بررسی روابط ترامتنی (پارودیکِ) سبک هندی

سحر وفایی تاج خاتونی*

چکیده

درک ماهیت و چگونگی شکل‌گیریِ سبک شعر فارسیِ عصر صفوی در شبه قاره، ابتدا مستلزم تأمل در خاستگاه‌های سیاسی و اجتماعیِ (پیش متن تاریخی) به وجودآورندۀ آن است که در این مقاله بدان پرداخته شده است.

سبک جدید به منظور متمایز ساختنِ خود، شاخص‌ترین عناصر و ویژگی‌های مکتب قبلی را به پارودی می‌کشد. اما مطالعۀ «پارودیِ مکتب» به طور اخص، بدون در نظر داشتنِ رویکرد و روشی که این مفهوم در بستر آن شکل می‌گیرد، امکان‌پذیر نیست و نتیجۀ مطلوبی نخواهد داشت. پس از تعریف رویکردِ ترامتنیت ژنت، بر روی ماهیت متن مبدأ (پارودی‌شده یا پیش‌متن) و متن مقصد (پارودی یا بیش‌متن) متمرکز می‌شویم. در این مقاله، با تکیه بر این رویکرد، خواهیم دید که سبک هندی (به عنوان یک بیش‌متنِ به وجودآمده) چگونه با ویژگی‌های خاص خود، سنت شکنِ عناصر سبک‌های پیشین (خراسانی و عراقی) بوده و آنها را به پارودی می کشاند.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، ترامتنیت، پارودی مکتب، بیش‌متن، پیش‌متن تاریخی، پیش‌متن ادبی.

---

*. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز.

مقدمه

یکی از مباحث مورد توجه در تاریخ ادبیات مکاتب ادبی است که بر اساس ویژگی‌ها و خصوصیات مشترک آثارِ گروهی از صاحبان قلم پدیدار می‌گردد. مکتب ادبی[1] مجموعهٔ نظریه‌ها و ویژگی‌هایی است که به دلایل اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی هر دوره در ادبیات یک یا چند کشور، نمود می‌یابد و باعث تمایز آن‌ها از شاعران و نویسندگان دیگر می‌شود. منتقدان، پژوهشگران، نویسندگان و شاعران برجسته چنین مجموعه‌ای را می‌یابند و در قالب مشخصه‌های هر مکتب ارائه می‌دهند. هر مکتب با پیروانی که برای خود می‌یابد، دوره‌ای ویژه، کوتاه یا بلند، را می‌پیماید و سپس باز می‌ایستد.

معمولاً پایه‌گذاران هر مکتب، خودشان از مشخصه‌های آثارشان آگاه نیستند و دیگران شیوه‌های هنری آنان را مشخص و معرفی می‌کنند. البته این اصل جنبهٔ همگانی ندارد؛ زیرا مکتب‌هایی هم بوده‌اند که بنیانگذارانِ آن‌ها دانسته و با تصمیمی آگاهانه بیانیه‌ای دربارهٔ مکتب خود صادر می‌کردند، پیش از آنکه شیوه‌ای تازه در نگارش آثار ادبی در پیش گیرند؛ مانند سوررئالیست‌ها و دادائیست‌ها.

ویژگی‌های هر مکتب ادبی رفته‌رفته در آثار ادبی مربوط به آن، نمود می‌یابد. گفتنی است که هر مکتب ادبی شکل دگرگون‌یافتهٔ مکتب پیش از خود یا واکنش و طغیانی در برابر آن است. از همین رو، می‌توان گفت که ظهور هیچ‌یک از مکتب‌های ادبی ناگهانی و بدون مقدمه نبوده است (میر صادقی، ص ۶۱۹).

مهم‌ترین عامل پیدایشِ هر مکتب ادبی، نوع نگرشی است که ادیبان هر دوره به زندگی و دنیای پیرامون خویش دارند. در نتیجهٔ همین نگرش است که بیان هنری، شکل‌های گوناگونی می‌یابد و تغییراتی در به کارگیری زبان و شیوهٔ کاربرد واژگان پیش می‌آید. شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی نیز در ایجاد یا تغییر مکاتب ادبی تأثیر غیر قابل انکاری دارند.

مکتب ادبی در ادبیات فارسی، جایگاهی به آن مفهوم که بیان شد، ندارد. آثار ادبی، به‌ویژه شعر فارسی را بر پایهٔ شیوه‌هایی که در دوره‌های گوناگونِ تاریخ ادبیات ایران به

1. Literary School.

وجود آمده‌اند و اصطلاحاً سبک نامیده می‌شوند، تقسیم‌بندی می‌کنند؛ مانند سبک خراسانی، سبک عراقی و سبک هندی.

یکی از مسائل بحث‌برانگیز در شناخت دوره‌ها و سبک‌های ادبی، درکِ راز تعالی و انحطاط آنهاست. مقایسهٔ یک دورهٔ ادبی با دورهٔ قبل یا بعد از خود، بهترین راه برای درک خصیصه‌های به‌وجودآمده در آن دوره یا سبک خاص است. برای مثال، بخش عمده‌ای از زیبایی‌های سبک هندی و مشخصه‌های آن در پرتو قیاس با سبک خراسانی و عراقی متجلی می‌شود. درک چگونگیِ شکل‌گیریِ سبک هندی، مستلزم تأمل در پیش‌متن‌های تاریخی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ادبی آن دوره است.

سبک هندی، اصطلاحی است که بر نوعی از شعر فارسی به‌ویژه غزل در میان سال‌های ۹۰۰-۱۲۰۰ق اطلاق می‌شود. این اصطلاح که کمتر از صد سال پیش وضع شده و اخیراً بسیار شهرت یافته است، شعر دورهٔ صفویه را از شعر نمادگرایانهٔ صوفیانه و گفتمانِ عرفانی سدهٔ ۹ق و پیش از آن متمایز می‌کند. از این سبک با نام‌های «طرز تازه[1]» و «سبک اصفهانی» نیز یاد می‌شود (فتوحی۲، ج۳، ص۵۶۳).

