مجله‌ی دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه سمنان
سال ۷ ـ شماره‌ی ۲۵ ـ زمستان۸۷

ساختار معنادار شعر سبک خراسانی

قدسیه رضوانیان*

چکیده

از آن‌جا که احساس و عاطفه و خیال هر انسانی در شرایط تاریخی ـ فرهنگی ویژه‌ی او شکل می‌گیرد، در نتیجه درونه‌ی حس و عاطفه و خیال، از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر می‌تواند کاملاً متفاوت باشد.

تصاویر شعری هر دوره‌ای ـ صرف نظر از تصاویر تکراری و تقلیدی ـ مناسبات رفتاری حاکم بر آن دوره را به روشنی انعکاس می‌دهد. اصولاً محتوای شعر با شرایط به‌روز و تکوین خود تعامل دارد؛ هم خود برخاسته از آن مناسبات است و هم بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. تأثیر و تأثر شعر و شاعر از تجارب اجتماعی، باورها، مفاهیم و نگرش‌های رایج، شعر را چونان واقعیتی اجتماعی مطرح می‌سازد. این واقعیت‌های اجتماعی در نوع، ساختار و تصاویر شعری هر دوره خود را بازتاب می‌دهد.

در این مقاله، به بررسی ارتباط شعر موسوم به سبک خراسانی با زمینه‌ی اجتماعی تکوین آن پرداخته می‌شود که تأثیر محیط پیدایش و شکل‌گیری شعر بر ساختار و خلق تصویر در شعر، پیش‌فرض این بحث است و بر اساس نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی بررسی می‌شود.

کلیدواژه: *ساختار، تصویر، شعر سبک خراسانی، واقعیت‌های اجتماعی، ساختارگرایی تکوینی*

مقدمه

شعر از آن مقوله‌هایی است که ذات و ماهیت آن تعریف‌ناپذیر است و تنها با تجزیه و تحلیل صفات آن، می‌توان به درکی از آن دست یافت. اما در تمام تعاریف ناتمام شعر، احساس و عاطفه، از عناصر اصلی آن دانسته شده است.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران Ghrezvan@umz.ac.ir
تاریخ وصول: ۸۷/۳/۲۵ ـ پذیرش نهایی: ۸۷/۷/۲۲

از آن‌جا که احساس و عاطفه و تخیل، متناسب با فضای اجتماعی و فرهنگی شکل می‌گیرد و دگرگون می‌شود، این تأثیرپذیری، لزوم رویکرد جامعه‌شناسانه به ادبیات را مطرح می‌سازد که در سده‌ی نوزدهم با آثار هیپولیت تن[1] در فرانسه آغاز شده و در سده‌ی بیستم رواج بیش‌تری می‌یابد.

جامعه‌شناسی ادبیات که به مطالعه‌ی ادبیات بر مبنای چگونگی ارتباط آن با واقعیت‌های اجتماعی می‌پردازد، ادبیات را فرآیند ناگزیر اوضاع و احوال اجتماعی و اقتصادی می‌داند. این نظریه که برگرفته از نگاه ویژه‌ی متفکران مارکسیست به هنر و ادبیات است، عنوان نقد مارکسیستی را به دیدگاه آنان داده است. تفکر مارکسیستی در تقابل با اندیشه‌ی ایده‌آلیستی، ذهنیات و ساختار آن را برخاسته از واقعیت دنیای پیرامون می‌داند. از این دیدگاه، اثر ادبی، بازتاب واقعیت فرض می‌شود. «نقد مارکسیستی در شکل و محتوی به چشم چیزی می‌نگرد که به نحو دیالکتیکی با هم مرتبطتند، و با این همه خواهان آن است که در تحلیل نهایی در تعیین شکل، تقدم را به محتوی بدهد.» در حالی‌که، تفکر ایده‌آلیستی، واقعیت را بازتاب ذهن می‌داند. مسأله‌ای که در تاریخ و سنت اندیشه‌ی غرب تا به افلاطون باز می‌گردد. افلاطون با تأکید بر تعالی و جوهر ازلی ایده‌ها بین واقعیت و بازنمایی آن، بین امر ملموس و امر محسوس، میان تصویر و ایده «مفهوم» قائل به تمایز می‌شد و اولویت و مرتبت فرادست را به ایده‌ها می‌بخشید. به تعبیری، همین نگرش افلاطون را به تخطئه‌ی هنرمندان و شاعران کشاند هم بدان سبب که وی آن‌ها را مقلدان حقیقت می‌دانست و آثارشان را در حکم رونوشتی از یک تقلید می‌دانست. چرا که هنرمندان از آن‌چه در جهان بود نسخه‌برداری می‌کردند، و آن‌چه در جهان است، به زعم افلاطون، به نوبه‌ی خود بازنموده یا تقلیدی از ایده‌هاست. به هر روی، مسأله‌ی محاکات یا تقلید از طبیعت در هنر همواره محل نزاع و توجه بوده است. اما نظریه‌ی دیگری که فراسوی این عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی مطرح می‌شود، فلسفه‌ی رابطه‌گرایی پیر بوردیو[2] است که معتقد به رابطه‌ی دیالکتیک عین و ذهن است و در برابر تصلب نظریات پوزیتیویستی و هرمنوتیکی محض مطرح می‌شود که بر اساس آن، سهم عین و ذهن در رابطه با موقعیت پدیدار می‌شود. «بر مبنای این نظریه، هیچ یک از دو مورد ابژه و سوژه از قدرت خلع نمی‌گردند؛ بلکه بنا به مورد، سهم آن‌ها در ایجاد نظم مشخص می‌شود. به‌گونه‌ای که گاهی عینیت بر ذهنیت فائق می‌آید و گاهی بالعکس.

