنر و دانش جز در خصوصیات جزء به جزء سازمان یافته نمی‌تواند وجود یابد؛ و نه در تظاهرات و جلوه‌های فراگیر نیروی عقلی.

ویلیام بلیک: اورشلیم، کتاب^۳

Abstract - ۱

Concrete - ۲

۳ - William Blake: Jerusalem (۱۸۲۷ - ۱۷۵۷)، هنرمند و شاعر و صوفی انگلیسی.

تفاوت بین مجرد و محسوس را به طور طبیعی، همه این گونه می‌دانند که نان، بیل، بینی، خانه، گودال و حلزون واژه‌های ملموس هستند- یا به طور کاملتر، واژه‌هایی که چیزهای محسوس و ملموس را توصیف و بیان می‌کنند؛ و امید، مهربانی، عشق، هوش، منطق، و حیرت واژه‌هایی هستند که اندیشه‌های مجرد را توصیف می‌کنند. این تفاوت می‌تواند اثری مهم در سبک داشته باشد. در این جا قطعه‌ای از یک توصیف آمده و به نحوی است که می‌تواند به شدت توصیفی حسی باشد:

«این او را بسیار محبوب ساخت، همیشه با همسر، برادر یا پدر با مهربانی سخن می‌گفت، به علاوه هر وقت به خانه می‌آمد بسیار خوشوقت بود. در آن جا دسر گوشت گاو و آبجوی کوچک بسیار زیادی یافت، خانه‌ای که برای شرمنده کردن او یا کفش‌های کثیفش چندان مرتب و پاکیزه

نگهداشته نشده بود؛ سرسرا از استخوان‌های بزرگ پوشیده شده بود و پر بود از نشان جاهای نشستن بازها، سگ‌های تازی، سگ‌های پشمالو، و سگ‌های شکاری؛ به کناره‌های بالایی این سرسرا پوست‌های روباه آویخته شده بود که متعلق به سال گذشته بودند، این جا و آن جا موش‌ها در هم می‌لولیدند، تیرهای توپ و نگهبانان و شکارچیان فراوان بود. اتاق پذیرایی، اتاقی بسیار بزرگ و دراز بود و به طرز شایسته‌ای مبله شده بود؛ روی اجاقی بزرگ که با آجر فرش شده بود، چند سگ شکاری و نخبه‌ترین سگ‌های تازی و سگ‌های پشمالو خوابیده بودند؛ اما به ندرت روی دوتا از صندلی‌های بزرگ، سبدهای گریه‌ای که گریه‌های جوان در آن بودند، وجود داشت که در هم ریخته نبود، او همیشه سرشام، سه یا چهار بار به آن توجه می‌کرد، و یک عصای کوچک منحنی سفید چهارده اینچی کنار پالتویش دراز شده بود که می‌توانست از غذایی که نمی‌خواست با آنان تقسیم کند، دفاع نماید. پنجره‌ها که بسیار بزرگ بودند، برای کار گذاشتن تیرها و کمان‌های فولادی، کمان‌های سنگی و ساز و برگ‌های دیگر او به کار رفته بودند؛ بیرون از اتاق پر بود از نخبه‌ترین شکار و تیرهای شکار باز؛ یک میز صدفی در طرف پایین تر وجود داشت که تقریباً در تمام سال همواره روزی دوبار مورد استفاده قرار می‌گرفت، زیرا او هرگز از خوردن صدف‌های خوراکی، قبل از شام و عشای ربانی در سرتاسر سال و تمام فصل‌ها باز نمی‌ماند؛ آن‌ها از شهر مجاور پول^۴ تهیه شده بود.»

ارل آف شافتسبوری: پاره‌های خود - زی نامه

(یادداشت‌های شافتسبوری)^۵

در این جا برای مقایسه، قطعه‌ای بسیار تجریدی از یک نقد ادبی می‌آوریم:

«من قبلاً ملاحظه کردم که تفکیک چگونگی سبک از چگونگی‌های اندیشه غالباً دشوار است؛ چنان که در این مثال یافته می‌شود، بدین سبب

است که هر چند این کیفیتی شایسته از سبک است، اما شخص باید با دقت و ظرافت، میزان قابل توجهی از ممتاز بودن و درستی و دقت را در روش تفکر خود دارا باشد.

واژه‌هایی که انسان برای بیان اندیشه‌هایش به کار می‌برد، ممکن است از سه نظر ناقص باشند: آن‌ها ممکن است یا اندیشه‌ای را که مولف در نظر دارد بیان نکنند، به جز چیزهایی را که تنها شباهت‌هایی دارند یا با آن‌ها همسان هستند؛ و یا ممکن است آن اندیشه را به طور کامل بیان نکنند؛ و یا ممکن است آن اندیشه‌ها را بیان کنند اما به همراه چیزی بیش از آنچه وی قصد دارد. دقت و ظرافت با هر سه این کاستی‌ها تناقض دارد؛ و عمدتاً با آخرین کاستی. در نوشته یک مولف که قواعد را رعایت می‌کند، به نظر می‌رسد که رهایی از دو کاستی پیشین فهمیده شود. واژه‌هایی که او به کار می‌برد مناسب هستند زیرا همان اندیشه‌ای را بیان می‌دارند که قصد او است، و آن را به طور کامل هم بیان می‌دارند؛ حتی دقیقاً نشان می‌دهند که همان اندیشه را بیان می‌دارند و نه بیشتر. در این واژه‌ها چیزی وجود ندارد که هیچ اندیشه بیگانه و غریب یا هر گونه ضمایم نامعقول زاید و اطناب آمیز را مطرح نماید، یا آن‌ها را به طوری درهم با موضوع اصلی بیامیزد و در نتیجه برای تصور ما موضوعی سست و در هم ارائه دهد. این وابسته به آن است که خود نویسنده از موضوعی که می‌خواهد به ما بفهماند درک روشنی داشته باشد و در ذهن خود بر آن احاطه داشته باشد و هرگز در هیچ یک از نظراتش تردید نکند. کمالی که در واقع، معدودی از نویسندگان بدان دست می‌یابند.»

هوگ بلیر: سخنرانی‌هایی دربارهٔ بدیع و آثار ادبی^۶

احتمالاً خواننده‌ای وجود ندارد که نتواند متن نخستین را آسان‌تر از متن دوم دنبال کند؛ اگر چه قطعه دوم به طور لطیفی نوشته مجرد و انتزاعی ساده‌ای است.

اندیشه‌های مجرد و انتزاعی، از استعداد و قوه تعمیم و نیز آفرینش و همچنین زمینه‌ای برای استدلال ناشی می‌شوند؛ اما ذهن بشری پس از هزاران سال تمدن، هنوز اندیشه مجرد

را بسیار دلپذیر نمی‌پندارد. مردم کم هوش و کم تحصیل، و بیشتر نوجوانان، تنها آن چیزهایی را می‌توانند بفهمند که به وسیله حواس درک شود یا خودشان درک آن را به وسیله حواس می‌پندارند. بدین دلیل است که قرآن بیش از استدلال، به تصویر محسوسات می‌پردازد. به نظر می‌رسد درک محدودیت‌های استدلال بدون تمایل به مبادرت بدان دشوار باشد؛ اما نمونه «زبان اداری دولتی» که پیشتر داده شد، و بسیاری از زبان‌هایی که در ساختار بیانیه‌های سیاسی به کار رفته، نشان می‌دهند که چگونه ترجیح دادن واژه مجرد بر واژه محسوس، ممکن است روشی باشد برای پنهان کردن حقیقت و به گمان انداختن عوام. وقتی ما زبان مجرد را به کار می‌بریم اگر به فریفتن تمایلی و قصدی نداشته باشیم، به طور کلی چند نمونه محسوس را نیز برای روشن کردن مقصودمان به کار می‌بریم. مهمترین شیوه‌ای که در قرآن به کار رفته همین است که معانی مجرد را با نمونه محسوس انتقال می‌دهد.

توجه کنید که چگونه «بلیر» در پاراگراف زیر، تصویری محسوس را برای کمک به خواننده به کار می‌برد:

«فایده و اهمیت دقت، ممکن است از طبیعت ذهن بشری ناشی شده باشد. هرگز نمی‌توان در یک زمان درباره موضوع بالا به روشنی و به طور مجزا قضاوت کرد و نظر داد. اگر باید به دو یا سه موضوع نگریسته شود، به ویژه موضوعاتی که در درون آن‌ها همانندی یا پیوستگی وجود دارد، این خود سردرگمی و آشفتگی پدید می‌آورد. به روشنی نمی‌توان دریافت که آن‌ها در چه چیزی سازگارند و در چه چیزی تفاوت دارند. مثلاً چند شیئی هستند، یعنی چند جاندار که به من ارائه شده‌اند و من می‌خواهم از ساخت و ترکیب آن‌ها تصویری مجزا داشته باشم، باید میل داشته باشم که همه تزئینات آن جدا شود، من نیاز خواهم داشت که آن را پیش از خودم به وسیله خودش بشناسم، و باید تنها بمانم تا در آن جا امکان وجود چیزی برای پریشانی خاطر و حواس پرتی من نباشد. همان طور است در مورد واژه‌ها.»

چنین تشبیه‌هایی تقریباً برای خواننده عادی، یک نیاز و ضرورت است. ما نیز چیزهای مجرد و انتزاعی و کلی را به وسیله مثال‌های محسوس و ملموس معنی می‌کنیم. «ما باید مهربان باشیم.» - «مهربانی چیست؟»، «بله، آن است که صندلی خود را در اتوبوس به خانم‌های پیر بدهیم، به افراد نابینا در خیابان کمک کنیم، مردم رنجور و مشقت دیده و

مصیبت زده را دلداری بدهیم، در را برای افرادی که بار زیادی بر دست و دوش دارند باز کنیم، به مردم چیزهای خوشایند بگوییم...» در این نکته، شنونده همان تصویر را از معانی «مهربان بودن» دارد.

یکی از مصیبت‌های بزرگ جامعه ما همین است که همواره سعی می‌شود مسایل کلی و مجرد بدون ارتباط با عینیت و محسوس مطرح شوند. همه امور معنوی و اخلاقی و انسانی دستخوش همین بلا شده‌اند؛ مثلاً فقط گفته می‌شود «خوبی» یا «عدالت» و یا هزاران مفهوم دیگر، بدون اینکه غالباً موارد جزئی آن مورد طرح و بررسی کامل و دقیق قرار گیرد. همین امر سبب پایین ماندن سطح فکر و فرهنگ جامعه ما شده و مردم را از درک درست واقعیت‌ها باز داشته است و غالباً به چیزهایی دل خوش می‌کنند که درکی دقیق و جزئی و درست از آن ندارند؛ این است که همه مفاهیم در جامعه ما باید دوباره به طور جزئی بازنگری و شناخته شوند؛ این همان بازیابی و بازشناسی ارزش‌ها است.

به هر حال، علاوه بر مساله بالا، هیچ زبانی نمی‌تواند به طور کامل مجرد و انتزاعی باشد، زیرا هر زبانی در حوزه‌ای متحیر کننده، پر است از استعارات پنهان؛ حتی در اسپرانتو نیز چنین است. دانشجوی زیرک ممکن است در عبارات «بلیر» تقریباً توجه کرده باشد که «وابسته»، «تناقض»، «احاطه داشتن»، و «تردید»، استعارات غیر محسوسی هستند؛ حتی تجسم مبهمی که بدین وسیله داده شده است، به خواننده کمک می‌کند. بسیاری از واژه‌های مجرد و انتزاعی، استعارات محسوسی هستند که اگر آن‌ها را دنبال کنیم به سرچشمه لغوی خود باز می‌رسند. در این جا چند مثال هست که ممکن است خواننده را شگفت زده کند؛ واژه‌های سمت راست، به طرز بدیعی با معنای رو به روی خود مطابق هستند:

جهل = به طور شگفتی به معنای «گمراهی» است.

عاطفه = به معنای «برگرداننده»

گریزه = دو زنده و سوراخ کننده با سوزن

ذوق = چشیدن

مهر = خورشید

تقدیس = پاک کردن

شوخ = چرک بدن

مفهوم امروزی این واژه‌ها تعبیراتی هستند که نیاز به گزارش و تفسیر بیشتر دارند تا

دقیق باشند، اما پی بردن به داستان کامل هر واژه در معانی فرهنگ و ریشه شناسی لغت، جالب توجه است.

هنگامی که سبکی را تفسیر و گزارش می‌کنیم، توجه به این امر، سودمند است که چگونه مجرد به محسوس تبدیل و تغییر می‌یابد و یا برعکس؛ و این که چگونه واژه محسوس به طور ناگهانی تصویری روشن و زنده و مفهوم واقعیت را می‌دهد، و چگونه یک تشبیه محسوس برای تعبیر چیزی مجرد به کار می‌رود - برخی از بهترین مثال‌ها در این مورد در حکایت‌ها و تمثیل‌های مثنوی و حدیقه و منطق الطیر و شیوه هندی و نیز در قرآن و آثار دیگر ادبیات کلاسیک ایران یافته می‌شود - و نیز این که چگونه اصطلاح مجرد، چیزی را که در اصطلاحات محسوس، کمتر قابل پذیرش است، تغییر شکل می‌دهد و پنهان می‌کند و یا عامل فریب یا تلطیف و ... می‌گردد.

نباید پنداشته شود که محسوس نسبت به مجرد امتیاز دارد؛ معیار آن مثل آنچه در سادگی و آراستگی، و عینی و ذهنی مطرح شد، برازندگی و تناسب است. برخی اندیشه‌ها در فلسفه و روانشناسی وجود دارد که به هیچ وجه نمی‌تواند به زبان محسوس بیان گردد و هر کدام از تشبیه‌ها و قیاس‌هایی که به کار می‌روند بیش از این که سودمند باشند، فریبنده و گنج‌کننده خواهند بود. به عبارت دیگر، امکان دارد کسی بتواند به زبان تجربیدی بگوید که چگونه یک واشر را روی شیر می‌گذارد؛ اما اگر خواننده از تفاوت و عجز ذهن بشری در ادراک بسیار فوری زبان بسیار تجربیدی آگاه باشد، دلیل موجهی در سبک نثر اقامه خواهد کرد، زیرا این عجز به همان سرعت اندیشه در اموری برتر از تمایلات بلاواسطه جسمانی، به استعاره راه می‌برد و استعاره به شعر راه می‌برد و شعر معراج زبان است.

از این مساله بر می‌آید که در واقع دو نوع کاملاً متفاوت از زبان محسوس وجود دارد. یکی توصیف مستقیم است: «سیب‌ها و انگورها در بشقاب هستند. من یک سیب را با کارد پوست خواهم کند و پوست ماریچ سرخ و سبز را در آتش افروخته خواهم انداخت.»

دیگری کاربرد بسیار متفاوتی از استعاره را دارد: «عشق یک مرد برای یک زن مانند نیرویی است که مدها را به سوی ماه می‌راند. عشق یک زن برای یک مرد غالباً چون انگیزی است که رودخانه‌ها را به دویدن و می‌دارد تا خود را در اقیانوس گم کنند.» نوع اول زبان محسوس، از مشاهده یا تجسم بصری تولید شده است. نوع دوم محصول تخیل است. ما نمونه‌هایی از مشاهده محسوس یا تجسم بصری را در آل احمد، چوبک، مولوی، صائب، و همینگوی می‌یابیم؛ نمونه‌های تخیل محسوس را نیز در خطابه‌های دان،

در روانشناسی یونگ، در فلسفه افلاتون، و نیز ابن سینا و آثار شیخ اشراق و برخی نوشته‌های هدایت و عین القضاة می‌یابیم.

زبان مجرد نمی‌تواند هیچ بخش معادلی داشته باشد، زیرا وقتی چیزی محسوس در آن می‌آید، مجازی نیست. در عین حال، اندیشه‌ها و نام‌های مجرد غالباً مبهم‌تر هستند، زیرا معانی آن‌ها - دقیقاً بدین دلیل که همه ما در تصور مجردات، دشواری داریم - برای افراد گوناگون تفاوت دارد. غالباً مردم به طرز هراس آوری درباره مقاصد و مفاهیم چنان واژه‌هایی اندیشه‌های متفاوت دارند، مانند: آزادی، شایستگی، دموکراسی، اخلاقیات، دین، بهداشت، عدالت، فساد، گناه، راستی‌ها، وظایف، ابتذال، عشق و حقیقت. ما ممکن است خواستار آزادی باشیم و چیزی را که آزادی نامیده‌ایم به دست آوریم اما این برای ما بیشتر همچون یک بردگی باشد؛ اگر ما نان را جستجو کنیم ممکن است به سنگ دست یابیم اما هیچ کس سنگ را نان نخواهد نامید. بنابراین در آزمایش و بررسی زبان مجرد، بیش از بررسی زبان محسوس نیاز داریم که به شدت انتقادی تر باشیم.

۱۲ - تقسیمات

پ: واقعگرایی، رمانس،^۲ و غیر واقعگرایی^۳

آه! چرا این کرم گونه پشامد!
چرا درنگ در خمیازه گور، چین دراز
آه برای نجابت رمانس پیر
وضوح ساده آواز یک خنیاگر!

جان کیتس: ایزابلا^۴

۱ - Realism.

۲ - Romance

۳ - Unreality

۴ - John Keats: Isabella (۱۸۲۱ - ۱۷۹۵) شاعر انگلیسی.

ممکن است ما در بررسی و ارزشیابی یک قطعه نثر، همچون در دیگر شکل‌های ادبیات و هنرهای دیگر، قصور ورزیم و حتی می‌توانیم آن را تمسخر کنیم، نه به دلیل این که بد است بلکه بدین دلیل که ما آن را بررسی می‌کنیم تا چیزهای غلط و نادرست را در آن بیابیم. کسی که گلایه دارد که «دارالمجانین» از جمالزاده سرگرم‌کننده نیست، «بوف کور» عمق ندارد یا «طوبی و معنای شب» اثر پارسی پور داستانی از تجربه متداول زن در جامعه ما نیست، از این منطق پیروی می‌کند. گرچه برای همان شخص و عیناً با همان بی‌منطقی، بعید نیست که در حاشیه‌های اشعار بگوید «افسانه» از نیما، مطلب محرک و تازه و برانگیزنده‌ای نمی‌گوید؛ و «بهار» خارج از موقعیت تاریخی است؛ و رمانی درباره تجربیات سربازان در خط مقدم جبهه ناخوشایند است؛ یا سهراب سپهری در درک مسایل تراژیک اجتماعی روزگار خودش هیچ کمکی نمی‌کند یا «صادق چوبک» برای شیرخوارگاه

مناسب نیست!

بیشتر ما برخی از انواع نثر را بر بقیه ترجیح می دهیم. اگر کسی آل احمد را بر هدایت ترجیح می دهد و دولت آبادی را بر چوبک و گلشیری را بر منیر و روانی پور، این بدون شک بر شخصیت خود وی دلالتی دارد اما بدان معنا نیست که نباید به هیچ وجه سبک مولفان دیگر را مورد ارزشیابی و تقدیر قرار داد. هیچ کس نمی تواند در واقع بگوید که پرتقال بهتر از سیب است و یا ماهی بهتر است از مرغ. انسان تنها می تواند بگوید که گوشت بهتر است از پروتئین مصنوعی صورتی رنگ.

هر هنری برگزیننده است. یک داستان یا مقاله به وسیله گزینش نموده ها و جنبه هایی از موضوع در خواننده تأثیری خاص خواهد گذاشت. اگر گفته شود مقاله ای درباره تخم مرغ بنویسیم، می توانیم مقاله ای سودمند و آموزنده درباره انتخاب و ذخیره سازی و پختن تخم مرغ برای راهنمایی خانم های خانه دار بنویسیم؛ می توانیم مانند زیست شناسان چیزی بنویسیم و از انواع مختلف تخم جانوران بحث کنیم، شامل تخم ماهی، لاک پشت و تخم های اردک پلاتیوس، می توانیم شیوه ای ادبی تر را برگزینیم و درباره تخم های سیمرغ بنویسیم، و تخم های «لدا»^۵ که هلن تروا و کلیتم نسترا و کاستور و پلوکس از آن ها زاده شدند، و یا درباره تخم مرغ های سفره هفت سین و فلسفه و فرهنگ و اساطیر مربوط بدان؛ یا ممکن است پر حرفی را انتخاب کنیم و درباره مصیبت هایی بنویسیم که در رابطه با تخم مرغ رخ داده اند. اگر مقاله ای خوب بنویسیم، چیزی در انتخاب ما اصل قرار خواهد گرفت؛ ما نمی کویشیم درباره همه جنبه های این موضوع در یک مقاله چیز بنویسیم: هر حالت و لحنی ناشی از تفاوت هایی در هر موضوع است. بنابراین آهنگ جمله ها، طول آن ها، گزینش واژه ها و حتی نوع نقطه گذاری، به وسیله انتخاب درونمایه و زمینه، دیکته خواهد شد. نخستین و ضروری ترین تعهد ناگستنی هر هنر آن است که هنرمند، آن جنبه هایی از موضوع را برگزیند که می خواهد به تفصیل بیان کند؛ پس نسبت به هر چیز دیگر تجاها می کند یا تقریباً آن ها را نادیده می گیرد و جزئیات مساله را فقط در موضوع برگزیده جستجو می کند.

۵ - «Leda»، دختری که در اسطوره های یونانی به صورت غازی درآمد و زنوس به صورت قویی با او هم آغوش شد ولدا تخم هایی گذاشت که از آن تخم ها، «Helen of Troy» و «Clytemnestra» و «Castor» و «Pollux» زاده

شدند. ن.ک: فرهنگ اساطیر یونان و روم. ترجمه آقای بهمنش

مثلاً همه می‌دانند که در انواع داستان عشقی هرگز کسی با مسألهٔ امرار معاش مواجه نیست - مسأله‌ای که بیشتر وقت ما را در بخش‌های زیادی از ساعات بیداری به خود مشغول می‌دارد - به طوری که غالباً داستانی کاملاً مهمل و غیر واقعی از آب درمی‌آید؛ اما در یک داستان عشقی صمیمی و بزرگ نیز ممکن است رجوع به وظایف عادی امرار معاش و ادارهٔ خانه به ضرورت ترک شود، نه بدین دلیل که مولف وجود آن‌ها را به رسمیت نمی‌شناسد بلکه بدین دلیل که این داستان خاص، دربارهٔ گسترش یک وابستگی و سازگاری تدریجی و پیش روندهٔ دو انسان در عشق است و از آن جا که این مسأله، موضوع و گرهی مشکل و پیچیده است، برای هر چیز دیگر در چنین کتابی مجال وجود ندارد.

هر خواننده‌ای که در این اصل گزینش تردید دارد می‌تواند آزمایش کاملاً سرگرم کننده و ساده‌ای در این مورد انجام دهد. سعی کنید دربارهٔ هر چیز که دیروز از طلوع تا شب، هنگام خواب، گفته و کرده و اندیشیده‌اید، بنویسد. نباید چیزی را حذف یا مستثنا کنید. به زودی در خواهید یافت که انجام این کار دقیقاً غیر ممکن است؛ حافظهٔ شما خودش بزرگوارانه برمی‌گزیند. انجام این کار اساساً حجمی بزرگ را خواهد انباشت و خواندن را بسیار کند خواهد کرد. به علاوه گرچه شما احتمالاً نسبتاً خوش رفتار و محترم و معتبر باشید و به سختی بتوانید در سرتاسر روز دست کم بدون اندیشیدن به برخی چیزها که وجود دارند زیست کنید و گزینشی در نوشتن آن‌ها به عمل نیاورید، اما در این صورت با نوشتن بسیاری از چیزهای مگو، در زمینه‌های نجابت یا اصول اخلاقی، اهانت بزرگی نسبت به خوانندهٔ متوسط روا خواهید داشت. ما همه دائماً در گفتگوی عادی نیز گزینش می‌کنیم.

گزینش‌های واقعگرایانه و رمانتیک از زندگی، دو دستهٔ بزرگ از قصه را تشکیل می‌دهند. بعداً جانور تیره‌بخت دو رگه‌ای را خواهیم دید که تحت عنوان غیر واقعگرایی شرح می‌دهم.

واقعگرایی می‌کوشد چیزها را همان گونه که هستند تصویر کند. زیرا برخی نویسندگان - نه همهٔ نویسندگان بد - از جنبه‌های ناراحت کنندهٔ زندگی اجتناب می‌کنند، مانند محلات کثیف، جنبهٔ ناگوار جنگ، بی‌عدالتی‌ها و مسایل تراژیک نژادی، کثافت، آفت، بیشتر بیماری‌ها، آسیب‌ها، اختلالات دماغی، فقر، انحرافات جنسی و مسایل سیاسی ستیزه‌آمیز و جبارانه و ... رمان‌ها و نمایشنامه‌هایی که غالباً با این موضوعات سروکار دارند به ویژه تحت عنوان واقعگرایانه وصف می‌شوند؛ جنبهٔ دیگری از قصه که معمولاً واقعگرایی نامیده می‌شود، بیان عشق جسمانی میان مردان و زنان است، چنان که تا آن سوی بوسه‌های شب

مهتابی پیش می‌رود.

باودلرها و کومستاک‌ها^۶ از جمله بدترین دشمنان ادبیات هستند زیرا معتقد به تصفیه اخلاقی ادبیات و تحریم و تکفیر آن بوده‌اند و هر گونه آثار هنری را که در این زمینه‌ها باشد طرد می‌کنند، با این استدلال که «خوب» نیست و می‌خواهند زودتر از آنچه عقیف نمایان و فضل فروشان خودپسند می‌پندارند، معلومات تازه را که غالباً بدان نیاز دارند، تکذیب و انکار کنند. چنین افرادی مایه‌آزار همیشگی کتابداران و مولفان و فرهیختگان هستند؛ سانسورهای غیر رسمی آنان تا آن اندازه است که افرادی کتاب‌ها را از کتابخانه‌ها به امانت می‌گیرند تا آن‌ها را تباه سازند و ناقص یا تحریف کنند و معلمان را نیز فریب دهند؛ اما در یورش‌هایشان به طریقی ادبیات هرزه واقعی را و می‌گذارند و کاری ندارند. یک نویسنده می‌تواند در برابر چنان افرادی به کمک هر گونه ارزش‌های دروغین، بزدلی، ریاکاری، عوامگرایی و خونسردی بدون عاطفه نسبت به دردها و رنج‌های بشری، بی‌آسیب بماند و بگریزد؛ اهمیت حقیقت در این است که گناه و تجاوز را نمایش می‌دهد. گاه و بیگاه این نامردمان و قلدران موفق می‌شوند حکم تکفیر و تحریم یک کتاب واقعگرایانه را کسب کنند، با این پیامد که مولف صادق، رسوایی و بدنامی را تحت عنوان نویسنده «آلوده» یا «منحرف» به دست می‌آورد و ممکن است به خاطر این کج فهمی بیدادگرانه، شکنجه‌های روحی زیادی را متحمل شود.

بنابراین گرچه خواننده استنباط خواهد کرد که من حتی با بیشتر شکل‌های سخت واقعگرایی موافق هستم و تقریباً با سانسور کامل، جز احتمالاً در حد مقدور و در مورد افراد بسیار جوان و کم تجربه و بیمار روانی و بی‌ثبات، شدیداً مخالف هستم، اما باید تصدیق کرد که واقعگرایی دروغینی نیز وجود دارد که نوعی از احساسات‌گرایی وارونه است. امکان دارد وقتی که ما منحصرأ با گرایش به هراساندن یا واسطه‌شدن برای ذوق‌های پست ناسازگاری می‌کنیم، بسیار خشن و گستاخ و بی‌پرده به نظر برسد. مثلاً «آسوموار» اثر «زولا»^۷، رمانی واقعگرایانه و جدی درباره‌ی مسأله‌ی مشروب است؛ در رمان‌های عمده‌ی جنایی

۶ - پیروان «Thomas Bowdler» و «Anthony Comstock» (۱۸۴۴-۱۹۱۵)، اصلاح طلب آمریکایی، که به

سانسور و حذف شدید ادبیات و نمایشنامه از مسایل قبیح و زشت و نیز سکسی، معتقد و سختگیر بودند.

۷ - Emile Zola: L'Assommoir (۱۹۰۲ - ۱۸۴۰)، رمان نویس فرانسوی و بنیانگذار مکتب ناتورالیسم.

آمریکایی، کارآگاه به قدری ویسکی می‌نوشت که در زندگی واقعی برای انجام وظایف پرتهاش از نظر جسمی و روحی کاملاً نامناسب است. رمان‌هایی زمخت و خشن دربارهٔ سربازانی وجود داشته است که به طرز رکیکی به فاحشه بازی می‌روند، این رمان‌ها غلبهٔ هیجانات سکسی آنان را به طرز شهوانی بیان می‌دارد؛ چنان مردانی وجود داشته‌اند و باید در مورد آنان دانست، اما در این رمان‌ها به نظر می‌رسد که در هنگ‌ها سرباز جوانی وجود ندارد که مشتاق باشد نزد نامزدی یا همسری محبوب و وفادار برگردد و بکوشد تا بدو وفادار بماند. رمان‌هایی دربارهٔ انقلاب روسیه یا فرانسه وجود داشته است که در آن‌ها همهٔ انقلابیان، بی‌رحم و بدگمان و شروران تشنهٔ خون بوده‌اند و همهٔ اشراف، نجیب بودند و دلیر مردمانی در لباس‌های زبنده که قهرمانانه مردند یا به شایستگی جان به در بردند! به هر حال، چنان رمان‌هایی با خونریزی زیاد، سکس و زبان وحشی و خام و شهوانی که در آن‌ها دیده می‌شود واقعگرایانه نیستند؛ زیرا با توجه به سرشت بشری و شخصیت‌های مناسب آن و انگیزه‌های بسیار درهم و مغشوش، اساساً خلاف واقع هستند.

برای واقعگرا بودن در مفهوم حقیقی، باید احساس و درکی نسبت به حقیقت و مفهومی از تناسب و نسبت داشته باشیم. تبسم یک کودک در کالسکه در پارک و بازی کردن او با پنجه‌هایش در زیر شکوفه‌های درختان، عیناً به همان اندازه واقعی است که تلفات بمباران اتمی با پوست ورقه ورقه شده و چشم‌های ذوب شده و مندرس و گونه‌های بریان شده؛ این دعوی که یکی از این دو وجود ندارد مانند بحث بر سر این است که آیا شترمرغی که ترسیده و سرش را زیر شن‌ها پنهان کرده است وجود دارد یا نه! پیدا است که بحث مسخره‌ای است. ممکن است برای من، جامعه مثلاً در رمان‌های جین آوستین^۸، در زمینه آنچه می‌تواند مفهومی اخلاقی یا شاید جامعه شناختی باشد تا حدی غیر واقعی به نظر آید، به این دلیل که من برای موقعیت و شأن اجتماعی ارزشی قایل نیستم و در امور آداب معاشرت بی‌کفایت هستم - این جا من می‌کوشم دربارهٔ ذهنیت خودم عینی باشم! - و نیز بدین سبب که جوامع کوچک و بسته‌ای که او بیان می‌دارد گرفتار وصلت‌های خانوادگی، وراثت‌ها و دارای شایستگی‌های کمتری هستند، به نظرم نمی‌رسد که در چنان جامعه‌ای چیزی چندان شایستهٔ بیان وجود داشته باشد؛ اما جین آوستین نویسنده‌ای بسیار واقعگرا است. موجودات بشری او همان گونه رفتار می‌کنند که ما می‌دانیم غالباً افراد بشری عمل می‌کنند، و

شخصیت‌هایشان بسیار متفاوت و گوناگون است. گفتارهایشان بیشتر وقت‌ها سبک سخن گفتن واقعی را دارد. واقعگرایی که همیشه مورد پذیرش است و محترم شمرده می‌شود، بسیار جدی و مهم است و نمایش و تجسم معتبری از چند جنبه زندگی واقعی است. بنابراین واقعگرایی در یک مفهوم عبارت است از نوعی نوشته کمتر گزینشی، که در آن خود به خود هیچ جنبه‌ای از زندگی مستثنا نمی‌شود؛ اما به طور نفیض، واقعگرایی حقیقی، غالباً بسیار گزینشگر است زیرا مفهومی از تناسب در آن هست، و این مفهوم ناچار از گزینشگری عمده‌ای است.

غیرگزینشی‌ترین رمان خوبی که تاکنون نوشته شده است، احتمالاً «اولیس» اثر «جیمز جویس» است که داستانی است از یک روز منفرد در زندگی یک فرد، بدون حذف کردن چیزی؛ برخی از چاپ‌های آن در انگلستان نزدیک به هشتصد صفحه دارد! اگرچه فرد و دانشجویی که این رمان را می‌خواند به زودی تشخیص خواهد داد که این کوشش‌ها برای نمایاندن زندگی روحی انسان، در الگوهای متنوع، متناسب و مطابق با سنت و عرف هستند، هر چند نه در مفهوم متداول سنتی؛ و تشابهات یا شاید استقبال‌هایی از «اودیسه»، الگوی دیگری را برای آن میسر ساخته است.

واژه «رمانس»، تاریخی پیچیده دارد و اکنون تا حدی واژه‌ای مبهم شده است؛ این واژه امروزه حکایت مهیج و تلخ «مرگ آرتور» اثر «مالوری»^۱، داستان عشقی بی‌ارزش و غیر واقعی در مجله‌ای زنانه، دروغ ناچیز کودکانه و گاهی ماجراهای عشقی واقعی را در بر می‌گیرد. این واژه در انگلستان به وسیله افرادی که فاقد قوه تمیز بودند چنان بی‌ارزش شده است که اکنون اگر چیزی رمانس نامیده شود این خطر وجود دارد که شما آن را بد تعبیر کنید و تحقیر نمایید! گرچه کاربرد آن در ایران چندان قدیمی نیست و لیکن ممکن است گاهی برداشت نادرستی نیز از آن در ایران موجود باشد. به نظر خانم بولتن غیر محتمل به نظر می‌رسد که دیگر این واژه بتواند در انگلستان به حالت اول بازگردد و معنای مختص خود را بیابد و از مفاهیم قصه تجارتنی کم ارزش که گرد آن را احاطه کرده است، رها گردد؛ اما به هر حال این واژه را در این جا برای مشخص کردن بیانی از زندگی و متفاوت با واقعگرایی به کار می‌بریم که با وجود این، حقیقی و صادق و صمیمی و هنرمندانه است. رمانس گزینش خود را در چارچوب متفاوتی از ذهن انجام می‌دهد؛ واقعگرایی

می‌کوشد شناختی از حقیقت به ما بدهد، رمانس آن چیزی است که «سرهربرت رید»^{۱۰} آن را «حس شکوه»^{۱۱} نامیده است. «مرگ آرتور» اثر «مالوری» بهترین نمونه انگلیسی از رمانس اصیل است و «سمک عیار» و «امیر ارسلان» نیز از نمونه‌های خوب و مشهور رمانس فارسی است. امروزه که گسترش شناخت علمی، پیشرفت شیوه برخورد تحقیقی نسبت به دین و سیاست، توسعه درهم تافتگی و تشکیلات زندگی نوین و آگاهی‌های ناشی از عواقب دو جنگ جهانیگیر و اوضاع پس از انقلاب مشروطه و عواقب جنگ و انقلاب کنونی، ما را ناگزیر به تصدیق پیچیدگی زندگی کرده است و زیر و بم‌های روانشناسانه و اخلاقی مفاهیم که نسبت به زمان «فرامرز بن خدا داد» - نگارنده سمک عیار - بغرنج تر است، نوشتن رمانس اصیل و ناب را احتمالاً غیر ممکن کرده است.

در این جا باید بگویم که من نمی‌توانم با آقای رضا براهنی هم عقیده باشم که می‌گویند: قهرمان‌ها در رمانس «درباره حوادث به طرزی اغراق آمیز احساساتی می‌شوند»^{۱۲}: گرچه ماجراهای رستم یک رمانس است اما واکنش‌ها و برخوردهای او و قهرمانان هر رمانس اصیل دیگر را بدین سادگی نمی‌توان احساساتی شدن دانست. این اغراق آمیز بودن احساسات می‌تواند در یک رمان واقعگرا نیز وجود داشته باشد زیرا به هر حال چنین انسان‌هایی وجود دارند و این یک واقعیت است؛ کسی نمی‌تواند انکار کند که برخی انسان‌ها به طور اغراق آمیزی در واقعیت و در رابطه با حوادث دچار چنین احساساتی می‌شوند، اما در رمانس، انگیزه و منشأ و ریشه این احساسات اهمیت دارد. این یکی از مواردی است که مفهوم رمانس را از معنای اصیل خود دور کرده است.

رمانس اصیل، مطمئناً احساساتی نیست و رفتار زیستی و مفهوم تفاخر و افتخار را به عنوان انگیزه اصلی زندگی تصویر می‌کند. با این حال، ما امروزه می‌دانیم که داشتن مفهوم افتخار در جهتی بد و نادرست نیز امکان پذیر است؛ از این نظر در «گارد توفان»^{۱۳} یا خلبان بمب افکن انتحاری ژاپنی یا با این دید، نگاهی به شرافت جنسی که هیچ گونه مسأله غامض و اوضاع دشواری را روا نمی‌دارد، هیچ چیز پسندیده و خوشایندی برای داستان وجود

۱۰ - Sir Herbert Read (۱۹۶۸ - ۱۸۹۳)، نویسنده انگلیسی.

۱۱ - "Sense of glory"

۱۲ - فقه نویسی/ ص ۲۹

۱۳ - «Storm Trooper» گارد حمله آلمان نازی.

ندارد. قهرمانان زن و مرد در رمانس، مجلل هستند اما نه خیلی هوشمند، حال آن که ما برای برآمدن از عهده زندگی جدید، بالاتر از همه چیز به هوش و زیرکی نیاز داریم. هنوز به همان زودی و خوبی که ضربت کامل خیانت و ناسپاسی شخصی را تجربه می‌کنیم، زیبایی وفاداری را نیز درک می‌کنیم؛ ما تنها نگاه به رفتاری نانجیبانه و ناشایسته داریم تا یاد بگیریم که نجابت و افتخار، چیزی زیبا است.

ارزش در رمانس، متمرکز بر افتخار و نجابت است و به سوی تکریم و تمجید ارزش‌های زیر راه می‌برد: قهرمان گرایی در پیکار و خصلت نگریختن از یک مبارزه جویی، حتی با نیروهای فوق طبیعی (مبارزه اسفندیار با سیمرغ)؛ خونسردی نسبت به مرگ و حساسیت شدید نسبت به نیکنامی (مثلاً در مبارزه رستم با اسفندیار)؛ رحم و احسان در جایی که مقتضای رحم و مروت است؛ عشق صمیمانه به یک بانو بدون چشمداشت تلافی؛ تلاش برای کسب افتخار در نزد آن بانو؛ صمیمیت و هواخواهی کلی نسبت به همه بانوان محنت زده؛ پاکدامنی و صداقت در زنان؛ وفاداری نسبت به گروه (دربار کیخسرو، که این بعداً در میهن پرستی گسترش می‌یابد)؛ و وفاداری نسبت به خدا، همان طور که در خدمت به شاه و گاهی نذری دینی یا نیایش‌های رستم دیده می‌شود.

شاید یکی از نویسندگان انگلیسی متأخر و معاصر که سعی کرد رمانس حقیقی بنویسد، «موریس هیولت»^{۱۴} بود؛ این که او کاملاً کامیاب شده باشد مورد تردید است. نزدیکترین معادل و هم‌چند برای رمانس در روزگار نوین، داستان عشقی احساساتی و غیر واقعی و داستان ماجرا جویی امکان ناپذیری که گاهی بدین نام رواج می‌یابد نیست؛ بلکه داستان جنایی و پلیسی والا است؛ زیرا در یک داستان جنایی، قهرمان (شرلوک هلمز، پترویمزی، هرکول پوآرو و ...) مشتاق اصلاح خطاها است و خطرهای بسیاری را برای انجام آن می‌پذیرد؛ او بارها دوشیزگان و مردم پریشان و محنت زده را یاری می‌دهد و خودش انسانی است با فضایل و منش متمایز. از طرف دیگر چنان که «جی. کی. چسترتون»^{۱۵} خاطر نشان می‌سازد، داستان جنایی مسایل و ارزش‌های اخلاقی مرسوم را نمی‌جوید، چنان که داستان واقعگرایانه غالباً چنین جستجو دارد.

احتمالاً امروزه آمیزه‌ای از رمانس و واقعگرایی، عوام‌پسندانه‌تر است تا رمانس

۱۴ - Maurice Hewlett، نویسنده انگلیسی.

۱۵ - Gilbert Keith Chesterton (۱۸۷۴ - ۱۹۳۶)، نویسنده و روزنامه نگار انگلیسی.

حقیقی و ناب. رمان زیبای «پترآبلارد» اثر «هلن وادل»^{۱۶} نمونه خوبی از این نوع است و شاید داستان‌های تکان دهنده فوق طبیعی و هیجان انگیز و غریب «چارلز ویلیامز»^{۱۷} نیز در این دسته قرار بگیرند. (فلسفه زندگی چارلز ویلیامز، الهیات رمانتیک و تخیلی بود که به سوی تعمق‌ها و تفکرات بسیار بارور ارتقا یافت.)؛ هر چند در ادبیات امروز ایران به جز داستان کوتاه «تخت ابونصر» از صادق هدایت و چند اثر معدود و غیر مشهور دیگر رمانسی در خور پدید نیامده است و این طبعاً مربوط به همان شرایط و موقعیت‌های فکری و اجتماعی و سیاسی و مبارزات ضد استعماری و ضد استبدادی است که قبلاً نیز اشاره کردم.

اگرچه رمانس‌های دوره سلحشوری، والاترین معیارهای اخلاقی خود را بیان کردند و رمانس واقعی احتمالاً با پایان فنودالیزم و نیز نهضت مشروطه به انتها رسید، اما به هر حال رمانس‌ها تصویر واقعگرایانه‌ای از روزگاران خود نبودند. مطالعه‌ای در تاریخ، حتی در مفهوم رایج آن، نشان می‌دهد که به نسبت همان رمز بزرگ رفتار و افتخار، جنبه تاریکتری نیز در رفتار و زندگی آن روزگار وجود داشت؛ امروزه در قصه واقعگرایانه، ما می‌خواهیم چیزهایی درباره زندگی بدانیم و بنابراین به تصویر واقعگرایانه‌ای از زندگی ارج می‌نهیم^{۱۸}؛ اما همچنین می‌خواهیم به هیجان دست بیابیم و مهمتر این که به وسیله حکایت دلآوری، وفاداری و رادمردی تشجیع شویم - حوادثی که ما را از انسان بودن یا ایرانی بودن سر بلند می‌دارد. چیزی غیر واقعگرایانه در تصویر چنان حوادثی وجود ندارد؛ موجودات بشری «می‌توانند» بسیار خوب و متعالی باشند.

شرط رمانس این است که اساساً ساده است؛ نتیجه اخلاقی مورد بحث آن عبارت است از تقابل سیاهی و سپیدی که یکی از آن دو باید پیروز شوند، حال آن که در تمدن کنونی ما مغایرت و تباینی متعارف بین آن دو وجود ندارد. راه حل امکان‌پذیر این مساله همیشه سادگی روشنفکرانه و عقلایی در ادراک است؛ گرچه دشوار اما انجام آن امکان‌پذیر است. همچنین قهرمان رمانس رویهمرفته نباید با مسایلی مانند رعایت قانون، تدبیر شغل یا

۱۶ - Helen Waddell: Peter Abelard، نویسنده انگلیسی

۱۷ - Charles Williams، نویسنده انگلیسی

۱۸ - البته این همیشه حقیقت ندارد؛ برخی مردم لذت بردن از نمایش واقعگرایانه چیزی را که بسیار دور از تجربه شخصی خودشان است، امکان ناپذیر می‌یابند.

امرار معاش درگیر و آشفته شود و اگرچه ممکن است خون بریزد و بمیرد اما به ندرت دچار زکام یا قولنج می‌شود. بنابراین رمان واقعگرایانه جدید می‌تواند حوادث رمانس را بدون رنجه کردن، داشته باشد زیرا چنان حوادثی در زندگی واقعی رخ می‌دهد؛ اما نمی‌تواند برای مدتی دراز ادامه داشته باشد.

واقعگرایی کوششی است در تصویر کامل واقعیت؛ رمانس تصویری است از یکی از جنبه‌های هیجان انگیزتر و الهام بخش تر واقعیت؛ ادبیات بسیار بد را می‌توان به خوبی به عنوان غیر واقعگرا توصیف کرد. غیر واقعگرایی، بسیار مورد پسند عوام است زیرا آثار کلاسیک واقعی، رمان‌های جدید و نوگرای بزرگ و حتی رمان‌های روانشناسانه و هوشمندانه یا انتقاد اجتماعی روز، تقاضاهای زیادی را نیز در برابر خواننده نادان، کند ذهن یا بی احساس مطرح می‌کند. «پرتیراژترین» اثر برجسته، کتابی برای کسانی است که خواندن را دوست دارند اما هرگز یاد نگرفته‌اند چگونه بخوانند؛ امروزه تقریباً این‌ها جزو ادبیات شده است اما نه کاملاً؛ این نوع داستان به طور کلی بسیار خوب ساخته شده و گاهی به فارسی بسیار خوبی نوشته شده است و با سبک عمومی؛ شخصیت‌هایش تقریباً بسیار روشن هستند؛ تفاوت میان استعداد پرورش یافته و نبوغ راستین تنها برای مردمی هویدا است که اشتیاق نسبتاً خوبی برای ارائه و نمایش نبوغ داشته‌اند. غالباً عوام از واقعگرایی بیم دارند زیرا تلخی‌های بسیاری در آن یافته می‌شود؛ به همین دلیل غالب نویسندگان واقعگرا برای عوام جذابیتی ندارند و حتی مورد بی احترامی نیز واقع می‌شوند. هر گاه اثری واقعگرا در برخی محافل یا نشریات ادبی برگزیده می‌شود، گزینشگران با رگباری از بدرفتاری به خاطر چاپ چیزهای هرزه رو به رو شده‌اند، و نویسندگان این نامه‌های اعتراض آمیز بارها درباره مؤاخذه این کتاب‌ها با آتش و مشت لاف زده‌اند. حتی گاهی در برخی خانه‌ها همه برگزیده‌های ارزنده از دودکش بخاری بالا می‌روند و تنها آثار فانی خوشایند روی رف‌ها باقی می‌مانند - آثاری که گرایش‌ها و جزمیت‌های آنان را خرسند کند.

تقلید ادبی که غالباً به عنوان چیزی واقعی لباس مبدل در بر می‌کند، تهدیدی برای ادبیات واقعی است زیرا این گمان را برای مردم ایجاد می‌کند که هنر بزرگ می‌تواند بدون تلاش‌های ذهنی و عقلی فوق‌العاده یا ضربات و تنش‌های عاطفی پدید آید و لذت ببخشد. گاهی ما احساس می‌کنیم برای «گریزی» اندک، به مطالعه نیاز داریم؛ رمان جنایی، رمان کم ارزش پیش پا افتاده، قصه علمی، وسترن، رمان تاریخی غیر تحقیقی یا نشریه عمومی حتی

برای افراد هوشمند ممکن است چنین کاربردی داشته باشد. وقتی در کوتاهی زندگی و جذابیت شگفت‌انگیز دنیای اطرافمان و چیزهای سودمند یا جالب بسیاری که وجود دارد فکر می‌کنیم، ممکن است از مطالعه ادبیات به عنوان «وسیله گریز» احساس شرمساری کنیم اما زندگی متمدن، ناسازگاری‌های رنج‌آوری را پیش می‌آورد که ما احساس خستگی می‌کنیم و بنابراین ممکن است گریز به دنیای غیر واقعیت‌ها را قابل بخشایش ببابیم. آنچه مهم به نظر می‌رسد این است که اگر ما ادبیات کم‌مایه و مبتذل را مطالعه می‌کنیم در اصل باید یاد بگیریم که بین مطالعه برای گریز با مطالعه ارزنده، بین خوراک‌ها و مخدرها - یا مسکن‌ها - فرق بگذاریم.