اختلاف بر سر دسته‌بندیِ شاعران سبک هندی، همواره میان منتقدان ادبیات فارسی وجود داشته است. البته محصور نمودنِ یک شاعر یا نویسنده به مکتبی خاص، دشوار و تا حدی نشدنی است. دکتر ذبیح الله صفا در این باره می‌نویسد:

> «آن دسته ... که هنگام تقسیم سبک‌های شعر فارسی از آغاز تا سدهٔ سیزدهم آن‌ها را به سبک خراسانی، عراقی و هندی منقسم داشته‌اند، به یک تقسیم بسیار شتابزدهٔ کلی، خیلی مبهم و حتی کاهل‌منشانه دست زده‌اند. چگونه می‌توان سبک خاقانی و ظهیر و کمال‌الدین اسماعیل و سعدی و اوحدی و خواجو و حافظ را یکی دانست و همه را عراقی نامید و به همان صورت چگونه شیوهٔ شاعری شرف قزوینی و وحشی و ثنایی و فیضی و نوعی و نظیری و ظهوری و طالب آملی و شاپور و اسیر و کلیم و مسیح و صائب و نورس و شوکت و همانندگانشان را می‌توان یکی شمرده و هندی نام داد؟

۱. البته لازم به ذکر است که نمی‌توان به تمامی جریان‌های شعری (مانند طرز وقوع، طرز واسوخت، طرز تازه، طرز خیال، طرز تزریق، طرز قبولیه و طرز اهالی کشمیر) که در این ۳۰۰ سال به وجود آمدند، اصطلاح «سبک هندی» یا «طرز تازه» را اطلاق نمود، اما به طور کلی، به دلیل شباهت‌های عمومی که میان آثارِ آنها وجود دارد و از آنجا که دنباله‌رو یکدیگرند، با تسامح تمام این جریان‌ها را سبک هندی نامیده‌اند.

میان سخن‌های بعضی از اینان چنان تفاوت‌هایی هست که حتی یک مبتدی آن را در نخستین نگاه درک می‌کند و بین این شاعران به واقع نمی‌توان به جز در صفات عمومی و همگانی شعر فارسی وجه اشتراکی در سخنوری یافت، مگر آنکه آنان را در چند دسته جای داد و برای شیوهٔ هر دسته نامی جست» (صفا، ج۵، ۵۴۹).

لازم به ذکر است که مرزبندی و متمایز ساختنِ سبک‌های ادبی، بسیار دشوار و شاید هم محال است. نگارنده نیز بر این مهم واقف است. در این مقاله، همان طور که ذکر خواهیم کرد، منظور از روابط پارودیک میان مکاتب، یک رابطهٔ کاملاً ضد و نقیض نیست و هدف نشان دادن آنها به عنوان دو قطب متضاد نخواهد بود. بررسیِ سبک شکل‌گرفته در شبه قاره از آنجایی به پارودی می‌انجامد که وام‌دار سبک‌های پیشین است و اصل پارودی در همین است.[۱]

در این مقاله خواهیم دید که سبک هندی به عنوان یک بیش‌متنِ[۲] به‌وجودآمده چگونه با ویژگی‌های خاص خود سنت‌شکنِ عناصر پیشین (پیش‌متن[۳]) بوده و آنها را به پارودی کشانده است. البته پارودی در این مقاله در معنای خاص خود به منظور به هجو کشیدنِ متنی در عین ایجاد طنز نیست. در واقع هنگامی که در مقایسه و بحث میان مکاتب و سبک‌ها از کلمهٔ پارودی استفاده می‌شود، منظور رویکردِ سبکِ جدید (بیش متن) نسبت به سبک قدیم (پیش‌متن) آن است. به بیان دیگر سبک جدید به منظور متمایز ساختن خود، شاخص‌ترین عناصر و ویژگی‌های مکتب قبلی را به پارودی می‌کشد. اما مطالعهٔ «پارودیِ مکتب[۴]» به طور اخص، بدون در نظر داشتن رویکرد و روشی که این مفهوم در بستر آن شکل می‌گیرد، امکان‌پذیر نیست و نتیجهٔ مطلوبی نخواهد داشت. پس از تعریف رویکردِ مورد مطالعه، بر روی ماهیت متن مبدأ (پارودی‌شده[۵] یا پیش‌متن) و متن مقصد (پارودی[۶] یا بیش‌متن) متمرکز می‌شویم. سپس به

۱. برای مثال بعضی از ویژگی‌های سبک هندی را در شعر شاعران سبک‌های پیشین می‌بینیم: مانند واژه‌سازی در شعر نظامی و خاقانی، و کاربرد زبان عامیانه در شعر حافظ. شفیعی کدکنی نقطهٔ آغاز سبک هندی را چنین می‌داند: «شعر بیدل (و شاعران سبک هندی) نتیجهٔ طبیعی تحولی بود که از سنایی و به یک حساب از خاقانی و انوری شروع شده بود» (شفیعی کدکنی ۱، ص ۱۶).

2. Hypertexte. 3. Hypotexte. 4. Parodie d'école.
5. Le texte parodié. 6. Le texte parodiant.

منظور جلوگیری از خلط مبحث (پارودی در معنای جزء و کل)، انواع پیش‌متن‌هایی را برمی‌شماریم که پارودی آنها را برمی‌گزینند. در آخر به منظور ملموس نمودن آن، بیشتر بر برجسته‌سازی عناصر پارودیک و آوردن نمونه و مثال‌های متفاوت از سبک هندی تأکید می‌نماییم.

رویکرد تحقیق

تعاریف متفاوت و گاه ضد و نقیض از پارودی، بیانگر نبود تعریف ثابتی از این مفهوم است. از میان تمامی تعاریف ارائه‌شده، ژنت[1] تعریف جامع‌تری بیان می‌کند و آن را حاصل روابط بیش‌متنی می‌داند.