---

[1]-Hipoulit Ten
[2]-Bourdieu

این موضع‌گیری در ذات خود رابطه‌گر است و در واکنش به ناکارآمدی رویکردهای پوزیتیویستی و هرمنوتیکی و هم‌سانی آن‌ها علی‌رغم تقابل اولیه‌شان پدید آمده است.» (پیر بوردیو و فلسفه‌ی رابطه‌گرایی). بوردیو، با اقتباس از گلدمن[1]، به این روش‌شناسی، عنوان «ساختارگرایی تکوینی» می‌دهد که یک اصطلاح پارادوکسیکال است و با برقراری هومولوژی ساختاری بین سوژه و ابژه، رابطه‌ی دیالکتیک بین این دو را تبیین می‌کند.

در هر دوره‌ای افکار حاکم بر عصر، محصول جزء جزء مردمی بود که کم‌وبیش در گم‌نامی می‌زیستند؛ ولی این افکار و عقاید، منتسب به کسانی شد که آن را روشن کردند و متوافق ساختند. و این‌که، مردان بزرگ، خلاق و مبدع نبوده‌اند بلکه به‌منزله‌ی قابله‌هایی بوده‌اند برای آن‌چه روح زمان بدان آبستن بود. (تاریخ فلسفه/۲۸۰). رویکرد مؤلف جمعی‌که برگرفته از نظریه‌ی جورج لوکاچ[2] است، قائل به تناظر ساختارهای اجتماعی و اشکال ادبی است. سپس لوسین گلدمن با الهام از وی، اثر (رمان) را برگردان زندگی روزمره می‌داند. از منظر او آفرینندگان راستین آثار فرهنگی، گروه‌های اجتماعی و نه اشخاص منفرد هستند. (دفاع از جامعه‌شناسی رمان/۱۱). در این‌جا فرض بر این است که اثر ادبی، بازتاب جهان‌نگری هنرمند است؛ از آن‌جا که جهان‌نگری، جنبه‌ی اجتماعی دارد و مرجع جهان‌نگری هنرمند، گروهی است که او از آن برآمده است بنابراین ساختار اثر ادبی با ساختار جهان‌نگری گروه اجتماعی مرجع، هم‌خوان است. ساختارگرایی تکوینی، به‌منزله‌ی روش پیش‌نهادی گلدمنبرای مطالعه‌ی اثر ادبی، دقیقاً بر این فرضیه‌ی بنیادی استوار است که خصلت جمعی آفرینش ادبی، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی برخی از گروه‌های اجتماعی هم‌خوانند و یا با آن‌ها رابطه‌ای درک‌پذیر دارند؛ حال آن‌که نویسنده در سطح آفرینش دنیاهای خیالی تابع این ساختارها، آزادی تام دارد. (همان/۳۲۰).

هنر رابطه‌ی دیالکتیکی با جامعه دارد و نوعی وسیله برای گفتگو میان هنرمند و جامعه است. درک اجتماعی از هنر موجب این می‌شود که هر چه هنر تخیلی باشد، باز رگه‌های شفاف و برجسته‌ای از واقعیت‌های اجتماعی در آن وجود داشته باشد و هدف جامعه‌شناسی هنر این است که ببیند خیال تا چه حد در زندگی جامعه ریشه دارد.

شعر که به دلایل گوناگون مهم‌ترین محصول و رسانه‌ی فرهنگی ما پس از اسلام بوده است، شرایط و مناسبات متنوع اجتماعی ما را در دوره‌های مختلف به‌خوبی می‌نمایاند.

---

[1]-Goldmann
[2]-Lukacs

اما چرا ما شعر را هم‌چون مهم‌ترین رسانه‌ی فرهنگ خود برگزیده‌ایم؟ البته «گزینش» این‌جا به‌معنی در کار بودن خواستی آگاهانه نیست بلکه گزینشی است خودبه‌خود و ناخودآگاه که از خواستی نهفته در نهان‌ترین نهان‌گاه‌های جان و وجدان برمی‌خیزد و به‌همین سبب سخت ریشه‌دار است و ژرف و پی بردن به ژرفای آن کاری است نه آسان. این‌گونه گزینش‌ها در افراد از طبع‌شان سرچشمه می‌گیرد و در میان قوم‌ها و ملت‌ها نیز می‌باید چیزی از این دست در کار باشد، یعنی«طبعی» که در درازنای زمان و تاریخ شکل گرفته و پرورش یافته است. صورت زندگی جمعی و آزمون‌های انباشته‌ی تاریخی می‌باید شکل دهنده‌ی این طبع باشد و اما «طبع» آن کوه یخی است که نه دهم آن در زیر آب نهان است و آن‌چه نمایان است جز نمای کوچکی از آن نیست. آیا از این نما می‌توان قیاس کرد که در پس پشت آن چیست و یا چه ها گذشته است و می‌گذرد. (شعر و اندیشه/۹۲). در این مقاله سعی بر این است که از این نهفته‌ها سخن گفته شود.