تعریف واقعیت در ادبیات، چنان که با غیر واقعیت متضاد باشد، دشوار است اما به نظر می‌رسد که تفاوت آن‌ها در عنصر هنرمندانه و نیز در عنصر روانشناسانه یا اخلاقی و معنوی باشد - همان طور که برای ذهنیت و عینیت چنین بود - تفاوت اخلاقی و معنوی این است که ما باید نسبت به واقعیت صداقت داشته باشیم. امکان دارد طبق یک قاعده، داستان‌هایی کاملاً خواندنی بنویسیم؛ اما به نظر نمی‌رسد امکان داشته باشد که رمان‌های بزرگی بدون شعور و حسب بنیادین و عمده حرفه‌ای بنویسیم. تا حدی به همین دلیل، جمالزاده و محمد مسعود و دولت آبادی در نظر من نویسندگانی بسیار بهتر از علی دشتی و نسرین ثامنی و فهیمه رحیمی هستند. بسیاری از آثار ادبی فانی و گذرا در مجله‌ها یافته می‌شود که منحصرأ تبلیغاتی و یا تجارتی هستند و بر اساس قواعد نیز نوشته شده‌اند، بدون تجربه واقعی عاطفی یا هدف معنوی، یا حتی بدون اشتیاقی نسبت به هنرمندی و استعداد هنری ورای آن. دکتر جانسن^{۱۹} گفته است که هیچ انسانی جز یک آدم خرف، هرگز برای پول چیز ننوشته است؛ این یکی از تسهیلات عمده و ویژه او بود که وی را گرامی کرده است؛ برخی نشانه‌ها وجود دارد که نشان می‌دهد دکتر جانسن هرگز برای هیچ گونه پولی چیز ننوشته است؛ باور کردنی است که هیچ نویسنده بزرگی هرگز تنها به خاطر پول نمی‌نویسد.

در این مورد صداقت و صمیمیت کافی نیست؛ در این جا باید صنعتگری و مهارت بسیار خوبی وجود داشته باشد. متأسفانه بیشتر ما هنوز در پایان روزهایمان چندان بی‌تجربه و رشد نیافته هستیم که ممکن است در داشتن عواطفی که اصلاً با واقعیت تناسبی ندارند صادق و صمیمی باشیم؛ این ممکن است حقیقت داشته باشد که برخی نویسندگان که

آثارشان به طرز رسوایی غیر واقعی است کاملاً صادقانه معتقدند که زندگی همچنان است که آنان تصویر می‌کنند. گرچه برخی از آنان احتمالاً به طعنه نیز می‌نویسند.

یک فانتزی یا قطعه پر تخیل بلند دیگری ممکن است به مراتب واقع‌گراتر از رمانی باشد که مدعی تصویر کردن زندگی واقعی است. «هدایت» در داستان «س. گ. ل. ل.» حالت عمده امکان ناپذیری دارد اما بیان این حالت، واقع‌گرایانه است؛ قصه «مزرعه حیوانات» از «جورج اورول»^{۲۰} اگرچه نشان بسیار زیادی از تخیل دارد، به مراتب واقع‌گراتر و مطالعه هوشمندانه تری است از انقلاب روسیه و گسترش آن، تا رمان‌هایی که تنها مورد علاقه روس‌های سفید مهاجر است که میهن خود را رها کرده بودند.

در این جا باید به نکته‌ای نیز توجه داشت که مفهوم واقعیت گاهی در کشور ما به وسیله منتقدان مرامی و حزبی دچار نوعی سردرگمی شده است. به همین علت تعریف واقعیت، چنان که گفته شد، تا حدی مشکل می‌نماید. برخی واقعیت را اجتماعی می‌دانند و از این طریق منحصراً جنبه سیاسی بدان داده‌اند، برخی جنبه‌های بد اجتماع و گروهی نیز جنبه‌های زشت زندگی به طور کلی و ... روی هم رفته با توجه به جنبه‌های گوناگون انسانی، واقعیت، همه آن چیزهایی است که در خارج از ذهن و یا حتی از دیدگاه روانشناسی، در داخل ذهن موجود است و هم دارای جنبه‌های زشت است و هم جنبه‌های زیبا، هم مثبت و هم منفی، هم اجتماعی و هم خصوصی، هم روانی و هم طبیعی و اجتماعی و ... به عبارتی تصویر صادقانه واقعیت‌ها را در ادبیات باید واقع‌گرایی نامید. همان طور که گفته شد، واقع‌گرایی زندگی را آن گونه تصویر می‌کند که هست، نه آن گونه که باید باشد و یا آن گونه که اصلاً در واقعیت نیست؛ در واقع نفی و انکار هر گونه امور و حوادث خارج از ذهن، ادبیات را از قلمرو واقع‌گرایی خارج می‌کند.

البته شک نیست که ادبیات واقع‌گرا به اجتماع و موضوعات آن متمایل است و انسان را در ارتباط با عوامل اجتماعی نیز در نظر می‌گیرد اما باید این مساله را کاملتر بیان کرد و گفت که انسان در رابطه با عوامل بسیار گوناگونی است که بر او تاثیر می‌گذارند. بدیهی است که پدیده‌های جغرافیایی و طبیعی نیز از عوامل دیگر است و نیز پیداست که ویژگی‌های فرهنگ تاریخی یک ملت نیز خود بر جامعه تاثیر می‌گذارد و از طریق جامعه در انسان موثر واقع می‌شود و نیز از طریق تربیت و آموزش - گرچه خود این نیز می‌تواند

۲۰ - George Orwell : Animal Farm (۱۹۵۰ - ۱۹۰۳) نویسنده انگلیسی که نام اصلی وی «Eric Blair» بود.

محصول اجتماعی در تاریخ باشد. بنابراین بهتر است این گونه بگوییم که واقعگرایی، نگاهی است به جنبه‌های گوناگون زندگی انسانی، بدانگونه که وجود دارد و سپری می‌شود، نه بدانگونه که ما می‌اندیشیم یا دوست داریم - گزینشگری هر یک از جنبه‌ها جای خود دارد. ممکن است ما دوست داشته باشیم که قهرمان یک رمان حتماً کامیاب و سعادتمند گردد اما واقعیت زندگی، خلاف این را نشان بدهد؛ چنان که مثلاً ما دوست داریم «داش آکل» زنده بماند و حتی به وصل «مرجان» هم برسد؛ بی‌شک صادق هدایت هم همین را می‌پسندید؛ اما واقعیت زندگی، تلخ‌تر از آرمان‌های ما است و چیز دیگری را بیان می‌دارد. در واقع، «داش آکل» به عنوان نماد جوانمردی و عیار سنتی، راهی جز مرگ را طی نکرده است. این جا است که تلخی داستان‌های «هدایت»، در واقع بیان تلخی زندگی انسان ایرانی است، چه بخواهیم و چه نخواهیم. پیروزی و وصال «داش آکل» با «مرجان»، آرمانی است که جامعه ما بدان دست نیافته است، بنابراین اگر داستان با این پیروزی و وصال پایان می‌یافت، جنبه آرمانگرایی داشت نه واقعگرایی؛ هر چند عناصری از رمانس نیز در این اثر یافته می‌شود.

غالب نویسندگان امروز ایرانی به واقعگرایی تمایل دارند؛ چنان که آل احمد، دانشور، چوبک، گلشیری، محمود و ... اگر بخواهیم فهرستی از این نام‌ها ردیف کنیم به درازا خواهد کشید.

واقعگرایی در نثر داستانی گذشته ایران، جز در بیهقی و گاهی جوینی و برخی معدود، کمتر به چشم می‌خورد؛ شاید هم بدین دلیل که این نوشته‌ها تاریخی بوده‌اند. آثار منشور گذشته ایران نیز مانند اروپا بیشتر متمایل به چیزی است که بدان رمانس گفته شد. نگاهی به سمک عیار، داراب نامه بیغمی، داراب نامه طرسوسی، امیرارسلان نامدار، حسین کرد و بسیاری از حماسه‌های قدیمی به خوبی نشان می‌دهد که ویژگی‌های رمانس در آن‌ها برتری دارد؛ از جمله دخالت نیروهای فوق طبیعی مثل جادو و ... تکریم دلاوری و مردانگی و فتوت، کمک به افتادگان، عشق همراه با عفت دوشیزگانی از گروه‌ها و طبقات بالای جامعه، تقابل کاملاً مشخص بین نیکی و بدی، دخالت شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای، ستایش آرمان‌های والا، شخصیت‌های والا و آرمانی، اخلاقیات و عرف و آداب کاملاً سنتی و معمولاً فئودالی، زبانی مستقیم و والا و ... این ویژگی‌هایی است که در اکثر آثار منشور گذشته مشاهده می‌شود. من در این جا داستان‌های منظوم را در نظر ندارم؛ گرچه آن‌ها نیز چنین ویژگی‌هایی دارند.

ویژگی‌های غیر واقعگرایی در بسیاری از داستان‌ها و آثار منثوری که در طول ربع قرن اخیر نوشته شده، به خوبی و صراحت هویدا است؛ البته این آثار غالباً به وسیله کسانی نوشته شده که تازه به میدان آمده بودند و هنوز تجربیات اجتماعی و زیستی و انسانی کافی ندارند و یا واقعیت‌ها را - به ویژه در دهه اخیر - به خوبی درک نکرده‌اند؛ هر آینه اینان رفته رفته، کم و بیش رو به واقعگرایی بیشتر سیر می‌کنند و یا به اصطلاح، واقعیت‌ها خود را بر آنان تحمیل می‌کند، پیش از این که خود آنان واقعیت‌ها را به دست آورند. در این آثار برخی ویژگی‌های رمانس و برخی ویژگی‌های واقعگرایی با دقت کمی در هم آمیخته‌اند و اثری دورگه ایجاد نموده‌اند که همانا غیر واقعگرایی است.

از آثار غیر واقعگرایانه سالهای دهه چهل و پنجاه می‌توان رمان‌های پلیسی «پرویز قاضی سعید» و نیز رمان‌های عشقی «ر. اعتمادی» و داستان‌های دینی «محمود حکیمی» و آثار فهیمه رحیمی و نسرین ثامنی را نام برد که این دو تای آخری بیشتر متمایل به رمانس نیز هستند. در این گونه نوشته‌ها عمدتاً شخصیت‌ها خصوصیات را کدی دارند و یا تغییر آنان بسیار ناگهانی و غیر واقعی است و کاملاً بدون دلیل قانع کننده‌ای به وقوع می‌پیوندد، چنان که واقعیت‌های زندگی انسان، این گونه تغییرات را نشان نمی‌دهد. حوادث این داستان‌ها معمولاً از قلمرو واقعیات زندگی و اجتماعی و روانی، کاملاً خارج می‌شود و سیر ماجراها جنبه‌ای بسیار تصنعی پیدا می‌کند، یعنی به گونه‌ای که در زندگی واقعی وجود ندارد و یا اگر هم باشد چنان استثنایی است که می‌توان از آن چشم پوشید. در واقع در این گونه آثار که عمدتاً از نویسندگان ضعیف‌تر است، بیان ظواهر با تجسم نادرستی از روابط و مسایل و امور انسانی و اجتماعی همراه است.

جدولی تا حدی بی‌ملاحظه و گستاخ اما احتمالاً مفید در این جا می‌آوریم که برخی از تمایزهای میان این سه نوع نوشته را مشخص می‌کند:

واقعگرایی	رمانس	غیر واقعگرایی	
پیرنگ (Plot)	باورکردنی و محتمل در چند مفهوم	امکان پذیر یا فوق طبیعی	پذیرفتی و غیر محتمل
شخصیت‌ها (Characters)	- سایه‌های متنوع و متغیر خاکستری کمرنگ با دیگر رنگها - از نظر روانشناسی، متقاعدکننده	سیاه و سفید - الگوها و تیپ‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای	- تقریباً رنگ پریده و بی رنگ یا رنگ‌های غیر تند - الگوهای راکد
نما: (setting)	بسیار متنوع و پر تفصیل و جزئی	غالباً اجتماع فئودالی	همه جا، بانمایی نادرست
اخلاقیات: (Morality)	کاوشگرانه و اکتشافی	دقیقاً سستی	ستی بدون دقت
خواننده، خود را یکی می سازد با:	شخصیت‌هایی که می‌توانست در شرایط مقتضی به سادگی یکی از آنها باشد.	شخصیت‌هایی که او دوست دارد باشد و بهتر از او هستند.	شخصیت‌هایی که در او هام خام و جاهلانه‌اش آرزو دارد باشد.
آنچه مولف می‌طلبد:	کاوش و کشف زندگی	ستایش برخی آرمان‌های والا	کسب مقداری پول
سبک اثر:	صریحاً عمومی یا گاهی شخصی	همیشه مستقیم، ساده و اکنون کهن گرایانه	پست و نامطبوع
نتیجه و کامیابی:	بازارهای فروش خوب یا معتدل برای چندسال، با بهترین مدت زمان مانند رمانس	موفقیت با فراگیری جزئی و محدود برای چند صد سال	موفقیتی سرگ برای چند ماه معدود

۱۳- تقسیمات

ت: برخی شیوه‌ها و رسوم ویژه

چشم انداز چیست؟ بگذار این پند وزنی بدارد:
سازگار کن زیانت را با قهرمانت.

بایرون: اشارات هوراس

این فصل، پاره‌ای اطلاعات است که برای دسته‌بندی برخی از انواع غیر معمول سبک فردی دانشجو را یاری می‌دهد. پیش از ارائه چند اصطلاح بیشتر، در این فرصت باید گفت که دسته‌بندی کامل در موضوعات هنر، خطرناک است. این مساله در نثر به همان اندازه شعر، نمایش، موسیقی، نقاشی یا مجسمه‌سازی حقیقت دارد. ما اصطلاحات ادبی را می‌سازیم و به کار می‌بریم تا بتوانیم درباره ادبیات سخن بگوییم و آن را برای دیگر مردم قابل فهم کنیم؛ اما دانش آموز مدرسه و دانشجو و بزرگسال ناآزموده، بسیار متمایل به این است که طبقه‌بندی‌ها را قاعده بدانند نه فقط تسهیلات، و هر گاه یک اثر هنری به طور شسته رفته و دقیق در چند دسته و مقوله به خاطر سپرده شده نگنجد ممکن است رنجه و سردرگم شوند. آموختن لیستی از اصطلاحات نقادی و بعد به کار بردن آن‌ها در آزمون‌ها و بررسی‌ها به طرز مهلکی ساده است؛ این را به سختی می‌توان نقد ادبی واقعی شمرد و غالباً

از حزن انگیزترین گونه تا خنده آورترین شکل نقد را در بر می‌گیرد. هر چند برخی طبقه‌بندی‌های سست و بی‌پایه، مفید است اما نه در میسر ساختن دسته‌بندی‌های فشرده برای سبک‌های مختلف - دسته‌بندی‌های چنان درهمی نمی‌توانند ساخته شوند - بلکه برای این که به افراد کمک کند تا دربارهٔ نثر و تفاوت بین سبک‌ها اندیشه کنند.

یک قاعده که مدتی عمومیت و رواج داشته است، چیزی است که می‌توان آن را قاعدهٔ «روستایی»^۲ نامید. شاید سابقهٔ آن تا آیین فکری قرن نوزدهم اروپا عقب کشیده شود که بدان «وحشی نجیب»^۳ می‌گفتند؛ این اندیشه به عنوان واکنشی طبیعی در برابر جامعه‌ای پیچیده و محنت زده گسترش می‌یابد و نشان می‌دهد که مردم دهات و وحشی‌ها؛ مردمی هستند با عواطف ساده و افکار عمومی نیروبخش و دور از انحلال در فرهنگ‌های بیگانه.

پژوهش‌های بعدی نشان داده‌اند که این رویای قشنگی بوده است؛ به هر حال، قاعده و چشم‌انداز روستایی در ادبیات می‌تواند جذاب باشد: مردم ساده به صورت کسانی تصویر می‌شوند که نسبتاً بی‌تکلف از خودشان سخن می‌گویند، ساده و غالباً با زبانی غیر دستوری و گاهی با لهجهٔ واقعی، و به عنوان کسانی نشان داده می‌شوند که تا حدی عقلایی، صمیمی هستند یا صفایی متأثرکننده دارند و با دشواری‌ها و فلاکت‌ها و شیوه‌های خاص خود زندگی می‌کنند. سابقهٔ ادبیات روستایی در ایران هم چندان کهن نیست و در واقع کم‌کم پس از مشروطه شیوه نگرش به جامعه و ادبیات دگرگون می‌شود و رفته رفته توجه به جوامع روستایی دیده می‌شود و گرایش‌هایی در ادبیات به این سمت دیده می‌شود. قدیمی‌ترین سابقهٔ آن را شاید بتوان به اوایل قرن چهاردهم کشاند، یعنی زمانی که «تسبیح خان» (۱۳۰۹) از جلیل محمد قلی زاده و «مرقد آقا» (۱۳۰۹) از نیما یوشیج و «روزگار سیاه» (۱۳۰۶) از احمد علی خدا دادگر تیموری منتشر می‌شود. غلامحسین ساعدی در «عزاداران بیل» تا حدودی زیادی زبانش با سادگی و بی‌تکلفی روستایی متناسب است و به صورت شخصی روستایی و تا حدودی به سبک روستایی سخن می‌گوید، و این خود تأثیر سرگشتگی و رنج اجباری را گسترش می‌دهد و شدیدتر می‌کند و بر عواطف ابتدایی و نیرومند و آثار آرام اما غالباً بارور هوشی پرورش نایافته تأکید می‌کند؛ البته او و دیگر نویسندگان ایرانی غالباً کمتر توانسته‌اند یکدستی لهجهٔ روستایی را دقیقاً حفظ کنند، مگر این که نویسنده اصلاً روستایی

بوده و به زبان محلی نیز نوشته باشد. در این جا زبان متنی از ساعدی را مورد نظر قرار می‌دهیم:

«اسماعیل و مهدی بابا و عبدالله و مهدی جبار و موسرخه و پسر مهدی صفر و خاله عباس نشسته بودند توی میدانچه پشت خانه مهدی صفر، کنار توده هیزم‌ها. پسر مهدی صفر به خاله گفت: «هی خاله عباس، مشد عباس در چه حاله؟»

خاله گفت: «هیچ چی، کاروبارش را ول کرده و همه‌ش دنبال آن خاتون آبادی لعتیه»

عبدالله گفت: «دنبال کار هم که نمیره.»

خاله گفت: «خیلی وقته نرفته.»

مهدی بابا گفت: «داره خودشو به خاطریه جانور به خاک سیاه می‌نشانه.»
پسر مهدی صفر گفت: «به ما چه که خودشو به خاک سیاه می‌نشانه یا نمی‌نشانه. من اصلاً از این سگ خاتون آبادی بدم میاد. خدا شاهد چشم ندارم ببینمش.»

مهدی جبار گفت: «منم مثل تو.»

خاله گفت: «فکر من بدبختو بکنین که باید تو اون خونه نماز بخوانم.»

اسماعیل گفت: «هر جوری فکر شو بکنی هم به صرفه خود مشد عباسه هم به صرفه بیل که شر این لعتی را از سر واکنیم.»

غلامحسین ساعدی: عزاداران بیل / ص ۱۸۷

نویسندگان ایرانی در شیوه روستایی، بیش از زبان، بر زمینه و محیط و فضا و پیام تاکید کرده‌اند و بنابراین با وجود تصاویر دقیق روستایی، به دقت نتوانسته‌اند زبان روستایی را به کار بگیرند. با همان خشونت و سادگی و شکستگی، نه به صورت محاوره‌ای شهری. که تا حد زیادی در ساعدی می‌بینیم. در این زمینه دولت آبادی و امین فقیری تا حدی موفقیت به دست آورده‌اند؛ اما تا جایی که من می‌دانم در ایران این شیوه روستایی به علت عدم تسلط و یا هر علت دیگر کمتر به صورت اول شخص بیان شده است زیرا این روش دشواری‌های خاص خود را دارد. البته باز در این مورد هم «هدایت» قدرت چشمگیرتری از خود نشان می‌دهد:

«زرین کلاه پیش پیرمرد رفت و گفت:

- خانه بابا فرخ کجاست؟
او با دستش خانه نسبتاً بلندی را که از دور پیدا بود نشان داد و گفت:
- آن سره را هارش انا مهتابی دارنه همانجوئه.
زرین کلاه پسرش را بغل زد و با یکدنیا امید بطرف آن خانه رفت. همینکه
جلو خانه رسید در زد، و زن مسنی که صورت آبله رو داشت دم درآمد:
- کره کار دارنی؟
- گل بیو را میخواستم بینم.
- وِره چکار دارنی؟
- من زن گل بیو هستم از تهرون آمده‌ام، اینهم مانده علی پسرش است.
- خوب، خوب، گل بیو آن زناراول‌ها کرده وِره طلاق هدائه، بیخود کنی.
بعد رویش را کرد بطرف حیاط و داد زد:
- بیو هو ... بیو هو ...
هیكل نتراشیده گل بیو با پیراهن یقه باز، پشت چشم بادکرده و خواب آلود
در پیدا شد که یکمشت پشم از توی گلوش بیرون زده بود، و زن زرد لاغری
با چشمهای درشت کنار او آمد و خودش را به گل بیو چسبانید. داغ شلاق
به بازو و پیشانی او دیده می‌شد، میلرزید، بازوی گل بیو را گرفته بود مثل
اینکه میترسید شوهرش را ازدست او بگیرند. همینکه زرین کلاه گل بیو را
دید^۴ فریاد زد:
- بیو جان ... من آمدم.
ولی گل بیو باو رک نگاه کرد و گفت:
- برو، برو، من ترا نمی‌شناسم.
آن پیرزن بمیان آمد و گفت:
- مه ریکای جانہ جا چی خوانی؟ بی حیا زنا خجالت نکشنی، ته این و چه
را مول‌ها کردی آسا خوانی مه ریکای گردن بنگنی؟
گل بیو گفت: - حواست پرت است عوضی گرفته‌ای.
زرین کلاه حاج و واج مانده بود. ولی این انکار گل بیو را پیش بینی نکرده بود. از این

حرکت آنها احساس تنفّری در او تولید شد که همه محاسن گل ببو را فراموش کرد و با لحن تمسخرآمیز گفت:

- پس بچه‌ات را بگیر و بزرگ کن، من هیچ خرجی ندارم.

مادر گل ببو گفت: - این و چه بیج تخمه، من چه دومیّه تِه وِرِه از کجاییوردی؟

صادق هدایت: زنی که مردش را گم کرد (سایه روشن / ص ۴۸ - ۴۷)

از جمله نوول‌های قدیم‌تر که سبک آن‌ها کاربرد بسیار شاد گفتار روستایی به همان خوبی موضوع است، همانا «لورنادون» می‌باشد که قهرمان آن، جان رید، در زبان اصلی، داستان مهیج خود را به زبان ساده و گاه زمخت خود بیان می‌دارد. ما از این طریق می‌توانیم صمیمیت آن را باور بداریم، زبانی که به کار برده شده، خود غالباً مقدار زیادی بر شخصیت پرتو می‌افکند و آن را روشن می‌کند؛ چنان که در متن گزیده هدایت چنین است. قاعده و گفتار روستایی که غالباً به وسیله نویسندگانی به کار برده شده است که خودشان مهارت فراوانی دارند نباید با نثر محاوره‌ای یا ابتدایی تر اشتباه گردد، به ویژه وقتی سادگی و گهگاه بی‌لطافتی زبان اقتضا دارد، آن هم نه هنگامی که کاوش آگاهانه‌ای در چاشنی جذابی از بی‌گناهی و پاکی به عمل می‌آید، بلکه تنها برای شناخت نیاز به سستی در نثر که به صورت مدل‌های جملات پیچیده و پخته‌تر و پرداخته‌تر به کار می‌رود.

یک چشم انداز و قاعده دیگر که منحصر به دوره خاصی نیست اما در دوره‌ای از تاریخ ادبی رواج فراوان داشته است با عنوان نثر «منشیانه» شناخته می‌شود؛ این دوره تقریباً تا زمان مشروطه ادامه داشته و سپس این گونه نثر با تغییراتی تبدیل به نثر اداری کنونی شده است. ویژگی‌های این سبک عبارت است از: کاربرد فراوان سجع و موازنه؛ اطناب و بسط و تاکید معانی و مفاهیم، وزنی بیشتر یکنواخت، و استفاده بسیار زیاد از تشبیهات و نیز عبارات عربی، و یا مجموعه‌هایی از افسانه‌های دلپذیری که یک بار وظیفه خود را در تاریخ اجتماعی و ادبی انجام داده‌اند. شیوه‌های بلاغی بسیار فراوان کاملاً در آن هویدا است:

«زندگانی مجلس عالی خداوندی، در علو مقاصد و مناسب و سمو مناقب، دراز باد تا بسیار سال. اعداء مقهور و اولیاء مسرور و ایزد عزّ و جلّ راعی و راضی. تا ایزد عزّت کلمته و جلّت عظمت، اعتاف لیالی را، به اطراف خداوند، زید علوه تزئین داد و اقطار آفاق را، به ازهار اخلاق او آراسته گرداند و زمام اعمال اهل عالم و نظام اشغال نسل آدم؛ بدست عناء و کفایت و ذکاء و هدایت او سپرد و مجلس بزرگوار او را، ملجأ و مفزع

اکابرو اکارم و منشأ و منبع مفاخر و مکارم کرد؛ هر زمان در جهان، آثار
عدل واضح تر است و انوار امن لایح تر و احوال دولت مهذب تر و اعمال
ملت مرتب تر و معالم مجد معطل تر و مراسم جهد مجدتر. ایزد تعالی،
مجلس بزرگوار خداوند را، در ضمان عنایت و امان رعایت خویش
بداراد.»

رشید الدین و طواط (نقل از فن نثر/ ص ۳۵۸ - ۳۵۷)

از طرفی، همین شیوه منشیاانه است که باعث پدید آمدن نثر فنی و متکلف گردید - که در
متن بالا می بینید - و حکایت پردازی ها نیز با این نثر رواجی یافت. کلیله و دمنه بهرامشاهی،
مرزبان نامه و مقامه ها، همگی را می توان از این دست به شمار آورد. در نثر امروز فارسی
دیگر این شیوه دیده نمی شود مگر تا حدی اندک در برخی نثرهای تحقیقی ادبی دوران پس
از مشروطه تا اوایل دوره پهلوی؛ اما به هر حال داستان نویسی امروز کاملاً از این شیوه
فاصله گرفته است، زیرا به هیچ وجه آن را متناسب با نیازهای روز نمی بیند:

« پنج پا یک برفت و ماهیان را خبر کرد و جمله نزدیک او آمدند و او را
گفتند: المُستشار مؤتمن، و ما با تو مشورت می کنیم و خردمند در مشورت
اگرچه از دشمن چیزی پرسد شرط نصیحت فرو نگذارد خاصه در کاری که
نفع آن بد و باز گردد. و بقای ذات تو بدوام تناسل ما متعلق است. در کار ما
چه صواب بینی؟ ماهی خوار گفت: با صیاد مقاومت صورت نبندد، و من
در آن اشارتی نتوانم کرد. لکن در این نزدیکی آب گیری می دانم که آتش بصفا
پرده در تر از گریه عاشق و غمنازتر از صبح صادق، دانه ریگ در قعر آن
بتوان شمرد و یضه ماهی از فراز آن بتوان دید ...

نصرالله منشی: کلیله و دمنه / ص ۸۳

سبکی لطیفه ای^۵ وجود دارد که هر گروه معنی دار از کلمات، با جملات جداگانه ادا
می شود و همانند پاراگراف جداگانه ای است و از حکایت های کوتاه پدید آمده است. این
تقریباً محدود به هیچ دوره خاصی نیست؛ اما در دوره ما به شیوه طنز تبدیل یافته است.
سعدی و عبید از مشهورترین نمونه های شناخته شده هستند:

«طایفه ای بنماز جماعت حاضر بودند. یکی از ایشان سخنی گفت. دیگری

بملا متش برخاست که سخن گفتی و نمازت باطل شد. یکی دیگر بخندید که نماز هر دو منقصت یافت. دیگری گفت نماز هر سه بطلان پذیرفت چه هر سه سخن گفتید. چهارمین گفت منت خدا را که من هیچ نگفتم.»

قآنی: پریشان (نقل از هزار سال نثر پارسی/ ج ۵/ ص ۱۲۴۸)
«لولئی با پسر خود ماجرا می‌کرد که تو هیچ کاری نمی‌کنی و عمر در بطلالت بسر میبری. چند با تو گویم که معلق زدن بیاموز و سگ از چنبر جهانیدن و رسن بازی تعلم کن تا از عمر خود برخوردار شوی. اگر از من نمیشنوی، بخدا ترا در مدرسه اندازم تا آن علم مرده ریگ ایشان بیاموزی و دانشمند شوی و تا زنده باشی در مذلت و فلاکت و ادبار بمانی و یکجو از هیچ جا حاصل نتوانی کرد»

عید زاکانی: رساله دلگشا (نقل از هزار سال نثر پارسی/ ج ۴/ ص ۱۰۰۲)
«لورکی در مجلس وعظ حاضر شد. میگفت صراط از موی باریکتر باشد و از شمشیر تیزتر و روز قیامت همه کس را بر او باید گذشت. لورکی برخاست گفت: مولانا آن جا هیچ داربزی یا چیزی باشد که دست در آنجا زنند و بگذرند؟ گفت: نه. گفت: نیک بریش خود می‌خندی و الله اگر مرغ باشد از آنجا نتواند گذشت.»

عید: رساله دلگشا (همانجا/ ص ۱۰۰۳)

در قدیم این شیوه لطیفه‌ای و کوتاه را به ویژه «حکایت» می‌نامیدند؛ اما باید دانست که این شیوه فقط مخصوص بیان یک داستان یا ماجرا نیست بلکه هر گونه موضوعی را می‌تواند شامل گردد.

در زمان ما عادت در نثر وجود دارد که پر از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه است، و غالباً اصطلاح عامیانه بسیار زنده و بدیع، با تکیه کلام‌های نشاط‌آور، جمله‌ها به طور کلی کوتاه هستند، تا حدی تاثیر عمل در همی را ارائه می‌دهد و نسبتاً نشان می‌دهد که گوینده (زیرا چنان روایاتی غالباً به زبان سوم شخص بیان می‌شوند) مرد عمل است نه مرد واژه‌بازی‌های فراوان. این را می‌توان «شیوه زمخت» شمرد. جمالزاده نمونه خوبی از این نوع است؛ برخی دیگر نیز همان اسلوب را بدون مفهوم و قار و متانت و تاثیر از زندگی

انسانی به کار برده‌اند؛ چوبک و آل احمد - در بسیاری موارد - نیز به این شیوه متمایل می‌شوند. شاید بتوان استدلال کرد که این شیوه، گونه‌ای از گفتار و قاعده روستایی است. سبکی که غالباً به عنوان «جریان اندیشه» یا «جریان خودآگاهی»^۷ شناخته می‌شود در داستان نوین اهمیت دارد. قبلاً در فصل ۴ به طور خلاصه بدان اشاره شده است. این شیوه را «جریان سیال ذهن» نیز گفته‌اند. برجسته‌ترین نمونه‌های این شیوه در شکل افراطی که تلاشی است در رونویسی دقیق از روند تفکر، عبارتند از نوول‌های اخیر ویرجینیا وولف^۸ و «اولیس»؛ تجربه بعدی جویس به نام «بیداری فینگان‌ها»^۹ بیشتر به تصویری از روند ذهن ناخودآگاه شبیه است تا روند عادی تفکر آگاه؛ و به راستی عباراتی در «اولیس» وجود دارد که این حقیقت در آن‌ها هویدا است. بسیاری از رمان‌نویسان قدیمتر، و بسیاری که در جنبه‌های دیگر اثرشان، نوگرا و یا گاهی غریب می‌نمایند پاراگراف‌های منفردی را به کار می‌برند که قصد دارد اندیشه‌ها را بنمایاند، از کسی می‌گویند که در چنگ اشتیاق تند کینه‌توزی یا جنسی اسیر است و کسی که به خواب رفته یا کسی که در افکار پوچ غوطه‌ور است. این گونه نمونه‌ها - با تفسیرهایی جالب در چگونگی اندیشه‌های پراکنده که می‌تواند در واژه‌ها بیان گردد - در داستان‌های کوتاه «آندره موریس» به نام «ماشین اندیشه خوان»^{۱۰} و در برخی آثار صادق چوبک مثلاً «سنگ صبور» و نیز در برخی آثار هدایت دیده می‌شود. هنوز اثر چندان قابل توجهی به فارسی آفریده نشده که سراسر کتاب یا داستان بدین شیوه باشد.

غالباً جالب توجه است که یک نویسنده، چگونه از نویسندگان دیگر تقلید کرده است؛ به خوبی معروف است که «استیونس»^{۱۱}، خود را به وسیله تقلید از سبک‌های دیگر پرورش داده است. همه می‌دانند که «بهارستان» جامی به تقلید از «گلستان» سعدی نوشته و پرورده شده است. تاثیر و نفوذ یک نویسنده بر دیگری، بخش بزرگی از تاریخ ادبی را فراگرفته

۷ - "Stream of Thought" یا "Stream of Consciousness"

۸ - Virginia Woolf (۱۹۴۱ - ۱۸۸۲) و نویسنده انگلیسی

۹ - "Finnegan's Wake"

۱۰ - Andre' Maurois: The Thought Reading Machine (۱۹۶۷ - ۱۸۸۵) این نام تخلص نویسنده ای

فرانسوی است به نام "E'mile Salomon Wilhelm Herzog"

۱۱ - Robert Louis Balfor Stevenson (۱۸۹۴ - ۱۸۵۰) نویسنده اسکاتلندی.

است. بررسی مقامات و مقامه نویسی فارسی و تاریخ آن نشان می‌دهد که تحت تاثیر مقامه نویسی عربی پدید آمده است. مطالعه ادبیات کلاسیک ایران به خوبی نشان می‌دهد که برخی شاعران و نویسندگان ایران تا چه حد از قرآن و حتی جمله بندی‌های آن تاثیر گرفته‌اند و آثارشان گواهی بر مطالعه همیشگی آنان در قرآن است، به ویژه عارفان. با قطع نظر از این مساله، می‌توان برخی شیوه‌ها را نیز «تقلیدی» نامید، که البته این تقلید در اثر اقتدار بیان و زبان نویسنده و شاعر مبتکر است که دیگران را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد و بدین ترتیب یک جریان ادبی را در تاریخ پدید می‌آورد و سبکی خاص را تبدیل به یک مکتب ادبی می‌کند. فردوسی، خیام، نصرالله منشی، سعدی، حافظ، نظامی، سنایی، سید حسن غزنوی، رودکی و نیما مشهورترین بنیادگذاران مکتب‌های ادبی ایران بوده‌اند. جا دارد که منتقدان و مورخان ادبی به بررسی و شناساندن و دسته بندی مکتب‌های ادبی ایران بپردازند.

یک شیوه سبک شناختی ویژه دیگر هست که عبارت است از تکرار یک واژه یا عبارت و جمله در زمینه‌های محسوس و آهنگین و کمی متنوع، بر اساس اهمیت آن. این شیوه برای نویسنده‌ای که احساس و قدرت شنوایی و درک وزن را دارد می‌تواند با شکوه باشد؛ این شیوه را می‌توان «تکریر» نامید. در این جا قطعه شگفت‌آوری از این نوع آمده است که تاثیرش را به وسیله تکرار تشدید می‌کند؛ چنین نمونه‌های دقیق و خوبی را می‌توان در قرآن یافت:

« فیها فاکهة و النخل ذات الاکمام ■ و الحب ذوالعصف و الريحان ■ فبای
الاء ربکما تکذبان ■ خلق الانسان من صلصال کالفخار ■ وخلق الجان من
مارج من نار ■ فبای الاء ربکما تکذبان ■ رب المشرقین و رب المغربین ■
فبای الاء ربکما تکذبان ■ مرج البحرین يلتقيان ■ بینهما برزخ لا یبغیان ■
فبای الاء ربکما تکذبان ■ یخرج منهما اللؤلؤ و المرجان ■ فبای الاء ربکما
تکذبان ■ و له الجوار المنشآت و البحر کالاعلام ■ فبای الاء ربکما
تکذبان ■ کل من علیها فان ■ و یقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام ■ فبای
الاء ربکما تکذبان ■ یسئله من فی السموات و الارض کل یوم هو فی شان
■ فبای الاء ربکما تکذبان ■ سنفرع لکم ایه الثقلان ■ فبای الاء ربکما
تکذبان »

ترجمه این آیه‌ها را از «کشف‌الاسرار» میدی نقل می‌کنیم:

«در زمین میوه‌ها است و خرما بن خوشه‌ها در غلاف - و دانه با کاه و با گل - پس به کدام نعمت‌های پروردگارتان تکذیب می‌کنید و ناستوار می‌گیرید ای پریان و آدمیان - آدمی را از سفال خام آفرید - و پریان را از آمیغی از آتش آفرید - پس کدام نعمت‌های خدایتان را ناستوار می‌گیرید؟ - خداوند هر دو بر آمدن خورشید و هر دو فرو رفتن آن! - پس کدام نعمت‌های پروردگارتان را ناراست می‌گیرید؟ - فراهم گذاشت دو دریا را تا هر دو به هم رسند - میان آن دو دریا حاجزی است از قدرت که بر یک دگر زور نتوانند کرد! - پس کدام نعمت‌های خداوند را نادرست می‌گیرید؟ - از آن دو دریا مروارید و بُسند بیرون آید - پس به کدام نعمت‌ها و فرستادگان را دروغ زن می‌گیرد؟ - و خدای راست کشتی‌های ساخته در دریا مانند کوه‌های بلند - پس کدام نعمت‌های پروردگارتان را ناراست می‌گیرید؟ - هر چه و هر کس بر روی زمین است فانی و به سرآمدنی است - و تنها خداوند تو صاحب شکوه و بزرگواری پیوسته باقی و جاوید می‌ماند - پس کدام نعمت‌های پروردگارتان را ناراست می‌گیرید؟ - از او می‌پرسند و می‌خواهند هر کس که در آسمان‌ها و زمین است که هر روزی در کاری و حالی است و در هنگام امری است - پس کدام نعمت‌های پروردگارتان را ناراست می‌گیرید؟ - آری، باز پردازیم با شما ای پریان و آدمیان - پس کدام نعمت‌های پروردگارتان را ناراست می‌گیرید؟»

این شیوه در نثر دوره سامانی تا حد زیادی جزو طبیعی نثر بود؛ هر چند در سبک آثاری که از پیش از اسلام باقی مانده است - به ویژه کتیبه‌ها - جنبه سبکی به خود گرفته است: «داریوش، شاه بزرگ، شاه شاهان، شاه کشورها، پسر ویشناسپ هخامنشی، که این کاخ را ساخت.»

DPa کتیبه داریوش تخت جمشید

این شیوه شاید بهتر بود در بخش علوم بلاغی و بدیع و صنایع مورد بررسی قرار می‌گرفت، زیرا در ادبیات ایران، به عنوان قاعده‌ای در یک نوع نثر، تبدیل به شیوه عام سبکی یک اثر نشده بلکه همواره یکی از انواع صناعات یا ویژگی سبکی شناخته شده است. نفوذ مسأله ایجاز و گرایش بدان سبب شد که این شیوه تضعیف گردد. بدیهی است که

در ادبیات داستانی فارسی نمی‌توان آن را شیوه و زبانی مستقل همانند «روستایی» دانست زیرا داستانی به این شیوه به طور مختص اصولاً نگاشته نشده است، این روش، جز در شعر، غالباً در نثرهای ادبی غیرروایی به کار گرفته می‌شود؛ اما البته در نثر ادبی گلستان به صورت یک رسم به کار گرفته شده است. خانم بولتن آن را با عنوان فوگو (Fugue) نام می‌برد که به قطعه ای موزیک گفته می‌شود که در آن چند تن پی در پی دنباله آواز را ادامه می‌دهند.

«تقارن»^{۱۲}، یکی دیگر از انواع ویژه سبک نثر است. البته ما تقارن‌های منفرد و جداگانه‌ای در بسیاری از کتاب‌ها خواهیم یافت؛ ما این شیوه را هر روزه کار می‌بریم - «فریبا سخت کار می‌کند و بسیار باهوش است اما فاطمه تنبل و وظیفه‌شناس است». هر چند برخی قطعه‌های قوی در نثر وجود دارد که چیزی جز تقارن در آن‌ها موجود نیست:

«فرزندى خردمند، پدر را خرسند می‌سازد؛ اما فرزند نادان، بار مادر خویش

است.»

«گنجینه‌های نابکاری هیچ سودی نمی‌رساند؛ ولیکن درستی‌کاری از مرگ

می‌رهاند.»

«خداوند تحمل نخواهد کرد که ارواح نیکوکاران گرسنگی بکشد؛ اما ذات

نابکار را مطرود می‌کند.»

«آن که بادیست آویخته معامله کرد، فقیر شد؛ اما دست کوشا توانگر شد.»

«آن که در تابستان خرمن فراهم کرد، فرزندی خردمند است؛ اما آن که

در هنگام درو خوابید، فرزندی است که سبب خجالت است.»

«برکت‌ها بر فراز سر دادگر هستند؛ اما زور، دهان نابکار را می‌پوشاند.»

«یاد دادگر متبرک است؛ اما نام نابکار تباه خواهد شد.»

Proverbs 10: 1-7 (کلمات قصار)

نمونه‌های زیر از «گلستان» سعدی، باب «در آداب صحبت» نقل می‌شوند:

«خشم بیش از حد گرفتن وحشت آرد و لطف بی‌وقت هیبت ببرد.»

(ص ۱۹۰)

«نه چنان درشتی کن که از تو سیر گردند و نه چندان نرمی که بر تو دلیر

شوند.» ص ۱۹۱

«ده آدمی بر سفره‌ای بخورند و دو سگ بر مرداری با هم بسر نبرند.»

ص ۱۹۴

«هر که در حال توانایی نکویی نکند، در وقت ناتوانی سختی بیند.» ۱۹۴

«استعداد بی تربیت دریغ است و تربیت نامستعد ضایع. (۲۰۰)

«رای بی قوت مکروفسونست و قوت بی رای جهل و جنون.» (۲۰۱)

«به نانهاده دست نرسد و نهاده هر کجا هست برسد.» (۲۰۵)

«شدت نیکان روی در فرج دارد و دولت بدان سر در نشیب.» (۲۰۵)

نمونه‌های بسیار دیگری می‌توان از «گلستان» شاهد آورد اما همین مقدار کافی است. سعدی در باب هشتم «گلستان» کاملاً بدین شیوه می‌گراید ولی در باب‌های دیگر کمتر بدان توجه دارد و به طور پراکنده از آن استفاده می‌کند زیرا به حکایت گویی روی می‌آورد و به هر حال باز هم می‌توان جای جای درباب‌های دیگر «گلستان» به این شیوه برخورد. در آثار همه تقلید کنندگان سعدی و پیروان «مکتب گلستان» نیز می‌توان چنین شیوه‌ای را مشاهده کرد؛ از این گذشته، بسیاری از آثار غیر آموزشی صوفیانه نیز از چنین روشی برخوردار هستند، از جمله «مناجات نامه» خواجه عبدالله انصاری و ...

برخی سبک‌ها بسیار «تلمیحی» هستند و درک آن‌ها مستلزم داشتن مطالعه و اطلاعات عمومی وسیعی است. میلتون در شعر انگلیسی، نمونه روشنی از این نوع است. همه شاعران گذشته ایران از این تکنیک سود برده‌اند اما به نظر می‌رسد که خاقانی و مولوی و حافظ نظر خاصی به این شیوه داشته‌اند. قصیده «ترسایی» خاقانی انباشته از انواع تلمیحات است؛ غالب تلمیحات در ادبیات فارسی برگرفته از قرآن و یا احادیث و یا اساطیر و تاریخ و یا افسانه‌های عامیانه و عرف‌های اجتماعی است و بنابراین اطلاعات وسیعی را می‌طلبد.

«آه ویکلیف، لوتر، هامپدن، سیدنی، سامرز، ویگ‌های ۱۳ عوضی و اصلاح طلبان مذهبی و سیاسی بی‌فکر، و همه شماها، خواه شاعران یا فیلسوفان، قهرمانان یا حکیمان، مبتکران هنرها یا دانش‌ها، میهن پرستان، نیکوکاران تبار بشری، روشنفکران و متمدنان جهان، که (تاکنون) فکر را مطیع عقل کرده‌اید و قدرت را مطیع قانون؛ که سبب شدید دیگر افسونگران و مرتدان

را در آتش‌های آرام نسوزانیم؛ که اشک‌ها دیگر به وسیله قاضیان متبسم و رنگ پریده به کار برده نشوند تا متهمان به خاطر وجدان با شکنجه به زور وادار به اقرار نشوند؛ که انسان‌ها دیگر بدون عدالت و هیأت منصفه مانند میوه‌های بلوط بر درخت‌ها به دار آویخته نشوند یا مانند جانوران وحشی در میان بیشه‌ها و دره‌ها شکار نگردند؛ ای کسانی که از ستم روحانیان کاسته‌اید، و از تکبر نجبا، و از الوهیت پادشاهان روزگاران پیشین؛ ای کسانی که مدیونتان هستیم که دیگر یقه «گورث» (Gurth) و «وامبا» (Wamba) را برای رقصیدن یا دلقک شدن به دور گردنمان نمی‌افکنیم؛ که دژهای لردهای بزرگ دیگر کمینگاه راهزنان نیست تا از آن جا با آتش و شمشیر خارج شوند و سرزمین‌ها را ویران کنند؛ که دیگر ما در سیاهچال‌های نفرت انگیز بدون این که دلیل آن را بدانیم به سر نمی‌بریم؛ یادست‌های راست ما ایجاد شده‌اند تا آن‌ها را در برابر توهین فردی گستاخ در دفاع از خود برافرازیم؛ که ما می‌توانیم بدون بیم از وجود مشعل در بسترهایمان بخوابیم، یا بدون بنای آرزوهایمان سفر کنیم؛ که «آمی روستارها» دریچه‌هایی نیستند که به وسیله «ریچارد وارنی‌ها» با بخسودگی از مجازات بسته شده باشند؛ که رود سرخ «وستبورن» کوه آتش به کلبه‌های آرام نمی‌اندازد؛ که «کلورهاوس» خونسردانه حکم‌های اعدام را در نمایش نمی‌سراید؛ که ما «تریستان لرمیت» یا «تپیت - آندره» نداریم تا مانند عنکبوت‌ها به سوی ما بخزند، و جسممان مورمور کند، قلب‌هایمان در هر لحظه از زندگیمان در درونمان بیمار شود- شماها، که این دگرگونی رادر چهره طبیعت و جامعه ایجاد کرده‌اید، یک بار دیگر به زمین باز گردید و آمرزش «سیر والتر» و حامیانش را طلب کنید، که افسوس می‌خورند که قادر نیستند همه آنچه را که شما انجام داده‌اید بی اثر کنند.

ویلیام هزلیت: روح زمان

«توب مرواری» اثر صادق هدایت نمونه کاملی از این شیوه است که در کنار زبان طنز آلود نیاز به اطلاعات فراوانی دارد:

«دانستیم که خدا کریم و رحیم است اما آزمایش‌ها خواهد کرد، چنانکه بر ایوب پیغمبر صلوٰۃ الله و سلامه علیه گذشت. مدتی بر این بر آمد، از

کشتی‌ها پیاده شدیم و در شکم اژدها به سیر و گشت پرداختیم. جایتان خالی جایی بود بس فراخ و شگرف همچون دزاشکفت دیوان بود... اژدها که دید طعمه زیانکار است و آزار می‌دهد، ما را کنار جزیره‌ای از اقلیم پنجم قی کرد و با نهیبی صاعقه آسا یک موی از زهار خویش کند و به سوی من پرتاب کرده گفت: «هر وقت مرا لازم داشتی این موی را در آتش افکن، در دم به مددت خواهم شتافت.» و خود ناپدید شد.