ژرار ژنت، ترامتنیت[2] را طی تلاشی چندین ساله در *الواح بازنوشتنی*[3] بسط داده است. در واقع «ترامتنیتِ» ژنت، ادامه‌دهندهٔ همان «بینامتنیتِ کریستوایی» است. البته برای ژنت، ترامتنیت بسیار وسیع‌تر و مفصل‌تر از بینامتنیت است. واژهٔ ترامتنیت در واقع معادلی برای «ادبیّت[4]» است که تعریف آن، سال‌ها فرمالیست‌های روس و نویسندگان دههٔ شصت را به خود مشغول داشت.

ژرار ژنت، برای اولین بار واژهٔ «ترامتنیت» را در کتاب *الواح بازنوشتنی* به کار برد. از دیدگاه ژنت، تنها متن به خودی خود مطرح نیست. بلکه هر آنچه پیرامون متن را تشکیل می‌دهد نیز از اهمیت بسزایی برخوردار است. به بیان دیگر او این مفهوم ادبی را اینگونه تعریف می‌کند: «هر آنچه به صورت پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (Genette, p.7).

او در آغازِ کتاب، «ترامتنیت» را به پنج گونهٔ متفاوت تقسیم می‌کند: بینامتنیت، پیرامتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت (که پارودی زیرمجموعه‌ای از این گونه است).[5]

بیش‌متنیت: بیش‌متنیت یک بعد تقریباً جهانی از «ادبیت» است. هر اثر یا مکتب ادبی، کم و بیش، موجب پیدایش آثار یا مکاتب دیگری می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت که به گونه‌ای تمامی آثار و مکاتب نسبت به یکدیگر پیش‌متن محسوب می‌شوند. ژنت

1. Gerard Genette.
2. Transtexualité.
3. *Palimpsestes*.
4. La Littérarité.
5. Intertextualité, Paratextualité, Architextualité, metatextualité, Hypertextualité,

بیش‌متنیت را بر پایهٔ اشتقاق مطرح نمود. سپس انواع بیش‌متن را برشمرد: پارودی، تراوستیسمان، پاستیش و غیره.

در مبحث «روابط پارودیک[1]» کلمهٔ روابط بسیار مهم است. این کلمه خاطرنشان می‌سازد که پارودی بر روی پایه‌های رابطه‌ای استوار است که اثر ب (بیش‌متن) با اثر الف (پیش‌متن) دارد و این رابطه تا زمانی که خواننده آن را درنیافته باشد، میسر نمی‌گردد. به منظور آگاهی و شناخت بیشتر از روابط پارودیک می‌بایست بر روی ماهیت پیش‌متن و ویژگی‌های مخصوص آن متمرکز شویم. پارودی‌پردازان بیشتر چه‌گونه پیش‌متن‌هایی را بر می‌گزینند؟

۱. یک متن واحد

این‌گونه از پارودی، تنها روی یک اثر متمرکز می‌شود. در این صورت چون پارودی بسیار محدود به یک اثر است، چندان از آن فاصله نمی‌گیرد و بیشتر سعی در دگرگون نمودنِ محتوای پیش‌متن با به کارگیریِ ریزپارودی‌ها و متناقض‌نماها دارد. در اکثر موارد قسمت‌های اصلی و برجستهٔ اثرِ پارودی‌شده انتخاب، تکرار و در آخر دگرگون می‌شوند.

۲. تمامی آثار یک نویسنده و یا مهمترین آنها

در این‌گونه که به نوعی به گونهٔ اول شبیه است، خواننده به شناخت کمتری نسبت به متون مبدأ نیازمند است. کافی است که سبک نویسنده و مهمترین آثار او را بشناسد و از خط مشی او مطلع باشد، اما به آگاهی جزئی و دقیق چندان نیاز نیست.

۳. گونه و یا زیرگونهٔ ادبی

می‌توانیم برای مثال از پارودیِ گونه‌های رمان، شعر، نمایشنامه و زیرگونه‌هایی مانند رمان تاریخی، عشقی، زندگی‌نامه و قصیده، غزل، مرثیه و... نام ببریم.

۴. اثر خود نویسنده

در اینجا صحبت از خود ـ پارودی[2] می‌شود: پارودی ساختنِ نویسنده از اثر خودش،

1. La relation parodique.
2. Auto-parodie.

گونه‌ای تفکر خود ـ نقدی.[1] در واقع نویسنده اثر خود را به چالش می‌کشد.

۵. مکتب، دوره و یا یک جریان ادبی

این نوع پارودی به مثابهٔ یک عنصر تفکیک‌ناپذیر از تمامی جریان‌های ادبی است. زیرا به محض روی کار آمدنِ جریان و یا مکتبی جدید، مکتب قبل زیر سؤال رفته و در اکثر موارد اصول آن به پارودی کشیده می‌شود. هر مکتبی که به وجود می‌آید، به منزلهٔ پارودیِ مکتب قبلی است. چه بر اساس اصلِ همیشگی، مکتب جدید از افراط در مشخصه‌ها و ویژگی‌های مکتب قبلی به ستوه آمده و به دنبال ایجاد تغییر و تحول، یا بطور کلی آن را نفی می‌کند و یا از تبعیت از قوانین آن سر باز می‌زند و به گونه‌ای عناصر آن را به پارودی می‌کشد. منظور از پارودی همیشه ایجاد طنز یا تقلید همراه با نظیره‌گویی نیست، بلکه در نگاه جامع‌تر «پارودیِ مکتب»، تخطی از اصول مکتب پیشین و به بیان دیگر به بیراهه کشاندن آن است. البته بیراهه‌ای که خود سرآغاز راهی جدید است. لازم به ذکر است که در این مورد کمتر به اثر و یا نویسنده می‌پردازد و محصول ادبی را به طور کلی در نظر می‌گیرد.

همان‌طور که گفتیم، سبک هندی به منزلهٔ واکنشی در برابر پیش‌متن‌های تاریخی، سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و ادبی است که بررسی تمامی آنها در این مقال نمی‌گنجد. بنابراین به بررسی دو پیش‌متنِ تاریخی و ادبی می‌پردازیم.

