Archive of SID

زبان ،درون مایه و نظام ویژه ادبیات

دکتر فاطمه کوپا
عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

ادبیات با تقلید و باز آفرینی حقایق هستی و تصویر و تجسم زندگی و دنیای انسانی در شکلی ملموس و محسوس در انتقال ، تفهیم و ادراک هرچه سریعتر مسائل ، نقشی بسزا داشته است .به‌رغم برخورداری زبان و ادبیات از موضوعی مشابه ،هریک با تصاویر و شیوه هایی از بنیاد متفاوت با این موضوع رو به رو می شوند به این معنا که در برخورد زبانی، زبان ابزار شناخت هستی است بدان گونه که هست و حال اینکه در برخورد ادبی ، زبان ماده خام یا دستمایهٔباز آفرینی هستی است بدان گونه که می‌خواهیم باشد .

در این جستار سعی بر این بوده است که پس از نقل و بررسی دیدگاه های متفاوت از مفهوم واقعی «ادبیات »، وظیفه اصلی و ارزش و اهمیت کار نویسنده ، تعهد و التزام ویژه ادیب طرح شود .

ضمن ارائه شواهدی گویا ، عمدتاً از ادبیات معاصر ، وجوه تمایز و تشابه ادبیات و دیگر هنرهای انسانی ، ملاک و معیار زیبایی در آثار ادبی و ضوابط و قواعد حاکم بر آثار ادبی هم مد نظر قرار می گیرد.

کلید واژه : نظام ویژه ادبیات ، زبان ، درونمایه ادبی ، آثار ادبی ، ادبیات معاصر .

دریافت مقاله : ۱۳۸۳/۵/۲۴ پذیرش مقاله : ۱۳۸۴/۳/۸

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

هرچند ممکن است ادبیات و تعریف آن در نگاه اول، بسیار ساده و بدیهی و بی‌نیاز از معنا جلوه کند، تأملی دقیقتر، دشواری و پیچیدگی آن را آشکارتر می‌سازد. بسیاری از مخاطبان ادبیات، آن را با «پژوهشهای ادبی» یکی تصور می‌کنند در حالی که «یکی هنر است و آفرینندگی و آن دیگری، هر چند دانش به معنای اخص نیست، شاخه‌ای از معارف انسانی است» (ولک ـ وارن، ۱۳۷۳: ص ۳ ؛ فرزاد، ۱۳۸۱: ص۱۹).

آنچه در این مقاله به آن پرداخته می‌شود پاسخ به این دو پرسش بنیادی است: ۱) در حوزهٔ ماهیت و نظام ویژهٔ ادبیات (ضوابط و قواعد حاکم بر آثار ادبی) تکیه بر چه نکاتی حائز اهمیت است؟ ۲) وجوه تمایز آثار ادبی و غیر ادبی (زبانی) چیست؟ طبیعتاً مقوله‌هایی همچون وجوه تمایز و تشابه ادبیات با دیگر هنرهای انسانی، ملاک و معیار زیبایی آثار ادبی از جمله محورهای فرعی و کناری به شمار می‌آید که به آنها نیز پرداخته می‌شود. از آنجا که طرح نظری مباحث و بلافاصله ارائهٔ شواهد بویژه از آثار ادبی معاصر در سلسلهٔ مطالب، نوعی گسستگی ایجاد می‌کرد نمونه‌ها و شواهد به بخش پایانی مقاله با عنوان «پی‌نوشتها» منتقل شد تا افزون بر ارائهٔ مصداق و نشان دادن محورهای کاربردی از اطالهٔ کلام کاسته شود. پرداختن به دیدگاههای متفاوت در خصوص اصطلاح«ادبیات»می‌تواند گستره وعرصهٔ سخن را بنمایاند و استواری بنیانهای لازم را در این محور بدون توجه به حواشی و زوایدی که احیاناً در مفهوم، اختلال ایجاد می‌کند، پیش چشم فرا آورد.

نقش اساسی ادبیات‌هنگامی بدرستی شناخته می‌شود که به درونمایهٔ آن توجه شود. درونمایهٔ ادبیات، اندیشه، احساسات و عواطف انسانی است و بخوبی می‌توان دریافت که ادبیات از این نظر نزدیکتری هنر به اندیشهٔ انسان است و از همین روست که «گورگی» می‌گوید: ادبیات مناسبت وجدانی‌تری با زندگی دارد. به این معنا که کدرترین ومبهمترین حال باطنی وجود ما را برای ما روشن و شفاف می‌سازد و به گونه‌ای جاندار و واقعی به تصویر می‌کشد و از این طریق بر احساس، ادارک، تخیل و ارادهٔ خواننده اثر می‌گذارد و او را به احساس ، اندیشه و پرواز به سوی حقیقت، زیبایی و ایده‌آل فرا می‌خواند.[۱]

«ژان‌پل‌سارتر» در تعریف «ادبیات» گفته است: «مجموعهٔ تظاهرات هنری هر قوم که در قالب کلام ریخته شده، ادبیات آن قوم به شمار می‌آید».(سارتر، ۱۳۴۸: ص ۵۷).

www.SID.ir

Archive of SID

ادبیات نیز همانند سایر گونه‌های هنر، زندگی را در شکلی ملموس و محسوس تصویر می‌کند؛ به بیان دیگر دنیای ادبیات، دنیای انسانی ملموس از تجربه بلاواسطه و چشم‌اندازی عام بر موضوعهای خاص است که جهان را بهتر به ما می‌نمایاند و خود از این روست که اثر ادبی زودتر تفهیم و منتقل می‌شود و تأثیر عمیقتر و روشنتری می‌بخشد (بارت، دبوار، سارتر، ۱۳۶۴ : ص ۱۳۳).

«تولستوی»می‌گوید: وظیفه «ادبیات»،ساختن حقیقت است. به موجب این قانون، نویسنده باید از تقلید زندگی پرهیز کند؛ از این گذشته آموخته‌های خود را از صافی درون خود بگذراند؛ اصلاح و تمام، و در پرتو ایدهٔ خود تصویر کند. «ساختن حقیقت» برای نویسنده به معنای جدایی و دوری از زندگی نیست، بلکه به این معناست که با اتکای به حیات به آفریدن تمثالهای هنری و صحنه‌های جاندار و معمولی دست می‌زند.[۲] در این حال است که نویسنده می‌تواند به روانشناسی تمثالهای خود تسلط پیدا کند و آنها را نسبت به ماهیت خود به حرکت، اندیشه و احساس تحریک نماید[۳] و اینجاست که اثر ادبی، جنبه ادراکی و تربیتی می‌یابد و بر عواطف و شعور خواننده تأثیر می‌گذارد و یاریگر او در مسیر زندگی می‌شود. البته یکی از شرایط نخستین و بایسته نیل به این هدف، دستیابی نویسنده به جهان‌بینی صحیح درباره «حقیقت عینی» و کیفیت اندیشه و تفکر صحیح است؛چراکه برای مشاهده،تفسیر و ارزشگذاری زندگی، نویسنده باید صاحب اندیشه معینی باشد (روف، ۱۳۵۴: ص ۶۲، ۶۷).

البته حقیقت در ادبیات، همان حقیقت بیرون از ادبیات، یعنی معرفتی نظام یافته است که برای همگان آزمودنی باشد. از این‌رو وظیفه واقعی ادیب این است که ما را وادارد تا آنچه را می‌بینیم درک کنیم و آنچه را در عمل به انتزاع شناخته‌ایم در خیال آوریم[۴] (ولک ـ وارن، ۱۳۷۳: ص ۲۶).