این جزیره را اکنون هرگز می‌نامند، در طلسم فولادزره و اکوان دیو و وروره جادو بود، تمام ساحلش مسلح بود و به قلاع و بروج محکم شده با ملاط و ساروج و مانند بیضه مرغ سبید، که پای مور بر آن می‌لغزید. همینکه در کنار جزیره لنگر انداختیم، هفت خوان رستم را به چشم خود دیدیم و دام زنگوله دیو و علقمه جادو را در نور دیدیم. چنانکه فردوسی طوسی افغانی علیه الرحمه فرموده:

چو مردم نماند آزمودیم دیو چنین جنگ و پیکار و چندین غریو
که دیگر که این دیو ناسازگار، به تن سهمناک است و چیره سوار

خلاصه، پس از هفت شبان و هفت روز پیکار خونین که با دیو و جادوگر و اژدها و سیمرغ و دوالپا و نسناس و سندباد دریایی و عفريتیان و جنیان و پریان و از ما بهتران در پیوست، طلسم جزیره شکست و پیروزمندانه با لشکر خواص و سرهنگان وارد هرگز شدیم. خیمه و خرگاه بزدیم و ضیافت تیار فرمودیم کردن. سفره زربفت گسترانیدند و خوانسالاران کاسه‌های یشمی و بلورین و با رفتن و حلواهای رنگارنگ و لوزیات طرح طرح و میوه‌های گوناگون به پیش نهادند. بعد از آن، بکشیدن طعام و آشامیدن شراب گلفام اشارت کردیم. مجلس عیش و نشاط بر پا شد. ساقیان زهره جبین در لباس‌های سندس و استبرق و حورعین کامثال اللؤلؤ المکنون اقداح راح ریحانی در گردش آوردند و مغنیان طرب ساز و سازندگان نغمه پرداز، آغاز نواختن چنگ و عود و ارغنون کردند. هنوز سلاح و سرهنگان و نقیان و یساولان و هیبت کافران و دبدبه فرعونیان که از حد و حصر بیرون بود، چون برق لامع می‌گذشتند و دسته‌ای چون باد صرصر. با خود گفتیم: «جل الخالق، الهی تو آگاهی و عالم السر و الخفیات» که ناگاه لشکر دشمن

اندر رسیدند و به پیشگاه ما آمدند و دسته دسته و گروه گروه سر اطاعت و عبودیت و انقیاد بر زمین سودند و گفتند که: «از زمان حضرت آدم علیه السلام، ابی یوم الحاضر، این جزیره در طلسم دیوان بوده است و کیومرث و افراسیاب تورانی هم نتوانستند طلسم اینجا را شکست.» و شکر حضرت باری بجای آوردند.»

صادق هدایت: توپ مرواری / ص ۵۷ - ۵۵

نیروی بسیار نیشدار این کتاب بیشتر نتیجه تلمیحاتی است که از اساطیر و تاریخ مذهب و آثار ادبی دیگر و سیاست به وام گرفته شده‌اند. «بوف کور» وی نیز چنین مایه‌هایی دارد.

گاهی ممکن است بررسی این امر روشن‌گر باشد که آیا اثر به وسیله غنای تشریح و تفصیلات واقعی که تصویری روشن به ما می‌دهد به وضوح و صراحت دست یافته است:

«در تخمین اندازه آن جانور به وسیله مقایسه با ضخامت درختان بزرگی که تقریباً از آن‌ها عبور کرده بودم - غول‌های اندکی از جنگل که از خشم ریزش کوه جان به در برده بودند - نتیجه گرفتم که بزرگتر از هر کشتی جنگی بزرگی در جهان است. من می‌گویم کشتی جنگی بزرگ، زیرا شکل هیولا به ذهن‌خطور می‌کند - تنه یکی از هفتاد و چهار کشتی ما می‌توانست تصور نسبتاً خوبی از طرح و زمینه کلی آن به دست دهد. دهان حیوان در انتهای خرطوم واقع شده بود که شصت یا هفتاد پا درازا داشت و تقریباً به کلفتی بدن یک فیل معمولی. نزدیک ریشه این خرطوم مقدار زیادی موی زیر سیاه بود - بیشتر از آنچه که می‌توانست به وسیله روکش‌های یک علامت از بوفالوها تهیه شده باشد؛ و از این موها در دو جانب، دو عاج درخشان به طور افقی و رو به پایین ظاهر شده بود که بی شباهت به دندان‌های گراز وحشی نبودند، اما با اندازه‌ای بسیار بزرگتر. موازی با خرطوم که به جلو دراز شده بود و به هیچ طرف منحرف نبود تیر غول پیکری بود باسی یا چهل پا درازا، که به طور نمایان از بلور خالص شکل گرفته بود، و به شکل منشوری کامل: - که شعاع‌های روبه زوال خورشید را در با شکوه‌ترین شکل منعکس می‌کرد. تنه مانند گئوه‌ای با زاویه نسبت به زمین ساخته شده بود. از آن، دو جفت بال به بیرون گسترده شده بود - هر بال تقریباً یکصد یارد

درازی داشت - یک جفت روی دیگری جا گرفته بود و کاملاً به وسیله پولک‌های فلزی ضخیم پوشانده شده بود هر یک آشکارا چند ده یا دوازده پا قطر داشت من مشاهده کردم که باردیفهای بالایی و پایینی بال‌ها بازنجیری محکم متصل شده بودند. اما این غرابت عمده این چیز مخوف، نمایش «سر مرگ» بود که تقریباً سراسر روی سینه‌اش را پوشانده بود، و روی زمینه تاریک بدن چنان درست و دقیق با سپیدی و تابندگی ترسیم شده بود که اگر هنرمندی آن جا بود آن را با دقت طرح می‌کرد.

ادگار آلن پور: حکایت رمز و تصویر^{۱۴}

و یا این که آیا به وسیله انباشتگی و درهم تافتگی فرم و شکلها و تخیلات زنده بدان دست یافته است:

« فالستاف: آیا من زیسته‌ام تا در یک سبد حمل شوم و در تایمز انداخته شوم، مانند پشته‌ای از آشغال قصاب؟ خوب اگر من چنان نیرنگ دیگری را به کار برده باشم ذکاوت‌هایم را در سپاسگزاری‌ها خواهم داشت و چاپلوسی خواهم کرد و آن‌ها را به عنوان هدیه سال نو به یک سگ خواهم داد. دغلکاران مرا با چنان افسوس اندکی در رودخانه ناچیز شمردند که گویی توله‌های یک ماده سگ کور را غرق کرده‌اند پانزده تا در کجاوه شما می‌توانید از اندازه من بفهمید که من در فرو رفتن در آب چابکی خاصی دارم: اگر ته رودخانه مثل عالم اموات عمیق بود؛ خواهم افتاد. من غرق شده بودم اما آن ساحل شیب‌دار و کم عمق بود؛ مرگی که از آن متنفر بودم زیرا آب انسان را باد می‌کند و آنچه که آنگاه خواهم بود یک چیز باد شده است! من کوهی از مومیا خواهم بود.»

شکسپیر: همسران شاد ویندسور ۵-۳-۱۵

دریک مفهوم می‌توان استدلال کرد که اگر سبک در همه فردی است، سبک فردی هر

۱۴ - Edgar Allan Poe : Tales of Mystery and Imagination (۱۸۴۹-۱۸۰۹) شاعر و

داستان‌نویس آمریکایی.

مولف، شیوه، اختصاصی خود است غالباً با ارزش است که برای واژه‌های برگزیده، ساخت‌های مورد علاقه و مطلوب جمله، وزن و آهنگ‌های ویژه و صنایع ادبی مخصوص یک مولف خاص جستجو شود.

یک جنبه از سبک نثر که ممکن است اشاره بدان در این فصول پایانی کتاب مناسب باشد موضوع «نثر ترجمه‌ای» است. این نسبتاً مهم است زیرا نوول‌های فرانسوی و روسی و انگلیسی - به ویژه - و ۰۰۰ به طور وسیعی در ترجمه خوانده می‌شود و ترجمه‌هایی برای یک خواننده فارسی زبان با فرهنگ، از بسیاری زبان‌های دیگر در میان کتاب‌ها وجود دارد. * آزمون یک ترجمه به طور ابتدایی این است: نخست این که آیا همه معنا را می‌رساند و به قدر امکان، سبک اصلی را ارائه می‌دهد؟ دوم اینکه آیا به طرز شایسته‌ای مانند یک اثر اصلی خوانده می‌شود که ما را از شگفتی‌های پی‌درپی دچار غافلگیری یا آزرده‌گی کند؟ و آیا مترجم مقصر خامی‌های سبک است یا منبع اصلی؟ بنابراین سبک‌ها در ترجمه‌ها به همان اندازه که در زبان اصلی یا در زبان ترجمه است متفاوت خواهند بود؛ یک ترجمه ضرورتاً بدون چنان شایستگی نیست که خود به خود یک اثر ادبی مستقل باشد. * ترجمه‌های محمد قاضی و به آذین و مترجمان قدرتمند و خوب دیگر در مقایسه با منبع اصلی، بیانگر این شایستگی‌ها هستند.

۱۴- تقسیمات

ث: نثر برای نثر

تنها بهانه برای بی‌فایده ساختن چیزی این است که کسی آن را
مشتاقانه تحسین کند.

اسکار وایلد

روی هم رفته سبک نوشتاری نثر تا حدی می‌باید اهمیت داشته باشد؛ اما در بیشتر نثرهای نوشتاری، مفاد مهمتر از سبک است *

نثر کاربردی خالصی نیز وجود دارد مانند نثر آموزشی کتاب‌های درسی، دائرةالمعارف‌ها، گزارش‌ها و غیره * بیشتر نثرهایی را که افراد عادی و عوام می‌خوانند برای استراحت و تمدد اعصاب کاربرد دارد؛ در این شیوه، داستان و شخصیت‌ها توجه عمده را به خود جلب می‌کنند؛ هنگامی که ما یک نوول را می‌خوانیم غالباً به سبک آن توجه نداریم مگر این که چندان غیر عادی باشد که تمرکز ویژه‌ای را از ما بطلبد یا چندان بی‌قیدانه باشد که ما را خشمگین کند.

در مرحله‌ای کاملاً جدید در تاریخ ادبی اروپا که شاید با گسترش و پیشرفت «هنر انتزاعی»^۱ مقارن باشد، دسته کوچکی از آثار ادبی پدید آمد که در آن، مفاد، کاملاً بی‌اهمیت

است و خود سبک برای نوشتار، حجت واقعی است* در ایران تا دوره مشروطه معمولاً نوشته‌ها یا آموزشی (تعلیمی) بودند و یا اخلاقی، گرچه هدف اخلاقی، ضرورتاً تلقین تقواهای مهم نبود و ممکن بود فقط اصلاح برخی انحراف‌ها از ذوق و عادات نیکو مدنظر باشد* در دوره بازگشت، گذشته از برخی نوشته‌ها مانند «منشآت قائم مقام»، گاهی نویسندگان، مقالاتی در موضوعات بسیار کم مایه و گاهی مبتذل نوشتند و این گرچه تا حدی با انتشار روزنامه در ایران دوره بعد ادامه یافت اما رفته رفته این جریان تا حدی از بین رفت و نویسندگان، دیگر برای لذت محض و بازی با موضوعات و الفاظ، چیز نمی‌نوشتند؛ در دوره مشروطه تا زمان پهلوی دیگر سبک برای نویسندگان، اهمیتی نداشت زیرا آنان می‌خواستند مطالب خود را سریعتر به ذهن نا فرهیخته و کم دانش مردم انتقال دهند؛ هر چند در دوره‌های گذشته تا زمان مشروطیت، سبک در بسیاری موارد بر مفاد ترجیح داشت و نویسندگان بسیاری نثرهای آراسته و قابل تحسین و فردی داشتند. به نظر نمی‌رسد که جریان تاریخ ادبی ایران به این زودی‌ها نیز به مرحله جریان و نفوذ «هنر انتزاعی» برسد که تنها سبک در آن اهمیت داشته باشد؛ این امر بی شک مرهون شرایط ویژه سیاسی و اجتماعی و فرهنگی ایران است. به هر حال هر گروه از ملت‌ها جریان ویژه‌ای را در تاریخ پیموده‌اند و مطابق با همان جریان‌ات، ادبیات آن ملل نیز رشد و تحول یافته و سیر تاریخ ادبی آن ملت را پدید آورده است؛ به همین دلیل سیر تاریخی ادبیات هر ملت با ملل دیگر تا حدی متفاوت است؛ اما با این حال، نویسندگانی که حرفی هم برای گفتن ندارند و سیر تفکرات، آنان را به بیان وادار نکرده است، غالباً بیشتر به سبک مجرد و محض می‌اندیشند و آثاری می‌نگارند که هدف آن‌ها فقط دست یافتن به سبکی ویژه است. در این گونه نگارش، سبک، ناخودآگاه به سوی تصنع و تعقید می‌گراید زیرا این مفاد و بیان و اندیشه نیست که سبک را در آنان پدید آورده است بلکه سبک به طور مستقل و منتزع از اندیشه و مفاد ایجاد شده است. این «هنر انتزاعی» است. دوره سبک هندی در شعر، به همین دلیل دوره تنوع سبک‌ها و شیوه‌های قدرتمند است و اما اندیشه‌های فقیر. این دوره با وجود قدرت سبک‌ها، هرگز اندیشمند هنرمند قدرتمندی خلق نکرده است و این امر در این دوره نکته بسیار قابل توجه و دقیقی است. اندیشه‌ها در این دوره یکسره تقلیدی است و این جا است که نطفه دوره بازگشت ادبی در بطن دوره سبک هندی وجود داشت؛ و به تعبیر هگلی، سبک هندی، ضد خود را در درون خود پرورش داد. برخی از نویسندگان انگشت شمار جدید که نثرشان معمولاً گرچه نه به طور یکنواخت در شکل مقاله - همان نثر برای نثر بوده است، مانند:

احمد عزیزی، همین ویژگی را دارند - و البته نه همیشه، زیرا زمان به آنان هم اکنون این اجازه را نمی‌دهد که یکباره و یکسره بدان سمت حرکت کنند. در این جا متنی را با این ویژگی می‌آوریم:

«در فصل زمستان که هوا بُردِ بُرد پوشیدن گرفت و چشمه چشم سحاب جوشیدن، نفس در حلق سنگ تنگ شد و مردم چشم در چشم مردم سنگ... سراب از چشم عاشق پر آب تر شد و عمارات از نرگس معشوق خرابتر... باران گفتی شوشه سیم است و تگرگ خوشه دُرِ یتیم... ماهی چندان که در حوض خوض کردی جز یخ ندیدی و زاهد از شوق آتش جز حدیث دوزخ نشیدی.»

قائمی: پریشان (نقل از: گزیده‌ای از نثرهای مصنوع و مزین / ص ۱۶۳)
بسیاری آثار هستند که همین گونه توجه نویسندگانشان به سبک، و از طرفی نداشتن ابتکار، آنان را به تقلید سبک آثار بسیار مشهور و مهم واداشته است. همین امر در قائمی باعث شده که وی در قرن سیزدهم هجری چیزی بنویسد در نهایت با زبان قرن هشتم؛ و بنابراین خارج از موقعیت تاریخی و اجتماعی زبان. یک لحظه ممکن است فکر کنیم این نثر واقعاً قدرتمند و زیبا است و تاثیر شگرفی خواهد گذاشت، اما بازی مصنوعی با کلمات و تکرارها و ردها و جناس‌های بی‌مزه، ما را وادار می‌دارد که آن را جدی نگیریم. کمی اطلاع از سنت‌ها و تاریخ ادبی ایران، نشان می‌دهد که برای یک فرد اندکی تحصیل کرده و ادبیات خوانده، کلیشه‌های مبتذل آن، گاهی زجر آور است.

این گونه توجه انتزاعی به سبک، در تمام موارد باعث می‌شود که نویسنده، زمینه‌های عمیق و پیچیده را درک نکند و بنابراین نتواند احساس لازمی را منتقل سازد؛ حتی این شیوه به سادگی می‌تواند آنچه را که به سادگی قابل تراژیک و جگر سوز شدن است، از این موقعیت خارج کند و حالتی خنده آور و مضحک بدان بدهد. شاید دقیقاً به همین علت باشد که هرگز داستان و حکایتی تراژیک بدین شیوه نوشته نشده است. در متن زیر، همان ظرافت آراسته و زبردستی متعیرکننده وجود دارد و همان روشن به کار می‌رود اما جذابیت آن ناشی از ابتکار و روحیه شخصی و عدم کلیشه پردازی و توجه به مفاد است:

«اگر تاحال آسمان کبود را با این بنده رای بدخویی بود و یا دشمنان حسود را راه بدگویی، نه جرم و عصیان بود و نه کفر و کفران که ناصوابی را صوابی در جواب گویم یا ناسزایی را معارضه مثل سزادهم... خلاف امروز که

سروکار این غلام با عتبات عالیات افتاده که: لَوْ دَنَوْتُ أَنَّمَلَّةٍ لَا حَتَرَتْ .
این بنده را غایت فخر و اعتبار است نه مایه ننگ و عار که صریح ارباب
خود باشم نه قریع اذتاب خود.»

منشآت قائم مقام

(نقل از گزینۀ نثر فارسی / ص ۳۸ - ۳۷)

بنابر این چنان که پیشتر گفته شد، احتمال دارد روایتی از نظر ماده، مبتذل و کم مایه باشد و بیشتر لذت خواندن آن، از شیوه بیان ناشی شود؛ یا گاهی شکوه ظاهری برخی از واژگان کمک کند که گزارش حوادث فرعی کم مایه، حتی در نامه‌ای به یک دوست، نیرو بگیرد، نامه نویسان خوب، به راستی بارها سبک نثر را برای خود تهذیب و اصلاح می‌کنند تا دوستان خود را جذب نمایند و خشنود سازند.

کتاب‌های برجسته دیگری به وفور وجود دارد که می‌تواند «نثر کاربردی» نامیده شود. این نثری است که مفاد آن مهمتر از سبک است؛ مثلاً طالبوف، ملکم خان، زین العابدین مراغه‌ای، میرزا آقاخان کرمانی و ... متن‌هایی از این گونه تکنیک سرزنده و تفریحی نیز دارند؛ «تریسترام شاندی» اثر «استرن»، در زبان اصلی، رمانی است که در آن، سبک بسیار مهم است و به همان خوبی هم، به طور ممتازی فردی است؛ اما تجربه نشان می‌دهد که خواندن چنین کتاب‌هایی که سبکشان مهمتر از مفادشان است، واقعاً به عنوان داستان، غیر قابل تحمل خواهد بود.

۱۵- بررسی و دیدگاه تاریخی^۱

شما انتظار مرا نخواهید داشت، و نخواهید شنید.
در آهنگ‌های من، آوایی را که می‌شناسید.
شما از دیدار ویلیام شکسپیر خرسند نخواهید بود.
خود گرچه شاید تراژدی‌های او را خوانده باشید.

نیکولاس مور: بازگشت ویلیام شکسپیر^۲

۱ - در این فصل، همه متن‌های برگزیده را از پنج جلد کتاب «هزارسال نثر پارسی» تالیف کریم کشاورز نقل کرده‌ام.

۲ - Nicholas Moore: The Return of William Shakespeare، نویسنده انگلیسی.

مطالعه نثر مثل مطالعه هر هنر دیگر، با اطلاعاتی از تاریخ آن، دقیقتر و جالبتر و غالباً مفهومیتر می‌گردد. خواننده‌ای که این دانش را ندارد به اشتباهات بسیاری سوق می‌یابد، زیرا ممکن است چیزی را که سبک مشترک و عمومی یک دوره است، سبک غیر متداول و بسیار فردی بشمارد، یا ممکن است در آن باره تعبیرهای احمقانه‌ای ارائه دهد و مثلاً آن را املای غیر معمول و نادر به شمار آورد. شاید نمونه تقریباً کاملی را از نظر تاریخی بتوان در کتاب «سبک‌شناسی» مرحوم «بهار» یافت. در هر حال دقت به مسأله نثر از نظر تاریخی از اصول مهم سبک‌شناسی است.

سبک را از نظر تاریخی نیز باید مورد دقت قرار داد، به ویژه از دیدگاه «همزمانی» و نیز «در زمانی»؛ در این جا توضیحی را لازم می‌دانم:

یکی از تمایزهایی که «سوسور» - زیان‌شناس سوئیسی - در زبان مطرح می‌کند بین

جنبه‌های «همزمانی» (Synchronic) و «در زمانی» (diachronic) زبان است. «همزمانی» عبارت است از جنبه ساختاری زبان، که دستگاه و نظامی در یک دوره معین است؛ «در زمانی» مربوط است به تاریخ زبان؛ یعنی تغییراتی که در شکل‌ها و قراردادهای آن در طول زمان حاصل شده است.^۳ همین جنبه‌ها در مورد سبک شناسی نیز می‌تواند و باید کاربرد داشته باشد. در شیوه و جنبه «همزمانی» سبک، باید سبک یک اثر را با آثار هم دوره و معاصر آن مقایسه کرد و جنبه عمومی یا فردی سبک را دریافت؛ بنابراین بدون این بررسی نمی‌توان نتیجه گرفت که سبکی فردی است یا عمومی و یا هر نوع دیگر؛ بدون این امر، هر گونه نتیجه‌گیری نیز بی‌پایه و اساس خواهد بود. از طرفی، جنبه «در زمانی» هر اثر را باید در جایگاه و دوره تاریخی خاص خودش مورد بررسی قرار داد و گرنه نتیجه‌های بی‌پایه تری در انتظار ما خواهد بود؛ مثلاً به سادگی نمی‌توان یک اثر مربوط به قرن چهارم یا پنجم و... را در زمان حاضر، فنی یا مرسل به شمار آورد؛ حتی نمی‌توان گفت آیا فلان واژه در یک اثر ادبی، نامأنوس و غریب است یا نه، مخالف قیاس است یا نه، و استنتاج‌های دیگر. برای چنین نتیجه‌گیری‌هایی باید اثر را از دیدگاه تاریخی نیز مورد بررسی قرار داد و دید که آیا مثلاً آن واژه در زبان و گفتار یا نثر آن دوره به کار می‌رفته است یا نه؛ مثلاً «فرناس» (خواب خفیف یا نادانی) و «آزفنداک» (رنگین کمان) را غرابت استعمال شمرده‌اند^۴ و شاهد مثال نیز این است:

— مدان که فتنه بخسبد در این زمانه ولی ز عدل تست که باری شده است در فرناس

— کمان آفنداک شد، ژاله تیر گل و غنچه پیکان، زره آبگیر

در واقع این واژه‌ها امروز برای ما غرابت استعمال دارند اما از کجا که هزار سال پیش هم غرابت استعمال داشته‌اند؟ از کجا که این واژه‌ها و نمونه‌های دیگر از این دست، در زبان عامیانه آن دوره به کار نمی‌رفته‌است؟ این جا است که باید به برداشت و دیدگاه تاریخی متمسک شد و آن را از دو جنبه همزمانی و در زمانی بررسی کرد. یا مثال دیگری مانند واژه‌های «فرخج» و «تخجم» از شعر خاقانی آورده شده است:

— پیش درشان سپهر و انجم این بوده فرخج و آن تخجم^۵

۳ - ن. ک: Modern Literary Theory, P.7

۴ - ن. ک: معانی و بیان / جلیل تجلیل / ص ۷

۵ - معانی و بیان / آهنی / ص ۴

بسیاری دیگر از کتب بلاغی و معانی و بیان امروزی که همان مثال‌ها را تکرار کرده‌اند، توجه نداشته‌اند که این نظرات مربوط به دوره‌های بعد است و نمی‌تواند در مورد دوره‌های گذشته صادق و معتبر باشد؛ از این گذشته، موقعیت جغرافیایی نیز حتی باید در این زمینه مطرح شود؛ ما حتی امروزه می‌بینیم که واژه‌های فارسی در دواستان و در لهجه‌های گوناگون ممکن است هم از لحاظ آواها و هم از لحاظ حروف یا تلفظ یا حتی خود واژه متفاوت باشد. اگر امروزه شاعری واژه «مادراندر» یا «مادنذر» (= نامادری) را به کار ببر نمی‌توان آن را بلافاصله غرابت استعمال یا حتی کهن‌گرایی دانست، زیرا هنوز این واژه در خراسان زنده است و به کار می‌رود؛ اگر شاعری خراسانی باشد، چرا باید این واژه را برای او نامانوس و غرابت استعمال دانست یا حتی کهن‌گرایی، آن هم بدین دلیل که «رودکی» آن را به کار برده است. این واژه در لهجه‌های محلی خراسان، هنوز عامیانه و رایج است، پس برای یک شاعر خراسانی، استعمال عادی یا حتی عامیانه است، اگر چه مثلاً فارسی تهران یا اصفهان یا دیگر استان‌ها آن را استعمال نکنند؛ اما اگر یک شاعر با زبان فارسی تهرانی یا مناطق دیگر غیر از خراسان، این واژه را به کار ببرد باز آیا می‌توان آن را برای او غرابت استعمال دانست؟ این جا هم جای بحث و دقت دارد؛ باید نسبت این امر را در نظر داشت؛ این واژه احتمالاً برای اصفهان و تهران و ... غرابت استعمال دارد اما برای خراسان نه؛ حتی آن را برای «رودکی» نیز نمی‌توان «به کار بردن واژه‌های کهن» دانست. همچنین است بسیاری الفاظ که «نیما» به کار برده و برای برخی خوانندگان و حتی منتقدان سنتی، تعقید و ابهام و غرابت به نظر می‌رسد. بنابراین من در این جا اصطلاح «درمکانی» را نیز پیش می‌کشم و آن را به عنوان یک اصل مهم دیگر در سبک‌شناسی به شمار می‌آورم. این علاوه بر مسأله تاریخی، یک مسأله جغرافیایی نیز هست؛ مثلاً اگر کسی امروزه برخی جملات و اصطلاحات «مقدمه شاهنامه ابو منصور» یا «تاریخ طبری» و ... را نفهمد نمی‌توان به صرف همین نفهمیدن، آن را تعقید دانست یا مثلاً نثری متمایل به نثر فنی به شمار آورد؛ این اثر را باید با آثار همزمان و هم مکان خودش و با زبان رایج زمانش سنجید. گاهی مثلاً گفته می‌شود که به کار بردن لفظ «همی» از ویژگی‌های سبک فلان شاعر یا نویسنده است؛ این هم از همان اشتباهات است؛ اگر زبان عادی یک دوره چنین بوده و این گونه الفاظ به طور معمول و عادی به کار می‌رفته‌اند و همه مردم یا نویسندگان، آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌داده‌اند دیگر نمی‌توان آن را ویژگی سبکی و فردی یک شاعر یا نویسنده شمرد؛ این مربوط به تاریخ زبان - و چه بسا جغرافی زبان - و تکامل تاریخی آن

است. یکی از اشتباهاتی که معمولاً در سبک شناسی می‌کنند همین است که مسایل تاریخ زبان و دستور تاریخی را با مسایل سبک شناسی خلط و اشتباه می‌کنند.

مجموعه ارزشمند «گنجینه سخن» از دکتر ذبیح الله صفا و نیز «هزارسال نثر پارسی» تالیف دکتر کریم کشاورز، منبع قابل دسترس و خوبی برای محققانی است که قصد مطالعه در سیر تاریخی نثر فارسی را دارند. بیایید به چند قطعه مشور خوب از دوره‌های مختلف نگاه کنیم، گرچه باید به خاطر سپرده شود که چیزی به عنوان سبک نوعی و الگویی یک دوره وجود ندارد؛ همه نویسندگان برتر، ویژگی‌های فردی دارند. البته نثرهای کهن تر را تا حدی باید مستثنا کرد زیرا برخی از آن‌ها زبانی جداگانه هستند.

«آغاز قصه چنین گوید مهتر کاینات علیه الصلوة والسلام کی شبی خفته بودم اندر خانه، شبی بود با رعد و برق و هیچ حیوانی آواز نمیداد و هیچ پرنده صفر نمی‌کرد و هیچ کس بیدار نبود و من اندر خواب نبودم، میان خواب و بیداری موقوف بودم، یعنی کی مدتی دراز بود تا آرزومند ادراک حقایق بودم ببصیرت، و شب مردم فارغتر باشند کی مشغله‌های بدنی و موانع حسی منقطع باشد. پس شبی اتفاق افتاد کی میان بیداری و خواب یعنی حس و عقل بودم، ببحر علم اندر افتادم و شبی بود با رعد و برق یعنی مدد هاتف علوی غالب تا قوت غضبی مرده شد و قوت خیالی از کار خود فرو ایستاد و غلبه با دید آمد فراغت را بر مشغولی. گفت ناگاه جبرئیل فروز آمد اندر صورت خویش با چندان بها و فرو عظمت کی خانه روشن شد.

ابن سینا: معراجنامه (قرن چهارم)

«کنارنگ پسر سرهنگ پرویز بود و بکارهای بزرگ او رفتی و آنکه که خسرو پرویز بدر روم شد کنارنگ پیش رو بود لشکر پرویز را و چون حصار روم بستند و نخستین کسی که بدیوار بر رفت و با قیصر در آویخت و او را بگرفت و پیش شاه آورد او بود، و در هنگام ساوه شاه ترک که بر در هری آمد کنارنگ پیش او شد بجنگ و ساوه شاه را بنیزه بیفگند و لشکر شکسته شد و چون رزم هری بکرد نشا‌بور او را داد و طوس را با خود بدو داده بود.

ابو منصور معمری: مقدمه شاهنامه ابو منصور (قرن چهارم)

خواننده به راحتی می‌تواند این دو متن را باهم و نیز با متن‌های بعدی مقایسه کند؛ هنوز تلفظ «ذ» پس از مصوت را داریم و تعداد دیگری واژه‌ها و شکل‌های واژه‌ای که امروزه دیگر بدان شکل در فارسی به کار نمی‌بریم؛ این در واقع موضوع تاریخ زبان است نه سبک‌شناسی. تاثیر زبان بیگانه در آن مشاهده نمی‌شود و کهنگی زبان کاملاً قابل درک و بسیار زیاد است. آهنگ و ریتم نثر نیز یکنواختی و یکدستی کم‌نوسانی دارد و این خود نوعی استواری بدان می‌بخشد.

«چنین گویند که بهرام گور را وزیری بود او را راست روش خواندندی. بهرام گور همه مملکت به دست وی نهاده بود و بر وی اعتماد کرده و سخن هیچ کس در حق وی نشنیدی و خود شب و روز بتماشا و شکار و شراب مشغول بودی و یکی را که نام خلیفه بهرام گور بود این راست روش گفت او را که رعیت بی ادب گشته است از بسیاری عدل ما دلیر شده اند و اگر مال نیابند ترسم که تباهی پدید آید و پادشاه بشراب مشغول است و از کار مردمان و رعیت غافل است، تو ایشانرا بمال پیش از آنک تباهی پدید آید و اکنون بدان که مالش بر دو وجه باشد بدانرا کم کردن و نیکانرا مال ستد. هر کرا گویم بگیر تو همی گیر پس هر که او را بگرفتی و باز داشتی راست روش خویشتن را رشوت بستدی و خلیفه را فرمودی که او را دست بازدار تا هر که رادر همه مملکت مال بود یا اسبی یا غلامی یا کنیزکی نیکو روی و یا ملکی و ضیعتی نیکو داشت همه بستند، رعیت درویش گشتند و معروفان همه آواره گشتند و در خزانه چیز همی گرد نیامد و چون برین حدیث روزگاری برآمد بهرام گور را دشمنی پدید آمد خواست که لشکر خویش را بخشش دهد و آبادان کند و پیش دشمن فرستد.»

خواجه نظام الملک: سیاستنامه (قرن ۶ و ۵)

در این جا می‌توانیم توجه کنیم به صراحت و سادگی زبان، دقت در جملات، وقار و کاربرد دقیق و معقول واژه‌ها و عبارات که چیزی در آن اضافه نمی‌نماید.

«چنان خواندم در اخبار سامانیان، که: نصر احمد هشت ساله بود. که از پدر بماند، که احمد را بشکارگاه بگشتند و دیگر روز آن کودک را بر تخت ملک نشاندند، بجای پدر. آن شیر بچه ملکزاده‌ای سخت نیکو برآمد و بر همه آداب ملوک سوار شد و بی همتا آمد، اما در وی شرارتی و زعارتی و

سطوتی و حشمتی بافراط بود و فرمانهای عظیم می‌داد، از سر خشم، تا مردم از وی دررمیدند و با این همه بخرد رجوع کردی و می‌دانست که اخلاق سخت ناپسندیده است.»

ابو الفضل بیهقی: تاریخ بیهقی (قرن پنجم)

این متن هم تقریباً با همان ویژگی‌های متن قبلی است، علاوه بر این که کاربرد صنایع و کنایات و مهارت‌های دستوری در آن چنان ظریف است که خواننده عادی به سختی متوجه آن می‌شود؛ به علاوه، همان آهنگ معهود نثر این قرن را دارد اما با حساسیت و دقتی کاملاً استثنایی.

«این آیه در حق جمعی منافقان فرستاد که ایشان تهمت کردند عایشه را و سبب آن بود که رسول ع را عادت چنان بود که چون سفر خواستی رفتن قرعه زدی میان زنان، آنکه نام او برآمدی او را با خود ببردی. درین غزوه قرعه بنام عایشه برآمد و این پس از آن بود که آیه حجاب آمده بود و خدایتعالی زنانرا فرموده بود که از مردان روی بپوشند. عایشه گفت رسول هودجی فرمود برای من و مرا در آن جا نشاند و برفت و آن غزا بکرد و بازگشت. چون بنزدیک مدینه رسیدیم در شب فرود آمدیم من برخاستم در شب بازنی دیگر که با من بودی و از لشکرگاه دور برفتیم بقضاء حاجت، چون باز آمدیم عقدی بود مرا مهرکی یمانی برگردن داشتم، دست بمالیدم، نمانده بود.»

ابوالفتح رازی: تفسیر ابوالفتح (قرن ششم)

این سبکی ساده است و شاید می‌توانست تا حدی به عنوان نمونه‌ای از سبک عمومی قرن ششم آورده شود؛ اما این قرن دوره‌ای بود از تجربه‌های بسیار خودآگاه در نثر و صنعتگرایی، که پیش از این اشاره شد و یکی از سبک‌های مطلوب این دوره نیز بود. مثال دیگری آورده‌ایم که تقریباً بیش از آن به طور مصنوع بیان شده است:

«در مواضی ایام دهقانی بوزه است صابین و متدین و متورع و متقی. زنی داشت بر عادت ابنای روزگار، در متابعت شهوت و نهمت گام فراختر نهادی، و استیباغ لهو و لعب از لوازم روزگار خود شمردی. روزی آن دهقان او را قراضه‌ای داد تا پرنج خرد. زن بیازار شد، و نزدیک بقالی رفت، زر بیقال داد، بغمزه و کرشمه گفت: بدین زر پرنج ده! بقال به حرکات و

سکنت او بجای آورد کی از کدام پالیزست، و بشکل و شمایل بدانست کی چه مزاج دارد، و طینت او بر چه کاری مجبول و مطبوع است. پرنج برکشید، و در گوشه چادر او کرد، و گفت: ای خاتون! مرا بسته بند لطافت، و خسته تیر ملاححت خود کردی! در آی تا شکر دهم ترا، چای پرنج بی شکر طعام ناتمام بؤد، و غذای نامعتدل باشد. زن گفت: بهای شکر ندارم.

محمدبن علی ظهیری: سندباد نامه (قرن ششم)

این متن از ظهیری سمرقندی و بازسازی و بازنویسی ترجمه سندباد نامه قرن چهارم است که به وسیله خواجه عمید ابوالفوارس فنا روزی به فارسی ترجمه شده بود. متن ظهیری سمرقندی که مصنوع تر از متن قبلی است، در عین حال نشانه‌هایی از نثر قرن چهارم را نیز در خود دارد، مانند «ذ» پس از مصوت و کاربرد «کی» و «چی» به جای «که» و «چه» و جمله‌بندی‌های معمول آن دوره، و لفظ «پرنج». کلیله و دمنه بهرامشاهی و مقامات حمیدی و اسرارالتوحید و چهار مقاله و مجمل التواریخ و برخی دیگر از آثار، متعلق به همین دوره و قرن هستند.

«آورده‌اند که در آن وقت که یعقوب لیث هنوز منتظم نشده بود جمعی از عیاران بوی گرد آمدند و گفتند صلاح ما آن است که بسرراهی رویم و کاروانی را بزنیم تا ما را استعدادی بدست آید. پس بصحرا رفتند و خبر شنیدند که از جانب ملتان کاروانی می‌آید و مال بسیار دارد، یعقوب خواست ایشان را بزند اما بجهة آنک یارانش اندک بودند و کاروان بسیار، اندیشید که بحیله پیش کاروان باید رفت، یکی از یاران را پیش این کاروان فرستاد و گفت: جمعی از عیاران حاضر آمدند و بمالی محتاج اند، و بدست من شما را پیغام کردند که اگر شما را بزنیم در میان شما عورتانند و فضیحت شوند و شکستگی و پریشانی بر شما عاید شود شما خود باختیار ما را توزیعی کنید...»

نورالدین محمد عوفی: جوامع الحکایات (قرن هفتم)

«سلطان محمد از بلخ بر عزم نشابور روان شد و فزع روز اکبر بر صفحات احوال او ظاهر و هول و ترس در اقوال او پیدا و هرچند از تاثیر افلاک بر

مرکز خاک اموری حادث می‌گردد که اگر در خیال جبال یک نفس نقش آن تصور گیرد اجزای آن ابدال هر مزلزل و اوصال آن منحل گردد... و علاوه آن احوال حوادث غیبی و وهمی مضاف می‌گشت از امثال منامات و اشباه تفاؤلات تا بکلی عجز و قصور بر وجود او مستولی شد و قوای مفکره و مخیله از تدبیر و تدبیر و استعمال حیل عاجز آمد. سلطان شبی در خواب اشخاص نورانی دیده بود، روی خراشیده، مویها پریشان و کالیده، جامه سیاه بر مثال سوگواران پوشیده، بر سر زنان نوحه میکردند.»

علاءالدین عطاالملک جوینی: تاریخ جهانگشا (قرن هفتم)

مصنوع بودن متن جوینی کاملاً هویدا است. در عین حال آثار بسیار مصنوع دیگری در این دوره وجود دارد؛ اما به هر حال سبکی فردی وجود دارد که بیشتر به وسیله تکنیک‌های رشد یافته‌تر به فردیت خود دست می‌یابد، تا با فنون قابل تقلید و ساده صنعتگرایی. برخی نویسندگان دیگر قرن هفتم و هشتم مثل سعدالدین وراوینی، و صاف الحضره شیرازی، خواجه نصیر طوسی به سبک‌های فردی بسیار مصنوع، گرچه تعریف پذیر، نوشتند اما نوشته‌های ساده‌تر فراوانی نیز وجود داشت؛ در این جا سبکی تقریباً از همان دوره آمده است که کمتر مزین و آرایشی اما بسیار خوشایند است. این بیشتر به سبک عمومی نزدیک است:

«چون سلطان سنجر پادشاهی نشست، او نیز در طلب حسن سعی نمود. زن حسن صباح زنی را از خواص سلطان بفریفت تا شبی در خوابگاه سلطان کاردی بر زمین فرو برد و حسن صباح بسطاط پیغام فرستاد که اگر نه حب سلطان در دلم بودی، آن کارد که در زمین سخت فرو بردند، در سینه و شکم نرم آسانتر بودی. من اگرچه برین سنگم، هر که شما را محرمند مرا همدمند. سلطان از این پیغام بترسید و دیگر قصد او نکرد و با جات بنام او مسلم داشت. کار حسن عروج تمام یافت. رئیس ابوالفضل لبنانی پیش او رسید. حسن صباح گفت که دیدی چون یار موافق یافتم چه کردم. ترا بر من گمان دیوانگی بود. رئیس ابوالفضل گفت مرا همیشه بدانش تو اعتراف بوده است. اما کرا در خاطر گنجیدی که کار بدین مرتبه توان رسانید. حسن گفت در کار دولت دیدی که چه کردم، اگر توفیق باشد، بینی که در دین نیز چکنم.»

حمدالله مستوفی: نزهة القلوب (قرن هشتم)

آثاری مانند گلستان و مرصاد العباد و جامع التواریخ و تجارب السلف و راحة الصدور و آثار عبید نیز متعلق به همین قرن هفتم و هشتم هستند و هریک ویژگی‌های خاص خود را دارند، در واقع قرن ششم تا هشتم دوره‌ای از نثر است که بیشتر نویسندگان بزرگ نثر، ویژگی‌های فردی خود را دارند، گرچه در آهنگ کلام نسبت به یکدیگر همگونی خاصی ندارند. این دوره به طور گسترده‌ای همراه با جمله‌های طولانی و گاه متناقض و متأثر از عربی و واژگان عربی است. در این جا نمونه‌ای از نثر بزرگترین سخن پرداز این دوره آمده است که به همان خوبی مفاد واقعی‌اش، و قار و قدرت نیز دارد:

«یکی در صورت درویشان نه بر صفت ایشان در محفلی دیدم نشسته و شنعی در پیوسته و دفتر شکایتی باز کرده و ذم توانگران آغاز، سخن بدینجا رسانیده که درویش رادست قدرت بسته است و توانگران را پای ارادت شکسته

کریمان را بدست اندر درم نیست خداوندان نعمت را کرم نیست مرا که پرورده نعمت بزرگانم این سخن سخت آمد گفتم ای یار، توانگران دخل مسکینانند ذخیره گوشه نشینان و مقصد زایران و کھف مسافران و متحمل بارگران از بهر راحت دیگران دست تطاول بطعام آنگه برند که متعلقان و زیردستان بخورند، فضله مکارم ایشان بار امل و پیران و اقارب و جیران رسیده ...»

سعدی: گلستان

سعدی به راستی یکی از مصنوع ترین سبک ها را در این دوره دارد اما سادگی و روشنی خاص کلام او نیز غالباً به عنوان شایستگی عمده ای شناخته شده اند، گرچه کار وی نسبت به بسیاری از آثار مهم قرن ششم تا هشتم، ساده به نظر می رسد. به هر حال از قرن ششم، واکنشی در هواداری از تصنع به وجود آمده بود. در این جا نخست یک نثر ساده غیر مصنوع آمده که برای موضوعی انتقادی و نشاط آور به کار برده شده است:

«در تواریخ مغول وارد است که هلاکو خان را چون بغداد مسخر شد جمعی را که از شمشیر بازمانده بود فرمود تا حاضر کردند. حال هر قومی باز پرسید چون بر احوال مجموع واقف گشت گفت از محترفه ناگزیر است، ایشانرا رخصت داد تا بر سرکار خود رفتند، تجار را مایه فرمود دادن تا از بهر او بازرگانی کنند. جهودان را فرمود که قومی مظلومند، بجزیه از ایشان قانع

شد.

مختنان را بحرهای خود فرستاد، قضاة و مشایخ و صوفیان و حاجیان و واعظان و معرفان و گدایان و قلندران و کشتی‌گیران و شاعران و قصه خوانان را جدا کرد و فرمود اینان در آفرینش زیاد تند و نعمت خدای بزیان می‌برند. حکم فرمود تا همه را در شط غرق کردند و روی زمین را از خبث ایشان پاک کرد. لاجرم قریب نود سال پادشاهی در خاندان او قرار گرفت و هر روز دولت ایشان در تزايد بود. ابو سعید بیچاره را چون دغدغه عدالت در خاطر افتاد و خود را بشعار عدل موسوم گردانید در اندک مدتی دولتش سپری شد و خاندان هلاکوخان و مساعی او در سر نیت ابو سعید رفت... رحمت بر این بزرگان صاحب توفیق باد که خلق را از ظلم ضلالت عدالت بنور هدایت ارشاد فرمودند.»

عبید زاکانی: اخلاق الاشراف (قرن هشتم)

گرچه عبید گاهگاه به سمت صنایع گوناگون متمایل می‌شود اما هرگز نثر او فنی و متکلف و تصنعی نمی‌گردد و صنعت زدگی و دشوار گرایی در او دیده نمی‌شود. در غالب موارد صنایع او به نحوی است که یک خواننده عادی و حتی تحصیل کرده به سادگی متوجه آن نمی‌شود. در واقع نثر او مرسل است. در متن برگزیده بالا، استفاده از صنعت هم‌آوایی و تضاد در پایان این قطعه به واقع طعنه آمیز است؛ این نوشته برای بیان فضایی از آشوب سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و اعتقادی با نثری سبک به کار رفته است.

در قرن نهم به طور کلی بیشتر نویسندگان سبکی مصنوع و گاهی اغراق آمیز را در نوشته‌های گوناگون برای انواع موضوعات به کار می‌بردند و در واقع، در این دوره صنعتگری بر مفاد و مضمون تا حدی ترجیح داشت. «ظفرنامه» از شرف الدین علی یزدی و «بهارستان» از جامی و «لوامع الاشراق» از جلال الدین دوانی و «روضة الصفا» از میرخواند و «انوار سهیلی» از واعظ کاشفی محصول این دوران است؛ هر چند «مطلع السعدین» و «تاریخ طبرستان و رویان» نثرهای ساده این قرن هستند:

«گویند فیلی از بند گریخته بصحرا و جنگل رفت و فیلبانان در عقب رفته در راه او چاه کردند... فیل چوبی مانند عصا در خرطوم گرفته پیش پیش نهاده احتیاط میکرد و میرفت. فیلبانان از گرفتن او عاجز شدند و پادشاه میل گرفتن او داشت. فیلبانی بر بالای درختی که فیل از پایین او می‌گذشت پنهان

شد و در وقت گذشتن، فیلبان خود را از بالای درخت بر پشت فیل انداخت و ریسمانی سطر بر پشت و سینه فیل می‌بندد ... و هنوز آن ریسمان بسته بود، محکم گرفت. فیل هر چند خود را جنباند و گلاند و خرطوم انداخت فایده نداشت، بر پهلو غلطان شد، بر هر پهلو که غلطان شد فیلبان بر پهلوی دیگر جست و در این اثنا چند نوبت قلابهای محکم بر سر فیل زد چنانکه فیلک زبون و منقاد گشت و تن به بند و گردن به کمند نهاد...»

کمال الدین عبدالرزاق بن اسحاق سمرقندی: مطلع السعدین (قرن نهم)

زبان عبدالرزاق سمرقندی به زمان ما بسیار نزدیک است و مانند ساده نویس‌ترین نویسندگان پس از مشروطه به نظر می‌رسد؛ نثر او را باید از پیشتازان نثر قرن نهم دانست که پرچمدار تحول طبیعی نثر فارسی در این دوران است، گرچه ادیبان و بزرگان صنعتگرای سنتی و متولیان رسمی ادبیات کلاسیک چندان بدان اهمیت نداده‌اند؛ و نیز هر چند که «دره نادره» - یاوه‌ترین نثر فارسی و شاید تمام جهان - و «تاریخ و صاف» و «مرزبان نامه» و دیگر آثار گنج‌کننده را به عنوان کتاب‌های درسی دانشگاه‌ها قرار می‌دهند و از آن‌ها امتحان می‌گیرند، و این برای ادبیات ما و نثر فارسی معاصر، تاسف‌بار است و عاملی شده است که دانشجویان ادبیات را از آگاهی نسبت به نثر طبیعی و ساده و روان و زبان فارسی دور کرده و رابطه آنان را با چنین نوشته‌های خوب کهن قطع کرده و باعث پدید آمدن انواع ناهنجاری‌ها در زبان و نثر فارسی شده‌اند.