پیش‌متن تاریخی

شناخت سبک‌های مختلف ادبیِ یک عصر، مستلزم آشنایی با اندیشه و ذوق ادبی آن عصر است و چگونگی شکل‌گیری این ذوق ادبی، پژواک شرایط حاکم بر آن عصر است. درک ماهیت و چگونگی شکل‌گیریِ سبک شعر فارسیِ عصر صفوی، که به سبک هندی یا اصفهانی معروف است، مستلزم تأمل در بسترهای سیاسی و اجتماعی به وجودآورندهٔ آن است. بنابراین برای نیل به شناختی بهتر از سبک هندی، می‌بایست فرهنگ و شرایط حاکم بر عصر صفویه را بررسی کنیم.

1. Auto-critique.

سبک هندی در دو سرزمین ایران و هند پدیدار شد و همین عامل سبب شد تا عده‌ای شکل‌گیری این سبک را در ایران و عده‌ای در هند بدانند: «سبک هندی نه مکتبی صرفاً ایرانی و نه مکتبی صرفاً هندی است بلکه مکتبی ادبی است که ... در عصر صفویه بنا به ضرورت تاریخی (فشار داخلی و آزادی نسبی در هند و پیدایش شهر نشینی) بروز کرد» (لنگرودی، ص ۴۷).

سعید نفیسی در این باره نوشته است:

> «در قرن دهم در هندوستان اساس سبک مخصوص در شعر گذاشته شد که به نام سبک هندی معروف شده است و این سبک از روش خاص شاعران سمبولیزم قرن هشتم، مخصوصاً کمال خجندی، فخرالدّین عراقی، حافظ شیرازی بیرون آمد و شاعران در استعمال کنایات و استعارات و معانی دقیق و نازک‌بیانی و اشاره به مثال و اصطلاحات خاص بیش از اندازه روی کردند» (نفیسی، ص ۷۷).

توفان سهمگین مغول که از شرق تا غرب جغرافیای فرهنگی ایران را درنوردید، ویرانی و فقر فرهنگی بسیاری را بر جای گذاشت. در نتیجه، اضمحلالِ سیاسی، فروپاشی فرهنگی را نیز رقم زد. پادشاهان صفوی به محض روی کار آمدن به منظور تشکیل حکومت ملی و حفظ استقلال ایران، مذهب شیعه را به عنوان یک مذهب ملی به رسمیت شناختند.

توجه شدیدِ پادشاهان صفوی به تشیع و علاقهٔ فراوان آنان به خاندان نبوت و اهل‌بیت(ع) باعث شد که شعر در خدمت مذهب و تبلیغ مذهبی قرار گیرد.

> «دوران مورد مطالعهٔ ما (عصر صفوی) ازحیث جریانات اجتماعی بر روی هم عهد نامساعدی بود. این درست است که قیام شاه اسماعیل و سرخ‌کلاهان، به یک دورهٔ جدیدِ ملوک‌الطوایفی که در ایران آغاز شده بود، پایان بخشید و با اعلام مذهب رسمی تشیع، ایرانیان را خواه و ناخواه به جانب نوعی از وحدت که جنبهٔ دینی داشت، سوق داد، اما درمقابل، مایهٔ گسترش و رواج مفاسد و بنیادگذاریِ پایه‌های انحطاط فکری، علمی، ادبی، اجتماعی و شیوع خرافات و سبک‌مغزی‌های تحمل‌ناپذیر در ایران گردید» (صفا، ج۱، ص ۶۱).

حاکمان صفوی به شعر درباری و مدحی ارزش نمی‌گذاردند؛ زیرا این‌گونه شعرها را با آمیزه‌های عرفانی و دینی در تضاد می‌دیدند؛ همین امر باعث شد شعر از دربار خارج شود و در میان عامه رواج یابد و همهٔ این عوامل کم‌کم زمینه‌سازِ پیدایش سبک هندی

شد. «با روی کار آمدن حکومت صفوی و رسمی شدن مذهب شیعه، شاهان صفوی جز شعرهای مذهبی به دیگر انواع شعر درباری، عرفانی و عاشقانه بی‌توجهی کردند و این باعث شد که شعر دیگر در انحصار طبقهٔ خاصی نباشد و اصناف گوناگون مردم به شعر روی آوردند» (انوشه، ص۷۹۵).

بر اثر توجه افراطی و یک‌جانبهٔ آنها به دو مقولهٔ سیاست در درجهٔ اول و دیانت در مرتبهٔ بعد، عرصهٔ فرهنگ به حال خود رها شد. این عوامل سیاسی و دینی منجر به مهاجرت گروهی از شاعران ایرانی به هند و پناه بردن به دربار فرهنگ‌دوستِ شبه قاره شد. در نتیجه سبک هندی نتیجهٔ اتفاقات و دگرگونی‌های سیاسی و ایدئولوژیک مذهبی بود که در سدهٔ دهم و یازدهم در ایران رخ داد.

روابط بیش‌متنی (پارودیکِ) سبک هندی با سبک‌های پیشین خود

۱. از الهام تا شعرِ اندیشه[۱]

یکی از عناصری که شعر سبک هندی به گونه‌ای به پارودی می‌کشد «دیدگاه در بابِ آفرینش ادبی» است. شاعران بزرگ مانند مولانا، عطار و حافظ نیروهای غیبی و ماورای قدرت را الهام‌بخش شعر خود می‌دانند، برخلاف آنها شاعران سبک هندی به‌خودانگیختگی شاعر و خلسه‌های عرفانی اعتقادی ندارند و شعرشان سراسر حاصل تأمل و تعمق است. به بیان دیگر، شاعر سبک عراقی و خراسانی مفعول (کنش‌پذیر) و شاعر سبک هندی فاعل (کنش‌گر) است.[۲] از این رو است که به جنبهٔ آگاهانهٔ شعر خود بسیار می‌نازند. شعر صائب به وضوح بیانگر این مطلب است:

به زور فکر بر این طرز دست یافته‌ام کسی نکرده به من فن شعر را تلقین

(صائب، ج۶، ص ۳۶۲)

شاعر سبک هندی از اندیشه و قدرت ذهن خود الهام می‌پذیرد و آفرینش شعر را عملی ارادی و کاملاً مبتنی بر کوشش شاعر می‌داند او گاه برای سرودن یک غزل ماه‌ها اندیشهٔ خود را سخت می‌کاود، تا بهتر و آگاهانه‌تر بیافریند.