به عقیده «سارتر»اهمیت کار نویسنده در این است که جهان و جهانیان را بر مخاطبان خود آشکار کند تا آنان در مقابل این حقیقت عریان و آشکار، مسئولیت خود را تماماً دریابند و برعهده بگیرند. از این رو از دیدگاه او «ادبیات خوب» ادبیاتی است که به آزادی و عمل انجامد و این همان است که «ادبیات ملتزم» نامیده می‌شود؛ یعنی احساس مسئولیت و تعهد و التزام در مقابل این احساس[۵]؛ به بیان دیگر «دنیای ادبی سارتر» باید گذرگاهی باشد از دنیای واقعی به

www.SID.ir

Archive of SID

دنیای آرمانی،تحولی، صیرورتی، پایگاهی برای گذشتن و فرارفتن به سوی «مدینه غایات» (سارتر، ۱۳۴۸: ص ۴۱۸ ؛ ندوشن، ۱۳۴۹: ص ۴۱۷).

علت اصلی تأکید «سارتر» بر این توان و تعهد ویژه «ادبیات» این است که خطاب عمده ادبیات با عقل کارافزا وکاراندیش انسان نیست،بلکه با ژرفترین لایه‌های جان‌آگاهی‌ما سخن می‌گوید. ادبا کم و بیش، چیزی تازه به ما نمی‌گویند و بر «معلومات» ما نمی‌افزایند، بلکه چیزهایی را با ما در میان می‌گذارند که هم‌اکنون در ژرفنای روانمان از آن آگاهیم؛ به دیگر بیان، ادبا گزاره‌هایی را که از ژرفنای جان‌آگاهی آنان برمی‌خیزد با نابترین و هنرمندانه‌ترین بیان به ما می‌رسانند تا جان‌آگاهی ما را، که همانا شهود یا درون‌یافت زیبایی است، بیدار کنند تا جان، خود را در اقلیم خویش بیابد و از این حضور در اقلیم خویش از لذت حضور سرشار شود؛ برای مثال آرکی تایپ یا صورت مثالی «جدایی از اصل» یکی از رایجترین و شناخته‌ترین صورتهای اساطیری است که در نهاد هر انسانی جای دارد، اما در کلام هنرمندانه مولانا با تصویری جاندار و هنری به تماشا گذاشته می‌شود و مخاطب را به ژرفنای جان‌آگاهی خود فرامی‌خواند[۶] (آشوری، ۱۳۸۰: ص ۸۳ و ۸۴).

وجوه تمایز آثار ادبی و غیرادبی (زبانی)

زبان و ادبیات هر دو در نهایت از موضوعی مشابه برخوردارند و آن هستی است در فراگیرترین مفهوم آن؛ یعنی همه آنچه هست و یا پنداشته‌اند که وجود دارد اعم از طبیعی، اجتماعی و یا فرهنگی؛ با وجود این، زبان و ادبیات با هستی یا جهان برخوردی یگانه ندارند و هر یک به شیوه‌ای از بنیاد متفاوت با این موضوع روبه رو می‌شود. در نتیجه تصویرهایی که هر یک از جهان هستی ترسیم می‌کند با تصویرهای آن دیگری بکلی متفاوت است.

راز این تفاوتها در این است که زبان علی‌الاصول در محدودهٔ یک نظام، یعنی نظام زبانی با جهان هستی برمی‌خورد و حال اینکه ادبیات ضرورتاً در محدودهٔ دو نظام یعنی زبان و ادبیات با جهان و هستی رویارو می‌شود.

هرچند در تولید آثار زبانی هم، گاه از نظام ادبیات بهره گرفته می‌شود، بهره‌گیری از نظام ادبیات در این حوزه اختیاری است نه اجباری؛ یعنی زبان بدون بهره‌گیری از فنون ادبی هم می‌تواند تصاویری کامل از جهان هستی به دست دهد و این در حالی است که در آفرینش آثار ادبی، بهره‌گیری همزمان از هر دو نظام زبان و ادبیات به یک اندازه اجباری است. زیرا آثار

www.SID.ir

Archive of SID

ادبی بدون نظام ادبیات، یعنی بدون مجموعه قواعد و اصولی که ویژه ادبیات است، اصولاً نمی‌تواند وجود داشته باشد و بدون نظام زبان، نیز نمی‌تواند نمود یا تظاهر عینی یابد.

از این گذشته در برخورد زبانی، زبان ابزار شناخت هستی است به آن گونه که هست و حال اینکه در برخورد ادبی، زبان ماده خام یا دستمایهٔ بازآفرینی هستی است بدان‌گونه که می‌خواهیم باشد. از این دیدگاه زبان در حوزهٔ برخورد زبانی یک چیز است و در حوزهٔ برخورد ادبی چیز دیگر. در حوزهٔ نخست، ابزاری است در خدمت دانش و در حوزهٔ دوم ماده‌ای است برای آفرینشگری. در آنجا واقعیتهای موجود جهان را برای ما تصویر می‌کند و در اینجا واقعیتهای موجود را به کمک نظام ادبیات به باد سنجش، اعتراض و بازآفرینی می‌گیرد و به جای آنچه هست، طرح تازه‌ای از آنچه می‌خواهیم باشد، ترسیم می‌کند[۷] (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ص۱۳ـ ۱۵).

از این رو میان زبان تخیل یا ادبیات و زبان استشعار که زبان مکالمات روزمره است و زبان مهارتها و دانش عملی که فراهم آورندهٔ اطلاعاتی‌مانند تاریخ و علوم است، تفاوتهای عمده‌ای وجود دارد. دو نوع اخیر در زمره اشکال بیان مستقیم قرار دارند اما در ادبیات، عمدتاً کسی به طور مستقیم، مخاطب قرار نمی‌گیرد[۸] (فرای،۱۳۷۲:ص۲۴)؛ زیرا در ادبیات غیر از انتقال معنای مراد، صورت پیام هم مطرح است، پس در این صورت معنی را به طرزی آرایش می‌دهیم که صورت مطلوب خود را برآوریم یا به عبارتی دست به صورتگری می‌زنیم. غرض از آرایش معنی، کاربرد الفاظ در ترکیبی بدیع است که به آنها بود و نمودی تازه می‌بخشد. این ترکیب بدیع و خاص که در آن الفاظ جلوه و معنایی دیگرگون و تازه به دست می‌آورد، دیگر یک ترکیب ادبی است و نه ترکیب زبانی الفاظ[۹]؛ به عبارت دیگر، کاربرد زبان است در ساختهای ادبی به قاعدهٔ ادبیات و یا ترکیبی که در ساخت و پرداخت آن ضوابط و قواعدی غیر از ضوابط و قواعد زبان به کار رفته است.زیرا قوانینی که بر ارتباط معمولی اندیشه‌ها و زبانها حاکم است، نمی‌تواند بدقت و به گونه‌ای مداوم بر کار شاعر و ادیب نیز حکومت کند. اهل ادب بیرون اشکال پذیرفته شدهٔ زبانشناسیک کار می‌کند و می‌خواهد به شکل بیانی همخوان با نیت ادیبانه خویش، یعنی بیانی فردی، دست یابد.او می‌تواند هر قاعده‌ای را با نیت آفریننده خود،همخوان کند. از این‌روهیچ‌گونه محدودیتی را نمی‌پذیرد. این همان چیزی است که در تعریف «فرمالیست‌ها»،

www.SID.ir

Archive of SID

«آشنازدایی» یا «انحرافات هنجاری از زبان گفتاری» یا «طغیان زبانی» نامیده می‌شود[10](احمدی، ۱۳۶۹: ج ۱، ص ۱۲۵).