و اما مسأله این است که تخیل به‌عنوان نوعی معرفت هنری و انسانی، تا چه حد در زندگی اجتماعی ریشه دارد. به گفته‌ی آندره برتون، از رو در رو قرار گرفتن دو امر (دو کلمه، دو جمله، دو حالت و ...) هرگاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می‌نامیم.» (شعر و شناخت/۸۱). بر اساس این تعریف، تصویرگری، به صور خیال (توصیف، تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) در متن محدود نمی‌شود بلکه تقابل دو حالت عاطفی و عقلانی که منجر به خلق حالت سوم می‌شود، تصویر می‌آفریند.

شاعر برای یافتن، جست‌وجو و کشف، نیازمند حرکتی آگاهانه و عمیق‌تر است تا بتواند ارتباط‌های پنهانی اجزای یک کل را نسبت به یک‌دیگر، به کوشش «نوعی اندیشیدن» بازیابد. صورت هر شعری، جلوه‌ای غیرمستقیم از سیرت جهان‌بینی شاعر همان نوع شعر است. البته تحول اُبژه و صوری در ساختار شعر، وابسته به تحولات اجتماعی و شرایط زیستی از هر حیث است. درک درست و هوشمندانه‌ی خود شاعر نسبت به این تحولات و چرایی موقعیت‌ها نیز از شروط اساسی این راز و رمز است.

کوهلر[1]، از نظریه‌پردازان مکتب لوکاچ، در مقاله‌ی تزهایی درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبیات، جمله‌ی (حقیقت اجتماعی در ادبیات، همانا صورت است) را از لوکاچ یاد می‌کند و ضمن پذیرفتن و تفسیر آن (صورت، انتزاعی‌ترین بازتاب زیربناست و آفرینش هنری می‌تواند بر آگاهی‌هایی که خود نیز قادر به دگرگون ساختن واقعیت‌اند، تأثیر بگذارد)، یادآور می‌شود

[1]-Kohler

که: «صورت جزء حلقه‌ی نهایی زنجیره‌ای پایان‌ناپذیر از میانجی‌گری‌ها نیست.» آن‌گاه برای روشن شدن میانجی‌های ادبیات و جامعه در ذهن هنرمند، به چهار عامل تغییر دهنده‌ی آن میانجی‌ها اشاره می‌کند: اوضاع و احوال تاریخی، تعلق نویسنده به یک طبقه و به گروهی از این طبقه و در نتیجه «آگاهی» او، شخصیت و پرورش فرهنگی او و سرانجام، نوع ادبی برگزیده‌ی نویسنده! (درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات/۲۲۹).

قصیده، نوع ادبی مسلط در سبک خراسانی

کوهلر در مقاله‌ی «نظام‌های انواع ادبی و نظام جامعه» بر اهمیت سنت صوری تأکید می‌ورزد و معتقد است انواع ادبی، یک نظام سلسله مراتبی کامل است و وظیفه‌ی جامعه‌شناسی ادبی، روشن کردن مناسبات گرایش‌های نظام انواع ادبی با دگرگونی‌های نظام اجتماعی است. اما فاعل فردی، از مفهوم‌های اساسی در جامعه‌شناسی ادبی کوهلر است و هنگامی بازنمودار می‌شود که نویسنده، نوع ادبی خاصی را بر می‌گزیند؛ نوعی‌که نشان دهنده‌ی تفسیر او از جامعه و جهان است. (همان/۲۳۲). بر این اساس رابطه‌ی نوع ادبی قصیده با ساختارهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و به‌طور کلی فکری زمان پیدایش خود قابل تبیین است: در تعریف قصیده گفته شده است: معنای واژگانی آن، «قصد شده» است. معمولاً از ۱۵ تا۶۰ بیت است، بیت اول مصرّع و با سایر ابیات هم قافیه است. بخش آغازین آن‌که تشبیب، تسبیب و یا تغزل نام دارد، غالباً در وصف طبیعت و معشوق است و پس از آن بدنه و اصل قصیده در مدح ممدوح که با لحنی حماسی و اغراق‌آمیز توصیف می‌شود و در پایان نیز زندگی ابدی و زوال‌ناپذیر برای او آرزو می‌شود.

چه ساختار تصلبی و چه درون‌مایه‌ی مطلق این نوع ادبی، از ساختار ایستا و چون و چراناپذیر سیاسی و اجتماعی و فکری خبر می‌دهد؛ نظم عروضی که خود را از بیرون بر فضای شعر تحمیل می‌کند با اقتدار نظم شاهانه هم‌خوانی دارد. لحن کوبنده‌ی حماسی، حضور مسلط ممدوح در صحنه‌ی شعر، تأیید پایانی قصیده، که هستی زمین و زمان را به بودش او گره می‌زند، همه، از آن‌گونه نظم مستقری خبر می‌دهند که همگان سر بر خط فرمان دارند؛ از ذهنی‌که به‌خوبی بازتاب عین است. تشریفات خاص قالب قصیده با نظام سلسله مراتبی و حضور درون‌مایه‌های خاص، در هومولوژی با ذهنیت، جهان‌نگری و خواست زیبایی‌شناسانه‌ی طبقه‌ی خریدار و البته سفارش دهنده‌ی آن است.