---

۱. اصطلاح «شعرِ اندیشه» از کتاب *نقد ادبی در سبک هندی* اثر محمود فتوحی اقتباس شده است.

۲. الفاظی که منتقدان ادبی سبک هندی در توصیف خصیصه‌های آن به کار می‌برند، از «فاعلیت» شاعر حاکی است. به عنوان مثال: سخن‌سنجی، سخن‌رسی، واژه‌سازی، ایهام‌تراشی، ابابندی، خیال‌بندی، انشاطرازی، بدیهه‌طرازی و ... .

سوخت صائب فکر تا آمد به انجام این غزل این زمین‌ها هر که پیدا می‌کند اینش سزاست
(صائب، ج۲، ص۴۸۱)

لذت از شعر صائب، نصیب کسی می‌گردد که معانی پیچیده در شعر او را کشف کند و به گره‌گشایی آنها بپردازد:

فرو رو در سخن تا دامن معنی به دست آری که بی‌غواصی از دریا گهر بیرون نمی‌آید
(صائب، ج۳، ص۱۵۹۹)

اندک مقایسه‌ای میان اشعار صائب (نمونه‌ای از بیش‌متن پارودی‌نما) و اشعار مولانا (نمونه‌ای از پیش‌متن پارودی شده)، رویکرد پارودیکِ سبک هندی را نسبت به شعر پیشین خود بهتر نشان می‌دهد:

مولانا به گفتهٔ خود در حالت هوشیاری شعر نمی‌گوید. او یا واسطه است و یا الههٔ پنهان درون او، شعر را به او تلقین می‌کند:

چون که کوته می‌کنم من از رشد او به صد نوعم به گفتن می‌کشد
(مولوی ۱، دفتر۴، بیت ۲۰۷۶)

ای که درون جان من تلقین شعرم می‌کنی گر تن زنم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم
(مولوی ۲، ج ۳، ص۱۷۰)

جامعهٔ ادبی که پیش از آن سخنش از هاتف و سروش غیبی و الههٔ شعر جان می‌گرفت، از تکیه بر ناخودآگاه ذهن (شعرای سبک خراسانی و عراقی) دست کشیده و به سمت شعر خودآگاه و مدبرانه متمایل می‌گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. از دربار تا بازار

از آنجا که دربار صفوی به شاعران روی خوش نشان نمی‌داد، شعر از دربار خارج شد و به میانهٔ مردم آمد. شایان ذکر است که در واقع از نیمه‌های قرن ششم بود که حمایت دربارها از جریان‌های ادبی کاهش یافت. این خانقاه‌ها و مراکز صوفیه بودند که مدت زمان مدیدی شعر و ادب فارسی را مورد حمایت قرار دادند. ادبیات عرفانیِ به وجود آمده در این مراکز صوفیه، در سده‌های نهم و دهم، دیگر چیزی جز تکرار سبک و سیاق پیشین نبود. ذوق نوجو که از قصیده‌سرایی و به خصوص مدیحه‌سراییِ بی‌سرانجام دست کشیده و از عرفان و تصوف به ستوه آمده، به دنبال سخنی است که از واقعیت روزمرهٔ

زندگی مردم بگوید (دقیقاً مانند رابطهٔ پارودیکی که میان دو مکتب رمانتیسم و رئالیسم غربی وجود دارد. بستر ادبیات از فرد، (رمانتیسم) به جامعه (رئالیسم) و از احساسات به واقعیت کشیده می‌شود).

به این ترتیب معنی و بافت کلام در شعر به تدریج تغییر کرد و سبک هندی یا اصفهانی آغاز گردید.

روی آوردنِ طبقات مختلف مردم به شعر باعث شد که زبان کوچه و بازار به شعر راه یافته و ادبیات با یافتن مخاطبان تازه، چهره‌ای تازه پیدا کند. شاعران، دیگر نه در دربارها و نه در خانقاه‌ها، بلکه در قهوه‌خانه‌ها گرد هم می‌آمدند و هنر شعر، مشتاقان خود را نه در دربار و حلقات صوفیانه بلکه در کوچه و بازار می‌یافت. دایرهٔ واژگان شعر گسترش یافت و بسیاری از لغات ادبی قدیم از صحنهٔ شعر رخت بربست. به نحوی که می‌توان گفت زبان شعریِ آن دوره زبان جدید فارسی است و از مختصات سبک خراسانی و عراقی در آن خبری نیست. البته لازم به ذکر است که هیچ مطلقی در ادبیات وجود ندارد. در شعر حافظ هم کمابیش می‌توان کلمات عامیانه یافت، اما این کلمات به‌گونه‌ای به کار رفته که تشخیص عامیانه بودن آنها دشوار است و رنگ و بوی ادیبانه دارد.[۱]

این بابافغانی بود که برای نخستین بار زبان عامیانه را به عنوان جزئی از زبان غزل برگزید.[۲] از آنجا که او از تجربیات روزانه فقط عالم عشق و عاشقی را به تصویر کشیده، موجب نوعی «رئالیسم تلطیف شده و تصعید یافته» در شعر فارسی شده است (زرین‌کوب، ص ۱۴۳).

کاربرد کلمات عامیانه از بابافغانی تا صائب روندی رو به رشد داشته است.[۳] بیشترین کاربرد این عناصر را در شعر صائب می‌توان دید. چندی از کلمات و عبارات عامیانهٔ پرکاربرد در دیوان صائب را با مرکزیت «پا» در اینجا ذکر می‌کنیم: پا از گلیم دراز کردن، پا خوردن، پا بر بخت خود زدن، پا کج گذاشتن، پای به خواب رفته، پا شکستهٔ جایی

۱. از لغات و عبارات عامیانه در شعر حافظ به عنوان مثال می‌توان به این موارد اشاره نمود: جهان سیاه شدن، یکسر به جایی بردن، چه توقع داری، چند و چند، مثلش را ندیدست، در دیده حیا نداشتن، چه کارم با کس، مشغول کار خود باشم و غیره.

۲. سبک بابافغانی در هرات مورد تمسخر قرار گرفت، اما در بیرون از هرات مورد حمایت شاعران واقع شد و «طرز تازه» نام گرفت. در آن عصر، در دربار هرات اشعار سست و عامیانه (طرز تزریق) را به کنایه «طرز فغانیانه» می‌نامیدند.

۳. از لغات و عبارات عامیانه در شعر بابا فغانی به عنوان مثال می‌توان به این موارد اشاره نمود: از گوش پنبه در آوردن، سر به دیوار زدن، خانه سوخته، سنگ به کاسه زدن، قدم رنجه کن، دل آب شدن، هزار تندی خو، چه کسیم ما، کج کلاهان، خراب چیزی بودن و غیره.

بودن، پای کسی در میان بودن... (حسن‌پور، ص ۵۵).

۳. از اسطوره به معما

در مباحث پیشین تقابلی که میان پیش‌متن و بیش‌متن وجود داشت به وضوح از عنوان بخش قابل درک بود. اینکه معما چگونه می‌تواند به منزلهٔ پارودیِ اسطوره انگاشته شود، نیازمند گزینش و مقایسهٔ عناصر آنها است. پیروان سبک هندی، در شعر خود، معما را جایگزین اسطوره می‌سازند و این خود حاکی از نبوغ فکری آنها است. اسطوره که وابسته به تخیل است در ادبیات عصر تیموری و صفوی بسیار کمرنگ می‌گردد و معما که بر تعقل استوار است جای آن را می‌گیرد.

اسطوره در اصطلاح به قصه‌ای اطلاق می‌شود که به ظاهر منشأ تاریخیِ معینی ندارد. منظومهٔ اساطیر، مجموعهٔ چنین قصه‌هایی است که معمولاً مضامینی چون منشأ جهان، آفرینش انسان، جنگ خدایان و قهرمانان و مصائبی که بر آنان رفته است در بردارد.

به نقل از یولس فیلسوفِ انسان‌شناس هلندی (۱۹۴۶) این دو شکل ادبی همانند را بدین‌گونه از یکدیگر جدا ساخته‌اند:

اسطوره (در پیش‌متن)	معما (در بیش‌متن)
شکلی است که پاسخ می‌دهد	شکلی است که می‌پرسد
پرسش و پاسخ را درخود دارد	خواهان پاسخ است
در آن، انسان با جهان نسبت دارد	انسان با انسان دیگر نسبت دارد
می‌کوشد تا جهان را به یاری گونه‌ای پیش‌بینی پیامبرگونه بازشناسد	از انسان دیگر چیزی می‌پرسد. یکی داناست و می‌کوشد دانایی را بیابد
پویاست، فعال و دوام‌پذیر است	پذیرا و منفعل است. به یک کلمه ختم می‌شود
آزادی‌بخش است	محدود کننده است
جهانی خاص را می‌آفریند	پاسخ آن یک کلمه است
هدفش کشف حقیقت است	هدف آن کشف واقعیتی پوشیده است
محصول روحیهٔ جمعی است	حاصل اندیشهٔ فردی است
آدمی را با گذشته و آینده پیوند می‌دهد	شخص را در لحظه‌ای فارغ از گذشته و آینده غرق می‌کند

(فتوحی۱، ص ۴۸)

علی‌رغم تفاوت‌های ذکر شده، معما چندان بی‌شباهت به اسطوره نیست. مانند اسطوره یک کلمه است و مفهومی در آن مستتر است. در اسطوره نیز مفاهیم در قالب یک شخصیت انسانی تجلی می‌یابند. مثلاً سیاوش نماد پاکی است. در معما هم با یک کلمهٔ پنهان روبرو هستیم که باید به آن پی ببریم.

۴. از انتزاع تا عینیت

از نیمه‌های سدهٔ هشتم، بینشِ پیشین نسبت به عشق که با نفوذ تصوف و عرفان رنگ مجرد و ذهنی یافته بود، اندک اندک به عینیت برمی‌گردد و وقوع‌سرایی[۱] در آثار بعضی شاعران رونما می‌شود. در این عصر توجه به واقعیتِ بیرونی منعطف می‌گردد.

در شعر سبک هندی، جای مفاهیم انتزاعی خالی است. تخیل شعرای آن، به جهانی کوچک و محدود در ذهن بسنده می‌کند. در این عصر نگرشِ کل‌گرایِ عرفانی، جای خود را به جهان‌بینی عینی می‌دهد. برای مثال هر چقدر معشوق سبک عراقی و خراسانی، اثیری و آسمانی است، معشوق سبک هندی زمینی و محسوس است. هر چه حافظ و عطار و مولوی با توسل به آرایه‌های متنوع سعی بر این دارند که مفاهیم را به انتزاع و تجرد بکشانند، شعرای سبک هندی با به کارگیری اسلوب معادله به مفاهیم ذهنی، عینیت می‌بخشند.

> «شاعر سبک هندی می‌کوشد، مفاهیم معقول ذهنی را با استفاده از شبیه‌سازیِ آن با دنیای محسوس به شکلی مادی و ملموس درآورد. اسلوب معادله که از مشخصه‌های بارز شعر سبک هندی است کارکردی قوی در تبدیل‌سازی دنیای ذهنی و تجریدی (Abstraction) به دنیای حسی و عینی (Concerte) دارد. یکی از شیوه‌های آزمودن طبع شاعران در این عصر پیش مصراع رساندن بود چنان‌که مفهومی حسی یا ذهنی به شاعر پیشنهاد می‌شد و مفهومی معادل آن از عالم ذهن یا حس در همان وزن می‌آورد و معادله‌ای

۱. مبانی زیبایی‌شناسی و اندیشگانی طرز وقوع از این قرارند: بیان تجربه‌های عاشقانه، مغازله به زبان ساده و عینی، غلبهٔ عاطفه در عشق زمینی، وصف رفتارهای واقعی عاشق و معشوق، ناز و عتاب، خجالت و ملاحت در رفتار و سخن، حرف‌های تند و ناخوشایند، عهدشکنی، بیان حالات واقعی در عشق، سادگی و صراحت بیان، اندکی آرایه‌های ادبی، ضعف تخیل شاعرانه، زبان گفتگویی و مصطلحات بازاری (انوشه، ج۳، ص۵۶۶).

میان این دو عالم حس و ذهن ایجاد می‌کرد. چنان که این مصراع بی‌معنی را به صائب دادند: «از شیشه بی می، می بی شیشه طلب کن» و او با مفهومی ذهنی آن را معنی‌دار ساخت و گفت: «حق را ز دل خالی از اندیشه طلب کن»» (فتوحی۱، ص ۵۲).

کاربرد قابل توجه اسلوب معادله در شعر نظیری نیشابوری آغاز شده و در شعر کلیم کاشانی تبلور یافته است. اما بی‌شک بارزترین شکل کاربردِ آن، در شعر صائب تبریزی تجلی یافته است. صائب موضوعاتی چون الهیات، عرفان، حکمت، وعظ، اخلاق، نقد اجتماعی، عوالم و حالات انسانی و ... را که عمدتاً مفاهیمی ذهنی و انتزاعی‌اند در قالب اسلوب معادله به بیانی هنری و محسوس بیان می‌کند (حسن‌پور، ص۲۰۵).

در الهیات:

پیشانی عفو ترا پر چین نسازد جرم ما آیینه کی بر هم خورد از زشتی تمثال‌ها

(صائب، ج۱، ص۴۱۰)

در عرفان:

بیخودان از جستجو در وصل فارغ نیستند قمری از حیرت همان کوکو زند در پای سرو

(صائب، ج۶، ص۳۱۴۹)

در اخلاق:

یک ساعت است گرمی هنگامهٔ هوس زود از سر حباب هوا می‌رود برون

(صائب، ج۶، ص۳۱۱۱)

در نقد اجتماعی:

ساحل زِ جوش سینهٔ دریاست بی‌خبر با زاهدان خشک مکن گفتگوی دل

(صائب، ج۵، ص۲۵۳۹)

۵. از ساده‌گویی تا پیچیده‌گویی

شاعران زبان فارسی از دیرباز ساده و روان سخن می‌گفتند و اگر به صنعت و کاربرد صور خیال گراییده‌اند باز هم سخنشان قابل درک است و به تناسب لفظ و معنا توجه بسیار نشان داده‌اند. در سبک هندی باز همان ستیزندگی با ارزش‌های ادبی کهن آغاز شد و دیدگاه‌ها نسبت به سادگی و روانیِ زبان شعر دگرگون شد. شعر این عصر به پیچیدگی و دشواری گرایش دارد. شاعران سبک هندی بهترین شعر را شعر دشوار و پیچیده‌ای

می‌دانند که معنای آن به راحتی دریافت نشود. در واقع می‌توان گفت قصد ایشان همان نمایش قدرت ذهن بود و این همان ویژگی است که برای معما نیز ذکر کردیم. هر آن‌که در آن زمان اشعار مشکل‌تری را معنی می‌کرد، شعرفهم‌تر و شعرشناس‌تر بود.

نقل است عنایت خان آشنا، پسر ظفرخان احسن باری گفت: «شعری کـه از یـک مرتبـه شنیدن به فهم من نیاید، بی معناست». غنی کشمیری که این گفته را شنیده گفـت: «تـا حـال اعتمادی به شعر فهمی عنایت خان داشتم، امروز آن اعتماد برخاست» (صمصام‌الدوله، ص۵۲۹).

دیوان شعر سردمدار این مکتب، صائب تبریـزی، بـه خـوبی ذوق مشـکل‌پسـند او را نمایان می‌کند:

سخن را هست در مشکل‌پسندی رغبتی صـائب　　که می‌باشد زمین هرچند مشکل، تازه می‌گـردد
(صائب، ج۳، ص۱۳۹۸)

درک فکر نازک من شاهد فهمیـدگی اسـت　　می‌کند تحسین به خود هر کس کند تحسین مـرا
(صائب، ج۱، ص۹۱)

معنی پیچیده بی زحمت نمی‌آید بـه دسـت　　می‌شود از پیچ و تاب فکـر جـوهردار حـرف
(صائب، ج۵، ص۲۴۸۷)

کلیم کاشانی:

غیر شاعر کس نمی‌فهمد تلاش ما کلیم　　شعر فهمان جمله صیادند صید بسته را
(نصرآبادی، ص۲۲۱)

حزین لاهیجی:

کلام من از فهم شـاعر فـزون اسـت　　مگـــر ارمغـــان حکیمـــان فرســـتم
(حزین، ص۱۱۵)

البته اینطور نیست که شاعران سـبک پیشـین، همگـی بـه شـعری سـاده، روشـن و کلاسیک روی داشتند؛ بلکه شاعرانی هم بودند که می‌توان آنها را به گونه‌ای پیشـگامان سبک هندی دانست. هدف در این مقاله جزئی‌نگری در این باب و یافتن مثال‌های نقض نیست. بلکه نگاهی کلی به شرایط ادبی حاکم بـر عصـر مـوردنظر اسـت. زیـرا در بحـثِ «پارودی مکتب»، به پیش‌متن و هر آنچه سبب ایجاد تغییر و تحول در آن و شکل‌گیریِ مکتب جدید یا بیش‌متن است، به صورت کلی نظر می‌افکنیم.