ترکیبها، ساختها و صورتهای ادبی اگر به مقیاس زبان سنجیده شود، چیزی کم یا افزون بر آن دارد، زیرا ادبیات همین ترکیب بدیع افزون بر ساخت زبان است. ساخت زیباشناختی مضاعفی که حتی رعایت الزامها و ایجابهای آن، گاه به اسقاط و تغییر و تبدیل عنصری از عناصر یا صورتی از صورتهای زبان یا کلاً انحراف از زبان منجر می‌شود[11]. علت اصلی این است که شاعر و ادیب در ابتدای برخورد با اشیا به جای اینکه چیزها را از طریق نامشان بشناسد به شناختی مستقیم و بی‌واسطه از آنها دست می‌یابد و سپس به سوی دسته‌ای دیگر از اشیا که همان الفاظ است، روی می‌آورد؛ آنها را لمس می‌کند؛ می‌ورزد، حس می‌کند و سرانجام کشف می‌کند که میان آنها با زمین، آسمان، آب و همه اشیای آفریده و حادث، پیوندی هست و از طریق این دریافت به «تصویری لفظی» دست می‌یابد و این «تصویر لفظی»که به سبب مشابهتش با مثلاً درخت بید یا بان،مورد انتخاب شاعر بوده است،لازم نیست که حتماً همان کلمه‌ای باشد که ما برای نامیدن این اشیا به کار می‌بریم؛ چون شاعر و ادیب خارج از زبان است به جای اینکه کلمات همچون دلالاتی باشد که اورا از خودش بیرون ببرد و به میان اشیاء بیفکند، او آنها را همچون دامی برای صید واقعیت، گریز پا می‌بیند. پس از میان معانی متعدد یک کلمه، تنها یک معنی را برنمی‌گزیند، هر یک از معانی به جای اینکه هویت مستقل و وظیفهٔ جداگانه‌ای داشته باشد در نظر او همچون کیفیت ذاتی کلمه جلوه می‌کند و در ذهن و خاطر او با دیگر معانی کلمه مخلوط و ممزوج می‌شود. از همین رو زبان ادبیات، گونه‌ای از گونه‌های زبانی است که از یک ساحت تجربی و معنایی ویژه سخن می‌گوید و صورت آن از معنایش جدایی‌ناپذیر است و اگر آن را به هر گونهٔ زبانی دیگری (زبان فلسفه، زبان عامیانه و ...) برگردانیم و بر آن باشیم تا معنای آن را جدا از صورت آن برسانیم، چنین برداشت و تفسیری هرگز نمی‌تواند آن معنای اصلی را آن چنانکه در صورت ویژه آن نهفته است به ما برساند. هر شرح و تفسیری راهنمایی است که ما را تا آستانه اثر اصلی پیش می‌برد، اما سرانجام می‌باید با پای خود به اندرون آن رفت و معنای نهایی را دید و دریافت، زیرا آن زبان پیرایه‌ای بر آن معنا نیست، بلکه با آن همراه و هم‌عنان است. نسبت آن دو مانند نسبت تن و جان است؛ برای مثال مفاهیم «می، جام، ساقی و دیرمغان» در دستگاه اندیشه و جهان بینش

www.SID.ir

Archive of SID

«حافظ» بیانگر چنان جهانی از رویدادها و معانی و روابط کیفی میان چیزها و معانی باطنی آنهاست که در هیچ تاریخ، جهان و زبان دیگری رخ نداده است[۱۲] و در نتیجه حتی برابرهای واژه‌نامه‌ای این واژه‌ها نیز هرگز نمی‌تواند، چنین جهانی از نسبتها و معناها را بنمایاند؛ زیرا تنها در این قلمرو ادیبانه از تجربه انسانی است که کشف چنین معناها و روابط کنایی و نمادینی ممکن شده است و آنچه مزه و حلاوت شعر و کلام ادیبانه به شمار می‌آید از همین لایه‌های زیرین و ژرف معنایی و احساسی ناشی می‌شود که حاصل تجربه‌های دیرینه زندگی است که در زبان بازتافته است (آشوری ۱۳۸۰: ص ۱۴، ۱۶ ـ۱۸).

سرانجام اینکه اعیان و آثار ادبی هرچند از ماده زبان است، زبان نیست. از ماده زبان است زیرا اتصال احساس با ادبیات به واسطهٔ زبان است؛ یعنی اگر مادهٔ زبان در میان نباشد، امکان ادراک حسی ادبیات منتفی است با این حال ادبیات، زبان نیست، زیرا علل فاعلی و موجبات وجودی آن غیرزبانی است به این معنا که صورت و ساخت ویژه اثر ادبی، زبان را از وسیلهٔ ارتباط و انتقال اطلاع به موضوعی برای آفرینندگی تبدیل می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که ادبیات تحقق و عینیت یافتن نگرش هنرمند است در زبان به وسیلهٔ قوانین و قواعد هنری (حافظی، ۱۳۷۰: ص ۱۳ و ۱۴).

هنر ادبیات (هنر و ادبیات)

بنا به گفته «چخوف» تنها انعکاس حقایق زندگی بشری است که می‌تواند نام هنر به خود بگیرد. هنر نغمه‌ای است که برای بشریت سروده می‌شود؛ اهرمی است که انسان را به جلو می‌برد؛ انعکاسی از واقعیتهای زندگی اجتماعی، مردمی است که هنرمند در میان آنها زندگی می‌کند (چخوف، ۱۳۲۹: ص ۲).

در نظر «تولستوی» هنر خوب هنری است که ساده‌ترین احساسات زندگی را منتقل کند. همان احساساتی که در دسترس تمام مردم جهان قرار دارد[۱۳]. از دیدگاه او هنر باید برای عموم مردم قابل فهم باشد. خاصیت هنر باید این باشد که شخصیتی همگانی ایجاد کند، زیرا هنر به اتفاق سخن، یکی از کارامدترین وسایل ارتباط انسانها با یکدیگر و از موجبات ترقی یعنی پیشرفت بشر به سوی کمال است (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ص ۴۰۶ و ۴۰۷).

به این اعتبار، آنچه ادبیات را با دیگر شاخه‌های هنر پیوند می‌دهد، این است که ادبیات نیز مانند دیگر هنرها، حقیقت را تنها براساس منافع، افکار و احساسات انسانی تصویر می‌کند و

www.SID.ir

Archive of SID

«شیء» اساسی آن نیز انسان است و نیز از آنجا که طبیعت و دیگر موجودات نیز پیوسته در ارتباط با انسان به تصویر درمی‌آیند، می‌توان گفت که ماهیت همه شاخه‌های هنر، ماهیتی بشری است.«شیء» ادراکی هنرها، انسان اجتماعی است. ولی از آنجا که هر شاخه از هنر، ویژگیها و امکانات خاص خود را دارد، ادبیات به اعتبار شیء، مضمون و شکل، خصوصیاتی از آن خود دارد. از این‌رو ادبیات با نگاهی متفاوت از دیگر هنرها بویژه «نقاشی و پیکرتراشی»، جهان درونی انسان، اندیشه‌ها، احساسات و شخصیت او را با همه عمق و پیچیدگی خود در بستر زمانی پهناور و در درون حرکت و تکامل و مناسبت با جهان بیرونی تصویر می‌کند[۱۴] (روف، ۱۳۵۴: ص ۵۱ ـ ۵۳). به این معنا که به دلیل پیچیدگی روند درونی اندیشه نسبت به «گفتار» که واقعیت بی‌واسطه تفکر محسوب می‌شود و عدم توانایی زبان غیر ادبی در بیان تمامی منویات اندیشه، ادبیات (هنر کلامی) از محدوده‌های گفتاری فراتر می‌رود و از تمامی امکانات مجازی و استعاری بشر در استعمال واژه‌ها، مضامین و تصویرها بهره می‌گیرد[۱۵] و در نهایت اثر ادبی به عنوان یکی از جلوه‌های هنر تبدیل به رمزی می‌شود که خواننده را می‌خواند و جایگاه حقیقی وی را به او نشان می‌دهد.

از این‌رو هنرمند ادبی ـ شاعر، نویسنده ـ صورتگر زبان نامیده می‌شود به اعتبار اینکه با کلک خیال‌انگیز خود به صناعت از زبان، هزاران نقش برمی‌آورد و به صورتی از صورتهای ادبی پیش روی ما می‌نهد[۱۶]. قالب این صورتهای ادبی است که آینه تصور ما در برابر آینه تصور هنرمند قرار می‌گیرد و بر دو آینه نقشی همانند پدیدار می‌شود.

چنانچه نسبت ما به عنوان مخاطب یا هنرپذیر همانند نسبت هنرمند با نقشهای ذهنی و خیالی او باشد، می‌توان از هماهنگی و همسانی میان هنرمند و هنرپذیر سخن به میان آورد؛ به این معنا که حالات و کیفیاتی که اثر ادبی در هنرپذیر برمی‌انگیزد، مطابق با حالات و کیفیاتی باشد که آن اثر در هنرمند برانگیخته است.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در چنین حالتی اثر ادبی آن دو ـ هنرمند و هنرپذیر ـ را نسبت به خود همسان ساخته است. در همسانی اشتراک فکری و عاطفی یا همدلی برقرار است و هنرمند و هنرپذیر به واسطه اثر ادبی همدل و متحد می‌شوند.

همسانی به عنوان کار کرد نهایی ادبیات، مشروط به «همسویی» است؛ به این معنا که ابتدا میان هنرمند و هنرپذیر همسویی برقرار می‌شود، سپس همسانی تحقق می‌یابد.

www.SID.ir

Archive of SID

تحقق «همسویی» مبتنی است بر موجود شدن همان «خیالساخته‌های ادبی» نزد هنرپذیر که البته امری درونی و ذهنی است؛ به این معنا که هنرپذیر همچون هنرمند ناگزیر از فعالیتی خلاق است. او خلاقانه به بازآفرینی واقعیتی هنری و زیباشناختی می‌پردازد که در مرتبهٔ یک «کلیت خیالساخته ادبی» قبلاً به دست هنرمند ابداع شده است. به این ترتیب می‌توان همسویی را مشارکت خلاقانهٔ هنرپذیر در بازآفرینی اثر ادبی دانست؛ به بیان دیگر در آفرینش ادبی، موجود ذهنی هنرمند با تعیّن در مادهٔ زبان به صورت اثر ادبی، تحقق خارجی می‌یابد و حال اینکه در بازآفرینی نزد هنرپذیر «عین ادبی» به موجودی ذهنی مبدل می‌شود (فرزاد، ۱۳۸۱: ص ۱۵ ـ ۱۷؛ حافظی، ۱۳۷۰: ص ۸۸ ـ ۹۲). تا آنجا که «ایلیا ارنبورگ» نویسنده روسی گفته است: خواندن به نوبه خود یک جریان خلق و ابداع است. خواننده به هنگام خواندن یک اثر ادبی، کاری نزدیک به کار نویسنده انجام می‌دهد و با تخیل خود متن داستان را کامل می‌کند (ارنبورگ، ۱۳۳۳: ص ۴۱) .

ملاک و معیار زیبایی در آثار ادبی

درباره مفهوم زیبایی و چگونگی ادراک ودریافت آن از سوی انسان،باورهای گوناگونی وجود دارد؛ از آن جمله گفته‌اند که «زیبایی، تناسب و هماهنگی (هارمونی) و بیان حال است. زیبا چیزی است که هم تمایلات جسمانی و هم عقل و ذکا و هم تمایلات عالی انسانی را ارضاء کند. هر اندازه که ذهن وحواس و قلب بیشتر راضی شده باشد به همان اندازه زیبایی کاملتر است.

ـ زیبا چیزی است که به واسطه کیفیات و ساختمان کیفی خود توجه ما را به خود معطوف می‌کند. «جیمز جویس» در کتاب خود به نام «تصویری از هنرمند ...» به طور ضمنی اصولی چند برای زیبایی ارائه کرده است. بر طبق نظر او، شناخت ما از زیبایی براساس سه مشخصه استوار است: الف) انسجام (همگرایی): یعنی داشتن وحدت ترکیبی. اهمیت انسجام در این است که موضوع را از یکپارچگی و پیوستگی و زیبایی برخوردار می‌سازد. ب) هماهنگی (هارمونی): نسبت و نیز رابطه‌های موجود میان اجزا است که در ارتباط با انسجام کل اثر هنری، عملی اساسی دارد. ج) ویژگی (مشخصه، آن): هر چیز زیبا ویژگیهای خاص خود را دارد و قابل تشبیه به دیگر آثار هنری نیست. ویژگی یعنی داشتن چیستی، یا همان (آن) (فرزاد، ۱۳۸۱: ص ۵۲ و ۵۴).

www.SID.ir

Archive of SID

از دیدگاه یونانیان قدیم، زیبایی، خوبی و حقیقت از مفهومی یگانه و مترادف برخوردار بودند. هر اثر همین که از جوهر هنری بهره‌مند می‌بود، خوب، زیبا و حقیقی نیز پنداشته می‌شد. در باور آنان، روح چون بر اثر هنر تلطیف می‌شد، فرزانه‌تر نیز می‌شد، و تا حدی بر اثر همین اعتقاد بود که ارسطو تماشای «تراژدی» را موجب «تطهیر روح و تزکیه نفس» می‌دانست.

«ماکسیم گورکی»، نویسنده بزرگ روسی دربارهٔ وجه اشتراک همه آفریده‌های ادبی می‌نویسد: «همه این آثار بیان کننده اشتیاقی است که در همه افراد بشر وجود دارد و آن عشق به چیز مرموزی است که «زیبایی» نامیده می‌شود و نه در خیال می‌گنجد و نه در اندیشه و حتی احساس به دشواری بر آن دست می‌یابد.» از این رهگذر، منظور نویسنده، مانند همهٔ هنرمندان دیگر، این است که به خوانندگان خود نوعی احساس عاطفی بدهد که در عرف به «لذت زیبایی» موسوم است و شاید بهتر این است که آن را «شادی زیبایی» بنامیم و این احساس از مشاهده و تصدیق هماهنگی متقن ذهنیت با عینیت سرچشمه می‌گیرد.به این ترتیب «شادی یا لذت زیبایی»،در این حد، ناشی از آگاهی و درون‌یافتی است که انسان از بازیابی و درونگرایی چیزی که به اعلی درجه، «جز خود او» است، حاصل می‌کند (ندوشن، ۱۳۴۹: ص ۲۸).

به موجب تعالیم «همسترهویس»زیبایی‌شناس‌هلندی،زیبایی‌این است که بزرگترین لذت را به ما ارزانی می‌دارد و به بیان دیگر تصورات بسیاری را در کوتاهترین مدت ممکن به ما می‌بخشد. لذتی که از «زیبا» به دست می‌آید، عالیترین معرفتی است که انسان قادر به تحصیل آن است، زیرا در کوتاهترین زمان ممکن، احساسات و ادراکات بسیاری از این معرفت عاید ما می‌گردد (تولستوی، ۱۳۵۰: ص ۳۰). البته تحقق این امر زمانی ممکن است که اثر ادبی وظیفه‌اش را بدرستی انجام دهد، زیرا در این صورت است که دو کیفیت لذت و ادراک درهم می‌آمیزد و خواننده را به اوج لذت، شعور و آگاهی سوق می‌دهد.