به‌گفته‌ی بوردیو، بین موضع یا موقعیت نویسنده در میدان ادبی و موضع‌گیری‌های طرح شده در فضای متن ادبی، نوعی رابطه‌ی تناظری برقرار است. متن ادبی هم‌چون فضا یا

میدانی عمل می‌کند که با میدان تولید ادبی به‌منزله‌ی فضای اجتماعی، رابطه‌ی همتایی دارد. (میدان تولید ادبی/۱۸۲). بوردیو، البته آفریننده‌ی فردی را در برابر آفریننده‌ی جمعی قربانی نمی‌کند؛ بلکه فرآیند تولید ادبی را محصول دیالکتیک آن‌ها می‌انگارد. به بیان دیگر اگر چه منش نویسنده با جامعه‌پذیری در میدان تولید ادبی شکل می‌گیرد اما قواعد این میدان نیز با نوآوری‌های ادبی نویسنده دگرگون می‌شود. (همان/۱۲۶). تصویر ذهنی شاعر عین ادراکات حسی او نیست بلکه ترکیب‌هایی است از ادراکات حسی که به‌وسیله‌ی شاعر تنظیم شده است. شاعر موافق حال خود از میان سرمایه‌ی تصاویر زبانی، برخی را عیناً برمی‌گیرد و برخی را دگرگون می‌کند و از این گذشته دست به ساختن برخی تصاویر جدید می‌زند؛ به این معنی که پس از ادراک حسی، به تأمل و تعمق می‌پردازد و به نیروی بینش خود، به کلمات و اوزان، نظام و مایه و توانایی عظیمی می‌بخشد. از این رو تصاویر شاعرانه، نمودار شخصیت شاعر و متضمن فلسفه‌ی حیات اوست. (جامعه‌شناسی هنر/۷۴). چنان‌که شاعر عصر سامانی که در سرخوشی و کامیابی به‌سر می‌برد، توصیه می‌کند:

شـــاد زی با سیـــــاه چشـــــمان شـــاد کـــه جهـــان نیســـت جـز فسانه و باد

(دیوان رودکی/۴۹۵)

رودکی، شاعر عصر سامانی است و پادشاه زمان، نصربن احمد، که به‌گفته‌ی نظامی عروضی «در ایام ملک او، اسباب تمتع و علل ترفع در غایت ساختگی بود». (چهارمقاله/۴۸). و شاعر نیز از این رفاه برخوردار بود و از همین روست که شعر رودکی و شاعران پس از او در عصر غزنوی، سرشار از باده و عشق و موسیقی و تصاویر دل‌انگیز طبیعت است: خمریه، بهاریه،

ساقـــی تو بـــده باده و مطـــرب تو بزن رود تا می خورم امروز که وقـــت طرب ماست

می هست و درم هست و بت لاله‌رخان هست غم نیست و گر هست نصیب دل اعداست

(همان/۴۹۴)

و شعر ماندگار «بوی جوی مولیان» رودکی که در ترغیب نصر بن احمد برای رفتن به بخارا پس از اقامت درازمدت او در هری است؛ البته همراهی شاه در سفر به‌عنوان خواننده و نوازنده و مبلغ، برای او رفاه بسیار به همراه دارد. که نظامی عروضی به نقل از راوی دیگری می‌نویسد «چون در این نوبت رودکی به سمرقند رسید، چهارصد شتر زیر بنه‌ی او بود». (همان). و او، خود در باره‌ی زندگی‌اش می‌گوید:

دلم خزانه‌ی پـــرگنج بـــود و گنج سخن نشان نامه‌ی مـــا مهر و شعـــر، عنـــوان بود

همیـــشه شاد و ندانستمی که غم چه بود دلـــم نشـــاط و طرب را فـــراخ میـــدان بود

بســا دلا که بســان حریر کرده به شعر — از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود
همیــشه چشــمم زی زلفکان چابک بود — همیــشه گوشــم زی مـردم سخن دان بود
تو رودکی را ای مــاه رو کنــون دیدی — بــدان زمــانه ندیــدی که این‌چنینان بود
بدان زمــانه ندیدی که در جهــان رفتی — سرودگــویان، گــویی هــزاردستــان بود
(همان/۴۹۸)

دربارها برای بلندآوازه ساختن خود و بیم دادن مخالفان و دشمنان، به هنرمندان عوام نیاز مبرم داشتند. حکومت‌ها مخصوصاً حکومت‌های نوبنیادی که هنوز قوام کافی نگرفته بودند، در گردآوردن هنرآوران سخت می‌کوشیدند. وظیفه‌ی هنرمندان دربارهای قدیم برابر وظیفه‌ی دستگاه‌های تبلیغی حکومت‌های کنونی و به‌همان اندازه مورد لزوم بود. هنر، وسیله‌ای بود که آوازه‌ی توانگری و توانایی آنان را به گوش مردم می‌رسانید و جامعه را تخدیر و مرعوب می‌کرد. (سبک شناسی دینامیک/۴۸۳). ساختار قصیده نیز به فراخور این وظیفه‌ی تبلیغی و مدحی شکل می‌گیرد زیرا که هنرمندان نیز ذوق خود را با ذوق و جهان‌بینی هنرپروران منطبق می‌کنند و برای این‌که هنرشان مورد اعتنا و استقبال ممدوح واقع شود، از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کنند تا آن‌جا که حتی رودکی که از جایگاه ویژه‌ای نیز در دربار آل سامان برخوردار است معتقد است:

از دوســت به هر چیــز چرا بایدت آزرد — کایــن عیش چنین باشد گه شادی و گه درد
گر خــوار کند مهـتر، خواری نکند عیب — چــون باز نــوازد، شــود آن داغ جفـا سرد
(همان/ ۴۹۵)