سبک هندی نیز از اصلِ همیشگی افراط که گریبانگیر بیشتر سبک‌ها و مکاتب ادبی

است، در امان نماند. در سدهٔ ۱۲ق، شعر این قرن به دو شاخه تفکیک شد: طرز شعر فارسی ایرانی، «نازک‌خیال»[۱] و طرز افراطیِ خیال پیچیده در شبه قاره، که «دورخیال»[۲] نام گرفت. باز هم ذوق نوجو از زیاده‌روی در اصول این سبک به ستوه آمد و دورهٔ بازگشتی طلب نمود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به روند شکل‌گیری مکاتب و سبک‌های ادبی، به طور کلی، اشاره کردیم و با استفاده از رویکرد ترامتنیت ژنت، به بررسی روابط پارودیکِ سبک شبه قاره و دیگر سبک‌های پیشین پرداختیم. از آنجایی که در مطالعهٔ «پارودیِ مکتب» مهمترین موضوع، بررسی پیش‌متن است و هیچ پارودی را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن پیش‌متن آن (متن مبدأ و پارودی شده) مطالعه نمود، در این مقاله بر روی ماهیت پیش‌متن متمرکز شدیم و دیدیم که پارودی چه پیش‌متن‌هایی را هدف قرار می‌دهد. درک چگونگی شکل‌گیری سبک هندی، مستلزم تأمل در پیش‌متن‌های تاریخی ـ سیاسی و ادبی آن دوره بود که به اختصار به پیش‌متن تاریخی و به تفصیل به پیش‌متن ادبی اشاره شد.

با برجسته‌سازی عناصر پارودیکِ سبک هندی، مقایسهٔ آن با سبک خراسانی و عراقی (از الهام تا شعر اندیشه، از دربار تا بازار، از انتزاع تا عینیت، از اسطوره تا معما، از ساده‌گویی تا پیچیده‌گویی) چنان حاصل شد که سبک هندی به عنوان یک بیش‌متن به وجود آمده، با ویژگی‌های خاص خود سنت‌شکنِ عناصر پیشین (پیش‌متن) بوده و آنها را به پارودی کشانده است.

افراط در مضمون‌آفرینی، معماسازی، بی‌معناسرایی و صورت‌گرایی، شعر هندی را به شعری گنگ برای معاصران خود مبدل کرد. ذهن نوجو و خلاق مخاطبان شعر، از این

---

۱. عناصری که در این مقاله بیان شد و دیگر مشخصه‌هایی چون نازک‌اندیشی، تازه‌گویی، استعاره‌گرایی، ارسال (اسلوب معادله، تمثیل)، معنی بیگانه و غیره، بیشتر بر پایهٔ طرز متعادلِ نازک‌خیالی هندی است. سردمداران این شاخهٔ در سدهٔ ۱۰ و ۱۱ق عبارت اند از: ثنایی مشهدی، عرفی شیرازی، نظیری نیشابوری، ظهوری ترشیزی، طالب آملی، کلیم کاشانی، صائب تبریزی، واله داغستانی و حزین لاهیجی.

۲. بیشتر عناصر «نازک‌خیال» در «دورخیال» به افراط کشیده می‌شود. شعر گاه کاملاً غیر قابل فهم می‌گردد و در نتیجه به «بی معناگویی» می‌انجامد. به این طرز، طرز «بی‌معنی‌گویان» هم می‌گویند.

نمایش قدرت ذهن و «طرز تازه» به ستوه آمده و طرزی دگر طلب نمودند. سبک هندی نیز مانند بسیاری از سبک‌ها و مکاتب دیگر از اصل «انحطاط» در امان نماند، به همین صفت هم ملقب گشت و خود نیز به ورطهٔ پارودی کشیده شد. شاید اصلی که شفیعی کدکنی دربارهٔ افول و صعود شعر فارسی بیان می‌کند، بتواند اندکی پرده از راز تعالی و انحطاط سبک‌ها و مکاتب ادبی بردارد.

> «ملاک شعر ضعیف و قوی و متوسط در همین است که بعضی، از تمام عناصر یا بیشترِ عناصر به قوت برخوردارند و بعضی از یک عنصر و بعضی از تمام عناصر بهرهٔ کم دارند و بدین‌گونه است که وقتی بینش یک بعدی اهل ادب سبب می‌شود یکی از این عناصر جای بقیه را بگیرد، شعری مد روز یا قرن می‌شود و بعد که عنصر دیگری تجدید حیات کرد، آن نوع شعر مورد استهزا قرار می‌گیرد. قیاس شود با عقیدهٔ شعرای قاجاری در باب سبک هندی و باز عقیدهٔ ما در باب آنها» (شفیعی کدکنی۲، ص ۶۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

انوشه، حسن، *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی* (گزیده اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی)، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۶.
حزین لاهیجی، *دیوان*، تصحیح بیژن ترقی، کتابفروشی خیام، تهران، ۱۳۵۶.
حسن پورآلاشتی، حسین، *طرز تازه*، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۴.
زرین‌کوب، عبدالحسین، *سیری در شعر فارسی*، موسسه انتشارات نوین، تهران، ۱۳۶۳.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱)، *شاعر آینه‌ها*، نشر آگاه، تهران، ۱۳۷۱.
ـــــــــ (۲)، *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۰.
شمس لنگرودی، *سبک هندی وکلیم کاشانی*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲.
صائب تبریزی، *دیوان*، به کوشش محمد قهرمان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۱.
صفا، ذبیح‌الله، *تاریخ ادبیات در ایران*، فردوس، تهران، ۱۳۸۲.
صمصام‌الدوله، *بهارستان سخن*، مدراس، ۱۹۵۸م.
فتوحی، محمود (۱)، *نقد ادبی در سبک هندی*، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۵.
ـــــــــ (۲)، «سبک‌هندی»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه قاره*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۴.
مولوی (۱)، *مثنوی معنوی*، تصحیح ر.ا.نیکولسن، مولی، تهران، ۱۳۶۵.
ـــــــــ (۲)، *غزلیات*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷.
نفیسی، سعید، *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی*، فروغی، تهران، ۱۳۶۳.
نصرآبادی، محمدطاهر، *تذکرهٔ نصرآبادی*، به کوشش سید محسن ناجی نصرآبادی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۷.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Collection "Points Essais", Paris, Seuil, 1982.