زیبایی شناسان معاصر با توجه به نیاز زیبایی در انسان، که نیازی تماماً طبیعی و ذاتی و در عین حال عادی و معنوی است، بر این باورند که تجربهٔ زیبایی شناختی، ادراک کیفیتی است که در نفس خود خوشایند و دلکش است و ارزش غایی است که نمونه و طعم سایر ارزشهای غایی را عرضه می‌دارد و با احساس لذت، درد، واکنش لذت گرایانه و حواس پیوند دارد. شیء زیبا، شیئی است که به خاطر کیفیات خود، ذهن و خاطر ما را متوجه خود می‌کند؛ به بیان دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

تجربه زیبایی شناختی، شکلی از تأمل یا توجه مشتاقانه و عمیق به کیفیات و ساختمان کیفی اثر است. از این‌رو «اثر ادبی» شیئی زیباست و می‌تواند تجربه‌ای زیبایی شناختی را برانگیزد و با توجه به اینکه نیاز به هر گونه زیبایی در انسان فرم ویژه فعالیت خود را می‌طلبد، نیاز به زیبایی در ادبیات در نهایت به «خلاقیت هنری» یعنی آفرینش «نویسنده» و بازآفرینی (خواننده) اثر ادبی منجر می‌شود[17] (ولک ـ وارن، ۱۳۷۳: ص ۲۷۸).

ماهیت و نظام ویژه ادبیات

در تعریف ادبیات به معنای خاص کلمه، تأکید بر سه نکته حائز اهمیت است:

الف ـ شکوهمندی اثر ادبی: تنها آثاری از ویژگی «علو و شکوهمندی» برخوردار است که احساس دگرگونی و انتقال به اوج تجربیات جدید عاطفی را به فوریت در خواننده ایجاد کند. علو بزرگترین فضایل ادبی است. چیزی که سبب می‌شود، آثار ادبی با وجود پاره‌ای از نواقص از تأثیر ویژه و آنی برخوردار گردد و این همان چیزی است که وظیفه و هدف غایی ادبیات شمرده می‌شود.

از این رو تعریف از ماهیت حقیقی ادبیات تنها از راه بحث دربارهٔ معیارهای آثار بزرگ ممکن می‌شود، زیرا جوهر هر چیز با عالی‌ترین تجلی آن مشخص می‌گردد. از دیدگاه محققان ادبی، اثر ادبی بزرگ این است که نه یک بار بلکه به تکرار خواننده را به هیجان آورد و برانگیزد. برای اینکه نویسنده بتواند چنین تأثیری در خوانندگان خود پدید آورد، باید از سه ویژگی یا خصلت برخوردار باشد: قدرت کاربرد صنایع لفظی و معنوی، نجابت گفتار و توانایی در ترکیب عناصر به گونه‌ای که بتواند به یاری کلام و گفتار خویش، افکار، تجارب و احساسات خود را به دیگران انتقال دهد و موجد عظمت و اعتلای اندیشه و ادراک آنان گردد (میرصادقی، ۱۳۷۵: ص ۳۱).

ب ـ برخورداری اثر ادبی از ماهیت «تخیل»: «ارسطو» در فصل اول کتاب «هنر شاعری بوطیقا»ی خود ملاک تشخیص آثار ادبی از دیگر شکلهای بیان را در کیفیت محاکاتی (تقلیدی) یا تخیلی آن خلاصه کرده است، زیرا در این گونه آثار، هدف این نیست که ادبیات عین هستی و واقعیت را مورد تقلید و محاکات قرار دهد، بلکه اصل بر این است که ادبیات به آفرینش جهان و اشیای تخیلی دست یابد؛ به بیان دیگر ادبا چیزهایی را مورد تقلید قرار می‌دهند که

www.SID.ir

Archive of SID

عیناً روی نداده است، بلکه کیفیت تخیلی و تصوری آن را به تصویر می‌کشند. از این‌رو مراد شاعر و ادیب، وصف چیزی که روی داده است، نیست، بلکه وصف آن چیزی است که ممکن است اتفاق بیفتد؛ به عبارت دیگر شاعر یا نویسنده، ابزار و مصالح خود را از جهان واقعی می‌گیرد و آنها را بازآفرینی می‌کند.[۱۸] اهمیت این امر به گونه‌ای است که حتی نویسندگان آثار تجربی یا ناتورالیستی که تصور می‌کنند با آفرینش «جهان داستانی» خود، «برشی از زندگی» را ارائه داده‌اند و آثار داستانی آنها بر مشاهدات آنها بنا شده نه بر تخیل ایشان، از این نکته غافلند که این آثار از صافی ذهن و تخیل آنها گذشته است، زمان و فضا در این آثار، زمان و فضای جهان واقع نیست. گفتگو و شیوه‌های شخصیت‌پردازی و دیگر اجزای داستان ازخصوصیت‌تخیلی برخوردار است و تنها گزارش مشاهدات نیست (میرصادقی، ۱۳۷۵: ص ۲۴، ۱۹ ـ ۲۱).

تفاوت عمده آثار ادبی واقعیتگرا و طبیعت‌مدار با آثار ادبی واقعیت‌گریز در این است که جهانهای خیالی موجود در آثار از نوع نخست با بهره‌گیری از عناصر و روابط جهان هستی آفریده می‌شود و حال اینکه عناصر و روابطی که بر روی هم، جهانهای خیالی موجود در آثار از نوع دوم را می‌سازد، اغلب همچون خود آن عوالم، خیالی و ابداعی است؛ به عنوان مثال، جهان موجود در رمان «همسایه‌ها» اثر «احمد محمود» به همان اندازه خیالی است که جهان موجود در «بوف کور»، اثر «صادق هدایت» به جز اینکه «احمد محمود» جهان خیالی اثر خود را با بهره‌گیری از عناصر و روابط موجود در جهان هستی آفریده و حال اینکه «صادق هدایت» دست کم روابط جاری میان عناصر سازنده جهان خیالی اثرش را هم، مثل کل آن جهان، اغلب خود آفریده است (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ص ۱۹).

گفتنی است که بخش عمده‌ای از زیبایی و جذابیت آثار خلاق ادبی در گرو عنصر تخیل و گریز از واقعیت ملموس در این آثار است. به گفته هارتمان، زیبایی نه در جهان خارج و نه در ذات و نه در درون انسان است، بلکه در صورت ظاهر نهفته و به وسیله هنرمند به وجود آمده است. شیء فی‌نفسه زیبا نیست، هنرمند آن را تبدیل به زیبایی می‌کند (تولستوی، ۱۳۵۰: ص ۳۰).

ج ـ ارتباط معنادار اثر ادبی با دنیای واقعی (حقیقت مانندی). هر اثر صرف‌نظر از کیفیت متن آن، ما را با انعکاسی از جهان واقع رو به رو می‌کند. به بیان دیگر واقعیت، زیرساخت هر

www.SID.ir

Archive of SID

تخیلی است، زیرا همان‌طور که واژه نمی‌تواند بدون مفهوم مشابهی باشد، هنر واقعی هم نمی‌تواند تخیل را از مضمون، یعنی از رابطه‌اش با آنچه عیناً وجود دارد، چه در عرصه طبیعت و چه در عرصهٔ اندیشه و احساس بشر محروم کند (میرصادقی، همان: ص ۲۴).

به قول پاگانو زیبایی‌شناس ایتالیایی، هنر این است که زیباییها و واقعیتهای پراکنده در طبیعت را در یک جا گرد آورد. استعداد دیدن این زیباییها، ذوق و استعداد گرد کردن آنها در یک مجموعه در عین حفظ ارتباط آنها با واقعیت، نبوغ هنری است (تولستوی، همان: ص ۳۰).

ادبیات،واقعیتهای جهان‌واقع را بازآفرینی می‌کند،یعنی از طرفی در خلق واقعیتها، ابداع آزادانه‌ای صورت می‌گیرد و چیزهایی را می‌آفریند که هرگز در جهان واقع نظیرش وجود نداشته است، اما از سوی دیگر از واقعیتهای جهان واقع نیز تقلید می‌کند و چیزهایی را می‌آفریند که شبیه اشیای دنیای واقعی است. این حالت دوگانه (ابداع آزادانه و تقلید) فلسفهٔ وجودی ادبیات است. اما برای سنجش مهارت نویسنده در این عمل، ناچار باید مقایسه‌ای میان آنچه او آفریده (ابداع کرده) و آنچه در جهان واقع وجود دارد، صورت گیرد تا میزان همخوانی و مطابقت این دو مشخص گردد، نتیجه همین مقایسه است که اهمیت کار نویسنده را مشخص می‌کند و ارزش و اعتبار اثر او را آشکار می‌سازد (میرصادقی، همان، ص ۲۶ و ۲۷).

البته هنرمند در نشان دادن واقعیت، خود را به چهارچوب خاصی محدود نمی‌کند. هنر آنچه را در محدوده دریافت زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد به تصویر درمی‌آورد. اما در هنر، محیطی که انسان در آن زندگی می‌کند، اشیایی که انسان را احاطه کرده‌اند و طبیعت در ارتباط با انسان نشان داده می‌شود و این عوامل به علت اینکه خصلت انسانی به خود می‌گیرند، فهم ما را از ماهیت انسان تسهیل می‌کند. خلاصه هر تصویری که از زندگی گرفته شده و در هنر بازآفرینی شود، اعم از اینکه نمودار مستقیم زندگی باشد یا نمایش غیرمستقیم آن و صرف نظر از اینکه در کدام شکل یا نوع هنری بیان گردد، همیشه حاوی عامل انسانی معینی است.

البته ناگفته نماند که ادبیات در برگرفتن واقعیت از محیط پیرامون خود به ارائه نمونه‌های کلی از خصلتهای عادی یا مهم انسانی می‌پردازد. این نمونه‌ها هر کدام معرف نوع معینی از افراد در موقعیتهای خاص هستند و با ساخت ذهنی و روانی نویسنده و شاعر ارتباط مستقیم دارند و منعکس کننده واقعیتهای اجتماعی و اقتصادی جامعه خود هستند[۱۹]. قهرمانها، نمونه‌هایی کلی از خصایل کلی یک جهان‌بینی کلی هستند که هر کدام، نمایشگر درک عمیق

www.SID.ir

Archive of SID

نویسنده و شاعر از عواطف اساسی و بنیادی اوست. اما نویسنده برای اینکه کارش جنبه اخلاقی پیدا کند، ناچار است حوادث را دست‌چین کند و وقایعی را که با منظور او می‌خواند برگزیند؛ یعنی از میان مصالح و مواد موجود در جهان واقع هر چه را که به کارش می‌آید، بردارد و بر مبنای آنها اثرش را بیافریند؛ اما واقعیتهای جهان واقع در ذات خود یکپارچه‌اند. وقتی نویسنده تکه‌ها و قسمتهایی را که به کارش می‌خورد، انتخاب می‌کند و بقیه را کنار می‌زند، هماهنگی و یکپارچگی آنها به هم می‌خورد. نویسنده باید دوباره آنها را با قصد و هدف تازه‌ای هماهنگ کند و این هماهنگی هر چه متناسب‌تر و متفق‌تر باشد، ساختار اثر کاملتر می‌شود؛ به بیان دیگر اگر این نمونه‌ها و موقعیتها با تجربه‌ها و مشاهدات انسانی هماهنگ و موافق نباشد، خواننده آنها را رد می‌کند و نمی‌پذیرد. بنابراین هر اثر خلاقی اعم از روایی یا نمایشی برای اینکه باور و پذیرش خواننده یا بیننده را جلب کند، باید از کیفیتی برخوردار باشد که در اصطلاح به آن «حقیقت مانندی» می‌گویند.

«حقیقت مانندی»کیفیت خاص هر اثر خلاقی است که اثر را در ذهن خواننده یا مخاطب باورکردنی جلوه می‌دهد. در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» تألیف«کارل بکسون و آرتورگانز»،در تعریف«حقیقت مانندی» آمده است که: «کیفیتی که در اثری ادبی وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد، حقیقت مانندی خوانده می‌شود.»

ارسطو نیز در تأیید و تأکید بر همین موضوع(حقیقت مانندی اثر ادبی) گفته است که: «به‌طورکلی می‌توان امورممتنع را باتوجه به اقتضای هدف شعر یا به دلیل ارجحیت آن و یا به واسطهٔ انطباق آن با اعتقاد عامه توجیه کرد. از لحاظ شعر، امر ممتنع و باور کردنی بر امر ممکن باور نکردنی ترجیح دارد» (میرصادقی، همان: ۲۷ـ۳۲).

دیدگاه «شارل بودلر» نیز مؤید همین نکته اساسی است. در نظر او هر اثر ادبی (بویژه شعر) قرائتی از واقعیت است. این قرائت ترجمه‌ای است. این ترجمه نوشته‌ای است. رمزی تازه برای واقعیتی که بازگشاده می‌شود. شعر بدل عالم است. نوشتن هر شعر رمزگشایی عالم است. تنها به منظور خلق رمزی تازه (فرزاد، ۱۳۸۱: ص ۱۷۹).

نتیجه گیری

آنچه از مجموع این مقال برداشت می‌شود، این است که:

www.SID.ir

Archive of SID

ـ مقوله «ادبیات» مبحثی جدا و متمایز از «پژوهشهای ادبی» است، زیرا «ادبیات» هنر و آفرینش است و حال اینکه مقوله دوم، شاخه‌ای از معارف انسانی است.

ـ ادبیات به دلیل درونمایه ویژه خود (تفکر،احساساتو عواطف انسانی) نزدیکترین هنر به اندیشه انسان است.

ـ در برخورد زبانی با جهان هستی، واقعیتهای موجود جهان به تصویر درمی‌آید، اما در برخورد ادبی واقعیتهای موجود به کمک نظام ادبیات، مورد سنجش، اعتراض و بازآفرینی قرار می‌گیرد و در نهایت به جای آنچه هست، طرح تازه‌ای از آنچه می‌خواهیم باشد، ترسیم می‌شود.

ـ از آنجا که زبان ادبیات از ساحت تجربی و معنایی ویژه سخن می‌گوید و صورت آن از معنایش جدایی‌ناپذیر می‌نماید، اگر آن را به هرگونهٔ زبانی دیگری برگردانیم، چنین برداشت و تفسیری هرگز قادر به رساندن آن معنای اصلی نیست که در صورت ویژه آن نهفته است.

ـ در آثار و اعیان ادبی، صورت و ساخت ویژه اثر ادبی، زبان را از وسیلهٔ ارتباط و انتقال اطلاع به موضوعی برای آفرینندگی تبدیل می‌کند.

ـ تفاوت اساسی ادبیات با دیگر رشته‌های هنری در نگاه متفاوت آن با این دسته از هنرها (به ویژه نقاشی و پیکرتراشی) است؛ به این معنا که ادبیات جهان درونی انسان، اندیشه‌ها، احساسات و شخصیت او را با همه عمق و پیچیدگی خود در بستر زمانی پهناور و در درون حرکت و تکامل و مناسبت با جهان بیرونی تصویر می‌کند.

ـ زیبایی در آثار ادبی منوط به چهار ویژگی: الف) انسجام یا همگرایی ب) هماهنگی ج) ویژگی د) توانایی اثر ادبی در ایجاد تصورات بسیار در کوتاهترین مدت ممکن است که نتیجه نهایی آن چیزی جز همسویی، خلاقیت هنری و مشارکت جدی و صحیح مخاطب در بازآفرینی خلاقانه اثر ادبی نیست.

ـ ارائه نمونه‌های کلی از خصلتهای عادی یا مهم انسانی از سوی شاعر یا ادیب، نمایشگر درک عمیق وی از عواطف انسانی و بنیادی اوست؛ به بیان دیگر در بسیاری از موارد نویسنده آثار ادبی، منِ حقیقی خود را در آثار خویش باز می‌نمایاند.

ـ آنچه یک اثر ادبی را در مقابل سایر آثار زبانی برجسته و متمایز می‌سازد، اعتلا، جزالت، شکوه، تأثیرگذاری، برخورداری از ماهیت تخیل و حقیقت‌نمایی است.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

۱. دست در جذبه یک برگ بشوییم و سرخوان برویم./ صبحها وقتی خورشید، درمی‌آید متولد بشویم./ هیجانها را پرواز دهیم./ روی ادراک فضا، رنگ، صدا، پنجره گل‌نم بزنیم./ ریه را از ابدیت پر و خالی بکنیم./ روی پای تر باران به بلندی محبت برویم./ در به روی بشر و نور و گیاه و حشره باز کنیم (سپهری، ۱۳۷۵: ص ۱۸۱).

۲. ... یا وقتی عصرهای زمستان می‌خواستی آفتابه را آب کنی و ته حیاط جلوی ردیف مستراحها را در یک خط دراز آب بپاشی تا برای فردا صبح یخ ببندد و بعد وقتی که صبح می‌آمدی و روی باریکهٔ یخ سُر می‌خوردی و لازم نداشتی پیش پایت را نگاه کنی و کافی بود که پاها را چپ و راست از هم باز کنی و میزان، نگهشان بداری و بگذاری که لیزی روی یخ تا آخر باریکه بکشاندت ... (آل احمد، ۱۳۷۱: ص ۹).
دیدزن را پی خود چشم به راه/ می‌برد چرتش در پیش اجاقی که هنوز/ اندر او وَشته‌ای چندی است به سوز/ سگ خود را «پاپلی» را، که لمیده به پلَم دید که او/ مانده با سوسوی چشمش (سوی راهی که به دریای گران می‌خرامد) نگران (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ص ۲۲۷ ـ نیما، مانلی).

۳. صدای چرخ چاه می‌آید. انگار سرم بزرگ شده است. ردیف چندلهای سقف آنقدر بالاست که انگار از دسترس دور است. سبک سبک شده‌ام. آنقدر راحت و آرام هستم که هر درد بی‌درمانی برایم تحمل‌پذیر شده است. همه نابسامانی‌ها و آشفتگی‌ها تو ذهنم سامان گرفته است ... از صدای یکنواخت نفس خودم که به خُرنش آرام گربه‌ای خواب‌آلود می‌ماند، خوشم می‌آید (محمود، ۱۳۶۰: ص ۲۱۱).

۴. در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد (هدایت، ۱۳۷۲: ص ۴۹).

۵. در هوای دوگانگی، تازگی چهره‌ها پژمرد/ بیایید از سایه ـ روشن برویم/ و بر لب شبنم بایستیم، در برگ فرود آییم./ از روزن آن سوها بنگریم، در به نوازش خطر بگشاییم./ نیاویزیم، نه به بند گریز، نه به دامان پناه./ نزدیک ما شب بی‌دردی است،

www.SID.ir

Archive of SID

دوری کنیم./ کنار ما ریشهٔ بی‌شوری است، برکنیم./ برویم برویم و بی‌کرانی را زمزمه کنیم (سپهری، ۱۳۷۵: صص ۱۱۷ ـ ۱۱۹).

۶. بشنو از نی چون حکایت می‌کند/ از جداییها شکایت می‌کند/ کز نیستان تا مرا بُبریده‌اند/ از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند/ هر کسی کو دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش (مولوی، ۱۳۷۴: دفتر اول، ابیات ۱ و ۲ و ۴).

۷. زندگی‌نو برانجیر سیاه در دهان گس تابستان است./ زندگی، بُعد درخت است به چشم حشره./ زندگی تجربهٔ شب پره در تاریکی است./ زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد./ زندگی سوت قطاری است که در خواب پلی می‌پیچد (سپهری، ۱۳۷۵: ص ۱۷۴).

۸. من به سیبی خوشنودم/ و به بوییدن یک بوتهٔ بابونه/ من به یک آینه، یک بستگی پاک قناعت دارم./ من نمی‌خندم اگر بادکنک می‌ترکد./ و نمی‌خندم اگر فلسفه‌ای، ماه را نصف کند./ من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن./ من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین./ رایگان می‌بخشد، نارون شاخهٔ خود را به کلاغ (همان، ص ۱۷۲).

۹. کرکره‌های بیرونی بسته بود. از میان درزهای چوب، خورشید از روی کف سنگی اتاق اشعهٔ بلند لطیف می‌فرستاد که در زوایای اثاثه می‌شکست و بر سقف بازی می‌کرد. روی میز، مگسها در حالی که خود را در تفاله آب سیب غرق می‌کردند، وزوز می‌کردند. روشنی که از لوله بخاری می‌آمد، دودهٔ پشت بخاری را مخملی می‌ساخت و با آبیِ جگری، خاکستر سرد را لمس می‌کرد (ناباکوف، ۱۳۶۷: ص ۲۰۶ ـ مادام بواری).

۱۰. ناگهان صدایی باغ را در خود جا داد، صدایی که به هیچ شباهت داشت./ گویی عطر خودش را در آیینه تماشا می‌کرد (سپهری، ۱۳۷۵: ص ۹۸). در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها در مرداب بی ته آیینه‌ها، هر جا که من گوشه‌ای از خودم را مرده

www.SID.ir

Archive of SID

بودم (همان: ص ۱۰۰). با تنش گرم بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ (تن گرمش، گورتنگش) (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ص ۱۴۲ ـ نیما).

۱۱. وقت کانسوی افق پنهان شوند/ باز می‌گردم به کومه پاکشان (وقتی که، آن وقت که) (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ص ۳۲۰ ـ شاملو). جا که نام از چه کسان می‌گذرد،/ من که باشم که کسم نام برد (جایی که، آن جا که) (همان، ۱۳۷۷: ۱۴۱ ـ نیما) ... با هرزاب بهاره آب انبار زیر حوض را می‌انباشتند که تلمبه‌ای سرش بود و حوض را با همان پر می‌کردند و خود بچه‌ها (آل احمد، ۱۳۷۲: ص ۳۴).

۱۲. این همه عکس می و نقش نگارین که نمود/ یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد (حافظ، ۱۳۸۲: غزل ۱۱۱، بیت ۳). من آنم که چون جام گیرم به دست/ ببینم در آن آینه هرچه هست (همان، غزل ۶۳، بیت ۷).

۱۳. سراسر زندگی عذرا در انتظار می‌گذشت. مثل آن بود که همیشه منتظر بود که یک روز یک نفر درِ کوچه را بزند و از او خواستگاری کند و دستش را بگیرد و با خودش ببرد. این انتظار صبح به صبح که از خواب بیدار می‌شد، تر و تازه می‌شد (چوبک، ۱۳۴۰: ص ۱۶).

۱۴. ... خوشی از نوع عالی به حواس من تاخته بود ولیکن منفرد، جدا، بی‌اشاره‌ای به منشأ آن و دردم زیر و زبر شدنهای زندگی که برای من بی‌تفاوت شد، مصیبتهای آن معصوم شد، کوتاهی آن وهم شد، این حس جدید آن اثر را در من داشت که عشق با پر کردن من با جوهر نایاب دارد یا درست‌تر بگویم، این جوهر در من نبود، خود من بود. دیگر احساس نمی‌کردم، کم‌مایه، صدفه و میرا هستم (ناباکوف، ۱۳۶۷: ص ۳۲۴ ـ در جستجوی زمان گمشده: مارسل پروست).

۱۵. تشخیص: «همه جا آرام و گنگ بود، مثل اینکه همهٔ عناصر قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند» (هدایت، ۱۳۷۲: ص ۷۵). «ده، سبز و خرم و پرگل، بغل گوش کویر خشک و هرم داغ خورشید، دور از چشم ریگزارهای تشنه و مرده، نفس می‌کشید (مرادی کرمانی، ۱۳۷۰: نمکو، ص ۲۲).

www.SID.ir

Archive of SID

غبارآلود و خسته/ از راه دراز خویش/ تابستان پیر/ چون فراز آمد/ در سایه‌گاه دیوار/ به سنگینی/ یله داد (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ص ۱۶۸ ـ شاملو). موجی که به عجله از روی شنهای ساحل بالا می‌آمد و در پی طعمهٔ تازه‌تری می‌گشت، دیگر چیزی نمی‌یافت و نومید و خجل خود را جمع می‌کرد و در دامان آبی رنگ مادرِ بی‌رحم خود پنهان می‌شد (آل احمد، ۱۳۷۹: ص ۹۷).

استعاره: در تمام طول شب،/ کاین سیاه سالخورده انبوه دندانهاش می‌ریزد؛/ وز درون تیرگیهای مزوّر/ سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد ... (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۶۹). و نقش رمه‌ای/ بر مخمل نخ‌نما/ که به زردی می‌نشیند. (مخمل نخ‌نما: سبزه‌زار پاییزی) (همان، ص ۲۱۰).

تشبیه: «... کوره راه در واقع زخمی بود التیام یافته، عمیقتر از آنکه راه و صافتر از آنکه مسیر نهری باشد، ...» (فاکنر، ۱۳۷۲: ص ۲۲). «خود گنبد چنگی به دل نمی‌زد. لخت و آجری ... عین تخم مرغ گنده‌ای از ته بر سقف مسجد نشسته بود. نخراشیده و زمخت ... (آل احمد، ۱۳۵۶: ص ۱۰).

۱۶. آب می‌خزید، سنگها و قلوه سنگهای خزه بسته را می‌لیسید، به نرمی پیچ می‌خورد وکف می‌کرد، کف‌هایش را می‌خورد، هوهو صدا می‌کرد و از رودخانه می‌رفت. کارش رفتن بود. یک عمر رفته بود (مرادی کرمانی، ۱۳۷۰: ص ۳۷).

۱۷. مانده بر ساحل/ قایقی، ریخته بر سر او،/ پیکرش را زرهی ناروشن/ برده در تلخی ادراک فرو./ هیچ‌کس نیست که آید از راه/ و به آب افکندش./ و در این وقت که هر کوههٔ آب/ حرف با گوش نهان می‌زندش ... (سپهری، ۱۳۷۵: صص ۷۶ و ۷۷).

۱۸. چیزها دیدم در روی زمین:/ کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد./ قفسی بی‌در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد./ نردبانی که از آن، عشق می‌رفت به بام ملکوت./ من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید (همان، ص ۱۶۳).

۱۹. این هم دکتر هامان! حوصله ندارند آدم برایشان حرف بزند. آن هم دکتر امراض عصبی! نه اطمینان آدم را به خودشان جلب می‌کنند، نه یک خرده گذشت دارند. چه

www.SID.ir

Archive of SID

فرق می‌کند؟ همان رنده و شیشه‌ای را که ما روی مغز بچه‌های مردم می‌اندازیم، اینها روی تن مردم می‌اندازند (آل احمد، ۱۳۷۱: ص ۸۳).

برای این گروه زنان، که مسلماً زوجهای مطیعی از بهر شوهران خود بودند، با همه نقص ظاهری که ممکن بود در ترکیب صورت یا اندام خود داشته باشند، همین قدر که مقید به اصل پوشاندن رو بودند از نظر مرد دین‌دار ما زنانی بودند کامل و برخوردار از یک زیبایی حقیقی؛ زنانی در ردیف فرشتگان آسمانی و برای شوهران خود آیه‌های رحمت و سعادت از جانب پروردگار توانا (افغانی، ۱۳۵۷: ص ۱۶).

منابع و مآخذ

۱. آشوری، داریوش، **شعر و اندیشه**، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۲. آل‌احمد، جلال، **از رنجی که می‌بریم**، چاپ پنجم، تهران، فردوس، ۱۳۷۹.

۳. _____ ، **پنج داستان**، تهران، رواق، ۱۳۵۶.

۴. _____ ، **زن زیادی**، چاپ دوم، تهران، فردوس، ۱۳۷۱.

۵. _____ ، **مدیر مدرسه**، چاپ اول، تهران، فردوس، ۱۳۷۲.

۴. احمدی، بابک، **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۱.

۵. ارنبورگ، ایلیا، **کار نویسنده**، ترجمه احمد منوچهر، تهران، انتشارات مه، ۱۳۳۳.

۶. افغانی، علی‌محمد، **شوهر آهو خانم**، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.

۷. بارت، رولان ـ دبوار، سیمون و ... ، **وظیفه ادبیات**، ترجمه و تدوین ابوالحسن نجفی، چاپ دوم، تهران، کتاب زمان، ۱۳۶۴.

۸. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، چاپ اول، تهران، سروش، ۱۳۷۷.

۹. _____ ، **سفر در مه**، چاپ اول، تهران، چشم و چراغ، ۱۳۷۴.

۱۰. تولستوی، لئون، **هنر چیست؟**، ترجمه دهگان، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۰.

۱۱. چخوف، آنتوان، **تیفوس**، ترجمهٔ سیمین دانشور، تهران، امیرکبیر، ۱۳۲۹.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۲. چوبک، صادق، **خیمه شب‌بازی**، تهران، جاویدان، ۱۳۴۰.
۱۳. حافظ، خواجه‌شمس‌الدین، **دیوان حافظ**، به اهتمام علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، مقابله با حافظ دکتر پرویز ناتل خانلری،چاپ سوم، تهران، زوار، ۱۳۸۲.
۱۴. حافظی، علی‌رضا، **معنی ادبیات**، چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.
۱۵. حق‌شناس، علی‌محمد، **مقالات ادبی زبان‌شناختی**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.
۱۶. روف، ج. جفه، **در شناخت هنر و زیبایی**، ترجمه حسین محمدزاده صدیق، چاپ اول، تهران، مسعود سعد، ۱۳۵۴.
۱۷. سارتر، ژان‌پل، **ادبیات چیست؟**، ترجمه ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی، کتاب زمان، ۱۳۴۸.
۱۸. سپهری، سهراب، **شعر زمان ما ۳**، به اهتمام محمد حقوقی، چاپ ششم، تهران، صدر، ۱۳۷۵.
۱۹. فاکنر، ویلیام، **حریم**، ترجمه فرهاد غبرایی، چاپ دوم، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۲.
۲۰. فرای، نورتروپ، **تخیل فرهیخته**، چاپ دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
۲۱. فرزاد، عبدالحسین، **درباره نقد ادبی**، تهران، قطره، ۱۳۸۱.
۲۲. محمود، احمد، **داستان یک شهر**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۰.
۲۳. مرادی کرمانی، هوشنگ،**بچه‌های قالیباف‌خانه**،چاپ‌چهارم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
۲۴. مولوی، جلال‌الدین، **شرح مثنوی شریف**، عبدالباقی گولپینارلی، ترجمه و توضیح توفیق هـ. سبحانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴.
۲۵. میرصادقی، جمال، **داستان و ادبیات**، انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.
۲۶. ناباکوف، ولادیمیر، **درسهایی در ادبیات**، چاپ اول، تهران، نشر علم، ۱۳۶۷.
۲۷. ندوشن، محمدعلی، **جام جهان‌بین**، ابن‌سینا، ۱۳۴۹.

www.SID.ir

Archive of SID

۲۸. ولک، رنه ـ وارن، آوستن، **نظریه ادبیات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۲۹. هدایت، صادق، **بوف کور**، چاپ دوم، تهران، نشر سیمرغ، ۱۳۷۲.

www.SID.ir