قرن دهم، قرن ساده‌گرایی نثر است، برخلاف شعر؛ گرچه غیاث الدین میرخواند در «حبیب السیر» به سمت صنایع و تکلفات بی‌مزه و خنک تمایل نشان می‌دهد و دنباله نثر متکلف قرن نهم است اما از نظر سادگی و بی‌تکلفی، «بدایع الوقایع» از زین الدین محمود و اصفی، و داستان «اسکندرنامه» از نویسنده‌ای نامعلوم، و ترجمه بسیار خوب و دلپذیر «راماین» از نقیب خان و عبد القادر بداونی، و «تذکره شاه طهماسب اول» از خود این پادشاه و «مجالس المؤمنین» از قاضی نورالله شوشتری - گرچه تقلیدهایی از نثر و جمله‌بندی عربی دارد - از نثرهای قابل توجه و عامه فهم هستند؛ به ویژه که «اسکندرنامه» - که ربطی به اسکندر مقدونی ندارد - نشانگر شیوه داستانسرایی در این قرن است و تا حد زیادی از سنت حکایت‌گویی کهن دور شده و به داستان‌پردازی نزدیک گشته است؛ اما به هر حال جدا از شیوه داستان‌گویی، زبان آن همان زبان حکایت‌گویی، تا حدی نقالی، به نظر می‌رسد که گاهی سبک بیان خود را از نقالی وام گرفته است:

«چون روز دیگر شد «صلصال» از بردن نعش مهتر نسیم خبردار شد «یزدک» را طلبید و گفت می‌خواهم که نعش نسیم را پیدا کنی، یزدک عرض کرد بچشم، و از غار بیرون آمد داخل شهر خطا گردید و کدخدایان و ریش سفیدان شهر خطا را طلبید و از هر کدام الترام گرفت که نعش نسیم از خانه هر کس بیرون بیاید مالش مال دیوان، سرش در پای قایق. چون چند روز ازین مقدمه گذشت غیاث جراح بسیار تشویش بهمرسانید، چون شب گردید خود را در سر چهارسو رسانید و مقدمه گریزانندن نسیم را گفت، یزدک گفت تو دروغ می‌گویی، غیاث گفت من از چشم خود دیدم، القصة یزدک گفت غیاث را مجبوس کردند، بعد از آن خود برخاست داخل عمارت شمسه بانو گردید.»

؟: اسکندرنامه (قرن دهم)

این نثر را می‌توان دنباله «مطلع السعدین» شمرد که طراوت خاصی دارد. قرن یازدهم و دوازدهم از طرفی با ظهور «درة نادره» در اواسط قرن دوازده، نهایت اوج نثر فنی و متکلف و منشیانه است و از طرفی نشانه‌های افول نثر فنی در آثار منشور به نظر می‌رسد. پیدا شدن بی‌ذوقی‌ها و ضعف نگارش در آثار معمول و شناخته این دوره می‌تواند شاخص باشد، گرچه برخی از این ضعف‌ها در «مجالس المؤمنین» شوشتری نیز دیده می‌شود و بعد در قرن سیزدهم نیز ادامه می‌یابد. در قرن سیزدهم، سبک اهمیت خود را از دست می‌دهد و بیشتر شیوه‌های تقلیدی میداندار می‌شوند، هر چند گرایش‌های ابتکاری در این قرن کم نیستند اما نسبت به دوره‌های پیشین چندان مهم و قدرتمند نمی‌نمایند. قدرتمندترین نویسنده این دوره که در نثر اداری و سیاسی تحولی ایجاد می‌کند قائم مقام فراهانی است که مشاغل بالای سیاسی و دولتی، او را بر بسیاری از مسایل و نقایص سیاست و جامعه و مردم و ادب واقف کرده بود و طالب تحولاتی اساسی و کلی در همه امور بود و جان خود را نیز بر سر این کار گذاشت اما به هر حال منشاء تحولاتی شد. نثر او در واقع با طنز خاص خودش پیش در آمد نثر دوره مشروطه نیز می‌شود. در این جا گزیده‌ای از یکی از نویسندگان و مترجمان خوب این دوره آورده می‌شود:

«اما برادر ششمین که هر دو لب او بریده است ... ای خلیفه او مردی بود فقیر، از مال دنیا هیچ نداشت. روزی بیرون رفت که چیزی بدست آورده، سد رمق کند، براه اندر خانه‌ای دید بسی بلند که آنرا دهلیزی بود وسیع و

خادمان بدرخانه ایستاده بودند. برادرم از یکی پرسید که این خانه از آن کیست. جواب گفت که این خانه یکی از اولاد ملوک است، برادرم پیش رفته بدریوزگی چیزی خواست و خادمان گفتند بخانه درآی و آنچه که خواهی از خداوند خانه بستان، پس داخل دهلیز شد، ساعتی در دهلیز همی رفت تا بساحت خانه رسید، خانه ای دید وسیع و خوب و در میان خانه باغی یافت خرم، نمی دانست که به کدام سو رود تا اینکه در صدر خانه مردی نیکو شمایل و خوش صورت دید. آن مرد برخاست و برادرم را مرحبایی گفت و از حالتش پرسید. برادرم بیچیزی آشکار کرد، آن مرد چون سخن برادرم بشنید ملول و غمین شد و از غایت اندوه جامه خویش بدرید و گفت چگونه تواند بود که من در شهری باشم و در آنجا گرسنگان بهمرسند و چگونه من شکمیا شوم که مردمان گرسنه بخسبند. القصه بسی وعده‌های نیکو به برادرم داد و با او گفت صبر کن تا طعام حاضر آورند، آنگاه فرمود طشت و ابریق بیاورید، خادمان چنان می نمودند که طشت و ابریق آوردند، ولی چیزی نیاورده بودند.»

عبدالله طسوجی: هزار و یکشب (قرن سیزدهم)

طسوجی در این ترجمه و اثر خود، سنت حکایت پردازی و داستان گویی را حفظ کرده است و به روال گذشتگان، شعرها و ابیات گوناگونی را در نثر و توصیفات خود وارد کرده است؛ از طرفی، تکنیک «تعلیق» - که از شیوه‌های داستان نویسی معاصر است - در این اثر با قدرت و به خوبی نمایان است. طسوجی نگاهی نیز به زبان نثر قرن پنجم دارد و آثار آن در نوشته‌اش هویدا است. به هر حال هنوز این نثر داستانی مثل گذشته، چنان که در داستان‌های معاصر ما هست، به شرح دقیق احساس‌ها و عواطف و نگرش دقیق به شخصیت‌ها دست نیافته است و نیز هنوز پیرنگ در آن دیده نمی‌شود، به عبارتی، سیر علت و معلولی حوادث در آن دقیقاً وجود ندارد و از طرفی ویژگی‌های رمانس در آن پیداست. قرن چهاردهم که دوره معاصر است، شاهد تحولات و پیشرفت‌های عظیمی در ادبیات مثنوی فارسی است. نثر معاصر به طور کامل به سمت سادگی و بی آرایگی و پالودگی پیش می‌رود؛ گرچه باید گفت که آرایه‌ها طبیعی‌تر و دقیق‌تر می‌شوند؛ این حاصل تجربه‌ها و آگاهی‌های فراوان نویسندگان این دوره است. در واقع نثر فارسی در این دوره به ثمر می‌نشیند. این قرن را می‌توان تقریباً از منشآت امیر نظام گروسی تا کنون بشمار آورد. نثر

داستانی - که مورد بحث خاص ماست -، علمی و تحقیقی، سیاسی و اجتماعی، روزنامه‌ای، انتقادی و تاریخی و ... هر کدام رفته رفته زبان و بیان خاص خود را به دست آورده اند و همچون دوره‌های گذشته، همه زبان یکسان و یکنواخت ندارند. سرزندگی و شادابی خاصی در نثر این دوره - هر چه پیشتر می‌آیم - مشهود است، گرچه احتمالاً هنوز بسیاری از نویسندگان، زبان و سبک خاص خود را به دست نیاورده اند اما نثرشان نشان می‌دهد که بدان سمت ره می‌پویند. در فصل‌های گذشته، نمونه‌هایی از نثر معاصر را به فراوانی دیدیم و لزومی نمی‌بینم که باز هم نمونه‌هایی بدهم. طالبوف، آقاخان کرمانی، دهخدا، جمالزاده، فروغی، قزوینی، کسروی، بهار، فروزانفر، زرین کوب، هدایت، چوبک، آل احمد، احمد محمود، خانلری، گلشیری، محمود دولت آبادی، کزازی، و ... سبک و زبان خود را یافته‌اند و هر کدام تنوعی در نوع نوشتار و سبک و داستان ایجاد کرده‌اند و برخی نیز مبنای برخی دیگر بوده‌اند؛ سنت‌ها دگرگون شده است؛ دوره معاصر، دوره تجربه‌های نوین است.

این نکته لازم به گفتن است که به هر حال، این گزینش‌های کوتاه که از نثرهای دوره‌های مختلف به دست دادیم، هیچ یک نمی‌تواند نماینده بسنده‌ای برای یک دوره باشد. محقق و دانشجوی جدی وقتی نثر را در جایگاه تاریخی خودش می‌آزماید و بررسی می‌کند، لازم است سه نتیجه را به خاطر داشته باشد:

۱ - تاریخ ادبی پر است از کنش و واکنش؛ مثلاً دوره‌ای از نثر بسیار مصنوع ممکن است واکنشی به سود سادگی مفرط در پی داشته باشد و آیین و شیوه سفسطه‌گری ممکن است به واکنشی به سود بی‌ریایی و خامی منتهی گردد و غیره؛ مثلاً دوره بازگشت، واکنشی در برابر شیوه هندی و به سود گذشته‌گرایی بود. اما سخن گفتن از «انحراف‌ها» همیشه خطرناک است مگر این که به خاطر داشته باشیم که «انحراف‌ها» ی متعدد ممکن است در همان دوره در اثری وجود داشته باشد و بر گروه‌های مختلف مردم تاثیر گذارده باشد.

۲ - نویسندگان، و شاید نویسندگان بزرگ بیش از نویسندگان کوچک، غالباً خود را خارج از هماهنگی با روزگار خود می‌یابند.

۳ - نوگرایی، جویای راه جدیدی برای بیان امور است و سنت‌گرایی هوادار همان راه‌های کهن برای بیان اشیا می‌باشد و این‌ها در هر زمان پهلوی به پهلوی هم یافته می‌شوند و هر دو برای نیروی حیاتی هر هنری ضرورت دارند؛ گرچه تجربه و نوجویی معمولاً به کنکاش و تشویق بیشتر نیاز دارد و شایسته آن نیز هست، زیرا ما خواندن اثری سنت‌گرا را

احتمالاً دشوار می‌یابیم؛ مگر این که سنت‌ها غیر زبانی باشند، مثل حکایت پردازی. این جنبه که ما در این جدال متوالی و مداوم، بر آن تکیه می‌کنیم همیشه مقدار کمی وابسته به دوره است و مقدار زیادی مرتبط به طبیعت شخصی؛ اما همه تجربه‌ها و راه‌های نوین، خارج از سنت‌ها رشد می‌کنند، عیناً همان گونه که همه سبک‌های سنتی، روزی به وسیله تجربه و نوجویی زاده شده‌اند؛ و البته برخی تجربه‌ها و نوگرایی‌ها همان واماندگی‌ها یا بن بست‌ها هستند اما سنت‌ها نیز می‌توانند فرسوده شوند.

۱۶- فنون بلاغی

اینک از صنایع. صنعت، آراینده اصلی سخن است که بدان وسیله
طرز متداول و ساده سخن، دگرگون و متغیر گردیده، برازنده تر و
مفهوم تر می شود.

آبراهام فرانسن: بدیع سهل (۱۵۸۸) ^۱.

استعاره برای شعر تقریباً ذاتی است؛ نثر می‌تواند از صنایع بدیعی تهی باشد. محاسبه‌ای از آزمون تجربی فلزات که در هنگام حرارت انبساط می‌یابند و گزارش‌ی درباره رفتار یک کودک یا تقاضای چند روز مرخصی از کار، با زبانی بی‌آرایه و بی‌پرده نوشته می‌شود. حتی امکان دارد سراسر یک داستان بلند، بدون هر گونه صنایع بدیعی نوشته شود؛ اما امکان ندارد که عواطف در هر زمان بدون زبان مجازی و بلاغی و بدیعی مطرح گردد. هیچ چیز غیر از زبان بلاغی و مجازی نمی‌تواند بسیار مختصرتر و موجزتر از گزارش علمی درباره ترشحات و تغییرات سلولهای مغزی باشد.

علوم بلاغی - شامل معانی و بیان و بدیع - چیست؟ در این جا باید به تعدادی از واژه‌ها بسنده کرد. علوم بلاغی به طور کلی به معنای هنر تحریک و متقاعد سازی و به عنوان دانشی شناخته شده است که قواعد آن می‌تواند از پیش معین و آماده باشد. نخستین کتابچه

کامل در این مورد، «خطابه»^۲ اثر ارسطو بود (۳۲۰ - ۳۳۲ پیش از میلاد). سیسرون^۳ و کونتیلیان^۴ در تمدن روم، کتاب‌های مهمی درباره‌ی این موضوع نوشتند و تعدادی از نظریه پردازان یونانی و رومی گمنام تر نیز بدین موضوع پرداخته‌اند. در آغاز، هم استدلال موثر را که بعدها به عنوان منطق شهرت یافت و هم فنونی را که برای مناظره به کار می‌رفت، در برداشت؛ بعداً به تدریج تقریباً به معنای فنون به کار رفت. امروزه تقریباً به عنوان چیزی متضاد با منطق بدان نگریسته می‌شود.

در اروپای قرون وسطی، دانشجویان مراکز علمی، نخستین تلاش خود را در چهار سال صرف مطالعه دستور، منطق و خطابه می‌کردند که سه هنر از هفت هنر آزاد و مجاز به شمار می‌رفت؛ هنرهای دیگر عبارت بودند از: موسیقی و هندسه و حساب و هیئت. در این مطالعه، البته لاتین، و نه زبان مادری، زبان تحصیل بود.

این احساس که در نثر، حتی شیوه‌های بدیعی، بهتر به نظر می‌رسد نسبتاً تا پایان قرن هفدهم در اروپا ادامه داشته است؛ آنگاه واکنشی به سود «طریقه گفتار صمیمی و عریان و طبیعی» به وجود آمد. احتمالاً این واکنش در برابر آرایه، چیزی مرتبط با پیوریتانیسم^۵ و تحت تاثیر آن بود؛ اما میلتون، بزرگترین پیوریتان، هم در شعر و هم در نثر، سبکی بسیار مصنوع و مزین داشت. در قرن هجدهم، شیوه سبک صریح و ساده ادامه یافت اما فنون

Rhetoric - ۲

۳ - Marcus Tullius Cicero (۴۳ - ۱۰۶ پیش از میلاد)، مولف، خطیب، سیاستمدار و منتقد رومی.

۴ - Marcus Fabius Quintilian، خطیب روم باستان.

۵ - Puritanism، فرقه‌ای از مسیحیت که به ظواهر دین و انجیل اهمیت بسیار می‌دهند و بسیار متعصب و متعبد هستند و در مذهب، بسیار سختگیر و افراطی می‌باشند. «پیوریتانیسم» به معنای «تصفیه مذهبی» است و ابتدا در قرن هفدهم در انگلیس پدید آمد و از آن جا به سایر نقاط اروپا شیوع یافت. در دوره‌ای که اصلاحات مذهبی رواج یافته و نهضت‌هایی ایجاد شده بود، مذهب پروتستان در آغاز به حفظ خود و آیین و اصول توجه داشت و کمتر به اخلاقیات می‌پرداخت. نقص و ناپختگی اصلاحات مذهبی در انگلستان باعث شد گروهی از روحانیان و کشیشان در نیمه دوم قرن هفدهم، خواسته خود را تحت عنوان «آیین خالص پروتستان» عنوان کردند و خواستار سختگیری در مذهب و اجرای موی آن و پیراستن آن از هر چیز دیگر شدند. این گروه در اجرای ظواهر مذهب بسیار تعصب می‌ورزیدند و حتی گاهی متمایل به خشونت نیز می‌شدند. اینان را «پیوریتان» نامیدند و این نامی بود که خود بر خود گذاشتند؛ به معنای پاک‌کن.

بلاغت که به نظر می‌رسد تا اندازه‌ای انگیزه‌ای خود به خود و طبیعی است، چنان که ممکن است غالباً در زبان مردم رعایت گردد، زیر فشار عواطف نیرومند مورد توجه واقع شد؛ بورک^۶ و شریدان^۷، شیوایی سخن خود را در بحث و منازعه‌های عمومی تجلیل می‌کردند و بدین ترتیب فنون بلاغت در قرن نوزدهم دوباره مورد پسند واقع شد.

علوم بلاغی را که در اروپا "Rhetoric" می‌نامند، علاوه بر معنای «بدیع»، به معنای دیگر از جمله «خطابه» و «معانی و بیان» و «علوم بلاغی» نیز ترجمه شده است. در زبان فارسی، هر کدام از این معانی را که انتخاب کنیم، جز «علوم بلاغی» - که بسیار کلی است - نمی‌تواند به طور کامل در برگیرنده تمام مسایل "Rhetoric" باشد؛ زیرا این دانش در اروپا، دقیقاً با مسایل بلاغت فارسی تطابق ندارد. در زبان فارسی و عربی، تفاوت‌هایی بین مسایل گوناگون قایل شده‌اند و در نتیجه، این دانش به شعبه‌های مختلف تقسیم شده است. در فارسی و عربی، «بدیع» فقط شامل صنایع و آرایه‌های لفظی و معنوی سخن می‌گردد؛ یعنی مواد زیباکننده سخن. علم دیگری به نام «بیان» نیز پدید آمده است که نحوه ادای معنای واحد از راه‌های مختلف است و از قدیم شامل مباحث مجاز و استعاره و تشبیه و کنایه بوده است؛ گرچه همین مباحث نیز در بدیع معمولاً طرح می‌شوند و نشان می‌دهند که نمی‌توانند از صنایع دیگر جدا باشند. علم «معانی نیز شاخه دیگری است که از نحوه ادای مطلب بر اساس موقعیت و مقتضای حال گفتگو می‌کند. در "Rhetoric"، مباحث این دانش‌ها به طور کلی با هم جمع شده‌اند و اروپاییان تفاوت خاصی میان آن‌ها قایل نشده‌اند؛ دانشمندان بلاغت در زبان فارسی و عربی نیز گاهی «بدیع» را از توابع و بخش‌های فن بیان شمرده‌اند و گاهی هر سه دانش را یکجا «بدیع» نامیده‌اند که به نظر می‌رسد درست‌تر باشد.

می‌توان منشاء پدید آمدن علوم بلاغی را کوشش و تلاش مسلمانان غیر عرب برای درک قرآن دانست. البته شاید آثار یونانی به ویژه «فن خطابه» از ارسطو نیز بی‌تأثیر نبوده است. روی هم رفته اولین کسی که به طور منظم و کلاسیک، در علم بدیع اثری تألیف کرد، احتمالاً ابن معتز عباسی در قرن سوم است که به عنوان پاسخی به ادعاها و اتهامات شعوبیان به این کار دست زد؛ اما در آغاز، هدف از توجه به فنون بلاغی، در اصل، بررسی ادبیات به طور

۶ - Edmond Burke (۱۷۷۹ - ۱۷۹۷)، خطیب و سیاستمدار بریتانیایی.

۷ - Richard Brinsley Sheridan (۱۸۱۶ - ۱۷۵۱)، نماینده نویسنده و خطیب ایرلندی.

اختصاصی نبود؛ آثاری که در این زمینه به عربی تالیف شده نشانگر این مطلب است. ابو عبیده با تالیف کتابی به نام «مجاز القرآن» و پیش از او خلیل بن احمد و بعداً ابو حاتم سیستانی نیز در قرن سوم نگرشی نسبت به این فنون و علوم داشتند. سرانجام در قرن پنجم، عبدالقاهر جرجانی با تالیف «دلایل الاعجاز» و «اسرار البلاغه»، تئوری پرداز بزرگ این فنون شد. پیدایش او در این دوره نشانه گرایش اندیشه‌های هنری این دوران به صنایع و بلاغت است، به ویژه که پیدایش فرقه اسماعیلیه و گسترش دعوت آن نیز نیاز به اقناع اندیشه‌ها داشت و لذا داعیان اسماعیلی نیز از این جهت بدان توجه نشان می‌دادند؛ از طرف دیگر، پیدایش حکومت‌های مستقل ایرانی، نیاز به دبیران و شاعران خاص درباری را پدید آورد و باعث گرایش و توجه روز افزون شاعران و ادیبان به بدیع و بلاغت شد و رفته رفته نوشته‌ها و شعرها از سادگی خارج شد و صنایع گوناگون در آن‌ها پدید آمد. مقارن همین اوضاع در اواخر قرن پنجم، کتاب «ترجمان البلاغه» به وسیله محمد بن عمر رادویانی پدید آمد که اولین اثر منظم و کلاسیک فارسی در مورد صناعات ادبی شمرده می‌شود. در همین دوران، سکاکی نیز «مفتاح العلوم» را به عربی نگاشت و این دو کتاب در آثار پس از خود تاثیر فراوانی به جای گذاشتند. البته هنوز تا این دوره‌ها این فنون، معیاری برای بررسی آثار ادبی شناخته نمی‌شد، چنانکه استاد زرین کوب می‌فرماید:

«توجه و اهتمام کسانی از قدما چون عنصری و فرخی بدین صنایع بدان پایه نبود که فنون بدیعی را میزان و ملاک شناخت ارزش آثار ادب جلوه دهد.»^۸؛ اما چنان که ایشان فرموده اند با گسترش و انتشار ادب عربی و توجه شاعران و ادیبان به آن، در زمان سلاجقه، نویسندگانی مانند قاضی حمید الدین بلخی و نصرالله منشی و منتجب الدین بدیع جوینی و ناصح ظفر جرفادقانی و احمد حامد کرمانی و سعدالدین وراونی توجه بسیاری به صنایع کردند؛ بنابراین تا قرن ششم رفته رفته توجه به صنایع افزون می‌شود و در این قرن، کتاب موثر دیگری به نام «حداثات السحر» پدید می‌آید که نشان از تاثیر و تداوم کار «ترجمان البلاغه» دارد. این گرایش باعث پدید آمدن آثار دیگری در قرون بعدی می‌شود، مانند: «المعجم فی معانی اشعار العجم» از شمس قیس در قرن هفتم و «حداثات الحقائق» از شرف الدین رامی در قرن هشتم که در شرح «حداثات السحر» است. سیر صنایع در نثر این قرن‌ها گرایش بیشتر نویسندگان را به صنعت‌پردازی نشان می‌دهد. به طور کلی تا قرن نهم، این توجه

در نثر ادامه می‌یابد اما صنعتی‌ترین نثرها را در دوره بعد داریم که اوج این توجهات و آغاز افول آن را نشان می‌دهد. در قرن نهم و دهم هیچ اثری در بدیع پدید نیامد که ارزش و ابتکاری بیش از آثار گذشته داشته باشد. حتی «بدایع الافکار» اثر واعظ کاشفی در پایان قرن نهم، که جامع همه فنون است، چنین نیست. نثرهای قرن دهم، گرایش کمتر و ساده‌تری را به صنعت پردازش نشان می‌دهد - برخلاف شعر؛ البته این سخن بدان معنا نیست که توجهی در این دوران وجود نداشته است بلکه به طور کلی، ساده‌نویسی رو به قدرت می‌رود. این روند که شاید بتوان شیخ ابوالفضل دکنی را تا حدی عامل مهم تسریع آن دانست، گویا از هند آغاز می‌گردد؛ اما این نکته را باید در نظر داشت که از میان صنایع بدیعی، در این دوران به معما بیش از بقیه توجه می‌شد و بی‌شک این مورد تحت تاثیر شاعران این دوره بود.

در این قرن کتاب‌های متعددی درباره معماگویی تدوین شد که از جمله «حلیه الحلل» از عبدالرحمان جامی را می‌توان نام برد. از قرن یازدهم همین توجه نیز کاستی می‌گیرد و با ظهور دوره بازگشت، صنایع مورد توجه در قرن‌های ششم و هفتم و در نهایت، هشتم، مورد تقلید و تتبع قرار می‌گیرد و تا قرن سیزدهم، بیشتر تقلید مورد نظر بود تا گرایش روشن و اختصاصی به بدیع. با پیدایش نهضت مشروطه و آغاز قرن چهاردهم، باز در جو عمومی ادبیات، توجه به صنایع افول می‌کند؛ تا جایی که ایرج میرزا می‌گوید:

شاعری طبع روان می‌خواهد نه معانی نه بیان می‌خواهد

پس از طی یک دوره بی‌توجهی به بدیع و علوم بلاغی، امروزه به نظر می‌رسد که در نثر فارسی، جوی ضد صنایع و بدیع ایجاد شده است - در این جا به شعر کاری ندارم، که گرایش بیشتری در دوره معاصر نسبت به صنایع معنوی نشان می‌دهد؛ هر چند نویسندگان و شاعران معاصر در پی راه‌های نوینی از تکنیک‌ها و صنعت‌های بدیعی و بلاغی هستند. در اروپای کنونی نیز ظاهراً فضای کلی تفکر، بر ضد بدیع است. این تا اندازه‌ای ناشی از یکی از نوسان‌های کنش و واکنش تمایل است که در تاریخ ادبی، اجتناب‌ناپذیر است؛ شاید تا اندازه‌ای ناشی از بیداری پس از دو جنگ بزرگ و این احساس است که بدیع و بلاغت، فقط شیوه‌ای بود که سیاستمداران به وسیله آن می‌توانستند مردان جوان را تحریک کنند تا بروند و کشته شوند. به هر حال می‌توان مجموعه‌ای از شیوه‌های بدیعی را ارائه کرد که متفاوت با مجموعه دیگران باشد؛ مثلاً مولف مدرن، طنز را برای بازگویی مطلب ترجیح می‌دهد و اغراق را کمتر مورد استفاده قرار می‌دهد. برخی نقادان جدید نسبت به بدیع

چنان بدگمان شده اند که گاهی در سرزنش آنچه ممکن است برای بیان عواطف شدید و خالص، خوب باشد، به اشتباه می‌افتند؛ ممکن است عواطف واقعی خارج از قیاسی وجود داشته باشد که نتوان برای آن‌ها زبانی دیگر به کار برد.

بسیاری از مردم شیوه‌های بدیعی و بلاغی را به کار می‌برند بدون این که از تاثیرشان آگاه باشند؛ مثلاً ممکن است شخصی خسرو را بیشتر از رامین بپسندد و من هم رامین را بپسندم، و آنگاه با خشم و تندی بگویم: «چرا، رامین تومنی پنج ریال با ارزشتر از خسرو است!»

به خوبی مسلم است که من آنچه را نخست به ذهنم آمد بیان کردم و فکری در آن باره نکردم؛ من در این جا برای تاکید به یک اغراق نیاز دارم. اگر من رو در روی یک دوست نامنظم و شلخته بگویم: «تو کتاب و کاغذهای مرا خرد و کثافت کردی!» هم آغازهای «ک» را به طور عمدی به کار نمی‌برم؛ کلام برای خروج از دهان، خود به خود به چنین چیزی تمایل دارد.

باید گفت که اخلاقیاتی نیز در بدیع و علوم بلاغی وجود دارد. گفتارهای سیاسی بسیار جدید و آگهی و موضوعات تبلیغاتی، شیوه‌های بلاغی را بی‌پروا و بدون توجه به کار می‌برند تا احساساتی را تحریک کنند که یا با موضوع تناسب ندارد و یا خود همان موضوع، نامطلوب است. به عبارت دیگر یک صنعت بلاغی و بدیعی می‌تواند برای توضیح چیزی مبهم به کار رود، برای کسی که پریشان است آسودگی ایجاد کند و یا از ناگواری چیزی بکاهد. شیوه‌های بدیعی و بلاغی وقتی که حقیقت را آشکارتر می‌سازند و عواطف خوشایند را بر می‌انگیزند و به مقاصد خوب کمک می‌کنند قابل قبول و توجیه پذیر هستند اما وقتی که حقیقت را مبهم سازند و نابجا به کار برده شوند و ناراستی را گسترش دهند و یا به رفتارهای نادرست و عواطف مسموم وادارند و یا ستم و جنایت و جباری را بپوشانند و توجیه کنند قابل تحقیر و زیان آورند. بدیع و صنایع به خودی خود، مانند قدرت ناشی از شکاف هسته ای و اتمی، نه خوب است و نه بد؛ می‌تواند عاقلانه به کار برده می‌شود یا نادرست. افسوس که چه هدف آن خوب باشد و چه بد باشد می‌تواند هوشمندانه و زیبا به کار رود؛ مسأله اخلاقی گاهی با مسأله زیباشناختی مشتبه و مغشوش شده است، مثل مشارکت در تحقیر بدیع که تا حدی باب روز شده است.

به هر حال با این امید که کسی این فنون را در مسیر غیر انسانی به کار نبرد، باقی این فصل را به توضیح برخی شیوه‌های بدیعی و محسنات سخن می‌پردازیم که در نثر به کار

می‌رود بیشتر این شیوه‌ها در شعر به خوبی به کار برده شده‌اند.

گاهی خواننده ناآزموده باید راضی شود که تعداد زیادی از واژه‌هایی را که تلفظ مشکل و به ظاهر عجیب دارند بیاموزد. دلیلی برای این امر وجود دارد: غالباً ارزش‌های کهن و کلاسیک ستوده شده است و ستاینندگان نیز عمدتاً موقعیتی برتر و نیرومند داشته‌اند؛ اما گاهی با وسوسه‌ای به تردید می‌افتم که آیا سابقه کهن و کلاسیک فرهنگ فارسی برای نقد ادبی ایران، مصیب بار نبوده است؟ آیا بت سازی‌های هنری و ادبی - مانند بت‌سازی‌های دیگر - جلوی نقد علمی و آزاد را نگرفته است؟ نگاهی به تذکره‌ها، این تردید را افزون می‌کند.

ما اصطلاحات تقطیع شعری خود را از زبان عربی گرفته ایم، با این پیامد که آن‌ها کاملاً مطابق با استعدادها و توانایی‌های زبان خودمان نبوده‌اند و برخی از شاعران خوب، وقت تلف کرده‌اند تا بکوشند بر اساس آن‌ها، نظم‌های فارسی بگویند. ما اصطلاحات دستوری خودمان را تا حد زیادی باز از زبان عربی گرفته ایم، باز با این پیامد که آن‌ها تا حدودی نیز مطابق با الگوی زبان ما نبوندند؛ گرچه امروز آگاهی‌هایی بسیار پدید آمده و تغییراتی فراوانی یافته است. این اصطلاحات که دستور را می‌سازند، دست کم این گونه که غالباً هنوز آموخته می‌شود، بسیار مشکل‌تر از آن چیزی است که باید باشد. دستور عربی از زمان‌های طولانی پیش مورد تحقیق و بررسی قرار گرفته و نسبتاً به دقت تدوین گشته است اما دستور ما چنین نیست. خانم بولتن درباره نمایشنامه در انگلیس می‌گوید: «ما درباره وحدت‌های نمایشی به ارسطو گوش فرا دادیم و برخی نیروهای نقد نمایشنامه را صرف کردیم تا به خاطر شکسپیر، به عنوان ابلهی الهام دیده از ابلیس، پوزش بطلبیم.» زیرا آن وحدت‌های کلاسیک را رعایت نکرده است. همچنین در مطالعه بدیع و بلاغت، اصطلاحات بسیار زیادی را از عربی وام گرفته‌ایم و نیز برای بسیاری از شیوه‌های عروضی که با فارسی مشترک نیستند اصطلاحات زیادی را داریم که در مقابل برخی شیوه‌های متداول در زبان خودمان به طور فراگیر پذیرفته نشده‌اند.

عجیب نیست که نخستین کتاب‌های فارسی در این موضوعات، وقتی که در قرن چهارم و پنجم هجری کامل از آن‌ها وجود داشت، بسیاری از اصطلاحات علمی را وام گرفته‌اند، چرا که این علاقه به علوم ادبی مثل بدیع و معانی و بیان و شاید هم عروض و هم قافیه، پیامدی بود از گرایش به درک متون دینی و قرآن. به هر حال اینک باید با اصطلاحات علمی روبه‌رو شد:

۱ - استعاره (Metaphor)

بیشتر افراد تا حدودی می‌دانند که استعاره چیست؛ این شیوه مهمترین صنعت بدیعی است و متداولترین آن‌ها. ما حتی در عادی‌ترین گفتگوها غالباً استعاره‌ها را بدون شناخت آن‌ها به کار می‌بریم:

زن، دیگر زن نبود. سنگواره‌ای از کلمه بود و مرد تا مطمئن شود به شانه‌اش دستی زد و ناگهان هزاران کلمه پخش زمین شد.

منیرو روانی‌پور: قصه غم‌انگیز عشق (سنگهای شیطان/ ص ۳۴)

استعاره در واقع شامل نوعی تشبیه است اما اصل تشبیه در آن به دست فراموشی سپرده می‌شود، چنان که گویی اصولاً تشبیهی در کار نیست بلکه مسأله «اینهمانی» مطرح است؛ این همان چیزی است که در علم بیان، «تناسی تشبیه» نام گرفته و در واقع اثبات حقیقت ادعایی است، که همان یکی شمردن مشبه و مشبه به است، به صورتی که آوردن یکی رابه جای دیگری جایز می‌دارد:

«برخود چو شمع خنده زنان گریه می‌کنم» این یک تشبیه است.
 «سر این نکته همگوشم برآرد به زبان» این یک استعاره است.

حافظ

در واقع استعاره عبارت است از تشبیهی که مشبه به آورده می‌شود و مشبه موردنظر است. در تعریف استعاره، رادویانی می‌گوید: «چنان بودکی اندر او چیزی بود نامی را حقیقی یا لفظی بودکی مطلق آن به معنی بازگردد مخصوص، آنگه گوینده مرآن نام را یا آن لفظ رابجای دیگر استعارت کند برسبیل عاریت.^۹؛ سپس در این جا «چشم دین» را مثال آورده است. در این جا بیشتر نظر بر اضافه‌های استعاری است که مثلاً «چشم» در ترکیب فوق، برسبیل عاریت برای «دین» به کار رفته است. در «حدایق السحر»^{۱۰} نیز آمده است: «چنان باشد کی لفظ را معنی باشد حقیقی پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از آن معنی حقیقی نقل کند و بجای دیگر برسبیل عاریت بکار بندد». رشیدالدین وطواط نیز در واقع همان تعریف ترجمان البلاغه را آورده و چیزی بر آن نیفزوده است؛ مقصود او نیز ترکیب و اضافه استعاری است. دست کم چنین بر می‌آید. «مدارج البلاغه»^{۱۱} و «بدایع الافکار»^{۱۲} نیز تقریباً

۹ - ترجمان البلاغه/ص ۴۰

۱۰ - حدایق السحر/ص ۲۹

همان تعریف را آورده‌اند و مثال‌های آن‌ها را عمدتاً اضافه‌های استعاری تشکیل می‌دهد؛ علاوه بر آن که «مدارج البلاغه»، مثال‌های اشتباهی می‌آورد و استعاره را با تشبیه بلیغ خلط می‌کند؛ برخی مثال‌های آن عبارتند از: حصارحشمت، قصرجلال، کوهحلم، ...

شمس قیس می‌گوید: «آنست کی اطلاق اسمی کنند بر چیزی کی مشابه حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترک»^{۱۲}؛ این تعریف تقریباً با تعریف‌های دیگر تفاوت دارد و مثال‌هایی هم که آورده، هم از اضافه‌های استعاری است و هم از نوع به کار بردن لفظ «شیر» به جای «مرد شجاع». مقصود شمس قیس، بیشتر نوع دوم است و ظاهراً برای اولین بار در این دانش، به تعریف دقیق استعاره نزدیکتر می‌شود. «دقایق الشعر» تفاوت این دورا تشخیص می‌دهد و می‌نویسد: «استعاره بر دو نوع است یکی آنست که شاعر اطلاق اسمی کند به چیزی که مشابه آن اسم باشد و در صفت مشترک چنانکه مرد شجاع را اسد گویند... و این بر تشبیه مضمهر صادقست... نوع دوم: معنی استعارت بعاریت خواستن است و در این علم آنست که لفظی فی نفس الامر خفی باشد آنرا در محلی دیگر به سبیل عاریت بکار برند... دست ظلم... پای تعدی... دامن عافیت... دیوار امن و سلامت...»^{۱۳}؛ نوع دوم، همان تعریف ترجمان البلاغه و دیگر گذشتگان است اما تعریف نوع اول، همان است که شمس قیس گفته است؛ ولیکن حتی شمس قیس نیز تفاوت این دورا به خوبی متوجه نشده است. در ترکیب‌هایی مثل «دست ظلم»، کلمه «ظلم» به معنای غیر حقیقی به کار نرفته است بلکه دقیقاً در معنای حقیقی است، همه ترکیبات یا اضافه‌های استعاری چنین هستند، در ترکیبات بالا، همواره مضاف - یعنی مثلاً «دست» - در معنای غیر حقیقی به کار رفته است، پس باید دید آیا کلمه «دست» - یعنی مضاف - استعاره هست یا نه؟ از طرفی در تعریف‌های المعجم و دقایق الشعر، به مشابَهت اشاره شده ولی تعریف‌های یادشده دیگر، این ویژگی را ندارند. در تعریف‌های دقیق تر امروزی نیز استعاره را نوعی مجاز با علاقه مشابَهت به شمار می‌آوریم. از طرفی باید «اسمی» بر معنای غیر حقیقی اطلاق گردد نه کل یک ترکیب مثل «دست روزگار» با کمی توجه نیز خواهیم فهمید که کلمه «دست» در ترکیب «دست ظلم» - و دیگر

← ۱۱ - مدارج البلاغه/ص ۱۲

← ۱۲ - بدایع الافکار/ص ۶۳

۱۳ - المعجم/ ص ۳۶۶

۱۴ - دقایق الشعر/ ص ۴۷

ترکیبات استعاری - در معنای مجازی هست ولی نه با علاقه مشابَهت، زیرا «دست» با «قدرت» رابطه دارد اما مشابَهت ندارد؛ به عبارتی وجه شبهی برای آن دومی وجود نیست بلکه رابطه و علاقه آن دو، علاقه سببیت است. در اضافه‌های به اصطلاح استعاری، همواره مضاف در معنای غیر حقیقی است و به نظر می‌رسد که علاقه آن با معنای حقیقی، همواره علاقه سببیت باشد، بنابراین تا جایی که من دقت کرده‌ام مشابَهتی در کار نیست، پس در واقع نمی‌توان آن را استعاره نامید و بنده گمان دارم که نامگذاری این ترکیب به «استعاری» - در علم بیان - یک مسامحه یا اشتباه باشد، مگر این که معنای «عاریت گرفتن» از آن افاده گردد. گویا استاد جلال الدین همایی متوجه تناقض در تعریف‌های بالا و آن مثال‌ها شده‌اند و مشکل را با این تعریف از استعاره، حل و گره‌گشایی کرده‌اند که: «یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند».^{۱۵} برخی دیگر نیز همین تعریف را به کار می‌برند - اما این تعریف هم بسیار متناقض و غیر دقیق است و مشکلی را حل نمی‌کند؛ مقصود از دو طرف تشبیه، شبه و شبه به است؛ مثلاً «مرد شجاع» (شبهه) و «شیر» (شبهه به)؛ اگر «شیر» را بیاوریم و مقصودمان «مرد شجاع» باشد درست است اما اگر «مرد شجاع» - طرف دیگر تشبیه - را بیاوریم آیا می‌توانیم و عاقلانه است که معنای «شیر» را به عنوان معنای غیر حقیقی از آن انتظار داشته باشیم؟ آیا کسی این کار را می‌کند؟ آیا آن وقت «مرد شجاع» واقعاً در معنای حقیقی خود به کار نرفته است؟ هرکسی می‌تواند از کلمه «شیر» معنای «مرد شجاع» را بفهمد اما آیا هیچ کس از «مرد شجاع» معنای «شیر» را برداشت خواهد کرد؟ «شیر» به خاطر صفتی برتر به عنوان شبهه به برگزیده شده است و طبعاً اگر این صفت در او برتر نبود نمی‌توانست برای «مرد شجاع» شبهه به گردد. طبق قاعده‌ای در تشبیه، شبهه به باید در وجه شبه، قویتر و واضح‌تر و برتر از شبهه باشد، پس می‌بینیم که تعریف بالا پیچ و خم دادن تعریف‌های ناقص یا نادرست گذشته است. در واقع، استعاره عبارت است از آوردن کلمه‌ای در معنای غیر حقیقی با علاقه مشابَهت، بنابراین و طبق استدلال‌های بالا، این نوع اضافه‌ها یا ترکیب‌ها اصلاً استعاره نیستند بلکه مجاز هستند با علاقه سببیت.

پس این که می‌گویند در ترکیب «دست ظلم»، ظلم به انسانی تشبیه شده است که دست دارد و آنگاه یکی از لوازم انسان که همان دست است به ظلم داده شده است، توجیه و حرکت در بیراهه‌ای است که به تناقض در تعریف استعاره می‌انجامد؛ توجیه بالا در واقع

بیشتر به بحث لغوی در کلمه «استعاره» شبیه است که یعنی «به عاریت گرفتن». آقای دکتر شمیسا نیز به خوبی و با دقت به این امر توجه نموده‌اند و در کتاب «بیان»^{۱۶} خود بحثی مختصر و مفید در این مورد دارند.

۲ - تشبیه (Simile)

تشبیه شباهت بسیاری با استعاره دارد و در آن یک مقایسه ساخته می‌شود اما در تشبیه معمولاً به‌طور کلی واژه‌هایی را مثل «مانند» و «چون» و... - ادات تشبیه - به کار می‌بریم تا مقایسه را نشان دهیم. این صنعت در گفتار عادی نیز متداول است؛ بسیاری از تشبیهات، کلیشه شده‌اند، مثل «چشمش مانند نرگس است»، «علی مثل شیر است» و... تشبیه می‌تواند برای روشنتر ساختن یا فقط به عنوان آرایش به کار رود:

«کلمات بلقیس مانند قطرات باران رحمت بر شراره سوزان درونم بارید.»

جمالزاده: دارالمجانین/ص ۳۲

دو هدف بالا - روشن ساختن و آراستن - هدف‌های اصلی و عمده تشبیه هستند، اما به‌طور کلی حدود هفت هدف و غرض برای تشبیه بر شمرده‌اند که عبارتند از: ۱. اثبات ادعا و امکان تحقق مشبه ۲. وصف حال مشبه ۳. بیان مقدار حال مشبه ۴. اثبات حال مشبه ۵. تزئین مشبه ۶. تقبیح مشبه ۷. بدیع جلوه دادن مشبه.^{۱۷}

این اغراض در مواردی است که حاصل تشبیه عاید به مشبه باشد، معمولاً و قاعدتاً نیز چنین است زیرا اصولاً از لحاظ منطقی، رابطه تشبیهی به این خاطر برقرار می‌شود که مشبه بهتر نموده شود، پس همواره ثمره آن عاید مشبه می‌شود و نه مشبه به؛ گرچه گفته‌اند «گاهی غرض از تشبیه عاید به مشبه به است».^{۱۸} مانند:

آتش به سنان دیو بندت ماند پیچیدن افعی به کمندت ماند

اندیشه به رفتن سمندت ماند خورشید به همت بلندت ماند

کمی دقت در این جا باز هم نشان می‌دهد که ثمره تشبیه باز هم به مشبه برمی‌گردد که همان

۱۶ - ن.ک: بیان/ ص ۱۶۶-۱۶۵

۱۷ - ن.ک: معانی و بیان/ آهنی/ ص ۱۳۸-۱۳۵

۱۸ - همانجا/ ص ۱۳۹

«آتش» و «پیچیدن افعی» و «اندیشه» و «خورشید» است و این شیوه عبارت است از نهایت و افزایش اغراق در تشبیه؛ «سنان» و «کمند» و «رفتن سمند» و «همت» در واقع، شبه‌های اصلی بوده‌اند اما شدت اغراق، آن‌ها را به شبه‌به تبدیل کرده‌است؛ بنابراین اگر هم بگوییم غرض از تشبیه در این جا عاید به شبه‌به است باید همچنین قبول داشته باشیم که این شبه‌به‌ها، شبه‌های اصلی بوده‌اند، پس غرض و ثمره تشبیه در واقع به شبه‌های اصلی برمی‌گردد. من نیز می‌پندارم که تمام اغراضی که در تشبیه بر شمرده شده، به همان دو غرض و هدف اصلی برمی‌گردد و بقیه، توضیح اضافی است.

غالباً در شعر، تشبیهات قدرتمند و مفصلی وجود دارد که حتی می‌توان آن‌ها را تشبیهات حماسی نامید؛ همان شیوه در نثر نیز می‌تواند به کار برده شود.

۳- تمثیل (Analogy)

تمثیل بین تشبیه و استعاره جای دارد. این شیوه، مقایسه‌ای است که در آن یک تصدیق منطقی ساخته شده‌است، اما به طور غیرمستقیم؛

«..اگر در معالجت ایشان برای حسبت سعی پیوسته آید و صحت و خفت ایشان تحرّی افتد، اندازه خیرات و ثوبات آن کی توان شناخت؟ واگر دون همتی چنین سعی بسبب حطام دنیا باطل گرداند همچنان باشد که: مردی یک خانه پر عود داشت، اندیشید که اگر برکشیده فروشم و در تعیین قیمت احتیاطی کنم دراز شود بوجه گزاف بنیمه بها بفروخت.»

نصرالله منشی: کلیله و دمنه/ ص ۴۶

گروهی تمثیل را از انواع استعاره دانسته‌اند. از جمله شمس قیس می‌گوید: «آن هم از جمله استعارات است الا آنکه این نوع استعارتی است بطریق مثال، یعنی چون شاعر خواهد کی بمعنی اشارتی کند لفظی چند کی دلالت معنایی دیگر کند بیارد و آنرا مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند.»^{۱۹} «بدایع الافکار» نیز همان تعریف را به طریقی آورده و گفته‌است: «...از جمله استعارات است الا آنکه این استعارت بر طریق مثال مذکور می‌گردد... معنی مقصود است بطریق مثل.»^{۲۰} اما با تعریفی که از استعاره

داریم، باید لفظی در معنای غیر حقیقی خود با علاقهٔ مشابهت بیاید؛ در تمثیل، معنای غیر حقیقی وجود ندارد بلکه این شیوه‌ای از برهان است و برای اثبات و استحکام یک نظر یا اندیشه، مثالی آورده می‌شود که عمدتاً از محسوسات است؛ بنابراین نمی‌توان آن را نوعی استعاره دانست؛ باز اگر آن را نوعی تشبیه می‌شمردند درست تر بود، چنان که برخی آن را «تشبیه تمثیل» نام نهاده‌اند^{۲۱}. استاد همایی می‌گویند: «عبارت نظم یا نثر را به جمله‌ای که مثل و متضمن مطلبی حکیمانه است بیارایند»^{۲۲} این تقریباً همان تعریف ترجمان البلاغه است که می‌گوید: «شاعر اندر بیت حکمتی گوید، آن براه مثل بود»^{۲۳} و نیز آن را «ارسال المثل فی البیت» نامیده است. «مدارج البلاغه» نیز می‌گوید: «چنانست که شاعر در ضمن مطلبی مثلی آرد و اشاره بمثلی»؛ البته آن را «ارسال المثل» نامیده است^{۲۴}. رشید الدین و طواط نیز همین را می‌گوید که: «در بیت مثل آرد»^{۲۵}.

در تعریف‌های بالا نوعی آشفتگی و عدم دقت پدیدار است و معمولاً تمثیل را با ارسال المثل یکی دانسته‌اند و این اشتباه به نظر می‌رسد. از طرفی چنان که گفته شد، برخی آن را متضمن مطلبی حکیمانه دانسته‌اند و این نیز بسیار گنگ و مبهم است و همچنین باید گفت که اصولاً تمثیل متضمن مطلبی حکیمانه نیست زیرا در واقع معلوم نیست که «مطلب حکیمانه» یعنی چه؟! در واقع، تمثیل، نه ارسال المثل است و نه مطلب حکیمانه و نه استعاره و نه کنایه، چنان که «دژه نجفی» آن را «برسبیل کنایه» دانسته و گفته است: «آن است که یک معنی را قصد داشته باشند با الفاظی که معنی دیگر را دارد ادا نمایند برسبیل کنایه برای اینکه سامع سرعت و رغبت به آن داشته باشد»^{۲۶}؛ پیدا است که این تعریف هم دور از واقعیت تمثیل است و بیشتر با کنایه تناسب دارد.

«دقایق الشعر» نیز می‌نویسد: «مثال چیزی نمودنست... چنانست که شاعر در مصراع

← ۲۰ - بدایع الافکار/ ص ۶۳

۲۱ - ن.ک: جواهر البلاغه/ ص ۲۶۵

۲۲ - صناعات ادبی/ ص ۲۹۹

۲۳ - ترجمان البلاغه/ ص ۸۳

۲۴ - مدارج البلاغه/ ص ۲۶

۲۵ - حقائق السحر/ ص ۵۵

۲۶ - دژه نجفی/ ص ۱۸۸

یادر بیتی تمام مثلی آرد که آنرا مثال معنی مقصود و انموذج فحوی خود سازد.^{۲۷} و نیز می‌گوید: «این صنعت را ارسال المثل گویند».^{۲۸} به طور کلی تقریباً همه بدیع دانان چنین تعریف‌هایی را در گذشته، از تمثیل دارند و آن را با ارسال المثل یکی می‌شمارند، اما مساله این است که ارسال المثل یعنی آوردن ضرب المثل؛ حال آن که بیت یا مصراع‌ی که ضرب المثل شده نیز در آغاز چنین نبوده و بعدها در اثر کثرت استعمال به عنوان مثال، تبدیل به ضرب المثل شده است؛ پس هر نوع بیت یا مصراع‌ی را نیز نمی‌توان ارسال المثل نامید. نخست این‌که اگر ادیبی اولین بار آن را ساخته و به کار برده باشد، اصلاً نمی‌توان آن را ارسال المثل دانست بلکه در اصل، تصویر یا مطلب یا حکایتی است که به ذهن او رسیده و بیان کرده است؛ مثلاً ابیات:

- گر از راستی بگذری خم بود چه مردی بود کز زنی کم بود (منسوب به عنصری)
- از مکافات عمل غافل مشو گندم از گندم بروید جوجو

و بسیاری دیگر از این گونه نمونه‌ها، وقتی برای اولین بار به کار رفته، نمی‌تواند ارسال المثل باشد. برای این که بدانیم آیا هریک از بیت‌های بالا یا ابیات دیگری که به عنوان مثال برای ارسال المثل آورده‌اند، آیا ضرب المثل بوده‌اند یا نه، اول باید فرهنگ و زبان مردم همان دوره خاص را که این بیت متعلق به آن است بررسی کرد، اگر مضمون این ابیات به صورت ضرب المثل رایج بود، آن وقت می‌توان آن بیت یا مصراع را ارسال المثل دانست؛ اما اگر چنین نبود نمی‌توان کاربرد آن را در دوره‌های دیگر، منطبق بر دوره‌های پیشین کرد؛ به عبارتی اگر بیتی مثلاً در قرن چهارم ابتکار و سروده شد اما در قرن پنجم به بعد به صورت ضرب المثل رواج یافت، می‌توان آن را در همان قرون بعدی ارسال المثل شمرد اما نمی‌توان آن را در همان دوره شاعر - که کسی دیگر هم به کار نبرده - ارسال المثل نامید.

از طرفی، هر بیتی با هر ساختار و تصویر یا بدون این‌ها، به هر صورت می‌تواند ارسال المثل شود اما لزوماً تمثیل نیست؛ مثلاً «میا زار موری که دانه کش است» می‌تواند ارسال المثل شود - در دوره بعدی - اما به این تمثیل نمی‌گوییم. بلکه، در واقع این تمثیل نیست؛ یا مثلاً ابیاتی از این دست در «المعجم»:

۲۷ - دقایق الشعر/ ص ۴۵

۲۸ - همانجا/ ص ۴۶

- کرا خرما نسازد خار سازد کرا منبر نسازد دار سازد (ص ۳۶۹)
 - زمرد و کیه سبزه و دوهمرنگ اند ولیک زین بنگین دان کشند وزان بجوال (ص ۳۶۹)
 - هرکجا داغ بایدت فرمود چون تو مرهم نهی ندارد سود (ص ۳۶۹)
 - ای زرشک رونق ملکیت سلیمان را خدای از تضرع کردن هب لی پشیمان یافته
 (دقایق الشعر/ ص ۴۶)

و بسیاری دیگر که نه ارسال المثل هستند و نه تمثیل. باید برای ارسال المثل، شرطی قایل شد و آن این که ادیب حتماً ضرب المثلی را در اثر خود بیاورد نه این که از خود چیزی خلق کند. ارسال المثل، یک نوع مصرف است اما تمثیل، نوعی تولید است. ارسال المثل، مصرف ضرب المثلی است که از قبل وجود داشته است اما تمثیل فقط ذکر مثالی است برای اثبات یا استحکام یک اندیشه، که این مثال نیز عمدتاً از محسوسات، یا به اصطلاح از تصاویر محسوس برگزیده می شود و به صورت کلام ادبی درمی آید:

- زیاران کینه هرگز در دل یاران نمی ماند به روی آب جای قطره باران نمی ماند (وحید قزوینی)
 - شرم رمیده را توان رام حسن کرد رنگ پریده باز نیاید به روی گل (صائب)
 - به تمکین خموشی بر نیاید هیچ کج بحثی که گردد راست قلبی که در کام نهنگ افتد (صائب)
 در واقع چنین می بینیم که تمثیل، اثبات یک اندیشه است به وسیله نشان دادن آن در عینیت، که البته این خود مبتنی بر نوعی تشبیه هم هست اما بیشتر جنبه برهان و استدلال دارد و در واقع نوعی استدلال شاعرانه است اما در تشبیه خالص هیچ گونه هدف استدلالی در میان نیست. اصولاً در تمثیل، یک اندیشه به تصویر کشیده می شود، درست همانند حکایت هایی که مولانا در مثنوی آورده است. مولانا، عطار، سنایی، کلیله و دمنه و دیگر نویسندگان و شاعران در منظومه های خود، داستان ها و حکایت هایی را نقل می کنند و آن را به عنوان مثالی برای استحکام و اثبات اندیشه خود بیان می دارند و اندیشه را نیز مطرح می سازند.
 تمثیل از شیوه های کهن ادبیات فارسی است اما در طرز هندی به اوج خود می رسد و به صورت ویژگی سبکی این دوره تثبیت می شود، با این تفاوت که از شکل یک حکایت به صورت یک مصراع درمی آید و مختصر و موجز می شود، این شیوه در سبک هندی همان است که تی. اس. الیوت در مقاله «هملت» (۱۹۱۹) آن را «ارتباط عینی»^{۲۹} می نامد.^{۳۰} این

اصطلاح جدیدی است که وی ساخته است و گرنه شیوه آن از پیش وجود داشته است. جناب استاد شمیسا آن را «رابطه لف و نشری متناظر» نیز معنی کرده اند. به هر حال باید بین تمثیل و ارسال المثل تفاوت قایل شد. تمثیل به معنی بالا، به شکل حکایت، در ادبیات فارسی به ویژه در ادبیات صوفیانه سابقه طولانی دارد؛ نمونه چنین تمثیل هایی را می توان در مثنوی مولوی، منطق الطیر، حدیقه سنایی، کلیله و دمنه، مرزبان نامه، عقل سرخ و... یافت.

در این جا مقصود از تمثیل همان است که بدان «قیاس» نیز می گویند. دکتر محمد طباطبایی نیز آن را معادل با قیاس (Syllogism) در منطق گرفته اند^{۳۱} اما در منطق نیز به این شیوه استدلال، تمثیل گفته می شود نه قیاس.

تمثیل ممکن است در چند صفحه بسط یابد. کاربرد مناسب آن، روشن ساختن یک نظر است، اما اگر مطلبی به وسیله تمثیلی بیان شود که واقعاً روشنگر نیست و تنها در ظاهر همانند با آن موضوع به نظر می رسد، در منطق، «تمثیل کاذب»^{۳۲} نام دارد.

۴- شخصیت بخشی (Personification)

این یکی دیگر از صنایع بدیعی بسیار متداول است و در واقع نوع ویژه ای از استعاره است که در آن هر چیز یا مکان یا اندیشه مجرد، به شخصیتی با خواص بشری ارجاع می شود، چنان که ما می توانیم در آن باره قوی تر و مفهوم تر سخن بگوییم. این شیوه غالباً در گفتار عادی نیز به کار برده می شود: «آمریکا نگران مساله خاور دور است.» یا «نیکوکاری، خود را نمی جوید.»؛ گرچه مثال اول می تواند مجاز نیز باشد. شخصیت بخشی برای خداوند به عنوان شخصیتی نرینه^{۳۳}، الهیات و خداشناسی را به غرابت فراوانی در بیان سوق داده است.

«خانه های قدیمی، همیشه درباره آنچه بر اثر غفلت و بی احتیاطی یا تیمار

۳۱- ن.ی: فرهنگ اصطلاحات صنایع ادبی/ ص ۵۸

۳۲- False analogy

۳۳- البته مقصود، نظریه انسان انگاری (Anthropomorphism) بدوی خداوند است؛ نه نظریه تجسم (Incarnation)؛ هر چند، این نظریه نیز بر اساس همان انسان نگاری پدید آمده است.

ابلهانه بر سرشان آمده پچ پچ می‌کنند، و همگی ناچار از لکه‌دار شدن چیزهای جزئی کوچک و غیرضروری که جزو نجابت و اصالتشان است افسوس می‌خورند، فواصل پوشیده از چمن بین دیوار باغ و خیابان عمومی، جایی که پرندگان خودنمایی می‌کنند و پیچک باگل پروانش در کنار جوی درهم پیچیده‌اند. این خانه‌های میانسال هیچ التماسی نکردند. آنان در عین پیری زودرس، بین تراژدی و کمدی، دست و پا شکسته سخن گفتند.

ادوارد توماس: باران^{۳۴}

«... از آن روز این دره بنام کیساک کی معروف شد، یعنی درّه «کیسای ببرکش» و کیسا رسماً پیرمرد قبیله میمون‌ها شد.»

صادق هدایت: پدران آدم (سایه روشن / ص ۱۰۱)

۵ - مجاز (Metonymy)

این شیوه تقریباً به مفهوم «تغییر نام» است و مثلاً هنگامی به کار برده می‌شود که از چیزی سخن می‌گوییم اما نام دیگری را برای آن به کار می‌بریم ولی بدون رابطه تشبیهی، به همین دلیل آن را چنین تعریف کرده‌اند که: «به کاربردن لفظی در معنای دیگر و غیر حقیقی‌اش بدون علاقه مشابهت». گودون می‌گوید: «نام یک صفت یا چیزی جانشین خود آن چیز می‌شود».^{۳۵} در واقع نام چیزی را تغییر می‌دهند و نام دیگری که به گونه‌ای با آن نسبت دارد بدان می‌دهند؛ مثلاً به جای نمایش تئاتری می‌گویند «صحنه» و به جای سلطنت و پادشاهی می‌گویند «تاج و تخت» و به جای ابر می‌گویند آسمان، یا برعکس: مثلاً «آسمان بارید به جای «ابر بارید» یا «باران بارید». مجاز انواع مختلفی دارد که در کتاب‌های بیان مورد بحث قرار گرفته است.

۶ - مجاز جزء و کل (Synecdoche)

این نوع ویژه‌ای از مجاز است که در آن، جزئی از چیزی به کار می‌رود تا نشانه کل

آن باشد، چنان که در عبارت: «همه دست‌ها آماده!» برای ملوانان، در آن لحظه دست‌های ملوانان اهمیت دارد، گرچه اعضای دیگر هر ملوان به همان اندازه و همان‌گونه به کار خواهد آمد.

۷ - حسن تعبیر (Euphemism)

این شیوه می‌تواند معمولاً شکلی از مجاز یا استعاره باشد اما بیشتر براساس هدف و مقصود آن تعریف و تعیین شده است تا براساس تکنیک و صنعت. در بدیع غالباً تعریف دقیق و جامع و مانعی از آن نداریم و تشخیص آن فقط بر مبنای ذوق شخصی است. به طور کلی این شیوه عبارت است از نحوه به کار بردن بیانی جانشین، که واقعیت یا مفهومی پریشان کننده و یا رنجاننده و یا خجالت‌آور را تغییر شکل می‌دهد؛ یعنی به جای نام چیزی ناخوشایند، نام یا تعبیر دیگری را به کار ببریم که خوشایندتر است؛ مثلاً به جای «آبریزگاه» یا «مستراح» واژه «دستشویی» را به کار می‌بریم؛ گرچه خود آن‌ها هم روزگاری حسن تعبیر بوده‌اند. این شیوه گاهی برای اجتناب از محنت ورنج، خوشایند است اما می‌تواند چاپلوسانه و احمقانه شود؛ چنان که در برخی شعرهای مدحی. افراد هوشمند به وسیله جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند هدایت می‌شوند که تعبیرهای زیباتر و متناسب‌تر را بیابند. برخی مطالب و بیانات ممکن است در حوزه خانوادگی یا گفتگوی خصوصی، پذیرفتنی و مقبول باشد اما نه در سخنرانی عمومی، و نیز سخنی می‌تواند در میخانه مطرح شود ولی پشت تریبون نه. استفاده نابجا از حسن تعبیر به قدری خام و ناهنجار است که افراد دیگر متوجه آن نمی‌شوند و شاید آنان را بسیار شرمنده کند؛ مانند به کار بردن بیان و زبانی که نسبت به موقعیت و مقتضا، بسیار ناپخته و بی تناسب است.

۸ - ابراز غیر حاصل (Prolepsis)

به وسیله این شیوه، مابه یک عمل، قبل از این که کامل و تمام شده باشد، به عنوان عملی کامل و انجام شده اشاره می‌کنیم. «او به دشمن مرده اش ضربت زد.» این در واقع یک ابراز غیر حاصل است؛ مانند «ما امیدواریم چند اسیر بگیریم»، در این جا نیز هنوز کسی زندانی و اسیر نیست تا گرفته شود. به هر حال این شیوه به ندرت قدرتی عاطفی دارد. در این صنعت مثلاً فعل زمان گذشته به جای حال یا آینده می‌آید و یا در واقع، کاری که هنوز

انجام نشده، انجام شده پنداشته می شود؛ مثلاً در قرآن آمده است: «اقتربت الساعة وانشق القمر» (رستاخیز نزدیک شد و ماه شکافت) یا مثلاً می گوئیم: «اگر بروی من مرده ام» به جای خواهم مرد، یا «اگر بیاید او را دیدم» به جای «خواهم دید»؛ به عبارتی می توان آن را تا حدی «مجاز به علاقه مایکون» دانست، اما در «ابراز غیر حاصل» امکان دارد صفتی حقیقی را به کسی نسبت دهند در حالی که این صفت هنوز حاصل نشده است، یا ممکن است حتی فعل باشد یا حادثه و واقعه ای؛ ولی در مجاز با علاقه مایکون، به کاربردن لفظ در معنای غیر حقیقی مطرح است؛ مثلاً «دانه سیب» را می گوئیم «درخت سیب»؛ در این جا ما لفظ «درخت» را مجازاً به معنای «دانه» به کار برده ایم ولیکن اگر سیبی را که هنوز نخورده ایم با صفت «خورده شده» وصف کنیم، دیگر چیزی در معنای مجازی و غیر حقیقی به کار نرفته است؛ پس نمی توان آن را دقیقاً مجاز به علاقه مایکون شمرد، بلکه می توان گفت این گونه مجاز نیز احتمالاً خود نوعی «ابراز غیر حاصل» است.

۹ - انتقال صفت (Transferred Epithet)

این شیوه ای است که ما غالباً بدون توجه مطالعه می کنیم؛ صفتی که متناسب و وابسته و مربوط به یک واژه یا چیز است به چیزی دیگر منتقل می شود؛ چنان که از تیری که در هوا پرواز می کند به عنوان «زخم پران» سخن می گوئیم. این صنعت قدرت تاثیر عاطفی خوبی می تواند داشته باشد اما در ثر زیاد متداول نیست. به طور روشنتر می توان گفت که لقب یا صفتی را به چیزی نسبت می دهیم که واقعاً مربوط بدو نباشد. می توان این شیوه را نوعی شخصیت بخشی نیز به شمار آورد اما این صنعت فقط مخصوص صفت است مثل این که بگوئیم «برف فراموشی دهنده»^{۳۶} یا «شمع بیدار» و «باد خشمگین» و «کوه مغرور» و...

«وروز وسعتی است

که در مخیله تنگ کرم روزنامه نمی گنجد.»

فروغ فرخزاد

«ای آغوش های بوهنه و ییزاد

در کودکی خاک چه می‌گذرد؟»

یدالله رویایی

این شیوه را نباید با استعاره تخیلیه اشتباه کرد اما می‌توان این گونه استعاره‌ها را نیز نوعی از انتقال صفت دانست، درواقع این‌ها استعاره نیستند زیرا واژه‌ها در معنای حقیقی به کار رفته‌اند.

«اسناد مجازی» نیز که در علم معانی مورد بحث قرار می‌گیرد می‌تواند نوعی از این شیوه

باشد:

«و در شهادت یک شمع

راز منوری است که آن را

آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند.»

فروغ فرخزاد

این شیوه را در اروپا "hypallage" نیز می‌گویند. تلاقی آن با شخصیت بخشی، زمانی

است که صفت منتقل شده از جمله صفات انسانی باشد مانند:

بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر باغ شود سبز و سرخ گل بدرآید (حافظ)

طوطیان در شکرستان کامرانی می‌کنند و ز تحسردست بر سر می‌زند هسکین هگس

(حافظ)

۱۰ - استخدام (Syllepsis)

استخدام تاحدی - طبق تعریف‌های قدیم - شبیه به ایهام است، با این تفاوت که هردو یا چند معنی یک واژه در عبارت به کار گرفته می‌شود اما در ایهام هر بار باید یک معنی خاص را در نظر گرفت؛ اگرچه واژه دارای دو یا چند معنی است. استاد همایی در تعریف استخدام می‌گویند: «آن است که لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم یا نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جمله دیگر معنی دیگر ببخشند، یا از خود لفظ یک معنی و از ضمیری که به همان لفظ بر می‌گردد، معنی دیگر اراده کنند».^{۳۷} مثالی که ایشان آورده‌اند این است: «بار منت فرومایگان و ناز زشت رویان را نشاید کشید». در این جا «نشاید کشید» -

یا حتی فقط «کشید» - هم با «بار» معنا می‌دهد و هم با «ناز»، و هر دو معنا را نیز باید برداشت کرد؛ به عبارت دیگر هر دو معنا در ترکیب کلام به کار رفته است. البته از طرفی هم باید دقت داشت که در «بارکشیدن» و «نازکشیدن» فعل مرکب داریم که قسمت فعلی آن برای هر دو قسمت اسمی فعل، آورده شده است. زیرا در هر دو مشترک است. از این گذشته، ممکن است یک واژه به تنهایی یک معنا داشته باشد اما در ترکیب با کلمات دیگر معنای دیگری بیابد - تقریباً مثل همان «کشیدن» در بالا - مانند: «آب از فواره برو از لیوان سر رفت». در این جا فعل «رفتن» با «بر» و «سر» هر کدام یک معنا دارد. باید دقت داشت که در افعال مرکب یا پیشوندی - اکثراً - قسمت فعلی، معنای خود را از دست می‌دهد و از آن معنای دیگری ساخته می‌شود؛ گاهی نیز قسمت فعلی معنای خود را تا حدودی دارد. استخدام اگر در فعل باشد، چیزی مانند «حذف» است (به مثال‌های بالا دقت شود!):

«... مادرانش به هنگام راهی کردن دختران به خانه بخت، در شب زفاف
و هلهله و شادی، گذشته خویش را می‌گیرند و آیت صبور در گوش دردانه
فرو می‌خوانند که: نخستین بار به چادر می‌بوندت و واپسین دم به کفن.»
سیمین بهبهانی: «آن مرد، مرد همراهم»/ ص ۵۷

آن که بیشتر با ایهام اشتباه می‌شود این است که استخدام در اسم باشد نه در فعل؛ مثالی در «نگاهی تازه به بدیع»^{۳۸} آمده که به نظرم درست نیست: «نماند فتنه در ایام شاه جز سعدی.» به نظر من این ایهام است زیرا «فتنه» در همین یک جمله دو معنا دارد، حال آن که استخدام باید دست کم در دو جمله باشد.

ممکن است خود یک واژه دو معنایی، بر یکی از معانی دلالت کند و پس از آن ضمیری آورده شود که بر معنای دیگر دلالت داشته باشد - این جا نیز استخدام در اسم است - مثلاً: «این کیش گمراهی است و تیر من به هدف نمی‌نشیند.» واژه «کیش» در جمله اول به معنای آیین است اما در ساختار جمله دوم، ضمیر «ش» به معنای دیگر آن برمی‌گردد که همانا «تیردان» است.

تفاوت ایهام و استخدام را برای روشن‌تر شدن موضوع، به نظر من باید در این دانست که ایهام، یک واژه دو معنایی در یک جمله است اما استخدام، به کاربردن یک واژه - دست کم - برای دو جمله یا دو عبارت است؛ یعنی اگر اسمی در یک جمله دارای دو معنا باشد، ایهام

است و اگر در دو جمله دارای دو معنا باشد، استخدام است؛ این چیزی شبیه حذف در دستور زبان است. خانم مارجرى بولتن می‌گوید: «واژه‌ای است که دو معنا را یکجا تحت پوشش می‌گیرد؛ پیامد آن به طور رسمی، دستوری اما عجیب و غریب است.» گودون آورده‌است: «صنعتی است که در آن یک واژه، دو تعبیر را با هم منتقل می‌سازد»^{۳۹} و هرکدام از این دو تعبیر در ارتباط با واژه اصلی و مسلط، معنای متفاوتی دارد.

جناب استاد شمیسا، این صنعت را به همان معنای جمع (Zeugma) گرفته‌اند،^{۴۰} دکتر محمد طباطبایی نیز چنین نظری دارند^{۴۱}، آقای صالح حسینی نیز این دو را باهم مترادف آورده‌اند^{۴۲} اما به نظر من استخدام (Syllepsis) تفاوتی با جمع (Zeugma) دارد. در جمع، یک واژه دویا چند معنا ندارد بلکه یک صفت یا فعل برای دو یا چند واژه به کار می‌رود حال آن که در استخدام، یک واژه خود دارای دویا چند معنا است. اما با ترکیب جمله بندی متفاوت. معمولاً در جمع (Zeugma) یک فعل برای دو امر می‌آید^{۴۳}.

۱۱ - جمع (Zeugma)

یک واژه با دو واژه یا گروه واژه‌ها مربوط است و واژه دومی برای این که معنای دقیق و موکد و معین داشته باشد، باید معنا را برایش فرض کرد.

«ما نشستیم و نان را و آب را خوردیم.» (آب را می نوشند)

تفاوت جمع و استخدام را بیشتر توضیح دادم؛ مثلاً در بیت:

بی تو چو شمع کرده‌ام گریه و خنده کار خود خنده به روز دل کنم گریه به روزگار خود

فعل «کرده‌ام» در مصراع اول و «کنم» در مصراع دوم، استخدام است - دلایل آن پیشتر توضیح داده شد - با وجود این که دارای دو معنا نیستند اما در بدیع، آن‌ها را جمع دانسته‌اند. مثال بالا - ما نشستیم و نان و آب را خوردیم - به خوبی بیانگر مطلب است که

۳۹ - Literary Terms - P.670

۴۰ - ن.ک: نگاهی تازه به بلیغ/ ص ۱۴۶

۴۱ - ن.ک: فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی/ ص ۸۰

۴۲ - واژگان اصطلاحات ادبی/ ص ۳۹

۴۳ - ن.ک: Literary Terms - P.761

مقصود از آن آوردن یک واژه یا فعل برای دویاچند واژه دیگر است که دراصل فقط به یکی از آن‌ها مربوط است و ارتباط آن را با واژه‌های دیگر باید فرض کرد. دراین جایک واژه دارای دو معنا نیست.

استاد همایی در تعریف جمع می‌گویند: «آن است که چند چیز را دریک صفت جمع کنند که آن را جامع گویند.» ایشان جمع را فقط در صفت دانسته‌اند اما در واقع، هم صفت و هم فعل و هم قید می‌توانند برای جمع به کار روند؛ به عبارت دیگر؛ هریک از این‌ها می‌توانند «جامع» واقع شوند. تعریف استاد همایی باعث خلط مبحث با «تنسیق الصفات» می‌شود.

۱۲ - تقدیم (Inversion)

تقدم و تاخر دسته‌ای از واژه‌ها، چنان که تاکید و ویژه بریک واژه یا گروه واژه‌ها را برساند. این شیوه در علم معانی بحث می‌شود و در شعر رایجتر است اما می‌تواند به خاطر آهنگ و معنا در نثر نیز بسیار موثر باشد:

«مراد گفت:

- خیرش را صاحباش ببینند! اما می‌گویند هر تراکتوری کار صد تا مرد را می‌کند؟»

محمود دولت آبادی: جای خالی سلوچ/ ص ۲۸۵

«صاحباش خیرش را ببینند» به قدر کافی درست است اما چقدر بر تاکید روی «خیرش» زیان می‌رساند!

۱۳ - اغراق (Hyperbloe)

گزاره گویی عمدی به منظور تاثیر. اکثر ما اغراق و مبالغه را هر روز بدون این که بدانیم به کار می‌بریم؛ مثلاً در عباراتی مانند: «من از خنده مردم!»، «هزار بار به شما گفتم!» یا «شما می‌توانستید مرا با پر به زمین بکوبید»، یا «با پنبه سر برید». این شیوه در شعر بیش از نثر جدی، متداول است اما در نثر نیز نسبتاً رواج دارد:

«باید بروند طرف گرگان، یا بروند خود پایتخت و با یک من اسکناس دوتا خبره را ور دارند بیاورند.»

محمود دولت آبادی: جای خالی سلوچ/ ص ۴۸۱

۱۴ - خلف، تصغیر، کم‌گیری (Litotes, Aeirosis, Understatement)

این شیوه هم تاحدی مأنوس است و غالباً به کار می‌رود؛ مثلاً کسی بگوید: «یک اشتباه اساسی ممکن است منجر به سقوط در دریا شود» و آنگاه نتیجه بگیرد که: «خوب، چیز مهمی نیست.» بیشتر مردم که در موقعیت فشار مداوم قرار می‌گیرند آمادۀ به کار بردن این شیوه به عنوان شکلی در دفاع از خود هستند.

«و در همان زمان آن جا درکنار آن راه جنبش کوچکی بر نینگیختند.»

رفتار رسولان، ۱۹ و ۲۳

(یعنی آن جا جنبش عظیمی برانگیختند.)

«مردیکه یک من ریش توی روش است. ببین دیروز بمن چه می‌گوید. می‌گوید: دولت می‌خواهد این قشون را جمع کند مجلس را توپ ببندد، خدا یک عقلی بتو بدهد یک پول زیاد بمن، آدم برای یک عمارت پی و پا چین دررفته از پشت دروازه طهران تا آن سر دنیا اردو می‌زند؟ آدم برای خراب کردن یک خانه پوسیده عهد سپهسالاری آنقدر علی بلند، علی نیزه، لبویی، جگرگی، مشتی، فعله و حمال خبر می‌کند؟»

علی اکبر دهخدا: چرند و پرند/ ص ۱۲۶

تصغیر گاهی با حسن تعبیر تطابق دارد، چنان که در بیان تدافعی مانند: «شب گذشته، آن مشتری فقیر و بیچاره، جلوی یک گلوله را گرفت!» (یعنی کشته شد!)

این شیوه چنان است که ادیب با نفی متناقض چیزی، آن را اثبات کند و به عبارتی دیگر، مثلاً در یک جمله منفی - غالباً - امر مورد نظر را تاکید می‌کند. گودون می‌نویسد: «شامل کتمان و دست کم گرفتن چیزی است برای تاکید بر آن، و بنابراین ضد اغراق و مبالغه است.»^{۲۴} این شیوه در منطق، معادل و شبیه به «خلف» است. در زبان محاوره‌ای زیاد به کار برده می‌شود و علاوه بر تاکید، غالباً نوعی طنز و تهکم در آن نهفته است. این تکنیک بیشتر در نثر مورد استفاده دارد و چنان است که وقتی بخواهیم مثلاً کسی کاری را انجام دهد، او را به نحوی از آن کار باز می‌داریم تا بیشتر بدان کار ترغیب گردد. «تعریض» تاحدودی شبیه بدان است اما در واقع با آن متفاوت است: «تعریض یکی از انواع کنایه است و در نکوهش، ریشخند یا اندرز به کار برده می‌شود.»^{۲۵} اما خلف چنین غرضی ندارد بلکه هدف

آن تثبیت خلاف نکته گفته شده می‌باشد؛ گرچه احتمالاً اندرز نیز در آن وجود دارد اما برای ریشخند و نکوهش در اصل به کار برده نمی‌شود - گرچه بعید نیست - بلکه برای تأکید در امری است. البته شاید بتوان خلف را نیز یکی از انواع کنایه به شمار آورد زیرا چیزی را به طور صریح و مستقیم بیان نمی‌دارد بلکه غیرمستقیم و از طریق متضاد آن، طرح و اثبات و تأکید می‌کند.

۱۵ - جناس (Pun)

نوعی بازی با واژه‌ها است که گاهی نیز برای تأثیر کمیک به کار می‌رود. در آثار بسیاری از نویسندگان گذشته، جناس‌های مکرر و جدی وجود دارد که در بسیاری موارد هم هدف آن فضل فروشی و خودنمایی است. امروزه جناس به عنوان چیزی عامیانه، در نثر مورد توجه قرار می‌گیرد زیرا جناس‌های بسیار بدی نیز ساخته شده است و شخصی که در سخنان خود همیشه جناس می‌سازد مایه آزار جمعی است؛ اما یک جناس خوب در جای مناسب می‌تواند سرگرم کننده و هوشمندانه باشد.

«برادر که دربند خویش است نه برادر نه خویش است.»

سعدی: گلستان

۱۶ - هم‌آغازی (Alliteration)

کاربرد دویاچند واژه نزدیک به یکدیگر که با حروف یکسان آغاز می‌شوند. این شیوه در شعر، بسیار بیشتر از نثر متداول است و در هر دو می‌تواند بیش از اندازه به کار رود، به ویژه در نثر، اما به مقدار اندک، دلپذیر است:

«این کیش سیاه را خان خونام با خود آورد.»

سیدعلی صالحی: تذکره ایلیات/ ص ۲۳۳

جناب استاد شمیسا آن را «همحروفی» نام نهاده‌اند^{۴۶} و دکتر محمد طباطبایی نیز آن را معادل «معلی» گرفته‌اند^{۴۷} و آقای صالح حسینی نیز علاوه بر این، معادل «همنشینی آوایی» و

← ۴۵ - کزازی/ بیان/ ص ۱۶۶

۴۶ - نگاهی تازه به بنیع/ ص ۱۴۶

«سجع کلمات» را برای آن آورده‌اند^{۴۸}. گودون نیز آن را این گونه تعریف می‌کند: «... صنعتی که در آن حروف صامت، به ویژه در آغاز واژه‌ها یا هجاها، تکیه‌دار تکرار می‌شود.»^{۴۹} به همین دلیل گمان من بر این است که «هم‌آغازی» یا «هم‌حروفی» معادل صحیح‌تری برای آن است و لزومی ندارد که آن را محدود به آغاز کلمات کنیم. در شعر نیز نمونه‌های فراوانی از آن می‌توان یافت، مثلاً تکرار «چ» در آغاز واژه‌ها:

«سروچمان من چرامیل چمن نمی‌کند.» (حافظ)

یا تکرار صامت «خ» در این بیت مشهور منوچهری:

«خیزید و خز آید که هنگام خزانست بادخک از جانب خوارزم وزانست»

به تکرار حرف «س» در این قطعه دقت کنید:

«پچپچه را از آن گونه سربه هم اندر آورده سپیدار و صنوبر

باری

که مگرشان

به دسیسه

سودایی در سر است

پنداری.»

احمد شاملو

یا تکرار حرف صامت «د» که توجه را به «دریغ» جلب می‌کند:

«اما - دریغ! - دیر دانسته بود که دیدگان پرده پرورد را تاب تماشای روشنان

فلک نیست.»

سیمین بهبهانی: آن‌مرد، مرد همراهم / ص ۵۸

که در این جا حتی حروف «ت» نیز در آغاز هجاها متمایل به «دال» می‌شود.

← ۴۷ - فرهنگ اصطلاحات ادبی / ص ۱۱۰

۴۸ - واژگان اصطلاحات ادبی / ص ۴

۴۹ - literary Terms - P.27

۱۷- هم آوایی (Assonance)

شباهت حروف صدادار. این شیوه هم در شعر، بیش از نثر متداول است و اگر در نثر بسیار آشکار باشد می‌تواند تصنع و عیب شمرده شود. دکتر طباطبایی آن را معادل و به معنای «اکفا» گرفته‌اند.^{۵۰} دکتر صالح حسینی نیز همین نظر را دارند^{۵۱}، دکتر شمیسا نیز «همصدایی» را برای آن به کار برده‌اند^{۵۲} که درست‌تر به نظر می‌رسد. گودون می‌گوید: «گاهی قافیه آوایی^{۵۳} نامیده می‌شود». در این مورد هم نمی‌توان آن را «اکفا» نامید؛ اگرچه شبهه برانگیز است، زیرا «اکفا» اشکالی در قافیه است و عبارت است از تفاوت حروف «روی» که البته در مخرج به هم نزدیک باشند؛ مانند «احتیاط» و «اعتماد». شاید بتوان آن را با مسامحه فراوان «اکفا» گفت اما اصولاً هم آوایی معمولاً جانشین قافیه نمی‌شود مگر در ترانه‌های عامیانه و فولکلوریک؛ از طرفی اکفا یکی از عیوب است ولی هم آوایی جزو صنایع شمرده می‌شود. گودون در تعریف آن می‌گوید: «عبارت است از تکرار حروف صدادار مشابه»^{۵۴} که تاثیر خاصی را القا می‌کند. یکی از زیباترین نمونه‌های هم آوایی را در شعر مشهور رودکی می‌توان مشاهده کرد:

«بوی جوی مولیان آیدهمی یادیارمهربان آیدهمی»

تکرار مصوت‌های بلند «و» در مصراع اول، القاکننده حرکت پیش‌رونده رودخانه است و تکرار مصوت‌های بلند «الف» در مصراع دوم، گویی نوع برخاستن و آماده حرکت شدن برای پیش رفتن و برانگیخته شدن خاطره را بر احساس تلقین می‌کند.

۱۸- صداواژه (Onomatopoeia)

بیانی که در آن، صدای واقعی واژه‌ها، معنایشان را القا کند. در این شیوه، صدای واژه، منتقل‌کننده معنا یا احساس است؛ درواقع گویی واژه تنها برای صدای آن به کار می‌رود؛

۵۰- فرهنگ اصطلاحات ادبی/ ص ۱۰۸

۵۱- واژگان اصطلاحات ادبی/ ص ۶

۵۲- نگاهی تازه به بدیع/ ص ۱۴۶

۵۳- Vocalic rhyme

۵۴- literary Terms - P.60

چنان که «فوتوریست‌ها»^{۵۵} معتقدند اهمیت کلمه در صدا است. «مایاکوفسکی در بحث مفصلی ادعا می‌کند که کلمه را در شعر تنها به خاطر صدای آن به کار می‌برد و بس»^{۵۶}. گودون نیز در تعریف آن می‌گوید: «شکل دادن و به کاربردن واژه‌ها به تقلید از صداها... این شکلی از سخن است که در آن، صدا بازتاب احساس است»^{۵۷}. مولوی از جمله شاعرانی است که در این شیوه، فراوان وارد شده است و آن را به صورت ویژگی خاص سبکی خود در غزلیات در آورده است:

- چنگ زن ای زهره من تا که برای تن تن گوش بر این بانگ نهم دیده به دیدار روم

- ای طوطی خوش قافاتی قی و من قوقو

- عف عف همی زند اشتر من ز تف نفی

این شیوه در شعر مهمتر از نثر است اما در نثر نیز می‌تواند اهمیت داشته باشد:

«زنبورها وزوز می‌کنند و در همه‌اند با شوقی شگرف؛ قمری‌ها بغبغو

می‌کنند؛ و بچه‌ها پیچ پیچ می‌کنند، چنان که گویی در طبقات پایین ترق ترق

می‌کنند تا بیایند و در نهر سرد شلپ شلپ کنند.»

۱۹ - طنز، تهکم (Irony)

یکی از مهمترین شیوه‌های بدیعی و بلاغی نوین است و یکی از مسایلی است که به سختی تعریفی دقیق می‌پذیرد. تعریف موجود: «گفتن چیزی کاملاً به معنای دیگر» بسیار وسیع است؛ این طنز و تهکم محض نیست که بگوییم: «من از دیدار شما بسیار خرسندم» و در آن حال در فکرمان بگوییم: «دلم می‌خواست شما زمان مناسبتری را برای دعوت بر می‌گزیدید». طنز، چیزی را کاملاً به معنای دیگر می‌گوید، نه در مفهوم غیرحقیقی یا از نوع دوم معنایی که در ایهام و استعاره یافت می‌شود؛ بلکه در مفهوم معنایی متفاوت برای کسی دیگر که سخن را می‌شنود و برای دریافت معنای دورتر به قدر کافی باهوش است، یا برای درک آن دانش کافی دارد. لحن صدا یا شکل واژه‌ها نشان می‌دهند که مقصود چیست.

«تصغیر» (Meiosis) غالباً می‌تواند شکلی از طنز و تهکم باشد. این شیوه‌ای پیچیده در سطح بالا است و در بسیاری از نویسندگان بزرگ یافته می‌شود. «جانانان ویلد» اثر فیلدینگ^{۵۸}، «معتدلترین پیشنهاد» اثر سویفت^{۵۹} و «کوتاهترین راه با مخالفان» اثر دفو^{۶۰}، «چرند و پرند» از دهخدا، «فارسی شکر است» از جمالزاده، «توپ مرواری» اثر صادق هدایت و «بی‌شناسنامه‌ها» نوشته عزیزنشین، نمونه‌هایی هستند که در سراسر آن‌ها طنز و تهکم به کار رفته است.

«اما مرخص کردن بانو اسلیپ اسلاپ برای تصمیم‌گیری در آن باره، نکته‌ای چندان آسان نبود: او نهایت حساسیت را نسبت به آبروی خود داشت، چنان که می‌دانست بسیاری از ارزشمندترین موهبت‌های زندگی بدان وابسته است؛ مخصوصاً کارت‌ها، که در مکان‌های عمومی، تواضع‌هایی را ایجاد می‌کنند، و بالاتر از همه، لذت ریختن آبروی دیگران، زیرا شوق شگفت‌آوری به این سرگرمی بی‌ضرر دارد.»

فیلدینگ: جوزف آندریوز

در این جا فیلدینگ به طور نیمه کامل مستقیماً از زبان خانم بویی سخن می‌گوید، که نیمی به طور طنز از جانب خودش است. عبارت او این را روشن می‌سازد که وی مسرت خانم بویی را از آن چیزهایی که بی‌نهایت برایشان احترام قایل است، ناچیز و حقیر می‌داند و تخریب آبروی دیگران را دور از بی‌گناهی و بی‌زبانی می‌شمارد.

طنز نمایشی، نوع ویژه‌ای است که غالباً در یک نمایشنامه یافته می‌شود؛ این طنزی از حالت است که در آن، چیزهایی که در صحنه گفته شده، برای بینندگان، بیشتر از شخصی که می‌گوید یا می‌شنود مفهوم دارد. تراژدی‌های یونانی و مکتب پرست از طنز نمایشی. یک نویسنده انگلیسی معاصر که تهکم و طنز را دائماً به کار می‌برد، و در نثر و نمایشنامه، هر دو طنز زبان و طنز حالت را مورد استفاده قرار می‌دهد، سامرست موآم^{۶۱} است. توماس هاردی، طنزهای حالت بسیاری به کار برده و حتی کتابی از داستان‌های کوتاه را «طنزهای

۵۸ - رمان نویس انگلیسی، Henry Fielding (1707 - 1754)

۵۹ - هجونیوس انگلیسی، Jonathan Swift (1667 - 1745)

۶۰ - روزنامه‌نگار و رمان نویس انگلیسی. Daniel Defoe (1660 - 1731)

۶۱ - رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی William Somerset Mougham (1874 - 1965)

کوچک زندگی»^{۶۲} نامیده است. تهکم و طنز در فرانسه حتی بیش از بریتانیا مورد توجه است.

طنز، که لذت یا تسکین می‌دهد یا تحریک می‌کند، شیوه‌ای دوستانه است و به نظر می‌رسد که اطمینان و اعتماد مردم را به سخن نویسنده یا گوینده جلب می‌کند، نباید با هجو (Sarcasm) مشتبّه گردد، زیرا این یکی به قربانی نیاز دارد و برای وارد آوردن ضربه‌ای عمدی و به زحمت انداختن به کار رفته است و برای افراد متمدن و فرهیخته، حربه‌ارزنده و شایسته‌ای به شمار نمی‌رود.

این شیوه را در علم بیان، «تعریض» نیز نامیده‌اند، چنان که دکتر محمد طباطبایی در کتاب خود آورده است^{۶۳}. «تعریض» نوعی کنایه است که غالباً در ریشخند و طنز به کار می‌رود و چنان است که در برابر کسی که صفتی ناپسند دارد، سخن از صفتی پسندیده و خلاف آن گفته می‌شود؛ در واقع، سخنی است که معنای دیگر آن مورد نظر است و معمولاً هم معنای مخالف آن؛ مثلاً در برابر دوستی که انسان را در زمان نیاز تنها گذاشته است، می‌گوییم:

دوست آن باشد که گیرد دست دوست در پریشانحالی و درماندگی

معنای این کلام در چنین موقعیتی این است که: «تو دوست نیستی».

همه ادیبان و پژوهشگران فنون ادبیات، تعریض را نوعی کنایه دانسته‌اند اما نجفقلی میرزا دقتی کرده و این نظر را اشتباه شمرده است. وی می‌نویسد: «این صنعت را بعضی با کنایه یکی دانسته‌اند و این سهو و اشتباه است بلکه غلط زیرا کنایه در اصل وضع اینطور است که تکلم کنند بشیئی و اراده نمایند غیر او را اما تعریض لفظی است که دلالت کند بر شیئی از طریق مفهوم نه بوضع حقیقی و نه مجازی مثلاً کسی می‌خواهد چیزی طلب کند می‌گوید من گرسنه هستم، پس این لفظ تعریض بطلب است نه موضوع برای طلب»^{۶۴}؛ مثالی که وی برای تعریض، از شعر پارسی آورده، این است:

دلدار مرا گفت چرا غمگینی غمگین کدام دلبر شیرینی
برجستم و آینه بدستش دادم گفتم که در آینه که رامی‌بینی

۶۲ - Thomas Hardy: Life Little Ironies (1840 - 1928) شاعر و رمان‌نویس انگلیسی

۶۳ - ن. ک. فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی / ص ۹۴

۶۴ - دژه نجفی / ص ۱۸۵

نظری در واقع بر این است که کنایه اصولاً برای معنی دیگر وضع شده اما تعریض چنین نیست بلکه در مورد خاصی که به کار می‌رود معنای دیگری می‌گیرد. البته اگر این نظر پذیرفته هم شود می‌توان فرض کرد که همه کنایه‌ها اول تعریض بوده‌اند و بعد در اثر کثرت کاربرد به معنای دوم، معنای دیگر نیز یافته‌اند؛ به هر حال گمان می‌کنم اگر آن را نوعی کنایه بشماریم زیاد به خطا نرفته‌ایم.

باز خود وی درباره تهکم می‌نویسد: «آنست که متکلم خطاب کند مخاطب را بلفظ اجلال در موضع تحقیر و بشارت در موقع تحذیر و وعد در مکان وعید و مدح در معرض سخریه. مثال از قول خدای تعالی جلّ شأنه: ذق انک انت العزیز الکریم. (دیگر) بشّر المنافقین بانّ لهم عذاب الیم (دیگر) فبشّر هم بعذاب الیم - مثال از شعر پارسی لمؤلفه -

آنکه بمادلشده دشنام داد خانه احسان وی آباد باد

و ارباب بدیع گفته‌اند هر هجایی که بالفاظ منزّه از فحش باشد آنرا در این صنعت نزاهه خوانده‌اند و اگر فحش محض باشد هجا گویند.^{۶۵} در هر حال هم تهکم و هم تعریض را تا حدود زیادی می‌توان به عنوان «طنز» و معادل «Irony» در نظر گرفت. به یک نمونه طنز در شعر معاصر توجه کنید:

«فاتح شدم

خود را به ثبت رساندم

خود را به نامی، در یک شناسنامه مزین کردم

و هستیم به یک شماره مشخص شد

پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران.»

فروغ فرخزاد: ای مرز پر گهر (تولد دیگر)

۲۰ - تضاد (Antithesis)

تاکید بر اندیشه‌ها به وسیله قرار دادن آن‌ها در تقابلی مستقیم و روشن. این شیوه می‌تواند از یک جمله منفرد تشکیل شود، یا از یک جفت واژه، یا عبارات‌هایی در جمله؛ مثلاً: در نومیدی بسی امید است؛ یا ممکن است در چند پاراگراف ادامه یابد:

«وقتی خدمتکاری به پیشگاه اربابش فرا خوانده شده است، انتظار ندارد که برای انتقاد چند خطای جزئی خودش یا ترس از محروم شدن یا به کار رفتن هر عبارت ناخوشایندی دیگر که غالباً اربابان به خدمتکاران شایسته نسبت می دهند بیاید؛ اما غالباً معلوم است که او چه راهی را باید برود که همان طور طبق فرمان، آماده بازگشت باشد: چه از کنار چنان میدانی گذشته باشد یا پیرمردی که آن را اجاره می کند کاملاً تندرست باشد؛ یا خواه عشق سیر و جر را بدو واگذار کرده باشد، یا مانند آن.

مردی که احترام و رابطه ای را که در خیرخواهی خود نسبت به وابستگیانش یافته، حفظ می کند، در خانواده اش بیشتر مثل یک شاهزاده زندگی می کند تا یک ارباب: فرمان هایش بیشتر به عنوان مرحمت پذیرفته می شوند تا وظایف؛ و امتیاز نزدیکی به او جزئی از پاداش اجرای چیزی است که او فرمان داده است.»

استیل: تماشاگر^{۶۶}

این شیوه در غالب آثار نویسندگان کهن ایرانی یافته می شود؛ نمونه مشهور آن عبید زاکانی و سعدی است.

۲۱ - لطیفه (Epigram)

کلام کوتاه نیشداری که ممکن است نیرومندتر و موکدتر از یک پاراگراف کامل در یک موضوع باشد. «کلمه قصار» (Aphorism) تقریباً همان چیز است اما ضرورتاً اندیشه مزاح و بذله گویی را که در یک لطیفه می یابیم، ندارد. بیشتر ضرب المثل ها لطیفه هستند. مقدار زیادی از لطیفه های منشور در نوشته های جمالزاده و دهخدا و سعدی یافته می شود. «گودون» در تعریف آن می گوید: «یک عبارت شوخ و کوتاه در شعر یا نثر که ممکن است تعریف آمیز، طنز آلود یا به صورت کلمه قصار باشد. چنان که کالریج آن را این گونه تعریف می کند:

کوتوله ای تمام،

بدنش ایجاز و جانش بذله‌گو.^{۶۷}

این اصطلاح در اروپای گذشته شامل هرگونه شعر کوتاه بود، خواه عاشقانه، مرثیه، تفکری، مدحی، روایی یا طنزی، که خلاصه و کوتاه و کنایی بوده‌است. این شیوه معمولاً با اشاره‌ای بذله‌آمیز یا شگفت‌آور به اندیشه و مضمون، پایان می‌یابد. مثلاً جان بایرون^{۶۸} در شعری می‌گوید:

«خداوند برکت می‌دهد به پادشاه - مقصودم مدافع دین است!

خداوند برکت می‌دهد (برکت دادن ضرری ندارد) مدعی دروغین را!

اما آن که مدعی دروغین است یا آن که پادشاه است -

خداوند به ما همه برکت می‌دهد! این کاملاً چیز دیگری است.»^{۶۹}

عبید زاکانی این شیوه را نیز با توانایی به کار برده‌است. «رساله دلگشا» سراسر مشحون

از آن است. اینک چند نمونه به شیوه لطیفه از این رساله، که جنبه روایی نیز دارد:

«عمران نامی را درقم می‌زدند، یکی گفت چون عمر نیست چراش می‌زنید؟

گفتند عمر است و الف و نون عثمان هم دارد.»