طبیعت‌وارگی و عینیت‌گرایی تصویر در شعر سبک خراسانی

در بسیاری از دوره‌های تاریخ، خواص جامعه‌ها هنرآفرینی را امری تفننی تلقی می‌کنند و در ایام فراغت خود که بی‌گمان معدود نیستند، برای رهایی از یک‌نواختی و کم‌شوری زندگی اشرافی، بدان اشتغال می‌ورزند. این هنر تفننی هم‌چنان که وسیله‌ای برای وقت‌گذرانی و سرگرمی و تخدیر خواص است، مبلغ امتیازات اجتماعی آنان نیز هست. (جامعه شناسی هنر/۱۱۲). چنان‌که به‌ویژه در دوره‌ی اول و دوم شعر رسمی فارسی، یعنی عصر سامانی و غزنوی، گر چه هدف شعر مدح و ستایش شاهان است اما تصاویر شعری، به‌گفته‌ی دکتر شفیعی کدکنی «تصویر به خاطر تصویر است». (صور خیال در شعر فارسی/۵۱۸). در این نوع شعر، شاعر به طبیعت نگاه می‌کند و محض تفنن قصیده‌ای مثلاً در توصیف حرکت ابر می‌سازد بدون آن‌که از آوردن سیل کلمه‌ها و صفت‌ها و صنایع بدیعی و بلاغی هیچ

منظوری بیش از تجسم شکل و اندازه و رنگ و حرکت ابر داشته باشد. نمونه‌ای از این نوع، قصیده‌ی منوچهری در وصف باران است که در ۳۰ بیت از ۴۶ بیت قصیده، تصاویری متنوع از باران بر گل‌های رنگارنگ باغ هم‌چون تابلویی نقاشی ارائه می‌دهد که ضمن این‌که بیان‌گر قدرت‌نمایی او در تصویر است، حاکی از دیدگاه برون‌گرایانه و عینیت‌گرای او است؛ بزمی سرشار از رنگ‌های زنده و پرتحرک، که با زندگی شادی‌آمیز شاعر به هم‌آهنگی می‌رسد.

آن قطـــره‌ی باران بیـــن از ابر چکیده گشـــته سر هـــر برگ از آن قطـــره گهربار
آویخـــته چون ریشه‌ی دستارچه‌ی سبز سیمیـــن گـــرهی بـــر سر هر ریشه ی دستار
یا هم چو زبرجدگون یک رشته ی سوزن انـــدر سر هـــر ســـوزن یک لؤلؤ شـــهوار
آن قطـــره‌ی باران که فـــرو بارد شبگیر بر طـــرف چمـــن بر دو رخ ســـرخ گل نار

(دیوان/ ق۲۹)

که در مقایسه با باران در شعر نیما، هدف تصویر به‌خوبی نمایان می‌شود:

بر فراز دشت باران است باران عجیبی!
ریزش باران سر آن دارد از هر سوی وز هر جا
که خزنده، که جهنده، از ره آوردش به دل یابد نصیبی!

(مجموعه‌ی اشعار/ ۶۸۷)

زبان وحشی نیما هم‌چون طبیعت وحشی است ـ از آن رو که در شعر هزارساله‌ی فارسی تصویری این‌گونه از خود سراغ نداشته است ـ قدرت تصویرگری او برون و درون را درهم می‌تند و چشم‌اندازی دیگر از زندگی در مقابل دیدگان می‌نهد.

و یا در مقایسه‌ی مرغان شاد و سرمست شعر منوچهری و مرغان نمادین شعر نیما جایگاه رویکرد جامعه‌شناختی تصاویر، آشکار می‌شود. هنوز شکست‌ها و تلخ‌کامی‌ها و سرخوردگی‌ها، شاعر این دوره را به درون نرانده است. او با فردیت حاصل از درون‌نگری، زمان‌ها فاصله دارد؛ زندگی مزین به زر و زیور و متصل به دربار، تنها دیدگان برون او را به التذاذ از طبیعت می‌کشاند.

عصر غزنویان، عصر ترک‌تازی‌هاست؛ کشورگشایی‌ها و غنیمت‌ها، عصر ثروت‌های چپاول شده‌ی هنگفت و نیز عصر مبارزه با ملیت ایرانی و این هر دو را دو تیره شاعران این دوره به خوبی تصویر کرده‌اند: تصویر یک روی سکه، تصویر شادباشی‌های ناشی از سرمستی پیروزی‌هاست؛ که فرخی را با کاروان حله از سیستان ابتدا به دربار چغانیان و سپس به بارگاه پرتمول غزنه می‌کشاند، عنصری دیگ‌دان از نقره می‌زند و منوچهری، ناب‌ترین و زیباترین

تصاویر را از طبیعت و زندگی به نمایش می‌گذارد. از طرفی با توجه به حمایت دربارها از شعر و شاعران، شعر به رسانه‌ای برای تبلیغ دربار و به‌دنبال آن زندگی اشرافی و درباری تبدیل می‌شود؛ نه شاعر با توده‌ی مردم و زندگی و درد آن‌ها ارتباطی دارد و نه زندگی این توده از اهمیت بیان برخوردار است؛ پس شعر این دوره سرشار است از تصاویر زندگی درباری:

خداونـد ما شـاه کشـور ستان — که نامـی بدو گشـت زاولستان
یکی خـانه کرده اسـت فرخاردیس — که بفـروزد از دیـدن او روان
جهانـی و چون خانـه‌های بهشت — زمـینی و همـسایه‌ی آسـمان
همـه زرّ کانـی و سیـم سپید — ز سـر تا به بـن، وز میان تا کران
نه صد یک از آن سیم در هیچ کوه — نه ده یک از آن زر در هیـچ کان

(دیوان/۲۴۸)

تنها در شعری که فرخی در رثای محمود می‌سراید، تصویری از شهر و مردم ارائه می‌دهد که آن نیز در گفتمان مدحی جای می‌گیرد:

شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار — چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار
خانه‌ها بیـنم پر نوحه و پر بانگ و خروش — نوحه و بانـگ و خروشی که کند روح فگار
کوی‌ها بینـم پر شـورش و سرتاسر کوی — همه پر جوش و همه جوشش از خیل سوار
رسته‌ها بیـنم بی مـردم و درهای دکان — همـه بر بسته و بر در زده هر یک مسمار

(دیوان/ ۹۰)

تحت تأثیر جهان‌نگری کلی دربار غزنوی، عناصر زیبایی‌شناختی و به ویژه تصویر، بین فضای نخستین؛ یعنی طبیعت و فضای فرهنگی موجود، پیوندهای نوینی برقرار می‌کند. پیوند تصاویر سپاهی با شعر غنایی فارسی، از اواخر قرن چهارم و به‌ویژه در دوره‌ی غزنوی آغاز می‌شود؛ شاعر(منوچهری) به دلیل غلبه‌ی ذهنیت نظامی، رخدادهای طبیعت را تنیده در چنین فضایی به تصویر می‌کشد:

بر لشـکر زمسـتان نوروز نامـدار — کـرده است رای تاختن و قصد کارزار
وینک بیامـده است به پنجاه روز پیش — جشـن سده، طلایـه‌ی نوروز و نوبهار
آری هـر آن گهی که سپاهی شود به رزم — ز اول به چـند روز بباید طلایـه‌دار...
نوروز مـاه گفت: به جـان و سر امیر — کز جـان دی بـرآرم تا چنـد گه دمار
گردآورم سپـاهی دیبـای سبـزپوش — زنجـیر زلف و سرو قد و سلـسله عذار
از ارغـوان، کمر کنم، از ضیمران، زره — از نارون پیـاده و از نـاروان، سـوار
قوس قزح کمـان کنم، از شاخ بید، تیر — از برگ لاله، رایـت و از بـرق، ذوالفقار

از ابر پیـــل ســـازم و از باد، پیـــل‌بان وز بانـــگ رعد، آینه‌ی پیـــل، بی‌شـمار
(دیوان/۳۹)

ضمن این‌که تصاویر غنایی آمیخته با تصاویر سپاهی، از مؤلفه‌ی جامعه‌شناختی دیگری نیز حکایت دارد؛ حضور معشوق مذکر که اغلب غلامی ترک و سپاهی بوده در شعر این دوره و تداوم این تصویرگری تا چند قرن پس از آن، با توجه به حضور پیوسته در جنگ‌ها و دوری از خانواده و همراهی مداوم با غلامان، از موضوعاتی است که تحلیل جامعه‌شناختی خاص می‌طلبد؛ زیرا که این موضوع غیرمستقیم، نشان دهنده‌ی جایگاه تحقیرآمیز و فرودست زنان در جامعه است:

گل نوشـــکفته اسـت و ســـرو روان برآمیـــــختـــه مهـــر او با روان
وگر نیســـت خواهی که هستی شود ببینـــش چـــو بنـــدد کمر بر میان
نگـــارست گویـــی میـــان سپاه نگـــاری چـــو آراســـته بوستان
چه ســـــود از نگـــــاه سپاهی تو را سخـــن را به مـــدح سپهبد رسان
(عنصری، دیوان/ ۲۳۴)

شاعر این دوره، بیش‌تر با مسائل ملموس سروکار دارد که خود حاصل شیوه‌ی زندگی اوست. ارتباط نزدیک با طبیعت و بهره‌مندی از خوشی‌های زندگی و نزدیکی به واقعیت، سبب می‌شود که در شعر این دوره، تصاویر انتزاعی، اندک باشد، شاعر این دوره، واقع‌گراست و تصاویر در ارتباطی تنگاتنگ با طبیعت هستند؛ طبیعتی که انگاره‌ی تام و تمام زیبایی و تناسب و اعتدال است و شاعر نیز بر اساس معرفت محاکاتی به تکرار آن در هنر خویش می‌پردازد.

حتی در *شاهنامه* با این‌که فضای حماسه است و سروکارش با خوارق عادات، فردوسی هیچ‌گاه از مفاهیم موهوم و خیالی در عناصر تصویری یاری نمی‌طلبد... . همین جنبه‌ی مادی دید و تصاویر اوست که سبب شده او همیشه معانی انتزاعی و مفاهیم مجرد را نیز در جامه‌ی اشیای مادی، محسوس و ملموس کند. (صور خیال در شعر فارسی/۴۵۴).

شاعرانی چون منوچهری، فرخی و عنصری، گر چه خود ماهیتاً از خانواده‌ای اشرافی برنخاسته بودند، به‌دلیل حضورشان در فضای دربار و شکل‌گیری منش آن‌ها در آن فضا از سویی و خواست صاحبان قدرت از دگر سو، سبب نفوذ عناصر زندگی اشرافی در فضای شعر شدند. بنا به‌گفته‌ی کلهون[1]، منش غالب، نوعی از منش است که ساختارهای اجتماعی با

[1]-Kalhoun

قدرت تمام آن را شکل داده‌اند، به‌گونه‌ای که این نوع منش ساخت‌یافته، در خدمت بازتولید ساختارهای تولیدکننده‌ی خود قرار دارد و هر چه بیش‌تر به ساختارهای اجتماعی حاکم استحکام می‌بخشد. از این روست که منش گروه‌های تحت سلطه، با بازتولید سلطه در واقع به استمرار شرایط سلطه کمک می‌کند. (میدان تولید ادبی/۱۲). این نوع منش از جهت ارتجالی بودن، محصول حس خود کوچک‌بینی استعماری است و کنش‌گران را به سمتی سوق می‌دهد که چیزی را انتخاب کنند که طبقات حاکم به دنبال آن هستند. (همان).

از دیدگاه آنان طبیعت، هم‌سان دربار است و دربار و زندگی شاهانه، مولد دایره‌ی واژگان و تصاویر شعر آن‌هاست. هم‌چنین تصاویر رزمی و نظامی که در شعر این دوره به وفور دیده می‌شود، در راستای همین تصاویر درباری قابل تبیین است و هر دو گونه‌ی تصاویر مزبور به‌خوبی با تصاویر طبیعت پیوند می‌خورند «هیچ‌کدام ز این گویندگان، جز در موارد استثنایی نتوانسته‌اند مانند شاعران دوره‌های بعد، نهفتگی‌های درون انسان را در تصویرهای طبیعت کشف کنند.» (صورخیال/ ۳۲۵).

و اما روی دیگر سکه فردوسی است و ناصرخسرو؛ سویه‌ی دیگر رفاه و تنعم و شادباشی، اعتراض است و انتقاد و مبارزه و مقاومت که تصاویری والا و شکوهمند و فاخر و مقتدر در حماسه‌ی فردوسی خلق می‌شود که نتیجه‌ی مستقیم قدرت و غرور فرهنگی و اجتماعی است. حماسه محصول ملت توان‌مند و غالب است. «ملت مغلوب، مجبور است به تأثرات خفت‌ناک و پست مغلوبیت تن در داده و از فکر انتقام و جبران بدبختی نیز منصرف شود. چنین ملتی شعر حماسی و رزمی ندارد.» (بهار و ادب فارسی/۳۹۶/۲).

وقتی فردوسی می‌سراید که:

پی افکندم از نظم کاخی بلند — که از باد و باران نیابد گزند

(شاهنامه/۵/ب۶۵)

عظمت و والایی و شکوه اندیشه و فرهنگ، تصویر شعر او را نیز اعتلا می‌بخشد و در این تصویرگری تمام عناصر آوایی و زبانی دست‌به‌دست هم می‌دهند، در هم تنیده می‌شوند و به استحکام با یک‌دیگر پیوند می‌یابند تا کاخ نظم او سر بر آسمان ساید. طنین متناسب با تصویر و تصویر متناسب با معنا خلق می‌شود. در سراسر شاهنامه تصاویر، اعتلایی‌اند به‌ویژه آن‌جا که قهرمان یکه‌ی خود را به تصویر می‌کشد:

همی گشت برسان گردان سپهر — به چنگ اندرون گرزه‌ی گاوچهر

تو گفتی همه دشت بالای اوست — روانش همی درنگنجد به پوست

(همان/۶/ ب۱۳۲۶)

حتی به گاه شکست نیز، این دشمن نیست که پیروز می‌شود بلکه دست تقدیر است که در توانایی قهرمان مداخله می‌کند و یا هنگام ستایش و نیایش نیز، ذلتی متصور نیست؛ حضور است و وجود و بودن.

در تصویرپردازی در *شاهنامه*، دو عنصر روان و فرهنگ جامعه، در پیوند تنگاتنگ با یک‌دیگرند؛ یعنی فردوسی روان جمعی ملت ایران را به تصویر می‌کشد. این اقتدار تصاویر در شاعر دیگر این دوره یعنی ناصرخسرو نیز دیده می‌شود. اما عامل اقتدار در شعر او مذهب است؛ چنان‌که حتی تصاویر خلاقانه‌اش از طبیعت را با گرایش مذهبی‌اش پیوند می‌زند؛ برای نمونه بلند شدن روز در فصل بهار را به اوج یافتن کار فاطمیان مانند می‌کند؛ آن‌گاه که در بغداد خطبه به نام خلیفه‌ی فاطمی خوانده می‌شود:

افزون گرفت روز چو دین و شب ناقص چو کفر و تیره چو سودا شد
گیتی به سان خاطر بی‌غفلت پر نور و نفع و خیر ازیرا شد
زیرا که سید همه سیاره اندر حمل به عدل توانا شد...
(دیوان/۱۲۰)

این ذهن مذهبی قوی سبب شده که به وفور شاهد تصاویر قرآنی در دیوان او باشیم و یا در بسیاری از تصاویر شعری او، فلسفه با طبیعت و زندگی در آمیخته که تحت تأثیر فضای مذهبی سیاسی قرن پنجم شکل گرفته است:

نگه کن سحرگه به زرین حسامی نهان کرده در لاژوردین نیامی
که خوش خوش برآردش از او دست عالم چو برقی که بیرون کشی از غمامی
یکی گنده پیر است شب زشت و زنگی که زاید همی خوب رومی غلامی
وجود از عدم هم‌چنین گشت پیدا از اول که نوری کنون از ظلامی
(دیوان/ ۲۱۵)