+++

«شخصی دعوی خدایی می‌کرد. او را پیش خلیفه بردند، او را گفت:

پارسال این جا یکی دعوی پیغمبری می‌کرد او را بکشتند. گفت نیک کرده‌اند

که من او را نفرستاده بودم.»

+++

«طلحک را پرسیدند که دیوثی چه باشد؟ گفت این مساله را از قاضیان باید

پرسید.»

+++

«درخانه حُجّی بدزدیدند. او برفت و در مسجدی برکند و به خانه می‌برد.

گفتند: چرا در مسجد برکنده‌ای؟ گفت: در خانه من دزدیده‌اند و خداوند

این دزد را می‌شناسد، دزد را به من بسپارد و در خانه خود بازستاند.»

۲۲ - تناقض (Paradox)

این شیوه به طور کلی شکلی لطیفه‌ای دارد و نشانگر تضادی نیرومند است، و بیانی است که در نخستین بار شنیدن، متناقض با خود به نظر می‌رسد. این صنعت می‌تواند برای برانگیختن مردم به اندیشیدن دوباره دربارهٔ چیزی، شیوه‌ای بسیار خوب باشد؛ این شیوه به وسیلهٔ جی.کی. چسترتون تقریباً برای همین مقصود به کار برده شده است.

«حقیقت، بزرگترین توهین رامی‌سازد.»

هزلت: دربارهٔ بذله‌گویی و مزاح

«هیچ چیز مانند ترس، چندان زیاد نترسیده است. الحاد نسبتاً ممکن است با

خود خداوند شیوع یافته باشد.»

ثوریو^{۷۰}

ضرب المثل عامیانه

«حقیقت، تلخ است.»

۲۳ - ترکیب نقیض (Oxymoron)

این نوعی تناقض است که در واژه‌هایی بسیار اندک، فشرده و خلاصه شده است. این شیوه به عنوان صنعتی در نهایت تمرکز و ایجاز، برای شعر مناسب‌تر است:

«من توانسته‌ام باشم

خائن، آنگاه، خائنی شاد و شکوهمند...»

درآیدن: همه برای عشق^{۷۱}

«تو! بدکیشی پاک و پاکدامنی نا پرهیزگار!»

شکسپیر: گرفتاری زیاد برای هیچ

به هر حال این شیوه گاهی در نثر، در عبارت‌هایی مانند: «رازی آشکار» یا «فرزانه‌ترین

ابله» به کار برده می‌شود.

«Oxymoron» به وسیلهٔ استاد شمیسا به عنوان معادل برای «تضاد» گرفته شده است^{۷۲}

۷۰ - Henry David Thoreau (1817 - 1862)، نویسندهٔ آمریکایی.

۷۱ - John Dryden (1631 - 1700)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۷۲ - ن.ک: نگاهی تازه به بلع/ ص ۱۴۶

ودکتر محمد طباطبایی، «استعاره عنادیه» را معادل آن گرفته‌اند^{۷۳}. در تعریف استعاره عنادیه در کتاب‌های بیان آمده است که: «اجتماع طرفین در شیئی واحد ممتنع باشد»^{۷۴}. مقصود از طرفین، مستعار منه و مستعار له است؛ مثلاً لفظ «مرده» را به عنوان استعاره برای «فردی جاهل» - که زنده است - به کار ببریم، در این جا دوطرف «مردگی» و «زندگی» در یک فرد قابل جمع نیست. گودون در تعریف آن می‌گوید: «صنعتی است که در آن معانی و واژه‌های متباین و به ظاهر متناقض، به خاطر تأثیری ویژه ترکیب می‌شوند»^{۷۵}. بدین ترتیب این ترکیبات ممکن است استعاره باشند و ممکن است نباشند، چنان که در مثال‌های گودون و خانم مارجرى بولتن و مثال‌هایی که در زیر آورده‌ام هویدا است؛ و لذا نمی‌توان این شیوه را دقیقاً استعاره عنادیه نامید؛ زیرا در این شیوه، ترکیبات، موردنظر هستند نه واژه‌های منفرد؛ زیرا واژه منفرد، چیزی به عنوان متناقض با خود ندارد. از طرفی، اصطلاح «تضاد» نیز در این جا موردی ندارد زیرا برای صنعت دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد و همچنین «تضاد» ربطی به ترکیبات ندارد؛ زیرا برای دویاچند واژه جداگانه به کار برده می‌شود. مثال‌های بالا، کاملاً مساله را روشن می‌سازد. از طرفی، پارادوکس (تناقض) نیز به شکل ترکیب نیست بلکه گفتاری کوتاه و لطیفه‌ای است.

این صنعت دقیقاً همان چیزی است که جناب استاد شفیعی کدکنی، «تصویرهای پارادوکسی» (Paradoxical Image) نامگذاری کرده‌اند «که دوروی ترکیب آن، بلحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند مثل «سلطنت فقر»»^{۷۶}.

این شیوه‌ای است که در طرز هندی بیش از دیگر طرزها مورد استفاده قرار گرفته است؛ گرچه در شاعران شیوه عراقی هم نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود. به گفته استاد شفیعی کدکنی، این شیوه باسنایی آغاز می‌شود.^{۷۷}

خنده‌گیرند همه لاف‌زنان بردرتو گریه‌خندند همه سوختگان در برتو (سنایی)
مانه مرغان هوانی خانگی دانه ما دانه بی‌دانگی (مولوی)

۷۳ - فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی / ص ۸۹

۷۴ - معانی بیان / آهنی / ص ۱۶۰

۷۵ - ن.ک: P.471 - Literary Terms

۷۶ - شاعر آینه‌ها / ص ۵۴

۷۷ - همانجا / ص ۵۶ - پاورقی

به عیش، خاصیت شیشه‌های می‌داریم که خنده بر لب ما قه‌قه‌می‌گرید (بیدل)
 ای هوس‌ار سواهی دیا و اطلس روشن است بیش از این از جاده غریبانیم (بیدل)
 مثال‌های بالا را از کتاب «شاعر آینه‌ها» نقل کرده‌ام. به مثال‌های دیگری توجه کنید:
 - اشک آن شب لب‌خند عشقم بود

(شاملو)

- و آفتاب نمی‌خواهد از ستاره صبح
 نشان هممه بگیرد.

(یدالله رویایی)

- دزدین دودی گرفت عالم را

(اخوان ثالث)

- پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند

افق عمودی است. (فروغ فرخزاد)

۲۴ - تکرار (Repetition)

این شیوه در گفتار عادی، طبیعی و معمول است و عبارت است از تکرار چیزها برای تاکید یا تأثیر عاطفی. تکرار، در بخش‌های فرعی و مختصر شیوه‌های بدیعی و کتاب‌های مهم بدیع، همواره برای شعر به کار برده شده و به چند دسته تقسیم شده است. در این جا برخی صنایع دیگر مانند «رد» را نیز در همین عنوان قرار می‌دهم و همه را یکجا «تکرار» می‌نامم:
 = کثرت تکرار (Epizeuxis یا Palilogia) - تکرار ساده واژه‌ها یا عبارت‌ها به همان شکل اصلی.

= رد العجز الی الصدر (Anadiplosis) - نوعی تکرار که در آن، واژه‌های آخر یک جمله یا عبارت در آغاز جمله بعدی تکرار می‌شود.

= رد الصدر الی الصدر (Anaphora) - تکرار واژه‌ها یا عبارت‌ها در آغاز چند جمله.

= رد العجز الی العجز (Epistrophe) - تکرار واژه‌ها یا عبارت‌ها در پایان جمله‌ها یا گروه‌های کوچکتر.

= تشابه الاطراف (Symploce) - تکرار آغاز و پایان یک جمله در آغاز و پایان جملات دیگر.

= ردالصدرالی العجز (Epanalepsis) - واژه یا عبارتی که در آغاز و پایان یک جمله تکرار می‌شود.

= رد میانه (Epanodos) - واژه یا عبارتی که در آغاز و میانه، و یا در میانه و پایان یک جمله تکرار می‌شود.

= اشتقاق (Polyoptoton) - به کاربردن یک واژه در برخی از شکل‌های دستوری و صرفی و اشتقاقی آن. این بیشتر در مبحث جناس قرار می‌گیرد اما به هر حال می‌تواند نوعی تکرار نیز شمرده شود.

و در این جا مثال‌هایی که آبراهام فرانس^{۷۸} - منتقد انگلیسی - نقل کرده، آورده می‌شود:

- «زمان دگرگون شده است، عود من، زمان دگرگون شده است.»

- «آه دزد زمان، موضوع تعلل،

تعلل کن در شکنجه آرزوی بی‌مانع،

چه مقصود ناشناخته‌ای هستی تو ای امیدهای من به ماندن؟

امیدهای من که به کار می‌آید آیا جز برای آرزوهای خود من است؟»

- «دوره کهن، عقل است و انباشته از حقیقت پایدار،

دوره کهن، که از مزاحم‌های آراینده سالم ماند، زندگی می‌کند،

دوره کهن شناخته شده بود، هر چه در جوانی بود،

دوره کهن، پیش از آن که فخری بزرگتر ببخشد.»

- «آه نه، او نمی‌تواند خوب باشد، که نمی‌داند چرا خوب است،

چرا که چنان دور از خوبی می‌ماند که بخت او ممکن است بی‌تردید حفظش

کند.»

- «چنان بود آنگاه حالت این دوک، که هرگز وسیله مستقیمی برای

جستجوی او وجود نداشت، و چنان بود حالت اسیر خوب او، که نتوانست

هرگز زمان سخن گفتن با او را به تاخیر بیندازد.»

- «اندیشه‌ها اما طغیان‌های ذهن هستند، و زبان اما خادم اندیشه‌ها.»

- «آیا شما می‌شنوید این آوای حمله روانی را، و اما آنرا می‌شمردید یک

آوا؟»

- «تو! هنر خون، لذت نمی‌بری از خونریزی چیزها
تو! وحشت مرگ، فکر می‌کنی آنان بیزارند از مردن.»
همه این نمونه‌ها از آثار سر فیلیپ سیدنی^{۷۹} نقل شده‌اند. اصطلاح «تکرار» در همه
اغراض معمول و متداول می‌تواند همه این موارد را تحت پوشش بگیرد.
«آه می‌کشند. سنگهای شیطان آه می‌کشند و وقتی تمام گناهانشان تکیده شود،
خواهی دید که مسیله پر از آدم است، زن و مرد.»
منیرو روانی‌پور: سنگهای شیطان/ ص ۶
«دو دست، یک دست شده بود. دو مرد، یک تندیس، تندیس برافروخته.»
محمود دولت‌آبادی: جای خالی سلوچ/ ص ۴۰۰

۲۵ - قطع کلام (Aposiopesis)

خواننده می‌تواند اصطلاح سکوت بدیعی (Rhetorical Reticence) را برگزیند.
این شیوه عبارت است از فن گسستن و بریدن ناگهانی و بی‌موقع جمله، با ترک چیزی ناگفته
که شنونده یا خواننده می‌تواند بیفزاید. «خوب، من خواهم بود...»، نمونه‌ای از این شیوه در
گفتار عادی است. این توصیفی است از مرگ دو عاشق در آتش:
«مرد، زن را در بازوانش احساس می‌کند. آنان کاملاً احاطه می‌شوند با
— من نمی‌توانم ادامه بدهم.»

استیل: یاوه‌گو

«اما دیروز زنت لک دیده بود... ما میدونیم که بچه... خودش می‌گفت تو

حموم آبستن شده...»

صادق هدایت: بوف‌کور/ ص ۱۶۴

۲۶ - پرسش بلاغی (Rhetorical Question)

پرسشی که پاسخ خود را در خود دارد. «چیست انسان که تو اندیشناک او هستی؟»
دلالیت ضمنی می‌کند بر «اهمیت نداشتن». این شیوه غالباً در خطابه‌های بزرگ موثر است

۷۹ - Sir Philip Sidney (1554 - 1586) شاعر و سیاستمدار و نظامی انگلیسی.

و نیز در طنز و تهکم لفظی و طعنه آمیز و خشنی که گاهی برخی معلمان در برابر بچه ها بدان متوسل می شوند. این شیوه وقتی بی پروا و بی توجه به کار برده شود، پادزهری آشکار در پاسخی نادرست دارد: «آیا شما نزد من هیچگونه احترامی ندارید؟ بله، آقا».

این شیوه را در دستور زبان گاهی «استفهام انکاری» نیز می گویند که البته این نام بر تمامی موارد این صنعت دلالت ندارد.

«گفت: ما در فلان! چه درد است جیغ و ویغ راه انداخته ای؟ مگر خایهات را می کشند؟ این چه علم شنگه ایست؟»

محمدعلی جمالزاده: فارسی شکر است (یکی بود یکی نبود/ ص ۳۶)

۲۷ - التفات (Apostrophe)

سخن گفتن بایک شخص یا وجودی ذهنی و انتزاعی که حضور ندارد اما به صورتی که حاضر پنداشته می شود؛ این شیوه معمولاً انقطاع و وقفه ای در یک گفتار است:

«آب های سیهوگ میدلتون - آن بارقه ای که شما دوست داشتید برای همیشه خاموش شده است! نه رهای گوارای شما در این شهر، نزدیک به دو قرن است که آنچه را شما از آن زمان دیرین، در حال شستشوی آن بودید به سختی جبران کرده است. استهزای رودخانه - نیرنگ روان - کانال را رنجور کرد! از این پس با آبراهه ها و قنات هایی سست نظام می یابد.»

چارلز لمب: باززایی آمیکوز

در این جا با شخصی خیالی سخن می گوید؛ چنانکه هدایت نیز در «بوف کور» سایه خود را مخاطب قرار می دهد.

« آن جا پورسل بود که هرگز نتوانست پیروزی یابد تا این که به نظر رسید کارش تمام است. آن جا بود - چه چیز! از این پس تو را خواهم خواند؟ افسوس، چرا نه، من باور دارم که تو واپسین فرد همه آن خاندان نیرومند هستی که هنوز بالای مرغزارند، جایی که تو می توانستی دوامی طولانی داشته باشی - قطعه حقیقی کالای انگلیسی، تام بدفورد، نیز مانند زمستان، مهربان مانند بهار.»

جورج بارو: لاونگرو^۸.

«اسم داعی؟ الاحقر قربانعلی. شغل و کارم؟ سرم را بخورد ذاکر سیدالشهدا. چند سالم است؟ خدا خودش میداند اگر میشد برگردم به «سه ده» اصفهان که مولد اصلیم است...»

جمالزاده: درد دل ملا قربانعلی (یکی بود یکی نبود/ ص ۹۲)

۲۸ - اوجگیری (Climax)

ترتیب واژه‌ها، افکار و غیره براساس اهمیت فزاینده؛ می‌توان آن را «صعود» نیز نامید.

«چه شده است جواهرات نادر من، جامه‌های گرانبهای من، خوراک مجلل من، خدمتکاران آماده من، دوستان من، و عیش‌های مغرورانه‌ام: عیش من با رنج دور شد، دوستانم همچون دشمنان گریختند، خدمتکارانم رفتند، ضیافت من به روزه بدل شده است، جامه‌های گرانبهای من ژنده شده‌اند، و جواهراتم مهمترین دشمنانم را می‌آریند.»

توماس آف ریڈینگ (لا ادري، ۱۶۲۳)^{۸۱}.

«همه آن دیوانگی‌ها و زجرها؛ همه آن بالاشدن رسوبات؛ همه حقیقت با نفرتی که در آن وجود داشت؛ همه آنچه تار و پودها را می‌شکافد و فهم را قالب می‌گیرد؛ همه اهرمن‌گرایی‌های ماهرانه زندگی و اندیشه؛ همه بدی‌ها نسبت به آهاب شوریده، آشکارا نقش بازی کردند و او را عملاً آماده هجوم به موبی دیک ساختند.»

هرمان ملویل: موبی دیک^{۸۲}.

«بعد از آنکه یکدسته پنجاه نفری از طلاب مطول‌خوان، نصف حاجی‌ها و کربلایی‌های شهر و تقریباً تمام شاگردان حوزه درس شیخ ابوالقاسم حکم قتل ما را دادند و چند دفعه (...) باداره صوراسرافیل حمله کردند من دست و

۸۰ - George Borrow: Lavengro (1881 - 1803)، نویسنده انگلیسی

۸۱ - Thomas of Reading، نویسنده ناشناس انگلیسی

۸۲ - Herman Melville: Moby Dick (1891 - 1819)، رمان‌نویس آمریکایی.

۲۹- ضد اوج (Anti - Climax) (گاهی نزول - Bathos - خوانده می شود).
ترتیب فکرها، واژه‌ها یا عبارت‌ها به صورتی که هریک کمتر از قبلی اهمیت داشته باشد. خواننده، به همراه ترتیب واژه‌ها، با آهنگی روبه پایین و نزولی حرکت می کند. وقتی که این شیوه تصادفاً بابتی دقتی به کار رود تاثیر آن کمیک است و عبارت تباه می گردد:
«به علت این که شخصی ته‌سیگار را انداخت، سه خانه در اطراف سوخت، مجموعه‌ای از کتاب‌های بی نظیر و عتیقه‌ها سوختند و نابود شدند، چهار نفر جانشان را ازدست دادند و رختشویی دوشیزه رابینسون با ته سیگار تباه شد.»

این شیوه ممکن است عمداً برای مقصودی تهکم آمیز و طنز آلود به کار رود.
متن جالبی وجود دارد که نظم اندیشه‌ها در آن مانند «ضد اوج» به نظر می رسد، اما تاثیر عاطفی واقعی در جهت اوج است؛ در شیوه تهکمی فیلدینگ، دلالت و مفهوم، آن واقعه نهایی است که گرچه کم اهمیت تر، اما باید متحیرکننده تر و غافلگیرانه تر باشد:

«فرض کن یک غریبه، که به اتاق‌های یک وکیل وارد شده، یک موکل پنداشته شود و در حالی که وکیل طرح خود را برای دستمزد آماده می کند، سندی در برابر او بیرون آورد. فرض کن یک دارو فروش بر در یک کالسکه حامل چند پزشک ماهر و برجسته، به جای راهنمایی‌هایی به یک بیمار، دارویی را برای خودش به او پیشنهاد کند. فرض کن یک کشیش، لرد... سیر... با ارباب... را با یک دسته جاروب خوب مهمان کند. فرض کن یک همراه متمدن یا یک سروان فرمانده به جای فضیلت و افتخار و زیبایی و استعداد و تحسین در چشم و لینعمت‌هایش با عادت تندر و رسوایی و زشتی و ابله‌ی و خواری به نظر آید. فرض کن یک بازرگان، چیزی را به صورت حساب خود منتقل می کند که مردی مدبرست باید آن را پردازد؛ یا فرض کن اگر او چنین نکند، بازرگان آنچه را که زیاد حساب کرده، به تصور خدمت، بکاهد.»

فیلدینگ: جوزف آندریوز

«آقای معظم آیا اینجا کم بی انصاف خدانشناس که گوشواره را از گوش دختران ده و گلیم را از زیر پای یک خانواده بدبخت روستایی می کشد و بمرغ خانگی پیرزن هم ابقا نمیکند و از هر دخل نامشروع حتی از طریق فواحش صرف نظر نمی نماید چه علت دارد که با کمال طوع و رغبت سالی مبلغی بروز نامه چپ ها می دهد؟»

دهخدا: چرند و پرند/ ص ۴۹

۳۰ - تلویح (Innuendo)

اشاره به چیزی بدون اینکه عملاً گفته شود: «فلانی اجاقش کور است». تهکم و طنز می تواند نوعی تلویح باشد. تلویح در علم بیان یکی از انواع کنایه شمرده شده که وسایط بین لازم و ملزوم بسیار دور باشد و از معنای حقیقی تا معنای مجازی آن، رابطه های متعدد و گوناگونی داشته باشد.

۳۱ - اطناب (Circumlocution یا Periphrasis)

این شیوه به ندرت پسندیده است. این روش، فنی در سبک است که به وسیله نویسندگان ضعیف و روزنامه نگاران بد و سخنگویان سیاسی به کار برده می شود؛ البته گاهی موقعیت نیز اقتضای اطناب دارد. در این شیوه، واژه های بسیاری را در کلام به کار می برند که می توانست کمتر و بهتر گفته شود. استفاده از این شیوه در نوشته های هنری به طور کلی برای تاثیر کمیک یا حسن تعبیر یا توضیح اضافه است. «حشو» رانیز می توان از انواع اطناب دانست.

«حشو متوسط» (Redundancy) عبارت است از کاربرد دو واژه که یکی از آن ها معنی را به طور کافی می رساند؛ مانند «سپاسگزار، تشکر می کند». یا «دو نیمه هم اندازه». وقتی دو واژه همان مفهوم و نقش را در گفتار داشته باشند که دیگری دارد، آن را «حشو قبیح» (Tautology) می نامیم؛ مانند «من سپاسگزار و متشکر هستم». یک شکل از حشو قبیح که می تواند زیبا باشد، تقارن یک واژه فارسی و یک واژه عربی در زمینه ای جدی است که می تواند آهنگ زیبایی تولید کند؛ مانند:

«ما معترف و خستوی معاصی و تباهی های بسیار خویشیم»

۳۲ - غافلگیری پایانی (Surprise Ending)

ما پایان جمله‌ای را انتظار داریم و این پایان، چیزی نیست که ما در نظر داشتیم؛ این شیوه می‌تواند هدف را نیرومند سازد.

«آتش بارتولومئو» به ویژه برای نمایاندن شوخی‌های عجیب و فنون شیرینکاری، جالب توجه است، و به همین دلیل یک بار خواندن آن، سرگرم کننده است.»

هزلت: درس‌هایی درباره نویسنده‌گان کمیک انگلیسی

۳۳ - محاوره‌گرایی شوخ (playful use of Colloquialism)

امکان دارد قطعه‌ای از نثر، به ویژه یک مقاله در سبکی کاملاً موقر و رسمی نوشته شود، آنگاه فضای آن به طور ناگهانی به وسیله بیانی محاوره‌ای، سبک گردد. در انگلیسی برای این شیوه نام بخصوصی وجود ندارد. کتاب مشهور «چند جوجه!» اثر آقای «چرچیل» یکی از بهترین مثال‌های قابل تصور در این شیوه است. این شیوه در نثر نوشتاری نیز معمولاً به طور ملایمی دارای اثر کمیک است، یا این را تلقین می‌کند که نویسنده با خواننده به نحو صمیمانه‌ای احساس نزدیکی می‌کند. شاید این نمونه نوعی از محاوره‌گویی باشد:

«آنان می‌گویند که حاضر جوابی‌های سریع در مفاهیم استدلالی، آرایه‌ای از شعر می‌پذیرد. اکنون چه چیزی نامعقول‌تر از این پندار است که یک انسان نباید بی‌مقدمه، لطافت طبع را توضیح دهد، بلکه قافیه رانیز؟ این سرپیچی خوب‌گیری آن کسی است که قبل از هر دو درباره صدا و معیار سخن گفت، و چنان خرسندی بزرگی است که شما باید دست کم فرض کنید شخصیت‌های نمایشنامه شما شاعر متولد شده‌اند...»

درآیدن: مقاله شعر نمایشی

این گونه بیان در آثار انتقادی وجدی آل احمد و رضا براهنی دیده می‌شود:

«ممکن بود بایک نگاه خشم‌آلود آن فرعون، خود را بدست خویش نابود کند، با پای چلاقی لخلخ تا سرگور رئیس اداره‌اش می‌آید.»

رضا براهنی: قصه‌نویسی / ص ۴۷۸

«اینها را از نظر تکنیک و روال زندگی «گلستان» گفتم که هیچ جنبه ابتکاری

ندارد و رویه‌ای است مبتذل و سودجویانه و خوردنگ‌کن و بقول کسی - یادم نیست کی؟ - سلف سرویس ادبی است.»

رضا پراهنی: قصه‌نویسی / ص ۴۷۸

۳۴ - تکیه کلام (Conscious use of Clich.)

این شیوه می‌توانست به‌عنوان شکلی از تهکم و طنز دسته‌بندی شود. ممکن است چند عبارت و جمله داده‌شود که کسی آن را مسلم می‌پندارد و تکرار می‌کند یا چندین بار به‌عنوان عذر و بهانه‌ای برای جلب توجه به کار می‌برد و یا با عبارت و جمله‌ای بازی می‌کند تا پوچی یا تحریف آن را بنمایاند. در این جا نمونه‌ای از یک کتاب تفسیر سیاسی می‌آوریم؛ چنان که آن را با بقیه کتاب مقایسه کنیم، قدری عاطفی است، اما به‌عنوان اوج دراماتیک به نسبت استدلالی عالی، بسیار موفق است:

«هرگاه این اظهارنظر را می‌شنوم که سوسیالیسم با طبیعت بشری سازگار است، می‌خواهم سوال وارونه‌ای را بپرسم: آیا سرمایه‌داری با طبیعت بشری سازگار است؟ آیا با طبیعت بشری سازگار است که بیشترین مزد به کسانی داده‌شود که اصلاً کار نمی‌کنند و کمترین مزد به کسانی داده‌شود که سنگین‌ترین کار را می‌کنند؟ آیا با طبیعت بشری سازگار است که به نود درصد مردم آنقدر کم پرداخت شود که نتوانند به حد کافی خرید کنند تا خود را در شغل خویش حفظ کنند؟ آیا با طبیعت بشری سازگار است که چند میلیون انسان، بی‌کار نگه داشته شوند؟ مادام که آنان و بسیاری دیگر فاقد کالاهای بسیاری هستند که باید تولید کنند، آیا با طبیعت بشری سازگار است که به‌طور عمدی، غذا و لباس و بسیاری دیگر از اشکال ثروت را نابود کنند تا در آینده ثروت بسیار سودبخش‌تری حاصل کنند؟ آیا با طبیعت بشری سازگار است که امور، چنان ترتیب داده شوند که تنها شغلی که انسان‌ها می‌توانند در آن به کار گرفته شوند، ساختن جنگ‌افزارها باشد برای این که همدیگر را بکشند؟ آیا با طبیعت بشر سازگار است که میلیون‌ها انسان براساس تصمیم کسانی که می‌خواهند بازارهای جهانی را تصرف کنند، برای کشتن یکدیگر فرستاده شوند؟ آیا این همه با طبیعت بشری سازگار است؟

فکر می‌کنم باشد.»

جان استراچی: چرا باید سوسیالیست باشید؟^{۸۳}.

فروتنی لطیف جملهٔ اخیر، اوج را متقاعدکننده‌تر می‌سازد. «کوبت»^{۸۴} نویسندهٔ دیگری است که علاقمند به برگرداندن و تکرار چند تکیه کلام در برابر مخالفانش است. این امکان نیز هست که چند ناسزا یا پرخاش به وسیلهٔ یک مخالف نسبت به مابه کار رود و ما آن را چندبار با استفادهٔ خودمان تعدیل نماییم. این شیوه حتی می‌تواند نوعی تکرار نیز شمرده شود.

نوعی تکیه کلام نیز در مقدمهٔ کتاب «در حیاط کوچک پاییز در زندان» اثر اخوان ثالث آمده است به شکل «... یا بگذارید اینطوری بگویم که ...» و نیز در داستان «درددل ملا قربانعلی» از جمالزاده، که چندین بار در طول داستان و روایت، ملا قربانعلی زن مرحومش را به شیوهٔ یکسانی دعا می‌کند و توجه را بدان جلب می‌نماید.

۳۵ - تضمین (Quotation)

این صنعت برای بسیاری از نویسندگان، شیوه‌ای مطلوب است و می‌تواند جدی یا سبک باشد. یک تضمین از چند کتاب دیگر می‌تواند در هر نوع کتاب دیگر به کار رود تا بر قدرت و نیروی آنچه گفته می‌شود بیفزاید، یا چیزی را که نویسنده فکر می‌کند می‌توانست بیان کند، بهتر از او بیان دارد یا شاهدهی برای امور و مسایل مورد بحث باشد؛ اما تضمین به عنوان آرایه، غالباً شیوه‌ای بدیعی است.

«آخر آدم باید در این دنیا یک کار بزرگتری از زندگی روزمره بکند. باید بتواند چیزی را تغییر بدهد. حالا که کاری نمانده بکنم پس عشق می‌ورزم. می‌گفت: «عشق از این بسیار کرده است و کند - خرقة بازنار کرده است و کند»، می‌گفت: «تختهٔ کعبه است ابجدخوان عشق»، آخوندهای شهر برایش در آورده بودند که بابی شده...»

سیمین دانشور: سووشون/ ص ۷۴

۸۳ - John SaintLoe Strachey (1860 - 1927)، روزنامه‌نگار انگلیسی.

۸۴ - William Cobbett (1763 - 1835)، نویسندهٔ سیاسی انگلیسی

استفاده از تضمین برای تقویت یک استدلال، یا اقتباس عباراتی برازنده‌تر، و دستیابی به عاطفه نیرومندی که به وسیله متن اصلی برانگیخته شده، و یا حتی برای نشان دادن فضل، در همه دوره‌هایی که قبلاً آثاری ادبی از آن‌ها نقل شده - چه در نظم و چه در نثر - رایج بوده است، اما امروزه به کاربردن تضمینی که مقصودی جدی دارد، و استفاده از آن به صورت خنده‌آور، غیرعادی و نامعمول نیست. این شیوه می‌تواند بسیار خام و آزاردهنده باشد، مثل بسیاری از آگهی‌ها؛ در داستان‌های جمالزاده، «چرند و پرند» دهخدا و بسیاری دیگر، مثال‌های فراوانی می‌توان یافت.

شمس قیس، تضمین را در فارسی دونوع شمرده است؛ یکی آن که قسمتی از یک واژه در آخر مصراع قبل بیاید و قسمت دوم واژه نیز در آغاز مصراع بعدی آورده شود؛ مانند:

شادمان باد مجلس مستو فی مشرق حمید دین الجو
هری آن صدرکز جواهرآل فاظ او اهل دین و دانش و دو
لت ... ۸۵

اما هیچ کدام از کتاب‌های بدیعی دیگر - تا این جا که دیده‌ام - چنین تکلفی را «تضمین» نام نداده‌اند. شمس قیس، نوع دوم را به کاربردن «بیتی یا مصراعی از شعر دیگران در شعر خویش» تعریف کرده است^{۸۶}. در واقع، تضمین در فارسی، همین است نه نوع پیشین. «مدارج البلاغه» آن را «الحاق» نامیده است^{۸۷}. این شیوه همواره از صنایع مخصوص شعر به شمار آمده است اما در نثر نیز کاربرد فراوانی دارد. معمولاً اگر نام شاعر یا نویسنده و انتساب اثر به وی بسیار مشهور و رایج باشد نام وی را ذکر نمی‌کنند اما امروزه برای این که در شعر یا نثر، تضمین مشخص گردد آن را داخل گیومه قرار می‌دهند یا با حروف دیگر چاپ می‌کنند. گاهی نیز - در گذشته و حال - نام اثر یا شاعر و نویسنده را ذکر می‌کنند. نقل قول از دیگران را نیز باید تحت همین عنوان قرارداد. که عمدتاً به دو گونه مستقیم و غیر مستقیم تقسیم می‌شود. کتاب «آن مرد، مرد همراه» تضمین‌های فراوانی با ذکر نام دارد:

«از گوشه نیمه باز پرده آسمان را می‌پاییدم: کمی ابری بود، این شعر اخوان را در ذهن مرور می‌کردم:

۸۵ - المعجم/ ص ۲۹۱ - ۲۹۰

۸۶ - همانجا/ ص ۲۹۵

۸۷ - مدارج البلاغه/ ص ۳۶

«ابرهای همه عالم شب و روز

در دلم می‌گریند.»

واقعاً پراز ابر بودم.»

سیمین بهبهانی: آن مرد، مرد همراهم/ ص ۱۰

۳۶ - معنای حقیقی (literalism)

این فن در خیلی از مواقع و موارد مورد استفاده قرار گرفته‌است، چنان‌که ما اصطلاحات آشنا و کلیشه‌های زیادی داریم. نویسنده، بیانی آشنا را می‌گیرد و به جای معنای استعاری و مجازی معمول آن، با معنای حقیقی و تحت اللفظی آن بازی می‌کند. این شیوه وقتی که بسیار زیاد به کار برده شود می‌تواند آزاردهنده و انزجارآور باشد، مانند طرز مخصوص یک جناس گوی عادی؛ اما به هر حال می‌تواند برای شیوه‌ها و صنایع بدیعی که به طرز خام و بی‌مهارت به کار برده شده‌اند، حمله متقابل مفیدی باشد. خانم مارجرای بولتن ماجرای را این گونه نقل می‌کند که: «در موقعیتی، به یک گروه همکلاسان کند ذهن گفتم: «هیچ کس امروز چنان جیغی نکشیده است!»^۸ و یک نفر بلافاصله و حاضر و آماده، جیغ کشید.»

این صنعت غالباً به طور مکرر در عبارات خنده‌آور شکسپیر و برخی از مقاله‌نویسان جدید یافته می‌شود.

کرتیس: همه آماده، و بنابراین، من از تو اخبار را می‌خواهم؟

گرومیو: نخست، بدان که اسب من خسته است؛ ارباب من و بانویشان دارند.

با هم دعوا می‌کنند.

کرتیس: چگونه؟

گرومیو: خارج از زین‌هایشان در کثافت؛ و بدین وسیله دست به دامن یک

حکایت می‌شود.

۸۸ - اصل انگلیسی این جمله چنین است:

"No one has uttered so much as squeak this morning!" جمله بالا تعبیری کنایی است که به معنای «گله

و شکایت کردن» یا «افشا کردن» به کار می‌رود که معنای کنایی و غیر حقیقی آن است.

کرتیس: ها کجاست، گرومیوی خوب.

گرومیو: (در حالی که به او ضربه می‌زند): آنجا.

کرتیس: این احساس کردن یک حکایت است نه شنیدن یک حکایت.

گرومیو: و به همین علت حکایتی قابل خوانده شده است.

شکسپیر: رام کردن زن وحشی

بذله نخستین؛ «معنای حقیقی» است و بذله نهایی، یک ایهام است. گاهی کاریکلماتور نیز نامیده می‌شود.

«گفتم: پس یقین می‌خواهی بگویی که مردشته و کاردانی لازم است.

گفت: ای بابا خدا پدرت را بیمارزد. مردشته به چه کار می‌خورد؟ مرد

سیاسی که نمی‌خواهد مردشته نباشد!»

جمالزاده: رجل سیاسی (یکی بود یکی نبود/ ص ۶۳)

در این جا نخستین کلمه «سرشته» در معنای مجازی و معمول و عادی خود به کار

رفته است که مقصود اصلی گوینده را در بردارد اما دومی آن یک ایهام است و سومین هم

در معنای اصلی‌تر خود به کار رفته است که طنز جالبی پدید آورده است.

۳۷ - سجع (sej یا Prose Rhythm)

حکم قافیه شعر را در نثر دارد. کلمات هم قافیه و هماهنگی است که در پایان جمله‌ها

و عبارت‌ها آورده می‌شود. در نثر قرآن، سجع‌های فراوانی به کار رفته و شاید علت

پدید آمدن نثرهای مسجع نیز همین الگوگیری از قرآن باشد.

«توانگری به هنر است نه به مال و بزرگی به خرد است نه به سال.»

سعدی: گلستان

امروزه دیگر کمتر به این صنعت توجه می‌شود مگر در نثرهای مصنوع و متکلف معاصر.

۳۸ - ترصیع (Crossed Rhyme)

آن است که تعداد کلمات دویاچند عبارت و جمله متساوی باشد و هر کلمه در یک

عبارت یا جمله با کلمه قرینه خود در عبارت یا جمله دیگر همقافیه یا هماهنگ باشد.

«شام رفته و بام خفته، سال از عد بیرون و مال از حد افزون، همه را تلف کرده

واسف برده.»

سعدی: گلستان

۳۹ - مزدوج (Doublet)

کلمات هماهنگ و هم قافیه نزدیک یا در کنار هم در داخل یک جمله.

- «شب را پیوستن بایکی از دوستان اتفاق مبین افتاد.»

- «دایه ابربهراری را فرموده تا بنات بنات در مهد زمین بپرورد.»

سعدی: گلستان

۴۰ - موازنه (Paromoiosis)

کلمات هم آهنگ و هم قافیه در آغاز و وسط چند عبارت یا جمله. این صنعت نوعی سجع است، با این تفاوت که سجع در پایان جمله ها و عبارات می آید اما موازنه در آغاز یا وسط آن ها.

«... در لباسی که هتکمانو بکار آید و متو ملاتو ابلاغت بیفزاید.»

سعدی: گلستان

به هر حال، صنایع و علوم بلاغی، هنر خوب سخن گفتن را در معنای فیزیکی شامل می شود و اگرچه در این جا معجالی برای بحث از این امر نیست ولی یکی از ضروریات اولیه بلاغت و فصاحت واقعی، بیان و گفتار و آوایی است که خوب پرورش یافته و خوب به کار رفته باشد.

۱۷- سخنی دربارهٔ نثرنویسی

ناتوانی زبان، ناتوانی کسانی است که به آن سخن می‌گویند.

خانلری: زیانشناسی و زبان فارسی^۱

پیش از این گفته شد که بهترین راه برای درک ویژگی‌های سبک یک نثر معین، کوشش در تقلید از آن است. این درست است که تنها وقتی می‌توانیم مهارت کسی را که نثر خوب و بزرگی نوشته است درک کنیم، که بکوشیم نثر شایسته‌ای بنویسیم. دشواری فراوان برای یافتن واژه‌های مطلوب، و نظم آن‌ها در انتظامی آبرومند و معتبر، کوششی است که سال‌ها طول می‌کشد و ممکن است کوششی در سراسر عمر باشد. هر چند ما خواهیم آموخت که در حد توان خوب بنویسیم، نه تنها بدین دلیل که این تلاش، قدردانی وارجشناسی ما را از نبوغ می‌افزاید بلکه نیز بدن سبب که همه ما نیاز داریم در روزگار خود چیزی بنویسیم - اگرچه تنها یک نامه، که نباید آن را بی اهمیت تلقی کرد؛ زیرا دوستی‌ها به این علت که مردم از نامه‌نگاری نفرت داشته‌اند، از هم گسسته شده‌است؛ گناه بزرگ برگردن بد بیان شدن نامه‌ها است؛ نامه‌ها غالباً بیش از خود ما می‌توانند به افراد بیمار و رنجور و افسرده

کمک کنند. - و همچنین بدین دلیل که شور و شوق آفریدن، بخش عظیمی از پیشرفت روانی و فکری هر کسی هست یا باید باشد.

دستور زبان فارسی و اصطلاحات، برای کسی که بخواهد تنها به وسیله گوش، آن‌ها را به طور کامل یاد بگیرد و به کار ببرد، به مراتب بسیار پیچیده و پر از استثنا است. ممکن است نمونه‌هایی از دستور زبان بدو سبک رقت‌انگیز، در روزنامه‌ها و بیشتر کتاب‌ها - شامل کتاب‌های خوب - یافته شود. سبکی بسیار خوب، بیش از درست بودن، نیاز بسیاری به فرم و شکل دارد. آنچه یک نویسنده آماتور و غیر حرفه‌ای نثر نیاز دارد که درباره‌شان بیندیشد و دقت کند تا دست کم به سبک عمومی خوبی بنویسد، چیست؟

نخست: دستور زبان فارسی و اصطلاح. این‌ها می‌تواند به سادگی از کتاب‌هایی به دست آید مانند: «دستور زبان فارسی» دکتر خانلری و نیز کتاب دکتر خیامپور. بررسی‌ها و تحقیقات جدیدتری هم در دستور وجود دارد که بسیار خوب و مورد استفاده هستند؛ اگرچه احتمالاً گاهی لغزش‌هایی هم در آن‌ها دیده می‌شود اما این لغزش‌های اندک برای غیر محققان، چندان اهمیت ندارد. بهترین دسته‌بندی‌ها و طبقه‌بندی‌های دستوری را تا امروز تقریباً می‌توانید در کتاب‌های دستور زبان فارسی پیدا کنید که آقای دکتر انوری و دکتر گوی نوشته‌اند. «دستور امروز» از دکتر خسرو فرشیدورد و نیز «دستور نامه» از محمدجواد مشکور و «دستور زبان فارسی» از محمد جواد شریعت نیز از دستورهای خوب و مورد استفاده هستند. دکتر خطیب رهبر نیز تحقیقی درباره حرف‌های اضافه کرده‌اند که چاپ شده است. از میان تحقیقات زبانشناسانه، در این زمینه می‌توان به بیشتر آثار و تحقیقات دکتر محمد رضا باطنی، از جمله «توصیف ساختمان دستوری» مراجعه کرد. کتاب «دستور زبان فارسی بر مبنای نظریه گشتاری» از دکتر مشکوة الدینی نیز بینش زبانشناسانه دیگری نسبت به دستور است.

درباره اصطلاحات فارسی بهتر است به «لغتنامه دهخدا» مراجعه نماییم، اما ممکن است این لغتنامه و نیز «فرهنگ معین» در دسترس فوری هر دانشجویی نباشد یا نتواند آن را تهیه کند؛ در این زمینه می‌توان به فرهنگ‌های کوچکتر دیگری نیز مراجعه کرد، از جمله «کتاب کوچه» از احمد شاملو، «فرهنگ کنایات» از منصور ثروت، «مصطلحات الشعرا» از سیالکوتی، «فرهنگ معاصر» از انزابی‌نژاد و منصور ثروت که حجم کمتری دارند و غیر از «مصطلحات الشعرا» بقیه در زمان ما نوشته شده‌اند. فرهنگ‌های «برهان قاطع» و «سرمد سلیمانی» نیز بسیار مفید هستند؛ گرچه لغات و اصطلاحات جعلی نیز در این‌ها یافته می‌شود.

به هر حال برای مطالعه بیشتر می‌توان به «فرهنگ فرهنگ‌ها» مراجعه کرد.

این جا درباره کلیه فرهنگ‌های قدیم و جدید به بحث نمی‌پردازم زیرا به درازا می‌انجامد. دست‌کم «فرهنگ معین» لغتنامه‌ای است که هر دانشجوی کوشای ادبیات باید آن را تهیه کند؛ چرا که از آن بی‌نیاز نخواهد بود.

دوم: نویسنده آماتور باید واژگان وسیعی به دست آورد. باید بهترین واژه انتخاب شود؛ چیزی سریعتر از این نیست که باید انجام داد. استفاده معقول از فرهنگ لغت باید آموخته شود. خواندن فرهنگ لغت در ارتباط با مطالعه وسیع، بهترین راه توسعه واژگان ما است. همان طور که قبلاً گفته شد، بهترین فرهنگ لغت در فارسی، کتاب بزرگ دهخدا است؛ گرچه این کتاب، فضایی بسیار گسترده را اشغال می‌کند و قیمت مناسبی دارد ولی دانشجوی معمولی نمی‌تواند به داشتن آن برای خود امیدوار باشد. برخی فرهنگ‌های دیگر نیز در بالا معرفی شده‌اند.

از میان فرهنگ‌های عربی به فارسی - که می‌تواند به درک لغات عربی وارداتی کمک کند - می‌توان «فرهنگ جامع» و «منجدالطلاب» را نام برد که اولی تقریباً ترجمه «المنجد» و دومی ترجمه خلاصه‌ای از آن است؛ این‌ها در شناخت بسیاری از واژه‌ها مفید هستند؛ گرچه «لاروس» نیز فرهنگی امروزی با واژه‌های معاصر عربی است اما دو فرهنگ پیشین درباره واژه‌های عربی که در فارسی به کار رفته‌اند، تا حدود زیادی می‌توانند منابع خوبی باشند. من فقط فرهنگ‌هایی را نام می‌برم که در حجم‌های کمتری است با قیمتی ارزانتر، و گرچه فرهنگ‌های قدیم و جدید زیادی وجود دارد. نگاهی به مقدمه لغتنامه دهخدا و مقدمه فرهنگ معین، کمک خوبی است در شناختن فرهنگ نامه‌های قدیمتر.

ما در زبان فارسی، هنوز به تالیف فرهنگنامه‌های کوچک و قابل دسترس و ارزان قیمت، نیاز بسیار داریم تا دانش آموزان و دانشجویان بتوانند آن‌ها را به راحتی تهیه کنند؛ گرچه برخی تلاش‌های فردی و اندک در این زمینه شده‌است؛ مثلاً چه خوب است که خلاصه و فشرده‌ای از فرهنگ معین یا دهخدا یا برخی فرهنگ‌های دیگر تهیه شود و در دسترس علاقمندان قرار گیرد. از طرف دیگر هر ساله مقداری واژه و اصطلاح جدید در فارسی پدید می‌آید که یا نویسندگان و شاعران بزرگ می‌سازند و به کار می‌برند و یا گریته‌برداری و ترجمه می‌شود و یا مربوط به علوم مختلف است و اقتباس می‌گردد اما در هیچ فرهنگنامه‌ای نیست. متأسفانه هیچ مرجعی وجود ندارد که این واژه‌ها و اصطلاحات را در فرهنگنامه‌ای سالانه ثبت کند؛ این کار احتیاج به مطالعه مداوم در آثار معاصر دارد که متأسفانه بیشتر

فرهنگ‌نویسان و محققان ما بدان نمی‌پردازند و هنوز به همان واژه‌های آثار کهن دل خوش کرده‌اند و اگر فرهنگی نیز تهیه می‌کنند غالباً در حد همان قرون است. از فرهنگ‌نامه‌های کوچک دیگر که ارزشمند هستند می‌توان کتاب‌های زیر را نام برد: «غیاث اللغات» از محمد غیاث الدین مصطفی آبادی، «فرهنگ جهانگیری» از جمال‌الدین حسین انجو، «فرهنگ تازی - پارسی» از بدیع‌الزمان فروزانفر، «فرهنگ رشیدی» از عبدالرشید تقوی، «فرهنگ عمید» از حسین عمید - گرچه اشتباهات معنایی و املائی متعددی دارد اما متأسفانه هنوز همت آن را نیافته‌اند که این اشتباهات را برطرف کنند یا حتی واژه‌های جدیدتر امروز را بر آن بیفزایند -، «صاح الفرس» از محمد بن هندو شاه و «لغت فرس» از اسدی توسی، «بهار عجم» از لاله تیک چند بهار، «برهان جامع» از محمد کریم بن مهدیقلی تبریزی، «فرهنگ فارسی سره» و «فرهنگ فشرده زبان فارسی» از دکتر مهشید مشیری و... اما باز هم متأسفانه مرجعی وجود ندارد که سالانه یا هر چند گاهی به طور دایم به چاپ این آثار همت گمارد و بنابراین شاید مثلاً شما سال‌های سال، «فرهنگ تازی - پارسی» را در بازار کتاب پیدا نکنید، همچنین دیگر آثار را.

به هر حال غیر از این فرهنگ‌ها، فرهنگ‌های دیگری در اصطلاحات علوم و فنون و تصوف و فلسفه و... پدید آمده‌است. یکی از مواردی که در زبان فارسی بسیار لازم و ضروری است و مقدار کمی در آن تلاش شده‌است، ترتیب‌دادن فرهنگ اصطلاحات ادبی فارسی است. البته در این زمینه یک اثر مختصر و کوچک و تا حدی مفید و ارزان قیمت چاپ شده که از خانم دکتر زهرا خانلری است و به نام «فرهنگ ادبیات فارسی دری» از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران؛ این اثر البته شبیه یک دایرةالمعارف خلاصه ادبی است تا یک فرهنگ اصطلاحات؛ زیرا علاوه بر بسیاری از اصطلاحات ادبی، شاعران و نویسندگان و عارفان و فیلسوفان و فقیهان و آثار ادبی و کتاب‌های گوناگون و برخی اصطلاحات نجومی و برخی تلمیحات و تاریخ ادبیات و... را در بر می‌گیرد و به همین دلیل نمی‌توان آن را فرهنگ اصطلاحات ادبی نامید؛ ولی رویهم‌رفته کتابی بسیار قابل استفاده است و به کار دانش‌آموزان و دانشجویان مبتدی ادبیات می‌آید. کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی» از رضوان شریعت نیز اثری مختصر و سودمند است.

به هر حال باز هم به چنین فرهنگ اصطلاحاتی نیاز داریم که به ویژه اصطلاحات نوین نقد ادبی و تئوری ادبیات رانیز در برداشته باشد. چنین کاری - تا جایی که من می‌دانم - هنوز در زبان فارسی به طور مستقل و کامل انجام نشده‌است.

سوم: به هر حال دانش بدون انتقاد هوشمندانه از خود، ارزش اندکی دارد. دانشجو باید برای تصحیح اشتباهات، عادت دوباره خوانی را در خود ایجاد کند.

مطالعه دقیق در کتاب بسیار مفید و خوب «روش‌های مطالعه» ترجمه دکتر علی اکبر سیف از انتشارات رشد، از این نظر کمک خواهد کرد. خواندن نثر خود با صدای بلند، آزمایش خوبی است؛ نویسنده‌ای که به نثر خود اطمینان ندارد باید قطعه‌ای از نوشته‌اش را به چندتن از دوستانش که دانش فارسی آنان بیشتر است، نشان بدهد.

چهارمین امر برای تهذیب و آموختن، کسب مهارت‌هایی در انواع تکنیک‌ها و فنون و ریتم‌ها است. افراد اندکی می‌توانند فنون و ریتم و آهنگ‌های زیبای بزرگترین نویسندگان را داشته باشند؛ اما این دلیل نیست که کسی صنایع بی‌مزه و خنک و طنین‌های زشت را برای خود روا بداند؛ و یا کلمات چند هجایی بد ترکیب را بیاورد که پشت جمله را می‌شکنند؛ و جناس‌ها و سجع‌های کلیشه‌ای و مبتذل و یا اصطلاحات و آهنگ‌های مبهم را مورد استفاده قرار دهد که جمله را برای بیان مطلب دشوار می‌سازد؛ متأسفانه نثر جلال ستاری از این نقیصه رنج می‌برد. طول جمله‌ها باید متنوع باشد؛ و نیز واژه‌های بسیار طولانی معمولاً نباید در یک جمله پدیدار شود.

سرانجام این که فرد باید سعی کند دریابد که واژه‌هایی را که کسی به کار می‌برد صادق هستند یا نه؛ به این معنا که آیا دقیقاً بر مفهوم مورد نظر دلالت می‌کنند؟ صادق بودن مطلق، دست نیافتنی است؛ زندگی بشری پراست از حدس، پیشداوری و اشتباهات؛ اما تا جایی که می‌توانیم باید صحت و سقم اطلاعات را قبل از پذیرش آن‌ها معلوم کنیم؛ ما نباید چیزی را به قصد گمراه کردن و به اشتباه انداختن بنویسیم؛ نباید بکوشیم که به وسیله بی‌دقتی یا تمثیل‌های دروغین فریب بدهیم؛ باید تاحدی از کیفیت غیر صادق بودن که ناشی از فارسی بد است، اجتناب کنیم. خطاهای سجاوندی، وجوه وصفی و مصدری نابجا، ضمیرهای شخصی و نسبی بی‌موقع و نابجا، به کار بردن نادرست و نابجای غلط‌های مشهور و مصطلح، و نفی در نفی‌ها و... می‌توانند با فضل‌فروشی حریصانه‌ای دنبال شوند؛ اما این خطاها می‌توانند واقعاً باعث خجالت و شرمندگی گردند.

راه به دست آوردن معیارها در نویسندگی و نوشته‌ها، مطالعه کردن است. هر چند مطالعه پیاوه‌ها و آثار بسیار ضعیف ممکن است سبک ما را به جای بهتر شدن، بدتر کند. ما باید آثار مولفان خوب را بخوانیم و اگر امکان داشته باشد از نویسندگان خوب دوره‌های گوناگون و با سبک‌های مختلف. مطالعه آثاری مانند «نفثه المصدور» و «تاریخ و صاف» و «دره نادره»

نثر ما را ضعیف و فاسد می‌کند و به زبان ما لطمه می‌زند اما مطالعه آثارِ مانند «گلستان» و نویسندگان خوب دیگر معاصر و غیر معاصر، کمک بسیار خوبی است.

۱۸ - پیشنهادهایی برای مطالعه بیشتر

به وسیلهٔ مافوق مکیده مشو،
فرومبر طعمهٔ فرهنگ را،
منوش، مشو مست‌تر و مست‌تر،
بیاموز متمایز کردن را.

دی.اچ.لارنس: ۱۰

ما می‌توانیم عادت مطالعه برای «گریز» را کسب کنیم. این عادت مانند اشتیاق به مشروب یا برخی داروهای مخدر است و ذهن ما را چنان پریشان و در هم می‌سازد که نمی‌توانیم به مطالعه‌ای ارزشمند بپردازیم. ما می‌توانیم «طعمه فرهنگ» را ببلعیم و تعدادی کتاب بخوانیم که برای ما مایه اعتباری باشد؛ یا می‌توانیم خواندن آن‌ها را ادعا کنیم؛ همچنین می‌توانیم کتاب‌های اصیل را به طریقی شایسته بخوانیم، که کاری با ارزش است. تفاوت گذاری بین انواع مطالعه، متضمن بلند نظری و هوش و آگاهی بخصوصی است؛ علت روشن و صریحی برای تنفر از یک کتاب وجود ندارد مگر این که ما بتوانیم دلیل خوبی برای تنفر خودمان ارائه بدهیم؛ مثلاً معیوب بودن و نقض سبک یا متقاعدکننده نبودن داستان یا غیر واقعی بودن شخصیت‌ها؛ افرادی که با ضعف و سستی می‌گویند: «اوه، من نمی‌توانم چنین و چنان بخوانم!» غالباً زود خشم‌تر و پرمده‌تر هستند. در خواندن کتاب‌های بزرگ

بدون لذت بردن از آن‌ها و نیز در مطالعه کتاب‌های بخصوص، هیچ مزیتی وجود ندارد؛ در ادبیات نمی‌تواند استاخانوفیسم^۲ وجود داشته باشد.

میل و اشتیاق بلند نظره به ادبیات، باید برخی کتاب‌های غیر رمان رانیز در بر بگیرد. این اندیشه قدیمی که خواندن رمان، اتلاف وقت است، خوشبختانه در حال از بین رفتن است؛ چیزی که لذت واقعی نمی‌دهد اتلاف وقت کامل است. موهومات دیگری اکنون شنیده می‌شود و برخی می‌گویند که رمان‌ها جوانان را منحرف می‌کنند، و این تنها وقتی گفته می‌شود که آنچه را جوانان مشتاقند و می‌خواهند بدانند، رمان بدانان می‌گوید. ما اکنون درمی‌یابیم که رمان در بهترین نوعش، شکل هنری مهمی است که در آن تصویری زنده از زندگی می‌تواند داده شود؛ شکلی که می‌توانیم چیزهای بسیاری از آن بیاموزیم و می‌تواند ما را برای اندیشیدن برانگیزاند یا تخیل و حساسیت ما را نیرو دهد. در هر حال، رمان تنها نوع نثر نویسی نیست؛ سفرنامه‌ها، زندگینامه‌ها، خودزی نامه‌ها، نامه‌ها، خاطرات کتاب‌های علمی و اطلاعاتی و آموزشی دیگر نیز وجود دارد؛ کتاب‌هایی در موضوعات استدلالی پیدا می‌شود که اندیشه ما را می‌سازد؛ تاریخ و کتاب‌های مقدس ادیان گوناگون با تفاوت‌ها و همانندی‌های شگفت‌انگیزشان، کتاب‌های فکاهی، فانتزی و مسخره‌آمیز نیز وجود دارد. مطالعه کتاب‌های فکری و آموزنده هم به همان خوبی رمان‌ها ذهن را وسیع می‌کند، آگاهی و فراست را بر می‌انگیزد و به ما کمک می‌کند تا تمرکزی را که لازم داریم تا از بهترین کتاب‌ها لذت ببریم، گسترش بدهیم. مطالعه مقاله‌ها مخصوصاً برای کسی که می‌خواهد شناختی از سبک نثر به دست آورد مطالعه باارزشی است، زیرا مقاله‌ها بیش از هر شکل دیگر ادبیات، ارتباط و وابستگی زیادی با سبکشان دارند.

گاهی ما نسبت به نویسندگان و مولفانی که گزیده و بخش بسیار کوچکی از آثارشان را در مدرسه مطالعه کرده‌ایم احساس نفرت می‌کنیم؛ این مایه تاسف است. آنان گاهی مولفانی بسیار خوب هستند اما شاید ما برای لذت بردن از آن‌ها بسیار جوان و خام بودیم، یا این که آن متن برگزیده و کوتاه به قدری کلیشه‌ای و تکراری و موعظه‌وار و پیچیده بود که باعث

۲ - الکسی. جی. استاخانوف، معنچی روسی، متولد ۱۹۰۵، یک کارگر صنعتی شوروی بوده که به خاطر بازدهی فراتر از معیارهای تولید، جایزه گرفت و حقوق و امتیازات ویژه‌ای از طرف حکومت و حزب کمونیست شوروی برای او به رسمیت شناخته شد. چنین شیوه‌ای، یعنی فراتر رفتن از هنجارهای عادی بدون کیفیت فراتر و آگاهانه را ارزش به شمار آوردن و برای آن رجحان قابل شدن، «استاخانوفیسم» خوانده می‌شود.

انزجار می‌شد، و یا متنی در کتاب‌های درسی آورده می‌شده‌است که جز به وسیلهٔ یک متخصص نمی‌توانستیم تاب آن را بیاوریم و صد البته که هرگز نیز شاید یک متن کوتاه کهن را کاملاً و با درک دقیق نخوانده‌ایم؛ البته این در صورتی ارزش دارد که بعداً دوباره بتوانیم به چنان کتابی بازگردیم و ببینیم آیا می‌توانیم از آن لذت ببریم؟ وقتی که تحت فشار و نفوذ قدرت و اعتبار نویسندهٔ معتبری نباشیم غالباً می‌توانیم چیزی را با میل و رغبت انجام دهیم. افراد بالغ و رشید غالباً از حمام کردن و زود به رختخواب رفتن لذت می‌برند. تغذیهٔ اجباری برای برانگیختن اشتها، اعتبار و رواج و ارزشی ندارد. در عین حال باید از شما بخواهم که اگر در روزهای مدرسه‌تان به خاطر آموزش کند یا ناقص و غلط، از ادبیات طفره رفته‌اید یا از آن منزجر شده‌اید، همهٔ گناه را نباید به گردن معلم بیندازید؛ برانگیختن عشق به ادبیات در کلاسی با چهل نفر دانش‌آموز و با قابلیت‌ها و علاقه‌های متفاوت و حجم بسیار محدود درس‌ها و کتاب‌ها و آن هم با چنان کیفیت‌های کلیشه‌ای و موعظه‌ای، همیشه آسان نیست.

ارائهٔ توصیه‌ای علمی برای پیشرفت ذوق، ساده نیست؛ ذوق نمی‌تواند از کسی دیگر اقتباس یا وام گرفته شود. احتمالاً نخستین گام عبارت است از مطالعهٔ وسیع در آثار نویسندگانی که به طور کلی به عنوان نویسندگان خوب، پذیرفته شده‌اند.

یک راه برای خوانندهٔ ناآگاه و غیر مطلع این است که تاریخ مختصری از ادبیات را بخواند؛ مانند اثر سعید نفیسی یا کتاب دیگری از رضازادهٔ شفق و یا خلاصهٔ تاریخ ادبیات از دکتر صفا؛ شاید این آثار تا حدی حوصلهٔ خوانندهٔ ناآگاه را سر ببرد، در این زمینه شاید شیوهٔ تحلیل و بررسی جان آرتور آربری در «ادبیات کلاسیک ایران» جذاب‌تر باشد. اکثر کتاب‌هایی که تاکنون نام برده شد، می‌توانند یاریگر باشند. می‌توانید یک کتابخانهٔ شخصی ترتیب بدهید و آن کتاب‌ها را براساس موضوعات، دسته‌بندی و جدا کنید. کتاب‌های دورتر از زمان ما معمولاً به علت تغییرات زبان، مشکل‌تر هستند، چنان که برای مطالعه و درک آن‌ها بهتر است به زمان گذشته برگردیم، و نیز به خاطر مشکلاتی از این گونه. همچنین دانشجوی سرانجام باید به خاطر داشته‌باشد که اثر نوگرا و تجربی، به هر حال در زمان حاضر نوشته می‌شود و نمی‌توان آن را با آثار قرون گذشته مقایسه کرد.

برخی کتاب‌های یادشده را می‌توان در قفسه‌های کتابخانه‌های محلی نیز یافت و برخی کتابداران - نه آنانی که بی‌تجربه و بداخلاق و بی‌حوصله‌اند - بقیه را با خرسندی شاید به دست آورند. من تجربه کرده‌ام که کتابداران شعبهٔ شهرستان‌ها معمولاً به طور شگفت‌انگیزی

افرادی مفید و یاریگر هستند. در هر حال دانشجو باید بکوشد مجموعه‌ای شخصی ترتیب دهد زیرا بازخوانی، بخش مهمی از مطالعه است.

اغلب ناشران، فهرست آثار منتشر شده خود را به صورت مکاتبه‌ای برای خواستاران می‌فرستند، گرچه امروزه گرانی قیمت کتاب‌ها نشان می‌دهد که برای این چاپ می‌شوند تا کسی آن‌ها را نخرد و نخواند! اما به هر حال بسیاری از کتاب‌ها را می‌توان از کتابخانه‌ها تهیه کرد. متأسفانه در ایران، مؤسسه‌ای وجود ندارد که کتاب‌های دست دوم را با قیمت‌های پایین و مناسب عرضه کند؛ حتی کتاب‌های دست دوم نیز به چندین برابر قیمت فروخته می‌شود و احتمالاً خواننده علاقمند و کم بودجه امروزی - به ویژه که جوان هم باشد - نمی‌تواند امید تهیه آن‌ها را داشته باشد اما به هر حال چاره‌ای نیست و باید به هر قیمت - گاهی - برخی کتاب‌ها را تهیه کرد؛ زیرا امکان چاپ نشدن برخی کتاب‌ها هم می‌رود. از طرف دیگر، دوستان ما آگاهند که کتاب‌های بسیاری را از طریق هدیه به دست می‌آوریم. آموزگاران محلی، خطیبان و کتابداران غالباً بسیار مایل به پاسخ‌دادن به پرسش‌ها هستند و از ملاقات کسی که واقعاً به ادبیات علاقه دارد بسیار خوشحال می‌شوند. هیئت امنای کتابخانه‌های عمومی کشور، نشریه ماهانه بسیار خوبی دارد به نام «نمایه» که لیست کتاب‌های منتشرشده در هر ماه را ارائه می‌کند و برای همگان سودمند و قابل دسترس است؛ این نشریه، بهترین نشریه‌ای است که می‌تواند محققان ادبی و علمی را کمک کند، زیرا فهرست مندرجات و مقالات و نوشته‌های نشریات و مجله‌های مهم کشور را در بردارد و می‌توان به وسیله مکاتبه، مقاله‌ها و تحقیقات و نوشته‌های مورد نیاز را که در آن ذکر شده، از این نشریه دریافت داشت. به هر حال متأسفانه از لحاظ وجود افراد یا سازمان‌هایی که کمک کنند تا افراد علاقمند بدانند چه باید بخوانند، کمبود کشنده‌ای وجود دارد. «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان»، سازمان پرسابقه و فعالی در این زمینه برای کودکان و نوجوانان است.

برخی از گزیده‌های نثرهای ادبی می‌تواند به عنوان نقطه آغاز مورد استفاده قرار گیرد؛ از میان چنین گزیده‌هایی در زبان فارسی که برای شروع، مناسب است می‌توان از «هزار سال نثر پارسی» تألیف کریم کشاورز و در پنج جلد، و «گنجینه سخن» از ذبیح‌الله صفا در هشت جلد نام برد که گزیده نثر فارسی از قدیمترین ایام تا زمان حاضر است. «سیری در نثر فارسی» از استاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب نیز جالب است و به همراه بحث‌هایی نقادانه و مربوط به تاریخ ادبیات و بسیار مختصر نگاشته شده و مجموعه بسیار خوبی است.

«دریای درّ دری» از دکتر میرجلال‌الدین کزازی نیز از مجموعه‌های بسیار مختصری است که بیشتر به شعر پرداخته و جنبه تذکره‌ای دارد. مجموعه «شاهکارهای ادبی» نیز خلاصه‌ای است از آثار کهن ادب پارسی که برای دانش‌آموزان دبیرستانی و آموزش آنان بسیار مفید است - که البته بدانان آموزش داده نمی‌شود و به جای آن بسیاری وقت‌ها به وسیله استادان بزرگ در دانشگاه تدریس می‌شود! و جای تاسف و خنده دارد! سلسله مجموعه‌های «سخن پارسی» و نیز «گزینه ادب فارسی» می‌توانند کمک خوبی باشند. متأسفانه بر ادبیات و نثر معاصر کمتر تاکید شده و گزیده‌هایی مختص آن پدید آمده است؛ هر چند حرکت‌هایی آغاز شده است.

برای داستان‌های کوتاه خوب معاصر، نشریه «ادبیات داستانی» می‌تواند توصیه شود. در تمام نشریات فارسی، به ویژه نشریات ادبی، داستان‌های کوتاه چاپ می‌شود؛ «ارغوان» نشریه‌ای ماهانه است که فقط به چاپ داستان‌های کوتاه معاصر اختصاص دارد - علاوه بر مقالات ادبی. در نشریات دیگری نیز که ویژه ادبیات هستند داستان‌های کوتاه خوبی می‌توان یافت که یک دانشجوی علاقمند به سادگی می‌تواند آن‌ها را بشناسد و برای مطالعه تهیه کند. دانشجوی نباید مطالعه نثر نمایشی - نمایشنامه - را فراموش کند؛ و نیز درک ادبیات کهن فارسی بدون اطلاع خوب از قرآن و اسطوره‌های ایرانی امکان‌پذیر نیست.

کتاب‌های بسیار زیادی درباره آثار مختلف و نیز برخی کتاب‌های اصیل را می‌توان خواند اما کتاب‌هایی که در بالا و در فصل‌های پیشین اشاره شد می‌توانند به همان اندازه خوب و جالب باشند. آثار زیر نیز هم از نظر تکنیک و هم از نظر درک داستان و شناخت آن کاملاً قابل استفاده هستند و در واقع دانشجوی کوشای ادبیات اصیل، از آن‌ها بی‌نیاز نیست: «قصه نویسی» از رضا براهنی، «هنر داستان نویسی» از ابراهیم یونسی، «عناصر داستان» از جمال میرصادقی، «داستان و نقد داستان» از جمال میرصادقی، «نویسندگان پیشرو ایران» از محمد علی سپانلو، «صدسال داستان نویسی در ایران» از حسن عابدینی، «واقعیت اجتماعی و جهان داستان» از دکتر جمشید ایرانیان، «شیوه تحلیل رمان» ترجمه احمد صدارتی، و...

برخی از منتقدان در پیرامون نویسندگان گوناگون، نوشته‌های قابل خواندن و راهنما دارند که در درک آثار ادبی یاری شایانی می‌کنند اما رویهم‌رفته، نقد داستان در ایران فعلاً بیشتر جنبه تأثیری و ذوقی و مرامی دارد تا علمی و تئوریک؛ این نیاز به آگاهی از نقد علمی ادبیات و تئوری‌های ادبی دارد.

فهرست منابع

الف: کتاب‌های فارسی و عربی

- ۱ - آل احمد. جلال / خسی در میقات / رواق / چاپ سوم / ۲۵۳۶ / تهران
- ۲ - آل احمد. جلال / سنگی برگوری / رواق / چاپ اول / ۱۳۶۰ / تهران
- ۳ - آل احمد. جلال / سه تار / امیرکبیر / چاپ دوم / تهران
- ۴ - آل احمد. جلال / یک چاه و دو چاله / رواق / چاپ اول / تهران
- ۵ - آهنی. غلامحسین / معانی و بیان / مدرسه عالی ادبیات و زبانهای خارجی / ۱۳۵۷ /

تهران

- ۶ - احمدی گیوی. حسن/ ادب و نگارش/ مدرسه عالی بازرگانی/ ۲۵۳۶/ تهران
- ۷ - اخوان ثالث. مهدی/ در حیات کوچک پاییز در زندان/ توس/ چاپ سوم/ تهران
- ۸ - اخوان ثالث. مهدی/ دوزخ، اما سرد/ توکا/ چاپ اول/ ۱۳۵۷/ تهران
- ۹ - ارسنجانی. حسن/ حاکیمت دولتها/ حبیبی/ چاپ دوم/ ۱۳۴۸/ تهران
- ۱۰ - استعلامی. محمد/ بررسی ادبیات امروز ایران/ امیرکبیر/ چاپ پنجم/ ۱۳۵۶/ تهران
- ۱۱ - باخرزی. سیف‌الدین/ رساله در عشق (دو رساله در عشق عرفانی)/ به کوشش ایرج افشار/ منوچهری/ ۱۳۵۹/ تهران
- ۱۲ - براهنی. رضا/ قصه‌نویسی/ نشر نو/ چاپ سوم/ ۱۳۶۲/ تهران
- ۱۳ - برومند. ادیب/ کنایه و اصطلاحات در زبان فارسی (سخنرانی و بحث درباره زبان فارسی)/ اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر/ ۱۳۵۳/ تهران
- ۱۴ - بریان. شاتو/ «آتالا» و «رنه»/ ترجمه میرجلال‌الدین کزازی/ نشر مرکز/ چاپ دوم/ ۱۳۶۷/ تهران
- ۱۵ - بقلی. روزبهان/ عبر العاشقین/ تصحیح محمد معین و هنری کرین/ منوچهری/ ۱۳۶۰/ تهران
- ۱۶ - بهبهانی. سیمین/ آن مرد، مرد همراه/ زوار/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ تهران
- ۱۷ - بهرنگی. صمد/ تلخون/ امیرکبیر/ چاپ پنجم/ ۱۳۵۷/ تهران
- ۱۸ - بیهقی. ابوالفضل/ تاریخ بیهقی/ تصحیح علی‌اکبر فیاض/ ایرانمهر/ چاپ اول/ ۱۳۵۸/ تهران
- ۱۹ - تاج الحلاوی. علی‌بن محمد/ دقایق الشعر/ تصحیح سید محمد کاظم امام/ دانشگاه تهران/ ۱۳۴۱/ تهران
- ۲۰ - تجلیل. جلیل/ معانی و بیان/ مرکز نشر دانشگاهی/ چاپ دوم/ ۱۳۶۳/ تهران
- ۲۱ - جامعی. هادی/ گل آقالچه گورابی/ حبیبی/ چاپ سوم/ ۲۵۳۷/ تهران
- ۲۲ - جلالی. مهدی/ روانشناسی برای زیستن/ امیرکبیر/ چاپ دوم/ ۱۳۴۸/ تهران
- ۲۳ - جمالزاده. محمدعلی/ دارالمجانین/ معرفت/ چاپ ششم/ ۱۳۵۶/ تهران
- ۲۴ - جمالزاده. محمدعلی/ یکی بود و یکی نبود/ کانون معرفت/ چاپ نهم/ ۱۳۴۳/ تهران
- ۲۵ - جولایی. رضا/ شب ظلمانی یلدا/ نشر البرز/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ تهران
- ۲۶ - حاکمی. اسماعیل/ گزیده‌ای از نثرهای مصنوع و مزین/ دانشگاه تهران/ چاپ اول/ ۱۳۶۴/ تهران

- ۲۷ - حسینی. صالح/ واژگان اصطلاحات ادبی/ نیلوفر/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ تهران
- ۲۸ - حکیم. عباس/ عیسی می آید/ امیرکبیر/ چاپ دوم/ ۱۳۵۷/ تهران
- ۲۹ - خطیب رهبر. خلیل/ گزیده نثر فارسی ج ۱/ بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه/ چاپ ششم/ ۱۳۵۵/ تهران
- ۳۰ - خطیبی. حسین/ فن نثر ج ۱/ زوار/ چاپ اول/ ۱۳۶۶/ تهران
- ۳۱ - دانشور. سیمین/ سووشون/ خوارزمی/ چاپ سوم/ ۱۳۴۹/ تهران
- ۳۲ - دولت آبادی. محمود/ آوسنه بابا سبحان/ شبگیر/ چاپ سوم/ ۱۳۵۲/ تهران
- ۳۳ - دولت آبادی. محمود/ جای خالی سلوچ/ نشر نو/ چاپ دوم/ ۱۳۶۱/ تهران
- ۳۴ - دولت آبادی. محمود/ گاواره بان/ پیوند - شبگیر/ چاپ دوم/ ۱۳۵۶/ تهران
- ۳۵ - دهخدا. علی اکبر/ چرند و پرند/ معرفت/ چاپ سوم/ تهران
- ۳۶ - الرادویانی. محمد بن عمر/ ترجمان البلاغه/ تصحیح احمد آتش/ کلیة الآداب بالجامعة الاستانبولیة/ ۱۹۴۹/ استانبول
- ۳۷ - رازی. شمس الدین محمد بن قیس/ المعجم فی معاییر اشعار العجم/ تصحیح محمد بن عبد الوهاب قزوینی/ زوار/ چاپ سوم/ ۱۳۶۰/ تهران
- ۳۸ - روانی پور. منیر و/ سنگهای شیطان/ نشر مرکز/ چاپ دوم/ بهمن ۱۳۶۹/ تهران
- ۳۹ - رویایی. یدالله/ از دوست دارم/ روزن/ چاپ اول/ ۱۳۴۷/ تهران
- ۴۰ - رویایی. یدالله/ دریایی ها/ مروارید/ چاپ دوم/ ۲۵۳۶/ تهران
- ۴۱ - سارتر. ژان پل/ ادبیات چیست؟/ ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی/ کتاب زمان/ چاپ هفتم/ ۱۳۷۰/ تهران
- ۴۲ - ساعدی. غلامحسین/ عزاداران بیل/ آگاه/ چاپ دوازدهم/ ۲۵۳۷/ تهران
- ۴۳ - سعدی/ گلستان/ تصحیح محمد علی فروغی/ اقبال/ چاپ اول/ ۱۳۶۳/ تهران
- ۴۴ - شاملو. احمد/ کاشفان فروتن شوکران/ ابتکار/ چاپ اول/ ۱۳۵۹/ تهران
- ۴۵ - شاملو. احمد/ مرثیه های خاک/ امیرکبیر/ چاپ دوم/ ۱۳۵۱/ تهران
- ۴۶ - شریعتی. علی/ هبوط/ سروش/ چاپ اول/ ۱۳۵۹/ تهران
- ۴۷ - شفیعی کدکنی. محمدرضا/ اسرار التوحید ج ۱/ محمد بن منور/ آگاه/ چاپ اول/ ۱۳۶۶/ تهران
- ۴۸ - شفیعی کدکنی. محمدرضا/ موسیقی شعر/ آگاه/ چاپ دوم/ ۱۳۶۸/ تهران
- ۴۹ - شفیعی کدکنی. محمدرضا/ شاعر آینه ها/ آگاه/ چاپ اول/ ۱۳۶۶/ تهران

- ۵۰ - شمیسا. سیروس/ بیان/ فردوس/ چاپ اول/ ۱۳۷۰/ تهران
- ۵۱ - شمیسا. سیروس/ نگاهی تازه به بدیع/ فردوس/ چاپ دوم/ ۱۳۶۸/ تهران
- ۵۲ - صارمی. اسماعیل/ حافظ از دیدگاه علامه محمد قزوینی/ علمی/ چاپ سوم/ ۱۳۶۸/ تهران
- ۵۳ - صالحی. سیدعلی/ تذکره ایللیات/ اقبال/ چاپ اول/ ۱۳۶۸/ تهران
- ۵۴ - صلاحی. عمران/ نقیضه سازی و لوئیس کارول (نشریه کتاب پاز ۲)/ پاز/ ۱۳۷۰/ مشهد
- ۵۵ - طباطبایی. محمد/ فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی/ آستان قدس/ ۱۳۶۷/ مشهد
- ۵۶ - طبری. محمد بن جریر/ ترجمه تفسیر طبری ج ۲/ تصحیح حبیب یغمایی/ توس/ چاپ دوم/ ۱۳۵۶/ تهران
- ۵۷ - عباسپور تمیجانی. محمد حسین/ بررسی قالبهای ادب معاصر/ گوتنبرگ/ چاپ دوم/ تهران
- ۵۸ - عطار نیشابوری. فریدالدین/ تذکره الاولیاء/ تصحیح نیکلسون/ مولی/ تهران
- ۵۹ - غزالی. احمد/ سوانح فی العشق (دو رساله عرفانی)/ به کوشش ایرج افشار/ منوچهری/ ۱۳۵۹/ تهران
- ۶۰ - فرخزاد. فروغ/ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/ مروارید/ چاپ هشتم/ ۱۳۶۹/ تهران
- ۶۱ - فرخزاد. فروغ/ تولدی دیگر/ مروارید/ چاپ ششم/ ۱۳۵۱/ تهران
- ۶۲ - قرآن
- ۶۳ - کاشفی. کمال الدین حسین واعظ/ بدایع الافکار فی صنایع الاشعار/ تصحیح رحیم مسلما نقلف/ آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی (دانشگاه دولتی تاجیکستان)/ ۱۹۷۷/ مسکو
- ۶۴ - کشاورز. کریم/ هزار سال نثر پارسی (۵ جلد)/ حبیبی/ چاپ اول/ ۱۳۴۵/ تهران
- ۶۵ - کزازی. میرجلال الدین/ بیان/ نشر مرکز/ چاپ اول/ ۱۳۶۸/ تهران
- ۶۶ - میدی. رشیدالدین/ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید (کشف الاسرار)/ تلخیص حبیب الله آموزگار/ اقبال و شرکاء/ چاپ دوم/ ۱۳۴۷/ تهران
- ۶۷ - منشی. نصرالله/ کلیل و دمنه/ تصحیح مجتبی مینوی/ امیرکبیر/ چاپ هفتم/ ۱۳۶۲/ تهران

- ۶۸ - نجفقلی میرزا «آقا سردار» / دژه نجفی / تصحیح حسین آهی / فروغی / چاپ اول / ۱۳۶۲ / تهران
- ۶۹ - ناتل خانلری. پرویز / زبان شناسی و زبان فارسی / توس / چاپ چهارم / ۱۳۶۱ / تهران
- ۷۰ - نیشابوری. محمد بن یحیی سبک / حسن و دل / به کوشش غلامرضا فرزانه پور / طهوری / چاپ دوم / ۱۳۶۴ / تهران
- ۷۱ - وطواط. رشیدالدین محمد / حدائق السحر فی دقائق الشعر / تصحیح عباس اقبال آشتیانی / سنایی / طهوری / ۱۳۶۲ / تهران
- ۷۲ - الهاشمی. احمد / جواهر البلاغة / احیاء... التراث العربی / الطبعة الثانية عشرة / بیروت
- ۷۳ - هاشمی نژاد. قاسم / کارنامه اردشیر بابکان / نشر مرکز / چاپ اول / ۱۳۶۹ / تهران
- ۷۴ - هدایت. رضا قلیخان / مدارج البلاغة / محمدی / ۱۳۳۱ / تهران
- ۷۵ - هدایت. صادق / بوف کور / کتابهای پرستو / چاپ دوازدهم / ۱۳۴۸ / تهران
- ۷۶ - هدایت. صادق / توپ مرواری / ...؟
- ۷۷ - هدایت. صادق / سایه روشن / امیرکبیر / تهران
- ۷۸ - همایی. جلال الدین / فنون بلاغت و صناعات ادبی / توس / چاپ دوم / ۱۳۶۱ / تهران
- ۷۹ - همدانی. عین القضاة / نامه ها (بخش ۱) / تصحیح علینقی منزوی - عفیف عسیران / زوار / چاپ دوم / ۱۳۶۱ / تهران
- ۸۰ - یوشیج. نیما / دنیا خانه من است / کتاب زمان / چاپ دوم / ۱۳۵۴ / تهران
- ۸۱ - یوشیج. نیما / کندوهای شکسته / نیل / چاپ سوم / ۱۳۵۷ / تهران
- ۸۲ - یونسی. ابراهیم / هنر داستان نویسی / سهروردی / چاپ چهارم / ۱۳۶۵ / تهران

ب: نشریات

- ۸۳ - نفیسی. آذر / آشنایی زدایی در ادبیات / کیهان فرهنگی / سال ۶ / شماره ۲
- ۸۴ - روشنفکر / سال پانزدهم / شماره ۷۳۴ / پنجشنبه ۹ آذر ۱۳۴۶
- ۸۵ - زن روز / شماره ۵۴۷ / شنبه ۱۹ مهر ۱۳۵۴
- ۸۶ - سپید و سیاه / سال نوزدهم / شماره مسلسل ۹۳۱ / چهارشنبه ۲۷ مرداد ۱۳۵۰

۸۷- گل آقا/ سال دوم/ شماره ۳۱

۸۸- همشهری/ سال اول/ شماره ۱۳۴/ دوشنبه ۲۴ خرداد ۱۳۷۲

۸۹- همشهری/ سال اول/ شماره ۱۵۵/ یکشنبه ۲۰ تیر ۱۳۷۲

ب: منابع خارجی

90- Abrams, M.H/A Glossary of literary Terms/Holt,.../ Third Edition/1971/
Newyork

91- Guddon, J.A/A Dictionary of Literary Terms/Penguin Books/ 1979/London

92- Rice, philip-Wough, patricia/Modern Literary Theory/ Edward
Arnold/1989/London

93- Websters' New Collegiate Dictionary

فهرست نام کسان
فهرست کتابها
فهرست اصطلاحات

فہرست نام کسان

آربری. جان آرتور۔ ۲۹۷	استیل. ریچارد۔ ۲۶۶۔ ۲۷۲
آل احمد. جلال۔ ۱۹۔ ۲۳۔ ۵۵۔ ۵۷۔ ۵۹۔	استیونسن. ار،ال۔ ۲۲۔ ۱۹۸
۶۶۔ ۶۹۔ ۷۰۔ ۷۱۔ ۱۲۴۔ ۱۲۶۔ ۱۴۴۔	اسدی توسی۔ ۲۹۰
۱۴۶۔ ۱۵۵۔ ۱۵۷۔ ۱۶۸۔ ۱۷۴۔ ۱۸۵۔	اسفندیار۔ ۱۸۰
۱۹۸۔ ۲۳۰۔ ۲۷۷	اسکات. سروالتر۔ ۸۳
آلن پو. ادگار۔ ۲۰۶	اسکندر. مقدونی۔ ۲۲۷
آوستین. جین۔ ۱۷۷	اسلامی ندوشن. محمد علی۔ ۲۳
ابن بها (پوربھا)۔ ۲۸	اسمیت. استوی۔ ۷۲
ابن سینا۔ ۲۱۔ ۱۶۹۔ ۱۷۶۔ ۲۲۰	اعتمادی. ر۔ ۱۸۶
ابن عبدزہ۔ ۶۸	افلاتون۔ ۱۶۹
ابوالقاسمی. محسن۔ ۳۲	الیزابت اول. ملکہ۔ ۱۴۷
ابوسعید (سلطان)۔ ۲۲۶	الیوت. تی،اس۔ ۱۷۔ ۲۴۹
ابوعبیدہ۔ ۲۳۸	اموی۔ ۱۲۱
ابومسلم۔ ۱۱۹	انجو. جمال الدین حسین۔ ۲۹۰
اخوان ثالث. مہدی (م.امید)۔ ۲۵۔ ۲۶۔ ۲۸	انصاری. خواجہ عبداللہ۔ ۱۹۔ ۸۶۔ ۱۰۳۔
۱۲۶۔ ۱۴۵۔ ۱۴۷۔ ۲۷۰۔ ۲۷۹۔ ۲۸۰	۱۰۴۔ ۱۲۴۔ ۲۰۲
ارسطو۔ ۲۳۶۔ ۲۳۷۔ ۲۴۱	انزابی نژاد۔ ۲۸۸
ارسنجانى. حسن۔ ۱۱۸	انوری. حسن۔ ۲۸۸
استاخانوف. الکسی،جی۔ ۲۹۶	اورانسکی۔ ۳۲
استرآبادی. میرزا مہدی۔ ۵۸۔ ۱۳۶۔ ۱۴۸	اورول. جورج۔ ۱۸۴
استراچی. جان۔ ۲۷۹	اوکیسی. سین۔ ۲۱
استرن. لارنس۔ ۴۷۔ ۲۱۴	ایسن۔ ۲۱
استریندبرگ۔ ۲۱	ایرانیان. جمشید۔ ۲۹۹

- ایرج میرزا - ۲۳۹
 به آذین - ۲۰۷
 بهار (ملک الشعرا) - ۳۳ - ۶۹ - ۲۱۷ - ۲۳۰
 بهبانی.سیمین - ۱۱۲ - ۲۵۵ - ۲۶۰ - ۲۸۱
 بهرام گور - ۲۲۱
 بهرنگی. صمد - ۱۵۵
 بهزاد - ۱۲۰
 بهمنش. احمد - ۱۷۴
 بیدل - ۲۷۰
 بیضایی. بهرام - ۲۱
 بیکن. فرانسیس - ۲۲
 بیومونت - ۸۴
 بیهقی. ابوالفضل - ۱۰۵ - ۱۰۶ - ۱۲۴ - ۱۵۸
 - ۱۸۵ - ۲۲۲
 براهنی. رضا - ۲۳ - ۱۷۹ - ۲۷۷ - ۲۷۸ - ۲۹۹
 برومند. ادیب - ۵۱
 بروته. شارلوت - ۸۴
 بریان. شاتو - ۳۹
 بسطامی. بایزید - ۱۰۳
 بغدادی. بهاء الدین - ۱۴۸
 بقلی. روزبهان - ۴۴ - ۴۵ - ۹۲
 بلخی. قاضی حمیدالدین - ۵۴ - ۱۴۸ - ۲۳۸
 بلیر. هوگ - ۱۶۵ - ۱۶۶ - ۱۶۷
 بلیک. ویلیام - ۱۶۱
 بورک - ۲۳۷
 بولتن. مارجرى - ۱۰ - ۱۱ - ۲۳ - ۵۵ - ۱۲۹
 - ۱۷۸ - ۲۰۱ - ۲۴۱ - ۲۵۶ - ۲۶۹ - ۲۸۱
 پارسى پور. شهرنوش - ۱۷۳
 پلوکس - ۱۷۴
 پولونیوس - ۱۸
 تامپسن. فرانسیس - ۸۹
 تبریزی. محمد کریم بن مهدیقلی - ۲۹۰
 تقوی. عبدالرشید - ۲۹۰
 تگین. علی - ۱۲۲
 توماس آف ریڈینگ - ۲۷۴
 توماس. ادوارد - ۲۵۱
 ثامن. نسرين - ۱۸۳ - ۱۸۶

- ثروت. منصور - ۲۸۸
 چندیهار. لاله تیک - ۲۹۰
 چوبک. صادق - ۱۷ - ۱۹ - ۵۵ - ۵۷ - ۵۹
 ثوریو - ۲۶۸
 جاحظ - ۶۸
 جامعی. هادی - ۱۵۶
 جامی. عبدالرحمان - ۱۹۸ - ۳۲۶ - ۳۳۹
 حاتمى. علی - ۲۱
 جانسن. بن - ۱۸۳
 حافظ - ۱۷ - ۳۶ - ۶۸ - ۱۷۶ - ۱۹۹ - ۲۰۲
 جبرئیل - ۲۲۰
 حاکمی. اسماعیل - ۱۴۸
 جرجانی. عبدالقاهر - ۲۳۸
 حجازی. محمد - ۱۲۶
 جرفادقانی. ناصح ظفر - ۲۳۸
 حسینی. صالح - ۲۵۶ - ۲۵۹ - ۲۶۱
 جلالی. مهدی - ۱۱۸
 حکیم. عباس - ۱۵۶
 جمالزاده. محمد علی - ۳۷ - ۵۷ - ۵۹ - ۱۲۴
 حکیمی. محمود - ۱۸۶
 جمیل. سعید - ۱۱
 حمیدیان. سعید - ۱۱
 جویس. جیمز - ۱۹ - ۷۰ - ۷۴ - ۱۷۶ - ۱۷۸
 خاقانی - ۱۷ - ۲۰۲ - ۲۱۸
 خالری. زهرا - ۲۹۰
 خدادادگریتموری. احمد علی - ۱۹۲
 خسروپرویز - ۲۲۰
 خطیب رهبر. خلیل - ۲۸۸
 خطیبی - ۱۴۸
 خلج. اسماعیل - ۲۱
 خلیل بن احمد - ۲۳۸
 خیام - ۱۹۹
 خیامپور - ۲۸۸
 جلالی. رضا - ۱۱۲
 جونی. علاء الدین عطا ملک - ۱۸۵ - ۲۲۴
 جونی. منتجب الدین اتابک (بدیع) - ۱۴۸ - ۲۳۸
 جولایی. رضا - ۱۱۲
 جویس. جیمز - ۱۹ - ۷۰ - ۷۴ - ۱۷۶ - ۱۷۸
 جونی. علاء الدین عطا ملک - ۱۸۵ - ۲۲۴
 جونی. منتجب الدین اتابک (بدیع) - ۱۴۸ - ۲۳۸
 جیمز اول - ۱۴۷
 جاسر - ۱۳
 چرچیل - ۲۷۷
 چسترتون. جی، کی - ۱۸۰ - ۲۶۸

- رستم - ۱۷۹
 رضا زاده شفق - ۲۹۷
 روانی پور. منیرو - ۱۷۴ - ۲۴۲ - ۲۷۲
 رودکی - ۳۶ - ۱۹۹ - ۲۱۹ - ۲۶۱
 رویایی. یدالله - ۲۵۴ - ۲۷۰
 رید. سرهربرت - ۱۷۹ - ۱۸۰
 زئوس - ۱۷۴
 زاکانی. عبید - ۲۳ - ۸۶ - ۱۳۵ - ۱۴۷ -
 ۱۹۷ - ۲۲۵ - ۲۲۶ - ۲۶۶ - ۲۶۷
 زرین خط - ۶۸
 زرین کوب. عبدالحسین - ۲۳۰ - ۲۳۸ - ۲۹۸
 زولا. امیل - ۱۷۶
 زیدری نسفی. نورالدین محمد - ۱۴۸
 سارتر. ژان پل - ۱۵۴
 سارویان. ویلیام - ۵۵
 ساعدی. غلامحسین - ۲۱ - ۱۱۲ - ۱۹۲ -
 ۱۹۳
 سپانلو. محمد علی - ۲۹۹
 سپهری. سهراب - ۱۶ - ۱۷۳
 ستاری. جلال - ۲۹۳
 سروش. عبدالکریم - ۲۱
 سعدی - ۱۷ - ۲۳ - ۳۶ - ۴۴ - ۴۵ - ۷۵ -
 ۸۶ - ۱۰۲ - ۱۰۶ - ۱۲۱ - ۱۲۴ - ۱۳۵ -
 ۱۴۷ - ۱۹۸ - ۱۹۲ - ۲۰۱ - ۲۰۲ - ۲۲۵ -
 داریوش - ۱۰۴ - ۲۰۰
 دان. جان - ۱۱۵ - ۱۶۸
 دانشور. سیمین - ۱۴۴ - ۱۵۴ - ۱۸۵ - ۲۷۹
 داوری. رضا - ۲۳
 داوینچی. لئوناردو - ۱۲۰
 درایدن - ۲۶۸ - ۲۷۷
 دستغیب. عبدالعلی - ۲۳
 دشتی. علی - ۱۸۳
 دفو. دانیل - ۲۶۳
 دقایقی مروزی - ۱۴۸
 دکنی. شیخ ابوالفضل - ۲۳۹
 دوانی. جلال الدین - ۵۸ - ۲۲۶
 دولت آبادی. محمود - ۱۹ - ۵۵ - ۹۵ - ۱۰۷ -
 ۱۱۳ - ۱۲۴ - ۱۲۶ - ۱۴۸ - ۱۴۷ - ۱۷۴ -
 ۱۸۳ - ۱۹۳ - ۲۳۰ - ۲۵۷ - ۲۷۲
 دهخدا. علی اکبر - ۳۳ - ۱۲۴ - ۱۲۶ - ۱۳۵ -
 ۲۳۰ - ۲۵۸ - ۲۶۳ - ۲۶۶ - ۲۷۵ - ۲۷۶ -
 ۲۸۰ - ۲۸۹
 رادویانی. محمد بن عمر - ۲۳۸
 رادی. اکبر - ۲۱
 رازی. ابوالفتح - ۲۲۲
 رالی. سروالتر - ۱۵۸
 رامی. شرف الدین - ۲۳۸
 رحیمی. فهیمه - ۱۸۳ - ۱۸۶

- ۲۵۵ - ۲۵۹ - ۲۶۶ - ۲۸۲ - ۲۸۳
شاکاکی - ۲۳۸
سلطان سنجر - ۲۲۴
سلطان محمد - ۲۲۳
سمرقندی. امیر دولتشاه - ۵۸
سمرقندی. کمال الدین عبد الرزاق بن اسحاق -
۵۸ - ۲۲۷
سمیع. اولیا - ۶۸
سنایی - ۲۸ - ۱۹۹ - ۲۴۹ - ۲۶۹
سنتز بوری. جورج - ۱۱۰
سوزنی سمرقندی - ۲۸
سوسور. فردیناند - ۲۱۷
سویفت. جان تانان - ۲۶۳
سیالکوتی - ۲۸۸
سیبک. محمد بن یحیی - ۴۴
سیت ول. ادیت - ۱۷
سیدنی. سرفیلیپ - ۲۷۲
سیستانی. ابوحاتم - ۲۳۸
سبسون - ۲۳۶
سیف. علی اکبر - ۲۹۱
سیمرخ - ۱۷۴ - ۱۸۰
شاپور. پرویز - ۱۴۷
شافتسبوری. ارل آف - ۱۶۴
شاملو. احمد - ۱۶ - ۱۲۶ - ۲۶۰ - ۲۷۰ -
۲۸۸
شاو. برنارد - ۲۰
شرلوک هلمز - ۱۸۰
شریدان - ۲۳۷
شریعت. رضوان - ۲۹۰
شریعت. محمد جواد - ۲۸۸
شریعتی. علی - ۲۰ - ۶۹ - ۷۱ - ۷۵ - ۹۳ -
۱۰۸ - ۱۱۳ - ۱۲۴ - ۱۷۶
شفیعی کدکنی. محمد رضا - ۹۸ - ۲۶۹
شکسپیر - ۱۷ - ۲۹ - ۸۴ - ۱۲۱ - ۲۰۶ -
۲۴۱ - ۲۶۸ - ۲۸۱ - ۲۸۲
شمس قیس - ۲۳۸ - ۲۴۳ - ۲۴۶ - ۲۸۰
شمیسا. سیروس - ۱۱ - ۱۶ - ۲۴۵ - ۲۵۰ -
۲۵۶ - ۲۵۹ - ۲۶۱ - ۲۶۸
شوشتری. قاضی نورالله - ۵۳ - ۲۲۷ - ۲۲۸
شیخ اشراق - ۱۶۹
شیرازی. عبدالله بن فضل الله (وصاف
الحضرة) - ۵۸ - ۱۳۶ - ۱۴۸ - ۲۲۴
صائب - ۱۶۸ - ۲۴۹
صالحی. سید علی - ۲۵۹
صباح. حسن - ۲۲۴
صدارتی. احمد - ۲۹۹
صفا. ذبیح الله - ۲۲۰ - ۲۹۷ - ۲۹۸
صلاحی. عمران - ۲۸
طالبوف. عبدالرحیم - ۵۶ - ۲۱۴ - ۲۳۰

- طباطبائی. محمد - ۲۵۰ - ۲۵۹ - ۲۶۱ - ۲۶۴
 ۲۶۹ -
 طباطبائی. محمد حسین - ۲۰ - ۲۱ - ۱۲۶
 طسوجی. عبداللطیف - ۲۲۹
 طوسی. خواجه نصیر - ۲۲۴
 طوسی. خواجه نظام الملک - ۲۲۱
 ظهیری سمرقندی. محمد بن علی - ۱۴۸ -
 ۲۲۳
 عابدینی. حسن - ۲۹۹
 عایشه - ۲۲۲
 عباسی. ابن معتز - ۲۳۷
 عبدالعظیم بن زین العابدین - ۹۷
 عزیزی. احمد - ۱۴۸ - ۲۱۳
 عشقی - ۲۱
 عطار نیشابوری - ۱۹ - ۲۷ - ۱۰۳ - ۲۴۹
 عمید. حسین - ۲۹۰
 عنصری - ۲۳۸ - ۲۴۸
 عوفی. نورالدین محمد - ۲۲۳
 عین القضاة - ۱۹ - ۴۵ - ۶۹ - ۱۲۴ - ۱۴۸ -
 ۱۶۹
 قآنن - ۱۹۷ - ۲۱۳
 قایل - ۱۰۴
 قاضی. محمد - ۲۰۷
 قاضی سعید. پرویز - ۱۲۶ - ۱۸۶
 قزوینی. محمد - ۶۸ - ۶۹ - ۷۰
 فالکتر. ویلیام - ۷۰
 فاوئر - ۴۵
 فرامز بن خداداد - ۱۷۹
 فرانس. آبراهام - ۲۳۳ - ۲۷۱
 فراهانی. قائم مقام - ۶۹ - ۱۴۸ - ۲۲۸
 فرخزاد. فروغ - ۱۶ - ۱۷۶ - ۲۵۳ - ۲۵۴ -
 ۲۶۵ - ۲۷۰
 فرخی - ۲۳۸
 فردوسی - ۳۶ - ۱۷۶ - ۱۹۹
 فرزاد. مسعود - ۷۰
 فرسی. بهمن - ۲۱
 فرشید ورد. خسرو - ۳۳ - ۲۸۸
 فروزانفر. بدیع الزمان - ۲۳ - ۲۳۰ - ۲۹۰
 فروغی. محمد علی - ۲۰ - ۲۳۰
 فقیری. امین - ۱۹۳
 فلچر - ۸۴
 فناروزی. خواجه عمید ابوالفوارس - ۲۲۳
 فوقی - ۲۸
 فیاض. علی اکبر - ۱۰۵
 فیلدینگ. هنری - ۲۶۳ - ۲۷۵
 قانی - ۱۹۷ - ۲۱۳
 قایل - ۱۰۴
 قاضی. محمد - ۲۰۷
 قاضی سعید. پرویز - ۱۲۶ - ۱۸۶
 قزوینی. محمد - ۶۸ - ۶۹ - ۷۰

- قزوینی. وحید - ۲۴۹
گلشیری. هوشنگ - ۱۷۴ - ۱۸۵ - ۲۳۰
گلندام. محمد - ۶۸
کار - ۴۱
گودون - ۲۴ - ۲۵۶ - ۲۵۸ - ۲۶۰ - ۲۶۱ -
کاستور - ۱۷۴
کالریج - ۸۴ - ۸۵ - ۲۶۶
کاشفی. واعظ - ۲۲۶ - ۲۳۹
کالینز. ویلکی - ۸۶
کرمانی. حمید الدین ابوحامد - ۱۴۸ - ۲۳۸
کرمانی. میرزا آقاخان - ۲۱۴ - ۲۳۰
کزازی. میرجلال الدین - ۱۱ - ۳۹ - ۱۲۴ -
۲۳۰ - ۲۹۹
کسروی. احمد - ۲۳۰
کشاووز. کریم - ۲۲۰ - ۲۹۸
کلیم نسترا - ۱۷۴
کمال الملک - ۱۲۰
کندی - ۴۱
کویت - ۲۷۹
کوپر. آنتونی آشلی - ۱۶۴
کورث - ۱۰۴
کومستاک. آنتونی - ۱۷۶
کونتیلیان - ۲۳۶
کیتس. جان - ۱۷۱
کیخسرو - ۱۸۰
گاریک. داوید - ۶۱
گروسی. فاضل خان - ۱۴۸
گلشیری. هوشنگ - ۱۷۴ - ۱۸۵ - ۲۳۰
گلندام. محمد - ۶۸
گودون - ۲۴ - ۲۵۶ - ۲۵۸ - ۲۶۰ - ۲۶۱ -
کاستور - ۱۷۴
کالریج - ۸۴ - ۸۵ - ۲۶۶
کاشفی. واعظ - ۲۲۶ - ۲۳۹
کالینز. ویلکی - ۸۶
کرمانی. حمید الدین ابوحامد - ۱۴۸ - ۲۳۸
کرمانی. میرزا آقاخان - ۲۱۴ - ۲۳۰
کزازی. میرجلال الدین - ۱۱ - ۳۹ - ۱۲۴ -
۲۳۰ - ۲۹۹
ماسینجر - ۸۴
مالوری - ۴۲ - ۱۷۸ - ۱۷۹
مایاکوفسکی - ۲۶۲
محمد بن منور - ۹۳
محلوجی. حسین - ۲۷
محمد بن هندوشاه - ۲۹۲
محمد قلی زاده. جلیل - ۱۹۲
محمود. احمد - ۱۸۵ - ۲۳۰
مراغه‌ای. زین العابدین - ۲۱۴
مرعشی. سید ظهیر الدین - ۹۷
مستوفی. حمدالله - ۵۸ - ۲۲۴
مسعود. محمد - ۱۸۳
مشکوة الدینی - ۲۸۸
مشکور. محمد جواد - ۲۸۸
مشیری. مهشید - ۲۹۰

- مصطفی آبادی. محمد غیاث الدین - ۲۹۰
 ناصرالدین شاه - ۱۴۱
 معزی. محمد کاظم - ۵۴
 ناظمی. مریم - ۱۲
 معمری. ابو منصور - ۲۲۰
 نجفقلی میرزا - ۲۶۴
 معین. محمد - ۱۲۶
 نسین. عزیز - ۲۶۳
 مفید. بیژن - ۲۱
 نشاط - ۱۴۸
 ملا نصرالدین - ۲۷
 نصر. احمد - ۲۲۱
 ملطوی. محمد بن غازی - ۱۴۸
 نصیریان. علی - ۲۱
 ملکم خان - ۲۳ - ۲۱۴
 نظامی عروضی سمرقندی - ۲۳ - ۲۲۳
 ملویل. هرمان - ۲۷۴
 نظامی گنجوی - ۱۷ - ۲۸ - ۱۹۹
 منشی. نصرالله - ۱۹۶ - ۱۹۹ - ۲۳۸ - ۲۴۶
 نفیسی. سعید - ۱۱۹ - ۲۹۷
 منوچهری - ۱۷ - ۲۶۰
 نقیب خان - ۲۲۷
 موآم. سامرست - ۲۶۳
 مودب. خواجه حسن - ۹۲
 وادل. هلن - ۱۸۱
 مور. نیکولاس - ۲۱۵
 وارد. ناتانیل - ۱۵۹
 موریس. آندره - ۱۹۸
 واصفی. زین الدین محمود - ۲۲۷
 مولوی - ۱۷ - ۲۳ - ۳۶ - ۱۴۲ - ۱۶۸ - ۲۰۲
 والتون. ایزاک - ۸۶
 - ۲۴۹ - ۲۶۲ - ۲۶۹
 وایلد. اسکار - ۲۰۹
 میبدی - ۱۰۳ - ۲۰۰
 وراوینی. سعد الدین - ۱۳۶ - ۱۴۸ - ۲۲۴ -
 ۲۳۸
 میرخواند. غیاث الدین - ۵۸ - ۲۲۶ - ۲۲۷
 ورد زورث - ۱۷ - ۱۴۹
 میر صادقی. جمال - ۲۹۹
 وست - ۴۱
 میلتون - ۱۷ - ۲۰۲ - ۲۳۶
 وطواط. رشید الدین - ۱۴۸ - ۱۹۶ - ۲۴۲ -
 ۲۴۷
 مینوی. مجتبی - ۶۹
 وندل هولمز. اولیور - ۷۳
 وولف. ویرجینیا - ۱۹۸
 ناتل خانلری. پرویز - ۳۳ - ۱۲۷ - ۱۳۲ -
 ۲۳۰ - ۲۸۵ - ۲۸۸

- ویشناسپ - ۲۰۰
 ویلیامز. چارلز - ۱۸۱
 ویمزی. پتر - ۱۸۰
 یول. جی، اوندی - ۳۲
 یونسی. ابراهیم - ۱۲۰ - ۲۹۹
 یونگ. ک، گ - ۱۶۹

- هابیل - ۱۰۴
 هاردی. توماس - ۲۶۳
 هاشمی نژاد. قاسم - ۵۹
 هدایت. صادق - ۵۵ - ۵۹ - ۶۹ - ۷۰ - ۱۲۴
 - ۱۲۶ - ۱۶۹ - ۱۷۴ - ۱۷۶ - ۱۸۱ - ۱۸۴ -
 - ۱۸۵ - ۱۹۳ - ۱۹۵ - ۱۹۸ - ۲۰۳ - ۲۰۵ -
 ۲۳۰ - ۲۵۱ - ۲۶۳ - ۲۷۲ - ۲۷۳
 هرکول پوآرو - ۱۸۰
 هزلیت. ویلیام - ۲۲ - ۲۰۳ - ۲۶۸ - ۲۷۷
 هشترودی. محسن - ۲۳
 هلاکو خان - ۲۲۵ - ۲۲۶
 هلن تروا - ۱۷۴
 همایی. جلال الدین - ۲۴۴ - ۲۴۷ - ۲۵۴ -
 ۲۵۷
 همینگوی. ارنست - ۵۵ - ۷۰ - ۷۵ - ۱۶۸
 هوار. کلمنت - ۲۳
 هیولت. موریس - ۱۸۰

- یزدی. شرف الدین علی - ۲۲۶
 یعقوب لیث - ۲۲۳
 یوشیج. نیما - ۱۶ - ۱۷ - ۶۷ - ۶۹ - ۹۴ - ۹۵
 - ۱۲۶ - ۱۷۳ - ۱۹۲ - ۱۹۹ - ۲۱۹

فهرست کتابها و نشریات

- | | |
|--------------------------------------|---|
| اودیسه - ۱۷۸ | «آتالا» و «رنه» - ۳۹ |
| اورشلیم - ۱۶۱ | آسوموار - ۱۷۶ |
| اوستا - ۱۰۸ | آن مرد، مرد همراه - ۱۱۲ - ۲۵۵ - ۲۶۰ |
| اولدوز و کلاغها - ۱۸ | ۲۸۱ |
| اولیس - ۷۴ - ۱۷۸ - ۱۹۸ | آوسنه بابا سبحان - ۱۴۶ |
| ایزابلا - ۱۷۱ | |
| ای مرز پر گهر (شعر) - ۲۶۵ | اخلاق الاشراف - ۲۲۶ |
| | اخلاق ناصری - ۳۸ |
| باران - ۲۵۱ | ادب و نگارش - ۷۰ |
| باز زایی آمیکوز - ۲۷۳ | ادیات داستانی (نثریه) - ۲۹۹ |
| بازگشت ویلیام شکسپیر - ۲۱۵ | ادیات کلاسیک ایران - ۲۹۷ |
| با مخاطبهای آشنا - ۶۹ | ارغوان (نثریه) - ۲۹۹ |
| بچه مردم (داستان) - ۵۹ | اسرار البلاغه - ۲۳۸ |
| بدایع الافکار - ۲۳۹ - ۲۴۲ - ۲۴۶ | اسرار التوحید - ۹۳ - ۹۵ - ۲۲۳ |
| بدایع الوقایع - ۲۲۷ | اسکندر نامه (مجموعه رسائل حروفیه) - ۲۳ |
| بدیع سهل - ۲۳۳ | اسکندر نامه (نویسنده نامعلوم) - ۲۲۷ - ۲۲۸ |
| بررسی قالبهای ادبی معاصر - ۲۳ | اسلام شناسی - ۲۰ |
| برهان جامع - ۲۹۰ | اسناد مسیحیت - ۲۰ |
| برهان قاطع - ۲۸۸ | اشارات هوراس - ۱۸۹ |
| بوستان - ۱۸ | اصول فلسفه و روش رئالیسم - ۲۰ |
| بوف کور - ۲۰ - ۱۷۳ - ۲۰۵ - ۲۷۲ - ۲۷۳ | افسانه (شعر) - ۱۷۳ |
| بهارستان - ۱۹۸ - ۲۲۶ | امیر ارسلان نامدار - ۱۷۹ - ۱۸۵ |
| بهار عجم - ۲۹۰ | انوار سهیلی - ۲۲۶ |

- بیان (شمیسا) - ۲۴۵
 بیان و تبیین - ۶۸
 بی شناسنامه ها - ۲۶۳
 بیداری فینگان ها - ۱۹۸
 پاره های خود - زی نامه - ۱۶۴
 پتر آبلار - ۱۸۱
 پدران آدم (داستان) - ۲۵۱
 پروفور - ۸۴
 پریشان - ۱۹۷ - ۲۱۳
 پیش در آمد - ۱۴۹
 تاریخ بعلمی - ۱۴۲
 تاریخ بیهقی - ۲۱ - ۴۵ - ۱۰۴ - ۱۲۴ - ۱۵۸
 - ۱۵۹ - ۲۲۲
 تاریخ جهانگشا - ۳۸ - ۴۵ - ۲۲۴
 تاریخ زبان فارسی - ۳۳
 تاریخ طبرستان و رویان و مازندران - ۹۷ - ۲۲۶
 تاریخ طبری - ۲۱۹
 تاریخ وزن نثر انگلیسی - ۱۱۰
 تاریخ و صاف - ۳۸ - ۲۲۷ - ۲۹۱
 تجارب السلف - ۲۲۵
 تخت ابونصر (داستان) - ۱۸۱
 تذکرة الاولیاء - ۲۷ - ۱۰۳ - ۱۰۴
 تذکرة ایلیات - ۲۵۹
 تذکرة شاه طهماسب اول - ۲۲۷
 ترجمان البلاغه - ۲۳۸ - ۲۴۲ - ۲۴۳ - ۲۴۷
 ترسایى (قصیده) - ۲۰۲
 ترسترام شاندی - ۴۷ - ۲۱۴
 تسبیح خان - ۱۹۲
 تعقیب گردون - ۸۹
 تفسیر ابوالفتح - ۲۲۲
 تفسیر المیزان - ۲۲
 تفسیر طبری - ۱۰۴
 تفسیر نسفی - ۱۰۴
 تلخون - ۱۵۵
 تماشاگر - ۲۶۶
 توانبخشی گفتار - ۴۱
 توپ مرواری - ۵۹ - ۱۲۶ - ۲۰۳ - ۲۰۵ - ۲۶۳
 توصیف ساختمان دستوری - ۲۸۸
 تولدی دیگر - ۲۶۵
 جامع التواریخ - ۲۲۵
 جامع الحکمتین - ۱۰۴
 جانانان ویلد - ۲۶۳
 جان نثار - ۲۱
 جای خالی سلوچ - ۱۰۷ - ۱۲۴ - ۲۵۷ - ۲۷۲
 جوامع الحکایات - ۲۲۳
 جوانمرد خراسان - ۱۱۹

- جوزف آندریوز - ۲۶۳ - ۲۷۵
- داراب نامه بیغمی - ۱۸۵
- داراب نامه طرسوسی - ۱۸۵
- چرا باید سوسیالیست باشید؟ - ۲۷۹
- دار المجانین - ۱۷۳ - ۲۴۵
- چرند و پرند - ۲۵۸ - ۲۶۳ - ۲۷۵ - ۲۷۶ - ۲۸۰
- داش آکل (داستان) - ۱۸۵
- در آداب صحبت (فصل) - ۲۰۱
- چند جوجه - ۲۷۷
- در باره بذله گویی و مزاح - ۲۶۸
- چهار مقاله - ۲۳ - ۲۲۳
- در حیاط کوچک پائیز در زندان - ۱۴۵ - ۲۷۹
- درد دل ملا قربانعلی (داستان) - ۲۷۴ - ۲۷۹
- حافظ از دیدگاه علامه قزوینی - ۶۸
- درس‌هایی درباره نویسندگان کمیک انگلیسی - ۲۷۷
- حاکمیت دولتها - ۱۱۸
- درة نادره - ۴۵ - ۲۲۷ - ۲۲۸ - ۲۹۱
- حبیب السیر - ۲۲۷
- درة نجفی - ۲۴۷
- حدائق الحقایق - ۲۳۸
- دریای دُر دری - ۲۹۹
- حدائق السحر - ۲۳۸ - ۲۴۲
- دستور امروز - ۲۸۸
- حدیقه الحقیقه - ۱۸ - ۱۶۸ - ۲۵۰
- دستور زبان فارسی (خانلری) - ۲۸۸
- حرفهای همسایه - ۶۹
- دستور زبان فارسی (شریعت) - ۲۸۸
- حسن کچل - ۲۱
- دستور زبان فارسی بر مبنای نظریه گشتاری - ۲۸۸
- حسن ودل - ۴۴ - ۱۰۴
- دستور نامه - ۲۸۸
- حسین کرد - ۱۸۵
- دقایق الشعر - ۲۴۳ - ۲۴۷ - ۲۴۹
- حکایت رمز و تصویر - ۲۰۶
- دلایل الاعجاز - ۲۳۸
- حلیه الحلل - ۲۳۹
- دنیا خانه من است - ۶۷ - ۶۹
- خسرو و شیرین - ۲۸
- دو رساله عرفانی - ۹۸ - ۹۹
- خسی در میقات - ۷۰ - ۷۱ - ۱۲۶
- دهکده ما - ۸۰
- خطابه - ۲۳۶ - ۲۳۷
- دیوان ابوتمام - ۶۸
- خود - زی نامه - ۱۳۷

- راحة الصدور - ۲۲۵
 رامين - ۲۲۷
 رام کردن زن وحشی - ۲۸۲
 رجل سياسى (داستان) - ۲۸۲
 رساله در عشق - ۹۹
 رساله دلگشا - ۱۹۷ - ۲۶۷
 رستاخيز شهرياران ايران - ۲۱
 رفتار رسولان - ۲۵۸
 رمان در كاغذ زرد - ۷۲
 روانشناسى براى زيستن - ۱۱۸
 روح زمان - ۲۰۳
 روزگار سياه - ۱۹۲
 روش هاى مطالعه - ۲۹۱
 روضه الصفا - ۲۲۶
 زبان شناسى و زبان فارسى - ۳۳ - ۱۲۷ - ۲۸۵
 زن در سبيده - ۸۶
 زندگى جان دان - ۸۶
 زنده بگور - ۱۲۶
 زنى كه مردش را گم كرد (داستان) - ۱۹۵
 ساتير ۴ - ۱۱۵
 سايه روشن - ۵۹ - ۱۹۵ - ۲۵۱
 سبك شناسى - ۳۳ - ۲۱۷
 سخن پارسى - ۲۹۹
 سخنراني و بحث درباره زبان فارسى - ۵۱
 سخنراني هاى درباره بديع و آثار ادبى -
 سرمه سليمانى - ۲۸۸
 سفرنامه حاج سياح - ۷۱
 سفرنامه ناصر الدين شاه - ۷۱
 سفرنامه ناصر خسرو - ۷۱
 سفرنامه يزد - ۷۰
 س.گ.ل.ل. (داستان) - ۱۸۴
 سمك عيار - ۴۵ - ۱۷۹ - ۱۸۵
 سندباد نامه - ۲۲۳
 سنگ صبور - ۴۵ - ۵۹ - ۷۵ - ۱۹۸
 سنگهاى شيطان - ۲۴۲ - ۲۷۲
 سنگى بر گورى - ۱۵۷
 سوانح العشاق - ۹۸ - ۱۰۴ - ۱۱۳
 سووشون - ۱۵۴ - ۲۷۹
 سه تار - ۵۷ - ۵۹ - ۶۶ - ۱۲۶ - ۱۵۵
 سياستنامه - ۲۲۱
 سير حكمت در اروپا - ۲۰
 سبرى در نثر فارسى - ۲۹۸
 شاعر آينه ها - ۲۷۰
 شاهكارهاى ادبى - ۲۹۹
 شب ظلمانى يلدا - ۱۱۲
 شهاى ورامين (داستان) - ۵۸
 شيرين و فرهاد - ۲۸
 شيوه تحليل رمان - ۲۹۹

- صحاح الفرس - ۲۹۰
 فرهنگ رشیدی - ۲۹۰
 صد سال داستان نویسی در ایران - ۲۹۹
 فرهنگ عمید - ۲۹۰
 فرهنگ فارسی سره - ۲۹۰
 طنزهای کوچک زندگی - ۲۶۴
 طوبی و معنای شب - ۱۷۳
 فرهنگ کتیبات - ۲۸۸
 فرهنگ کنایات - ۲۸۸
 فرهنگ معاصر - ۲۸۸
 فرهنگ معین - ۲۸۸ - ۳۳ - ۲۸۹
 ظفر نامه - ۲۲۶
 عیبر العاشقین - ۴۴ - ۹۲ - ۹۵ - ۱۰۱ - ۱۱۳
 عربی در فارسی - ۳۳
 عزرا داران بیل - ۱۱۲ - ۱۹۲ - ۱۹۳
 عقیقه الفرید - ۶۸
 عقل سرخ - ۲۵۰
 عناصر داستان - ۲۹۹
 عیسی می آید - ۱۵۶
 غیاث اللغات - ۲۹۰
 فارسی شکر است (داستان) - ۳۷ - ۱۴۳ -
 ۱۴۴ - ۲۶۳ - ۲۷۳
 فرهنگ ادبیات فارسی دری - ۲۹۰
 فرهنگ اساطیر یونان و روم - ۱۷۴
 فرهنگ اصطلاحات ادبی - ۲۹۰
 فرهنگ تازی - پارسی - ۲۹۰
 فرهنگ جامع - ۲۸۹
 فرهنگ جهانگیری - ۲۹۰
 فن نثر - ۱۴۸ - ۱۹۶
 فیلسوف نماها - ۱۸۶
 فیه ما فیه - ۲۳
 قابوسنامه - ۱۰۴
 قاموس - ۳۲
 قرآن - ۳۵ - ۴۵ - ۵۴ - ۸۶ - ۱۰۴ - ۱۰۸ -
 ۱۴۲ - ۱۶۶ - ۱۶۸ - ۱۹۹ - ۲۰۲ - ۲۳۷ -
 ۲۴۱ - ۲۵۳ - ۲۸۲ - ۲۹۹
 قصه غم انگیز عشق (داستان) - ۲۴۱
 قصه نویسی - ۲۷۸ - ۲۹۹
 قند مکرر - ۲۵
 کاربرد انگلیسی نوین - ۴۵
 کارنامه اردشیر بابکان - ۵۹
 کتاب احمد - ۵۶
 کتاب کوچه - ۲۸۸
 کتیبه (شعر) - ۲۵

- کشتی و طوفان - ۶۹
گمگشته رنج عشق - ۲۹
کشف الاسرار - ۱۰۲ - ۱۰۴ - ۱۰۸ - ۱۱۳ -
گنجینه سخن - ۲۲۰ - ۲۹۸
۲۰۰
کشف المحجوب - ۱۰۴
لا روس - ۲۸۹
کلمات قصار - ۲۰۱
لاک صورتی (داستان) - ۶۶
کلیدر - ۲۰ - ۴۵
لاونگرو - ۲۷۴
کلیله و دمنه - ۴۵ - ۱۰۴ - ۱۹۶ - ۲۲۳ -
لغت فرس - ۲۹۰
لغتنامه دهخدا - ۳۳ - ۲۸۸ - ۲۸۹
کنایه و اصطلاح در زبان فارسی (مقاله) - ۵۰
لوامع الاشراق - ۲۲۶
کندوهای شکسته - ۹۳
لورنادون - ۱۹۵
کوتاهترین راه با مخالفان - ۲۶۳
لیلی و مجنون - ۲۵
گاواره بان - ۹۴ - ۹۵
ماشین اندیشه خوان - ۱۹۸
گرفتاری زیاد برای هیچ - ۲۶۸
ماه نخشب - ۱۱۹
گزارشی از حقیقت نبرد نزدیک جزیره آزورس
مثنوی مولوی - ۱۶۸ - ۲۵۰
مجاز القرآن - ۲۳۸
گزیده‌ای از نثرهای مصنوع و مزین - ۱۴۸ -
۲۱۳
مجالس المومنین - ۲۲۷ - ۲۲۸
مجموعه رسایل حروفیه - ۲۳
مجموعه التواریخ - ۲۲۳
محرمانه سید اسحاق - ۲۳
مخزن الاسرار - ۱۸
مگزین ادب فارسی - ۲۹۹
مدارج البلاغه - ۲۴۲ - ۲۴۳ - ۲۴۷ - ۲۸۰
مدیر مدرسه - ۲۰
گل آقا (نشریه) - ۲۵
گل آقا لچه گورابی - ۱۵۶
مرزبان نامه - ۳۸ - ۴۵ - ۱۹۶ - ۲۲۷ - ۲۵۰
مرصاد العباد - ۲۲۴
مرقد آقا - ۹۳ - ۱۹۲
گلستان - ۲۳ - ۴۴ - ۴۵ - ۱۰۲ - ۱۰۴ -
۱۰۵ - ۱۴۷ - ۱۹۸ - ۲۰۱ - ۲۰۲ - ۲۲۴ -
۲۲۵ - ۲۵۹ - ۲۸۲ - ۲۸۳ - ۲۹۱

- مرگ آرتور - ۱۷۸ - ۱۷۹
- مزرعه حیوانات - ۱۸۴
- مصطلحات الشعرا - ۲۸۸
- مطلع السعدين - ۲۲۶ - ۲۲۷ - ۲۲۸
- معتدلترين پيشنهاد - ۲۶۳
- المعجم فى معانيير اشعار العجم - ۲۳۸ - ۲۴۳
- مقدمه بر مليبوس - ۱۳
- مقدمه شاهنامه ابومنصورى - ۲۱۹ - ۲۲۰
- مقدمه فقه اللغة ايرانى - ۳۲
- مكبت - ۲۶۳
- مكتوبات عين القضاة - نامه‌هاى عين القضاة
- مكن‌ها - ۲۹۳
- مناجات نامه - ۲۰۲
- مناظره دكتر و پير - ۱۸۶
- المنجد - ۲۸۹
- منجد الطلاب - ۲۸۹
- منشات امير نظام گروسى - ۱۴۱ - ۲۳۰
- منشات قائم مقام - ۶۹ - ۱۳۵ - ۲۱۲ - ۲۱۴
- منطق الطير - ۱۸ - ۱۶۸ - ۲۵۰
- موبى ديك - ۲۷۴
- موسيقى شعر - ۹۶ - ۱۰۳
- مونس الاحرار - ۲۸
- نامه‌هاى عين القضاة - ۶۸ - ۶۹ - ۱۱۳ - ۱۲۴
- نامه‌هاى نيما به همسرش - ۶۹
- نزديك مرزون آباد (داستان) - ۵۷
- نزفه القلوب - ۵۸ - ۲۲۴
- نفثه المصدور - ۲۹۱
- نگاهى تازه به بديع - ۲۵۵
- نمايه (نثريه) - ۲۹۸
- نون و القلم - ۱۲۶
- نويسندگان پيشرو ايران - ۲۹۹
- واقعييت اجتماعى و جهان (داستان) - ۲۹۹
- وايرلى - ۸۳
- هبوط - ۷۵ - ۹۳ - ۱۲۴
- هزار سال نثر پارسى - ۱۱۹ - ۱۴۲ - ۱۹۷ -
- ۲۱۵ - ۲۲۰ - ۲۹۸
- هزار و يكشب - ۲۲۹
- همسران شاد و نندسور - ۲۰۷
- هملت - ۲۴۹
- همه براى عشق - ۲۶۸
- هنر داستان نويسى - ۱۲۰ - ۲۹۹
- يادداشتهاى شافسبورى - ۱۶۴
- يادداشتهاى درباره توفان - ۸۵

یاوه‌گو - ۲۷۲

بیک چاه و دو چاله - ۷۰ - ۱۲۶ - ۱۴۴

یکشنبه‌ها خالیست (داستان) - ۱۵۶

یکی بود، یکی نبود - ۱۲۶ - ۲۷۳ - ۲۷۴ -

۲۸۲

فهرست اصطلاحات

- آرمانگرایی - ۱۸۵
- استعاره تخیلیه - ۲۵۴
- استعاره عنادیه - ۲۶۹
- استفهام انکاری - ۲۷۳
- استقرای تام - ۱۸
- اسناد مجازی - ۲۵۴
- اشفاق - ۲۷۱
- اصطلاح - ۴۹ - ۵۰ - ۵۲ - ۵۳ - ۵۴ - ۵۵ -
- ۶۴ - ۶۶ - ۷۰ - ۱۴۶
- اصیل گرایی - ۴۵
- اضافه استعاری - ۲۲۲ - ۲۴۳ - ۲۴۴
- اطناب - ۱۹۵ - ۲۷۶
- اغراق - ۲۳۹ - ۲۴۰ - ۲۴۶ - ۲۵۷ - ۲۵۸
- افعال پیشوندی - ۲۵۵
- افعال مرکب - ۲۵۵
- اقتباس - ۲۸۰
- اکفا - ۲۶۱
- الغفات - ۲۷۳
- الحاق - ۲۸۰
- الف مثبت - ۵۴
- انتزاعی - ۳۱ - ۱۶۵ - ۱۶۶ - ۲۱۱ - ۲۱۲ -
- ۲۱۳ - ۲۷۳
- انتقال صفت - ۲۵۳
- اوجگیری - ۲۷۴
- ابراز غیر حاصل - ۲۵۲ - ۲۵۳
- ابهام - ۱۲۴ - ۲۱۹
- اتوبیوگرافی - ۱۳۷
- احساساتگرایی - ۷۵ - ۱۷۶
- اختلال روانی - ۳۷
- اختلال عاطفی - ۴۱
- اختیارات شاعری - ۱۱۰
- اختیارات وزنی - ۱۰۷
- اخلاقگرا - ۸۴
- ادات تشبیه - ۲۴۵
- ارتباط عینی - ۲۴۹
- ارسال المثل - ۲۴۷ - ۲۴۸ - ۲۴۹ - ۲۵۰
- ارکان وزن (عروضی - رکن) - ۹۶ - ۹۷ - ۹۸ -
- ۹۹ - ۱۰۰ - ۱۰۲ - ۱۰۴ - ۱۰۷ - ۱۰۸ -
- ۱۰۹ - ۱۱۱ - ۱۱۲
- اسپرانتر - ۵۲ - ۱۶۷
- استاخانوفیسم - ۲۹۶
- استخدام - ۲۵۴ - ۲۵۵ - ۲۵۶
- استعاره - ۵۰ - ۱۶۷ - ۱۶۸ - ۲۳۵ - ۲۳۷ -
- ۲۴۲ - ۲۴۳ - ۲۴۴ - ۲۴۵ - ۲۴۶ - ۲۴۷ -
- ۲۵۲ - ۲۵۴ - ۲۶۲ - ۲۶۹ - ۲۸۱

- ایجاز - ۲۳ - ۱۴۷ - ۲۰۰ - ۲۶۸
پیرنگ - ۱۸۷ - ۲۲۹
اینهمانی - ۲۴۲
پیشوند - ۵۱
ایهام - ۲۵۴ - ۲۵۵ - ۲۵۶ - ۲۶۲ - ۲۸۲
پوریتانیسم - ۲۳۶
- بازگشت (شیوه) - ۲۱۲ - ۲۳۰ - ۲۳۹
تابع اضافات - ۹۴
بحر - ۱۰۹ - ۱۱۰
تبع - ۲۴ - ۱۴۷ - ۲۳۹
بحر طویل - ۹۶ - ۹۷
تجریلی - ۱۶۴ - ۱۶۸
بدیع - ۸ - ۱۵۱ - ۲۰۰ - ۲۳۵ - ۲۳۶ - ۲۳۷
تجسم بصری - ۱۶۸
تراژدی - ۲۶۳
ترصیع - ۱۶ - ۲۸۳
ترکیب نقیض - ۲۶۸
تشابه الاطراف - ۲۷۱
تشیه - ۱۶۸ - ۱۹۵ - ۲۳۷ - ۲۴۱ - ۲۴۴ -
بلاغت - ۲۳۷ - ۲۳۸ - ۲۳۹ - ۲۴۱ - ۲۸۳
بلاغی - ۳۲ - ۱۹۵ - ۲۳۳ - ۲۳۵ - ۲۳۷ -
۲۳۹ - ۲۴۰ - ۲۶۲ - ۲۸۳
تشییهات حماسی - ۲۴۶
بیان (علم) - ۸ - ۲۳۷ - ۲۳۹ - ۲۴۱ - ۲۴۲ -
تشیه بلیغ - ۲۴۳
۲۴۴ - ۲۶۴ - ۲۷۸
تشیه تمثیل - ۲۴۷
بیت ترجیع - ۱۷
تشیه مضمهر - ۲۴۳
بیت مستزاد - ۱۷
تصدیق منطقی - ۲۴۶
بیت مسقط - ۱۷
تصغیر - ۲۵۸ - ۲۶۳
تصویرهای پارادوکسی - ۲۶۹
تضاد - ۲۲۶ - ۲۶۵ - ۲۶۸ - ۲۶۹
تضمین - ۲۷۹ - ۲۸۰
تعوّض - ۲۵۸ - ۲۶۴ - ۲۶۵
تعقید - ۲۱۲ - ۲۱۹
تعلیق - ۲۲۹
پارادوکس - ۲۶۹
پارودی نقیضه
پایانه - ۹۴ - ۹۵ - ۹۹ - ۱۰۱
پرسش بلاغی - ۲۷۳
پرسوناژ - ۵۸

تقارن - ۲۰۱	۲۹۱
تقدیم - ۲۵۷	جناس اشتقاق - ۴۴
تقطیع - ۹۹ - ۱۰۰ - ۱۰۲ - ۱۰۴ - ۱۰۶ -	
۱۰۹ - ۱۱۰ - ۱۱۱ - ۲۴۱	حرف اضافه - ۵۱ - ۵۲ - ۵۳ - ۲۸۸
تقلید - ۱۹۹ - ۲۳۹	حسن شکوه - ۱۷۹
تقلیدهای هزلی - ۲۴	حسن تعبیر - ۲۵۲ - ۲۵۸ - ۲۷۶
تکرار (تکریر) - ۱۹۹ - ۲۱۳ - ۲۷۰ - ۲۷۹	حشو - ۲۷۶
تکیه کلام - ۲۷۸ - ۲۷۹	حشو قبیح - ۲۷۶
تلمیح - ۴۵ - ۲۰۲ - ۲۰۵ - ۲۹۰	حشو متوسط - ۲۷۶
تلویح - ۲۷۶	حذف - ۲۵۵ - ۲۵۶
تمثیل - ۱۶۸ - ۲۴۶ - ۲۴۷ - ۲۴۸ - ۲۴۹ -	حقیقت ادعایی - ۲۴۲
۲۵۰ - ۲۹۱	حقیقت نمایی - ۱۴۶
تمثیل کاذب - ۲۵۰	
تناسب - ۱۷۷ - ۱۷۸	خاطره نگاری - ۱۴۶
تناسی تشبیه - ۲۴۲	خطابه - ۲۳۷
تناقض - ۲۶۸ - ۲۶۹	خلف - ۲۵۸ - ۲۵۹
تنسیق الصفات - ۲۵۷	خود - زی نامه - ۱۳۷ - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۲۹۶
تهکم - ۲۵۸ - ۲۶۲ - ۲۶۳ - ۲۶۴ - ۲۶۵ -	
۲۷۳ - ۲۷۵ - ۲۷۶ - ۲۷۸	داستان تاریخی - ۱۲۰
	دراماتیک - ۸۳ - ۲۷۸
جامع - ۲۵۷	درزمانی - ۲۱۷ - ۲۱۸
جریان اندیشه (خودآگاه - سیال ذهن) -	درمکانی - ۲۱۹
۷۳ - ۷۵ - ۱۹۸	درونمایه - ۱۷۴
جمع - ۲۵۶ - ۲۵۷	دشوایی - ۴۱ - ۴۲
جمله کلیدی - ۸۰	
جناس - ۴۵ - ۱۳۵ - ۲۱۳ - ۲۵۹ - ۲۷۱ -	ذوق - ۱۲۹ - ۱۴۰ - ۱۴۱ - ۱۷۶ - ۲۱۲ -

- ۲۹۷-۲۵۲ ساختگرایی - ۸
 ذهنی - ۱۴۹ - ۱۵۱ - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴ - ساده‌گرایی - ۲۲۷
 ۱۵۵ - ۱۵۶ - ۱۵۹ - ۱۶۸ - ۲۷۳ سانسور - ۱۷۶
 ذهنیت - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴ - ۱۵۵ - ۱۵۶ - سجاوند - ۲۹۱
 ۱۵۷ - ۱۶۰ - ۱۷۷ سجع - ۱۷ - ۷۵ - ۱۴۱ - ۱۹۵ - ۲۶۰ -
 ۲۷۲ - ۲۸۲ - ۲۸۳ - ۲۹۱
 سرقات ادبی - ۲۴
 سرکوب - ۳۷
 سره‌گرایی - ۳۶ - ۱۴۲
 سفسطه‌گری - ۲۳۰
 سکوت بدیعی - ۲۷۲
 سنت‌گرایی - ۲۳۰ - ۲۳۱
 سهل و ممتنع - ۱۴۳
 رابطه‌لف و نشری متناظر - ۲۵۰
 رد - ۲۱۳ - ۲۷۰
 رد‌الصدر الی الصدر - ۲۷۰
 رد‌الصدر الی العجز - ۲۷۱
 رد‌العجز الی الصدر - ۲۷۱
 رد‌العجز الی العجز - ۲۷۰
 رد میانه - ۲۷۱
 ردیف - ۱۶
 رماتیک - ۱۷۵
 رمانس - ۱۷۱ - ۱۷۸ - ۱۷۹ - ۱۸۰ - ۱۸۱ -
 ۱۸۲ - ۱۸۵ - ۱۸۶ - ۱۸۷ - ۲۲۹
 رمل - ۱۱۰
 روان‌نژندی - ۴۱
 روستایی - ۱۹۲ - ۱۹۳ - ۱۹۵ - ۱۹۸ - ۲۰۰
 صدا واژه - ۱۷ - ۴۴ - ۲۶۱
 صعود - ۲۷۴
 صنایع بدیعی - ۱۴۷
 صنعتگرایی - ۲۲۲ - ۲۲۴
 زحافات - ۱۰۰ - ۱۰۹
 زمخت (شیوه) - ۱۹۷
 زمینه - ۱۷۴ - ۱۹۳

- ضد اوج - ۲۷۵
ضرب المثل - ۲۴۸ - ۲۴۹ - ۲۶۶ - ۲۶۸
ضرباهنگ - ۹۵ - ۱۰۸ - ۱۴۷
ضرب هوش - ۵۴
ضمیر شخصی موصول - ۴۹
ضمیر ناخود آگاه - ۱۲۵
طبع شعری - ۱۲۵
طبع هنری - ۱۲۵
طنز - ۲۴ - ۷۰ - ۱۳۵ - ۱۴۷ - ۱۹۶ - ۲۰۳
طنز - ۲۲۸ - ۲۳۹ - ۲۵۸ - ۲۶۲ - ۲۶۳ - ۲۶۴
طنز - ۲۶۵ - ۲۶۷ - ۲۷۳ - ۲۷۵ - ۲۷۶ - ۲۷۸
طنز - ۲۸۲
طنز حالت - ۲۶۳
طنز زبان - ۲۶۳
طنز نمایشی - ۲۶۳
عراقی (شیوه) - ۲۶۹
عروض - ۹۶ - ۹۷ - ۱۱۰ - ۲۴۱
عقده - ۳۷
علاقه سبیت - ۲۴۴
علاقه مشابهت - ۲۴۳ - ۲۴۴ - ۲۴۷ - ۲۵۱
علوم بلاغی - ۱۴۷ - ۱۵۱ - ۲۰۰
عینی - ۱۴۹ - ۱۵۱ - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴
۱۵۶ - ۱۵۷ - ۱۵۹ - ۱۶۰ - ۱۶۸ - ۱۷۷
عینیت - ۱۵۱ - ۱۵۳ - ۱۵۴ - ۱۵۶ - ۱۶۰
۱۶۷
غافلگیری پایانی - ۲۷۷
غرابت استعمال - ۲۱۸ - ۲۱۹
غیر واقعگرایی - ۱۷۱ - ۱۷۵ - ۱۸۲ - ۱۸۶
۱۸۷
فاعل - ۴۹
فانتزی - ۱۸۴ - ۲۹۶
فرمالیسم - ۸
فصاحت - ۲۸۳
فضا - ۱۹۳
فعل - ۴۹ - ۵۷ - ۱۴۷ - ۲۵۵ - ۲۵۶ - ۲۵۷
فکاهی - ۲۹۶
فنون بلاغی - ۱۴۱
فوتوریست - ۲۶۲
فوگو - ۲۰۱
عراقی (شیوه) - ۲۶۹
عروض - ۹۶ - ۹۷ - ۱۱۰ - ۲۴۱
عقده - ۳۷
علاقه سبیت - ۲۴۴
علاقه مشابهت - ۲۴۳ - ۲۴۴ - ۲۴۷ - ۲۵۱
علوم بلاغی - ۱۴۷ - ۱۵۱ - ۲۰۰
عینی - ۱۴۹ - ۱۵۱ - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴
۱۵۶ - ۱۵۷ - ۱۵۹ - ۱۶۰ - ۱۶۸ - ۱۷۷
قافیه - ۱۶ - ۱۷ - ۱۱۱ - ۲۴۱ - ۲۶۳ - ۲۸۲
قافیه آوایی - ۲۶۱
قضایای تصدیقی - ۵۲
قطع کلام - ۲۷۲
قیاس - ۱۶۸ - ۲۵۰

- کاریکلماتور - ۱۴۷ - ۲۸۲
- کثرت تکرار - ۲۷۲
- کلمه قصار - ۲۶۶
- کمدی - ۵۹
- کم گیری - ۲۵۸
- کنایه - ۵۰ - ۷۰ - ۱۴۱ - ۲۲۲ - ۲۳۷ - ۲۴۷
- ۲۵۸ - ۲۵۹ - ۲۶۴ - ۲۶۵ - ۲۶۶
- کهن گرایانه - ۱۸۷
- کهن گرایی - ۳۲ - ۱۴۲ - ۲۱۹
- گذشته گرایی - ۲۳۰
- گرفته برداری - ۳۳ - ۳۴ - ۳۵ - ۲۸۹
- لطیفه - ۲۶۶ - ۲۶۷ - ۲۶۹
- لطیفه‌ای - ۱۴۷ - ۱۹۶ - ۲۶۸
- لهجه ویژه - ۳۸
- مبالغه - ۲۴ - ۲۵۷ - ۲۵۸
- مترادف - ۲۵۶
- متوازن (سجع) - ۱۷
- متوازی (سجع) - ۱۷
- مجاز - ۱۶۸ - ۲۳۵ - ۲۳۷ - ۲۴۳ - ۲۴۴ -
- ۲۵۰ - ۲۵۱ - ۲۵۲ - ۲۵۳ - ۲۶۴ - ۲۷۶ -
- ۲۸۱ - ۲۸۲
- مجاز به علاقه مایکون - ۲۵۳
- مجاز جزء و کل - ۲۵۱
- مجرد - ۳۱ - ۱۶۳ - ۱۶۵ - ۱۶۶ - ۱۶۷ -
- ۱۶۸ - ۱۶۹ - ۲۱۲
- محاوره‌ای - ۷۰ - ۷۵ - ۱۴۶ - ۱۹۳ - ۱۹۵ -
- ۲۵۸ - ۲۷۷
- محاوره گرایی شوخ - ۲۷۷
- محسوس - ۳۱ - ۱۶۳ - ۱۶۶ - ۱۶۷ - ۱۶۸ -
- ۱۶۹ - ۲۴۹
- مخالف قیاس - ۲۱۸
- مرثیه - ۲۶۷
- مزدوج - ۲۸۳
- مستعار له - ۲۶۹
- مستعار منه - ۲۶۹
- مشبه - ۲۴۱ - ۲۴۴ - ۲۴۵ - ۲۴۶
- مشبه به - ۲۴۲ - ۲۴۴ - ۲۴۵ - ۲۴۶
- مطرف (سجع) - ۱۷
- معانی - ۲۳۷ - ۲۳۹ - ۲۴۱ - ۲۵۷
- معانی و بیان - ۲۱۸ - ۲۳۵ - ۲۳۷
- معلی - ۲۵۹
- معمّاگویی - ۲۳۹
- معنای حقیقی - ۲۸۱ - ۲۸۲
- مقامات - ۱۹۹
- مقامه - ۱۹۶
- مقامه نویسی - ۱۹۹
- موازنه - ۱۴۱ - ۱۹۵ - ۲۸۳
- موج نو - ۱۹

- نثر نوشتاری - ۶۳ - ۶۶ - ۶۹ - ۲۱۱ - ۲۷۷
- نثر والا - ۹۱
- نثر آخوندی - ۳۵
- نثر آموزشی - ۲۱ - ۲۱۱
- نثر استدلالی - ۲۰ - ۲۱ - ۲۳ - ۱۲۱
- نثر برای نثر - ۲۰۹ - ۲۱۲
- نثر ترجمه‌ای - ۲۰۷
- نثر تعلیمی - ۸۶
- نثر داستانی - ۱۸۵ - ۲۲۹ - ۲۳۰
- نثر روایی - ۲۰
- نثر شاعرانه - ۱۹
- نثر غیر موزون - ۱۰۴
- نثر فنی (ممنوع - متکلف) - ۳۸ - ۱۰۹
- ۱۴۷ - ۱۹۶ - ۲۱۸ - ۲۱۹ - ۲۲۳ - ۲۲۴
- ۲۲۵ - ۲۲۶ - ۲۲۷ - ۲۳۰ - ۲۳۳ - ۲۸۳
- نثر کاربردی - ۲۱۱ - ۲۱۴
- نثر کلاسیک - ۱۷ - ۸۶ - ۱۰۹
- نثر کنکاشی - ۲۲ - ۲۳
- نثر گفتاری - ۶۳ - ۶۶ - ۶۸ - ۶۹
- نثر مرسل (ساده) - ۱۳۶ - ۱۴۷ - ۲۱۸ - ۲۲۵
- ۲۲۶ - ۲۲۷ - ۲۳۳
- نثر مزین - ۱۳۶ - ۲۳۶
- نثر منشیانه - ۱۹۵ - ۲۲۸
- نثر موزون - ۱۰۴
- نثر نمایشی - ۲۱ - ۶۳ - ۲۹۹
- واقع‌گرایانه - ۱۷۵ - ۱۷۶ - ۱۷۷ - ۱۸۱
- ۱۸۲ - ۱۸۴
- واقع‌گرایی - ۷۳ - ۱۷۱ - ۱۷۵ - ۱۷۶ - ۱۷۷
- ۱۷۸ - ۱۷۹ - ۱۸۱ - ۱۸۲ - ۱۸۴ - ۱۸۵
- ۱۸۶ - ۱۸۷
- واقع نما - ۱۴۷
- واقعی - ۳۱
- وام‌گیری - ۳۳
- وجه شبه - ۲۴۶
- وجه مصدری - ۲۹۱
- وجه وصفی - ۲۹۱
- وزن غیر متکلف - ۱۰۹

وزن متکلف - ۱۰۹

وند - ۵۱ - ۵۲ - ۵۳

هارمونی - ۹۵ - ۹۶

هجا (هجو - هجویه) - ۲۸ - ۲۶۴ - ۲۶۵

هزج - ۱۱۰

هم آغازی - ۱۶ - ۴۴ - ۲۴۰ - ۲۵۹ - ۲۶۰

هم آوایی - ۱۶ - ۲۲۶ - ۲۶۱

همحرونی - ۲۵۹ - ۲۶۰

همزمانی - ۲۱۷ - ۲۱۸

همصدایی - ۲۶۱

همنشینی آوایی - ۲۵۹

هندی (شیوه) - ۱۶۸ - ۲۱۴ - ۲۳۰ - ۲۴۹ -

۲۶۹