شاید بتوان ناصر خسرو را یکی از آغازگران تصویر برای بیان اندیشه دانست و پس از او نیز به دلیل گسترش فرهنگ اسلامی و سامی، تصاویر شعری در ورای خود امری اعتقادی یا فلسفی را می‌جویند که به گسترش تصاویر تجریدی و انتزاعی می‌انجامد؛ هم‌چون شعر مسعود سعد، خیام و نظامی و خاقانی و... شاعری دیگر از این دست و در این روزگار، سنایی است که «اگر بخواهیم فهرستی از نقاط ضعف جامعه و کاستی‌های موجود در نظام اجتماعی مردم ایران به‌دست آوریم، شعر سنایی شاید بهترین سند این‌گونه مسائل باشد. شعر او نه تنها نمودار جامعه‌ی عصر اوست، که تصویری است از زنجیره‌ی تاریخ اجتماعی ما در همه‌ی ادوار.» (تازیانه‌های سلوک/۴۱). با این حال او شاعری است خردستیز و اهل حال. تفکر

فردوسی و ناصرخسرو به نوعی اومانیسم می‌انجامد اما سنایی در نقطه‌ی مقابل این نوع اندیشه قرار دارد و زیربنای فکری او را مجموعه‌ی آرای اشاعره، با تمام تفاصیل آن می‌سازد؛ اندیشه‌هایی که در کل به نفی آزادی اراده و نفی هرگونه تلاش انسانی منجر می‌شود. در این جهان‌بینی «علیت» انکار می‌شود و در«علم الهی» همه چیز از قبل تعیین شده است. (همان/۳۹).

سنایی آغازگر شعری است که ره به درون می‌برد و نخستین تجربه‌کننده‌ی بینش آرمان‌گرایانه است که پس از او این نگرش در شعر عرفانی گسترش می‌یابد.

نتیجه‌گیری

این نوشتار پاسخی است به دو رویکرد مجزای ساخت‌محور و معنامحور، که تا پیش از مکتب لوکاچ، در ادبیات مطرح بود. لوکاچ با طرح زیبایی‌شناسی دیالکتیکی، بر مفهوم ساختار معنادار تمرکز کرد؛ یعنی بر ارتباط معنای اثر و خصلت زیبایی‌شناختی آن. و پس از او گلدمن بر اساس نظریه‌ی «ساختارگرایی تکوینی» رابطه‌ی متقابل میان ساختار اثر و جهان‌نگری هنرمند را تشریح کرد. در ادبیات ایران شعر سبک خراسانی، به‌دلیل خصلت عینیت‌گرایانه‌اش، با این نظریه قابل انطباق است. و در این مقاله سعی شد ابتدا اثبات شود که خواست و ذوق زیبایی‌شناسی هنرپروران ـ که در این دوره، قدرت سیاسی حاکم است ـ چگونه جهت جریان هنر را تعیین می‌کند و دیگر این‌که چه‌گونه محورهای اساسی محتوایی با ذهنیت و جهان‌نگری شاعر و این مجموعه با ساختار اثر او هم‌تایی دارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱- آجودانی، ماشاالله، ***یا مرگ یا تجدد***، چ۳، نشر اختران، تهران، ۱۳۸۵.
۲- آدورنو و دیگران، ***درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات***، گزیده و ترجمه‌ی محمد پوینده، انتشارات نقش جهان، تهران، ۱۳۷۷.
۳- آریان پور، امیرحسین، ***جامعه شناسی هنر***، چ۳، انجمن کتاب دانشجویان، تهران، ۱۳۵۴.
۴- ـــــــــــ ***سبک شناسی دینامیک***، مجله‌ی سخن، سال ۱۳، شماره‌ی۴، ۱۳۴۱.
۵- آشوری، داریوش، ***شعر و اندیشه***، چ۳، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
۶- بهار، ملک‌الشعرا، ***بهار و ادب فارسی***، به کوشش محمد گلبن، چ۳، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.
۷- پرستش، شهرام، ***صورت بندی تولید میدان ادبی در ایران معاصر***، پایان‌نامه‌ی دکتری، ۱۳۸۵.
۸- رضاقلی، علی، ***جامعه شناسی خودکامگی***، چ۱۲، نشر نی، تهران، ۱۳۸۴.

۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ***صور خیال در شعر فارسی***، چ۵، انتشارات آگاه، تهران،۱۳۷۲.
۱۰-ـــــــــــــ ***تازیانه های سلوک***، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۲.
۱۱- عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن، ***دیوان***، به کوشش محمد دبیرسیاقی، کتابخانه‌ی سنایی، چ۲، ۱۳۶۳.
۱۲- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی، ***دیوان***، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چ۴، زوار، تهران، ۱۳۷۱.
۱۳- فردوسی، ابوالقاسم، ***شاهنامه***، چ۵، چاپ مسکو، اداره‌ی انتشارات دانش، ۱۹۶۷م.
۱۴- گلدمن، لوسین، ***دفاع از جامعه شناسی رمان***، ترجمه‌ی محمد پوینده، هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱.
۱۵- منوچهری دامغانی، ابوانجم احمد، ***دیوان***، به کوشش محمد دبیرسیاقی، زوار، تهران،۱۳۷۰.
۱۶- موحد، ضیاء، ***شعر و شناخت***، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۷.
۱۷- ناصرخسرو، ***دیوان***، به تصحیح مجتبی مینوی، مهدی محقق، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳.
۱۸- نظامی عروضی، احمد بن عمر، ***چهارمقاله***، به اهتمام محمد معین، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۶.
۱۹- نفیسی، سعید، ***محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی***، چ۴، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۲.
۲۰- ویل دورانت، ***تاریخ فلسفه***، ترجمه‌ی عباس زریاب خویی، چ۷، دانش، تهران،۱۳۶۲.
۲۱- نیمایوشیج، ***مجموعه کامل اشعار***، تدوین سیروس طاهباز، چ۷، نگاه، تهران، ۱۳۸۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی