Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Incidental rhetoric (Case study: Rhetorical Stylistics of Mohtashem Kashani's Poetry)

Mostafa Mirdar Rezaei

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. E-Mail: m.mirdar@guilan.ac.ir.

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2024 July 20
Received in revised form 2024 September 4
Accepted 2024 November 9
Published online 2024 November 21

Keywords:
Occurrence school, Vasukht, Mohtsham Kashani, Literary techniques.

ABSTRACT

One of the schools of Persian poetry, which is apparently consistent with its new and European definition, is the school of Occurrence. Vasukht is also a type of storytelling that, according to researchers, Mohtsham Kashani invented this style and brought it to its peak. A cursory reflection on the studies that have been done in the field of the poetry of the school of Occurrence and Vasuht shows that most of them agree that the poets of this school do not use rhetorical techniques. According to these researches, the language of poetry is free from occurrences and devoid of literary tricks. The question of this research is whether the poetry of the School of Occurrence, especially the poetry of Mohatsham, is really a simple, unparalleled and devoid of literary artifices and poetic exaggerations? In order to explain the truth or falsity of general claims, a statistical work with accurate meters and criteria is needed. This essay, which is written with a quantitative-statistical method and with a stylistic approach, by examining some literary art forms in a certain amount of Mohtsham's poetry and comparing it with the scale of prominent poets of Iraqi styles and Hindi shows that Mohtsham's poetry is not empty and devoid of rhetorical tricks, but also the number and frequency of his poetry is sometimes more than that of Iraqi and Indian poets. Also, based on the data and results of this research, it is necessary to determine the true rhetoric of their poetry by doubting the famous saying and contradicting the common assumption, by reviewing the works of the poets and conducting detailed and statistical research.

Cite this article: Mirdar Rezaei, M., (2024)., Incidental rhetoric (Case study: Rhetorical Stylistics of Mohtashem Kashani's Poetry). *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (25). 80-94. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2024.11054.1618

© The Author(s)
DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2024.11054.1618
Publisher: University of Qom

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

بلاغت وقوعی (مطالعهٔ موردی: سبک‌شناسی بلاغی شعر محتشم کاشانی)

مصطفی میردار رضایی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: m.mirdar@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

کلیدواژه‌ها:
مکتب وقوع، واسوخت، محتشم کاشانی، شگردهای ادبی.

چکیده

یکی از مکتب‌های شعر پارسی که ظاهراً با تعریف جدید و اروپایی آن نیز تا حدی همخوانی دارد، مکتب وقوع است. واسوخت هم نوعی از وقوع‌گویی است که به عقیدهٔ پژوهندگان، محتشم کاشانی این سبک را ابداع کرده و به اوج رسانیده است. تأملی گذرا در مطالعاتی که در زمینهٔ شعر مکتب وقوع و واسوخت انجام شده، نشان می‌دهد که غالب آن‌ها به «عدم بهره‌گیری شاعران این مکتب از شگردهای بلاغی» اتفاق نظر دارند. بر اساس این پژوهش‌ها، زبان شعر وقوعی عاری و خالی از شگردهای ادبی است. پرسش این پژوهش این است که آیا به‌راستی شعر مکتب وقوع، خاصه شعر محتشم، شعری ساده، بی‌پیرایه و خالی از صناعات ادبی و اغراق‌های شاعرانه است؟ برای تبیین صحّت یا عدم راستی ادعاهای کلی‌گویانه، نیاز به یک کار آماری با معیار دقیق است. این جستار که با شیوهٔ کمّی ـــ آماری و با رویکردی سبک‌شناختی نوشته شده است، با بررسی چند هنرسازهٔ ادبی در مقداری مشخص از شعر محتشم و مقایسهٔ آن با مقیاس شاعران برجستهٔ سبک‌های عراقی و هندی نشان می‌دهد که نه‌تنها شعر محتشم خالی و عاری از شگردهای بلاغی نیست، بلکه شمار و بسامد صناعات شعر او گاه بیشتر از میزان شاعران سبک‌های عراقی و هندی است. هم‌چنین بر مبنای داده‌ها و نتایج این جستار بایسته است که با تشکیک در قول معروف و نقیضِ فرضِ رایج، با بازبینی آثار شاعران وقوعی و انجام پژوهش‌هایی دقیق و آماری، بلاغت راستین شعر آنان را معین کرد.

استناد: میردار رضایی، مصطفی. (۱۴۰۳). «بلاغت وقوعی (مطالعهٔ موردی: سبک‌شناسی بلاغی شعر محتشم کاشانی)». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۵. صص: ۹۴-۸۰ https://doi.org/10.22091/jls.2024.11054.1618

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

در تعریف اصطلاح مکتب گفته شده است: گروهی از نویسندگان که یک واحد تأثیرگذار را تشکیل می‌دهند و با اصولی توافق دارند، یک مکتب هنری را به‌وجود می‌آورند (Seghal, 2000: 20؛ شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۳) و گاه دارای بیانیه نیز هستند. یکی از مکتب‌های شعر پارسی[۱] که ظاهراً با تعریف جدید و اروپایی آن نیز تا حدی همخوانی دارد، مکتب وقوع[۲] است؛ زیرا گروهی از شاعران این مکتب که با چاره‌اندیشی «زمینه‌ی روگردانی از عشق آسمانی به سوی تجربه‌های واقعی زندگی را فراهم دیده بودند، به سبکی ساده به بیان عشق واقعی و واقعیت‌های عوالم عشق و دلداگی زمینی پرداختند و حالات واقعی در عشق را به طرزی ساده، واقعی و صریح در غزل وارد کردند» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۰۰). مکتب وقوع که در ربع اول قرن دهم به‌وجود آمد، در نیمهٔ دوم همان قرن به اوج رسید و تا ربع اول قرن یازدهم ادامه یافت، حد واسط بین شعر دورهٔ تیموری و سبک هندی است. پس غرض از شعر وقوع‌سرایی، بیان کردن حالات عشق و عاشقی از روی واقع بود و به نظم آوردن آنچه که در میان طالب و مطلوب به وقوع می‌پیوندد (گلچین معانی، ۱۳۷۷: ۳). مطابق موازین شاعران این مکتب، شرح وقایع عاشق و معشوق و حالات آنان باید مبتنی بر واقعیّت باشد؛ یعنی به‌طرز حقیقت‌نمایی بیان شود (شمیسا، ۱۳۶۲: ۱۶۰). پس طرز حقیقت‌نمایی و ذکر کنش‌های عاشق و معشوق اصلی‌ترین رکن‌های این مکتبند. نیز «واسوخت نوعی از وقوع‌گویی و منشعب از آن است و به شعری اطلاق می‌شود که مُفاد آن اعراض از معشوق باشد و این کلمه با حذف نون مصدری واسوختن درست معنی ضد آن را که سوختن باشد، می‌دهد» (گلچین معانی، ۱۳۴۸: ۶۸۱). به عقیدهٔ برخی پژوهشگران، سبک تغزلی واسوخت که شاخهٔ مشهور مکتب وقوع فارسی است، در میانهٔ قرن دهم در کاشان پدیدار شده و محتشم کاشانی این سبک را ابداع کرده و به اوج رسانیده است. لذا مبدع اصطلاح واسوخت و مروج این سبک محتشم کاشانی (۹۹۶ ـ ۹۰۵ ه. ق) است و وحشی در این شیوه مقلّد بوده است (فتوحی، ۱۳۹۳: ۸؛ همان، ۱۳۹۵: ۲۹۴ـ ۲۹۱؛ محتشم کاشانی، ۱۳۸۹، ج۱: ۲۵). به احتمال فراوان برای نخستین‌بار، محتشم اصطلاح «وقوع» را در مقدمهٔ رسالهٔ جلالیه که در آن گزارش مشروح روابط خود را با جوانی به نام شاطر جلال اصفهانی که از او دل برده، به نظم کشیده، به‌کار می‌برد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۱) و به هر حال، در جرگهٔ شاعران این مکتب قرار می‌گیرد (خاتمی، ۱۳۷۱: ۲۹؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۹؛ شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۷۱).

مسألهٔ بایستهٔ جستار حاضر، بررسی نکتهٔ باریکی است که از دل پژوهش‌هایی که در زمینهٔ واکاوی مختصات ادبی «مکتب وقوع» انجام شده، برمی‌آید. تأملی گذرا در این مطالعات نشان می‌دهد که غالب آن‌ها بر دو خصیصهٔ مشترک ادبی «سادگی و روانی زبان» و «عدم بهره‌گیری از شگردهای بلاغی» اجماع نظر دارند. بر اساس این پژوهش‌ها، «در زبان وقوع، کنایه، استعاره، ایهام و ابهام و مانند این‌ها وجود ندارد، بلکه صاف و صریح و زبان حال بود و بیان واقعه» (گلچین معانی، ۱۳۷۷: ۳). از نظر ادبی ساده و به مسایل بدیعی و بیانی بی‌توجّه است یا چندان از بدیع و بیان استفاده نمی‌کند و زبان آن خالی از صنایع بدیعی و اغراق و به‌طور کلّی بسیار ساده است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۴ و ۲۶۶؛ شمیسا، ۱۳۶۲: ۱۶۰).

پرسش این پژوهش آن است که آیا به‌راستی شعر مکتب وقوع، خاصه شعر محتشم، شعری ساده، بی‌پیرایه و خالی از صناعات ادبی و اغراق‌های شاعرانه است؟ توجّه داریم که در این‌جا بحث کیفیت هنرسازه‌ها مطرح نیست، بلکه صحبت از شمار و مقیاس حضور شگردهای ادبی در شعر شاعران این دوره است و سنجش صحّت این سخن فراگیر که «شعر مکتب وقوع عاری و خالی از هنرسازه‌های بلاغی است». آیا این‌که شعر وقوعی «بهرهٔ چندانی از سازه‌های تخییلی ندارد و صورتاً فاقد صناعات مجازی و صور خیال است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۶۱)، صرفاً یک ادعاست، یا این‌که در واقعیت

هم وجه افتراق عمدهٔ شعر وقوعی با شعر سبک هندی در بی‌پیرایگیِ شعر مکتب وقوع و پیرایه‌بندی شعر سبک هندی است؟ (شمس‌لنگرودی، ۱۳۷۲: ۳۳)؛ هرچه که هست، پژوهشگران این حوزه با یکدیگر هم‌داستانند که شعر وقوعی «شعر سادهٔ بی‌پیرایه و خالی از صنایع لفظی و اغراق‌های شاعرانه» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۲۸) و عاری از صنایع لفظی و معنوی است (رک. رزمجو، ۱۳۹۰: ۸۴؛ قربان‌پورآرانی، ۱۳۹۰: ۳۱۸؛ مجوزی و کمان‌باز، ۱۳۹۴: ۳۳ و ۳۶). لذا برای تبیین صحّت یا عدم راستی ادعاهای کلی‌گویانه، نیاز به یک کار آماری با معیار دقیق است. از این منظر، دانش سبک‌شناسی، یکی از محک‌ها و ابزارهای بررسی عناصر تصویرآفرین است که «همیشه از طریق مقایسه قابل ادراک است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۷) و عنصر «بسامد» در آن نقش بایسته‌ای دارد؛ چراکه «مطالعهٔ ظهور یک عنصر خاص در سبک‌شناسی آن‌قدر مهم نیست که مطالعهٔ آماری بسامد بالا و چشم‌گیر آن» (همان: ۴۰).

فرضیهٔ پژوهش حاضر این است که محتشم (از برجستگان مکتب وقوع) به لحاظ بسامد به‌کارگیری شگردهای بلاغی هم‌تراز با شاعران نامدار پیش و حتّی پس از خود است و در بهره‌گیری از برخی شگردها، حتی گاه بالاتر از آن‌هاست. بی‌خود نیست که به عقیدهٔ ریپکا، نیمهٔ دوم سدهٔ دهم/ شانزدهم می‌تواند به کسانی چون محتشم به خود ببالد (ریپکا، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۳۱) و «بعضی از شاعران عصر، وی را از استادان شعر محسوب می‌داشته‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۳۱).

این جستار که با شیوهٔ کمّی ـــ آماری و با رویکردی سبک‌شناختی نوشته شده است، با بررسی چند هنرسازهٔ ادبی (شامل شگردهای منفرد: «تشبیه»، «کنایه»، «استعارهٔ مصرّحه»، «استعارهٔ مکنیه»، «ایهام» و هنرسازه‌های ترکیبی: «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی»، «کنایهٔ استعاری» و «کنایهٔ ـ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی») در شعر محتشم و مقایسهٔ آن با مقیاس شاعران پیش از او (شاعران سبک عراقی: سلمان ساوجی، خواجوی کرمانی و خواجه حافظ شیرازی) و هم‌روزگار یا پس از او (سبک هندی: کلیم کاشانی، صائب تبریزی ـــ اصفهانی، و بیدل دهلوی)، در پی اثبات این نکته است که نه تنها شعر محتشم خالی و عاری از شگردهای بلاغی نیست، بلکه شمار و بسامد صناعات شعر او گاه بیشتر از میزان شاعران دیگر است. از آن‌جا که بیشتر حجم آثار شعری مکتب وقوع در قالب غزل است و این شیوه نتوانست به سایر قالب‌ها و موضوعات شعر فارسی راه یابد، اما در غزل جهشی نسبتاً خوب داشت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۹)؛ لذا محدودهٔ پژوهش حاضر، ۵۰۰ بیت از غزل‌های محتشم است که به‌صورت اتفاقی (رندومی) از سراسر غزل‌های او انتخاب شده است.

۱ـ۱) پیشینه پژوهش

سیاوش حق‌جو در مقالهٔ «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته» برای نخستین‌بار در سادگی وقوع تشکیک کرده و می‌نویسد: «طرف وقوع شاید پیچیده‌ترین آمیزهٔ صناعی را در میان همهٔ صناعات بیانی و بدیعی با خود داشته باشد و این صنعت از لحاظ ارجاعِ برون‌زبانی و دلالت به واقع شاید تعلیق‌آفرین‌ترین شگرد ادبی شناخته تواند شد و این امر در تحلیل آن معلوم خواهد شد» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۸۶). تفاوت مطالعهٔ حاضر با مقالهٔ مزبور در شیوهٔ پژوهش (مقالهٔ حاضر کمی ـ آماری و مقالهٔ حق‌جو توصیفی ـ تحلیلی)، رویکرد (مقالهٔ حاضر سبک‌شناختی و مقالهٔ حق‌جو کتابخانه‌ای) و محدودهٔ پژهش است.

مصطفی میردار رضایی در مقالهٔ «غربت کنایه در پژوهش‌های مکتب وقوع» (۱۳۹۹ ب) می‌کوشد تا حضور گسترده و نقش مؤثر صناعت بیانی کنایه را در بازنمایاندن حالات وقوعی نشان بدهد. به اذعان این پژوهشگر، شگرد کنایه نقش مهم و بایسته‌ای در آفرینش تصویرهای مکتب وقوع دارد و حضور گستردهٔ این صناعت در شعر وقوع نه‌تنها منافاتی با زبان سادهٔ این مکتب ندارد، بلکه به دلیل ماهیت کوچه و بازاری و مردمی بودنش، سبب روانی و سادگی زبان شعری وقوع نیز می‌گردد.

۲) بحث

چنانکه ذکر شد، سبک‌شناسی با دو عنصر «بسامد» و «قیاس» به بررسی متون می‌پردازد. بدین‌ترتیب، در این مطالعه، برای نشان دادن هنرسازه‌های بلاغی و اجزای تصویرساز شعر محتشم، نخست هندسهٔ تصویرهای غزل‌های این شاعر مورد بررسی قرار می‌گیرد (بسامد) و ارقام به دست آمده در ادامه با مقیاس عناصر تصویرساز شش شاعر دیگر قیاس می‌شود.

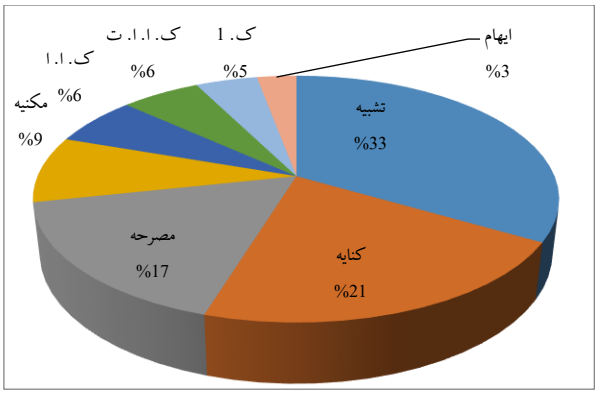
۲–۱) بررسی ساختمان تصویرهای غزل‌های محتشم

جدول زیر نمایان‌گر شمار بهره‌گیری محتشم از هنرسازه‌های منفرد و آمیغی است. در بخش عمودی این جدول، نام شاعر و در قسمت افقی آن، میزان شگردهای ادبی به‌ترتیب از ساحت شگردهای بلاغی منفرد به جانب شگردهای آمیغی ملاحظه می‌شود. به سبب بلندی نام‌ها و پرهیز از دشواری‌های حاصل از آن، در نمودارها به‌جای نام کامل هنرسازه‌های آمیغی، از حروف نخست آن‌ها برای اختصار استفاده شده‌است (کنایهٔ استعاری: ک. ا؛ کنایهٔ استعاری ـ ایهامی: ک. ا. ا؛ و کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی: ک. ا. ا. ت):

جدول ۱. شمار شگردهای منفرد و آمیغی

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا	ک. ا. ا. ت	ک. ا	ایهام	مجموع
شمار	۲۶۵	۱۶۹	۱۳۴	۶۹	۵۱	۴۶	۳۶	۲۳	۷۹۳

بر اساس اطلاعات جدول بالا، محتشم کاشانی در ۵۰۰ بیت غزل‌هایش، ۷۹۳ بار از هنرسازه‌های بلاغی مورد بحث در این جستار بهره گرفته و این یعنی شاعر در هر بیت، بیش از یک و نیم شگرد ادبی (۷۵۰ = ۱/۵ × ۵۰۰) استفاده کرده است. در نمودارهای بعدی نیز ـ که بر اساس شمار شگردهای جدول ۱ ترسیم شده‌اند ـ می‌توان میزان بهره‌گیری محتشم از شگردهای بلاغی مزبور را مشاهده کرد:



نمودار ۱. نمودار ستونی شمار شگردهای بررسی شدهٔ شعر محتشم

مطابق داده‌های نمودار ۱، محتشم با ۲۶۵ بار استفاده از شگرد بیانی «تشبیه»، تقریباً یک‌سوم (۳۳ درصد) از تصویرسازی‌های خود را به دستیاری این هنرسازه آفریده است؛ بر این اساس، شاعر به‌طور متوسط در هر دو بیت (۱/۸۸ = ۲۶۵ ÷ ۵۰۰) تقریباً یک بار از صناعت منفرد تشبیه استفاده می‌کند. در کنار فراوانیِ تشبیه‌های مفرد به مفرد (که عمدتاً از نوع حسی به حسی یا غیرحسی به حسی‌اند)، شمار معدودی نیز تشبیه «مرکب»:

«همچو نخل تر که باد تند ازو ریزد ثمر پُر نگاه و عشوه‌ریز و غمزه‌بار آمد برون»

(محتشم، ۱۳۸۹: ۴۷۰)

و اسلوب معادله ـ که یکی از اصلی‌ترین ابزارهای تصویرسازی سبک هندسی محسوب می‌شود ـ در ساختمان تصویرهای محتشم دیده می‌شود:

«مرغ غم، ترک دل ما نکند تا به ابد جغد دل‌گیر ز ویرانه نگردد هرگز»

(همان: ۲۹۷)

یک‌پنجم تصویرها (۲۱ درصد) نیز با ابزار بلاغی «کنایه» خلق شده‌اند؛ به عبارتی دقیق‌تر، محتشم در ۵۰۰ بیت غزل خود، ۱۶۹ مرتبه از هنرسازهٔ کنایه استفاده کرده است و این یعنی، شاعر به‌طور متوسط در هر سه بیت (۲/۹۵۸ = ۲۶۵ ÷۵۰۰) تقریباً یک بار از این هنرسازه بهره گرفته. بیشتر کنایه‌های محتشم، سوای برخورداری از وضوح تصویر، ساده و از نوع ایما (پاک‌دامن، سبک‌دست، عنان کشیدن، زرد رویی، سرگران بودن، کمر بستن، آستین افشاندن، سیه رویی، چین بر جبین داشتن، پا در رکاب بودن، گرم جولانی، انگشت بر لب نهادن، بی سر و پا، سفید شدن چشم، دراز دستی، تر دامنی، پنبه در گوش داشتن، انگشت‌نما شدن، دست شستن از ... و ...) هستند:

«نرد دعوی است که چون عرصه شود تنگ آن‌جا سروران افسر و بی‌پا و سران سر بازند»

(همان: ۲۱۵)

هنرسازهٔ منفرد «استعارهٔ مصرحه» نیز با ۱۳۴ مرتبه استعمال ۱۷ درصد از آفرینش تصویرهای محتشم را به خود اختصاص داده است؛ این یعنی، شاعر به‌طور متوسط در هر سه و نیم بیت (۳/۷۳۱ = ۱۳۴ ÷۵۰۰) تقریباً یک بار از این هنرسازه استفاده کرده. بیشتر استعاره‌های محتشم از نوع معمولی و دست‌فرسود است. عمدهٔ مستعارله‌های او متعلق است به «زیبارو» یا «معشوق» که با مستعارمنه‌هایی نظیر «گل و گل تازه و گل خندان، بت، سرو، تاج سر، مه و مه‌پاره، غزال و وحشی غزال، آفتاب و آفتاب کشور خوبی، ماه، نخل مراد و نخل تر، کوکب گیتی‌فروز، شمع فانوس، صنم و ...» بروز و ظهور می‌یابند:

«سر مبادم کز گمان‌های کجم آن سرو راست سرگران، لب پر گله، گل پر عرق، نرگس پر آب»

(همان: ۵۷)

باقی مستعارله‌های مستعمل شاعر، بیشتر مختص به اجزای چهره «چشم، زلف، رخ، قد، لب، ریش و ...» است که در هیأت مستعارمنه‌هایی چون «نرگس، سنبل و ظلمات و سنبل نیم‌تاب، چشمهٔ آفتاب و یاسمن و سمن، نخل، لعل و غنچهٔ سیراب، خط و سبزه، و ...» پدیدار می‌شوند. با این‌همه، گاه استعاره‌های نغزی چون نمونهٔ زیر (بی‌قید آهوان استعاره از چشمان معشوق) در ساحت غزل‌های محتشم قابل مشاهده است:

«به بی‌قید آهوانت گو که بسیار این‌چنین خودسر مناسب نیست در دشت دل مردم چریدن‌ها»

(همان: ۵۱)

در ۵۰۰ بیت بررسی شده، محتشم ۶۹ بار از شگرد «استعارهٔ مکنیه» بهره گرفته که این شمار، ۹ درصد فضای نمودار را به خود اختصاص داده است؛ به بیانی دیگر، به‌طور متوسط، شاعر در هر ۷ بیت (۷/۲۴۶ = ۶۹ ÷۵۰۰)، یک بار این شگرد را به‌کار گرفته است. بدان سبب که بیشتر مستعارمنه‌های این شگرد، «انسان» است، می‌توان گفت که بیشتر مکنیه‌های او از نوع تشخیص هستند:

«خبر من پریشان، ببر ای صبا! به آن مه پس از آن بگو که مسکین، ز پی‌ات چرا نیامد»

(همان: ۲۱۰)

نیز در کنار حضور مستعارله‌های حسی (صبا، مه و مه نو، زلف، نرگس، قدح، زمین، سنبل و ریحان، عارض، چشم، آسمان، صدف، مهر، گردون و...)، شمار قابل توجهی از مستعارله‌های شاعر، غیرحسی اند؛ مانند: عقل، عشق، فراق، غم، صبر، عزم، هوس، ذوق، وعده، بخت، مرگ، آمال، غرور، ناز، حسن، اجل، فتنه و... :

«بیدار بود دیدهٔ کید رقیب، لیک از عصمت تو چشم حوادث به خواب بود»

(همان: ۲۳۳)

از پس این شگردهای منفرد، هنرسازه‌های ترکیبی (رک. حق‌جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ ـــ ۴۲۳؛ میردار رضایی، ۱۳۹۹ الف: ۷۵-۷۶) دیده می‌شوند؛ نخستین صناعت ترکیبی، «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» است که با ۵۱ بار استعمال (تقریباً هر ۱۰ بیت یک مورد: ۹/۸۰۳ = ۵۱ ÷ ۵۰۰)، ۶ درصد از جغرافیای نمودار را اشغال کرده است. نسبت دادنِ کنایه‌های عمدتاً انسانی (مستعارمنه‌ها «انسان» است) و به ندرت حیوانیِ این شگرد از مجرای شگرد «استعارهٔ مکنیه» به مستعارله‌های غیر انسانی نظیر «لاله، مه، گل، چشم، حباب، آفتاب، خال، نخل، مهر، شمع، چرخ، سرو، خاره، نیشتر، باد، غنچه، شعله، شیشه، سرشک، خورشید، زلف و...» شگرد «کنایهٔ استعاری» می‌شود و در ادامه، به سبب وجود صورت واقعی و بُعد لازمی کنایه‌ها در هیأت «مستعارله‌ها» و به تبع، از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله‌ها و وجه لازمی مستعارمنه‌ها همراه با ادعای ملزوم (مثلاً داغ بر دل داشتنِ لاله، کمر بستنِ گل، آتش زبانی شمع، سیه رویِ دیده، بی دست و پایی اشک، پرده نشینیِ غنچه، از پای نشستنِ شمع، پشت دو تا کردنِ هلال و ...) ایهام حاصل می‌شود؛ پایان این فرایند پیچیده و آمیغی تولید «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» است؛ برای مثال در بیت زیر:

«شد همه‌جا چون شبه، بی‌تو به چشمم سیه چشم سیه‌روی من دید ترا از کجا»

(همان: ۳۳)

کنایهٔ انسانیِ «سیه‌رویی» از مجرای شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «چشم» نسبت داده می‌شود؛ صورت واقعی «سیه‌رویی» در (مردمک سیاه) چشم مشاهده می‌شود. «سیه‌رویی چشم» به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد: ملزوم (= شرمساری و بی‌آبرویی) به‌راستی در چشم نیست. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی (سیه‌رویی) را برای «چشم» خیال کند که خود «چشم»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. همین رویه و ساز و کار را می‌توان برای تحلیل مصرع نخست بیت زیر (سینه چاکی گل) در نظر گرفت:

«در چمن از عشق تو گل سینه‌چاک بر فلک از مهر تو مه داغ‌دار»

(همان: ۲۷۹)

دیگر هرسازهٔ ترکیبی شعر محتشم که با ۴۶ مورد استعمال (تقریباً هر ۱۰ بیت یک مورد: ۱۰/۸۶۹ = ۴۶ ÷ ۵۰۰)، باز هم ۶ درصد در خلق تصویرها نقش دارد، «کنایهٔ استعاری ـــ ایهامی ـــ تشبیهی» است. در بررسی این صناعت در شعر محتشم، همه‌ی کنایه‌ها، مشبّه‌ها و به غیر از دو مستعارله (حباب و دل)، باقی مستعارله‌ها انسان است. کنایه‌ها به دستیاری صناعت «استعاره‌ی مکنیه» به مستعارمنه(مشبّه‌به)های غیر انسانی (هلال، سپند، گل، شمع، گوی، کلک، لنگر، ابر، گل، گوی، آفتاب، موی، سگ، هلال، غنچه، لاله، پروانه، قلم، تیر، فانوس، سپند و...) نسبت داده شده‌اند. به سبب وجود صورت واقعی و بُعد لازمی کنایه‌ها در هیأت «مستعارله‌ها» و به تبع، از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله‌ها و وجه لازمی

مستعارمنه‌ها همراه با ادعای ملزوم ایهام حاصل می‌شود. شاعر در ادامه با استفاده از یکی از ادات «تشبیه»، انسان را به «مستعارمنه» تشبیه می‌کند؛ پایان این فرایند پیچیده و آمیغی، زایش هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـــ ایهامی ـــ تشبیهی» است؛ برای مثال در بیت زیر:

«گر نبودی بر سر آتش ز اعراض نهان همچو موی خویشتن بر خویش پیچیدن چه بود؟»

(همان: ۲۳۸)

در این بیت، کنایهٔ «بر خویش پیچیدن» کنایه‌ای است انسانی که شاعر آن را از طریق شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «موی» نسبت می‌دهد؛ صورت واقعیِ کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «مو» دید: مو فرفری!؛ وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری صدف، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد؛ ملزوم (= بی‌تابی کردن، ناخوش و مضطرب بودن) به‌راستی در مو نیست؛ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «مو» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای مو خیال کند که خود مو، صورت واقعی آن‌ها را در مفهومی دیگر دارد؛ شاعر در ادامه با استفاده از ادات «همچو»، انسان را به «مو» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به‌واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «مو» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «مو» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است! همین رویه و ساز و کار را می‌توان برای تحلیل بیت‌های زیر (جامه دریدنِ گل و من؛ و گریبان دریدن گل و من) در نظر گرفت:

«نخل تو شد میوه‌ریز، وز تو ندیدم بری جامه چو گل می‌دَرم، صبر و تحمل بس است»

(همان: ۸۳)

«من خسته چون ز حسرت، نَدرم چون گل گریبان که رسولی از تو سویم، به جز از صبا نیامد»

(همان: ۲۱۰)

«کنایهٔ استعاری» با ۳۶ مورد استعمال (تقریباً هر ۱۴ بیت یک مورد: ۱۳/۸۸۸ = ۴۶ ÷ ۵۰۰)، واپسین شگرد ترکیبی شعر محتشم است که ۵ درصد از فضای نمودار را به خود اختصاص داده است. در این صناعت، کنایه‌های انسانی (مستعارمنه‌ها «انسان» است) به مستعارله‌های عمدتاً غیر انسانی (عشق، کرشمه، هوس، فراق، ناز، فتنه، درد، غم، مهر، اجل، شکیب، آرزو، خرد، اجابت و...) نسبت داده می‌شود. از آنجا که صورت واقعی کنایه‌ها در ظاهر مستعارله‌ها مشاهده نمی‌شود، لاجرم ایهامی شکل نمی‌گیرد، امّا از اجتماع دو شگرد «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه»، هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری» حاصل می‌شود؛ برای مثال، در بیت‌های زیر، کنایهٔ انسانی «گریزپای بودن» از مجرای صناعت «استعارهٔ مکنیه» به واژه‌های انتزاعی «عقل» و «هوس» نسبت داده می‌شود:

«حوصله کو که دل دهم عشق جنون‌فزای را سلسله بگسلم ز پا عقل گریزپای را

به کرشمه‌ای قوی کن، دل شحنهٔ بلا را که رسن به گردن آرد، هوس گریزپا را»

(همان: ۴۶)

و در نهایت، شگرد «ایهام»، آخرین هنرسازهٔ مورد بررسی این جستار در شعر محتشم است که با ۲۳ دفعه بهره‌گیری (تقریباً هر ۲۱ بیت یک مورد: ۲۱/۷۳۹ = ۲۳ ÷ ۵۰۰)، ۳ درصد از فضای نمودار را در بر گرفته است و کمترین نقش را در آفرینش

سازهٔ تصویرهای شاعر دارد. نمونه‌ای از این صناعت را در بیت‌های زیر می‌توان ملاحظه کرد که در آن واژهٔ «مردم» (با توجه به لفظ «نرگس» در بیت نخست که خود استعاره است از «چشم» و لفظ «نگاه» در بیت دوم)، با دو معنای «خَلق» و «مردمک چشم» می‌تواند بروز و ظهور یابد:

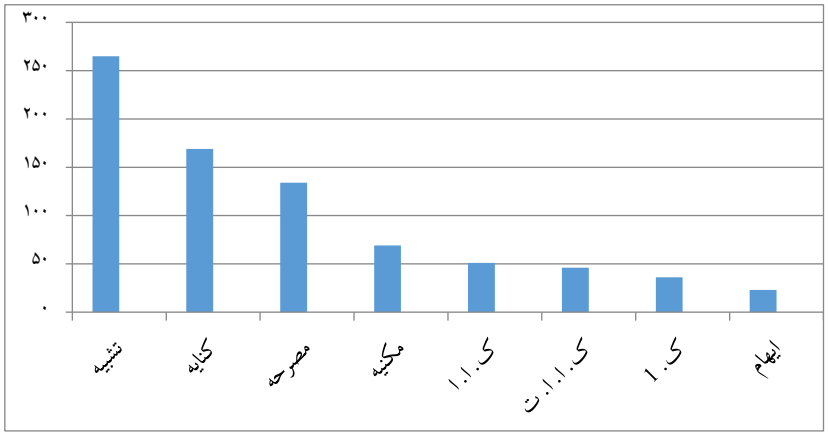
«نرگس مردم کشت ننگرد از گوشه‌ای تا نستاند به ناز جان نظرباز را»

(همان: ۳۱)

«ندارد چون دل خودرای من تاب نظر چندان چه بر شمشیر مردم‌کش نگاهی می‌زند خود را»

(همان: ۲۹)

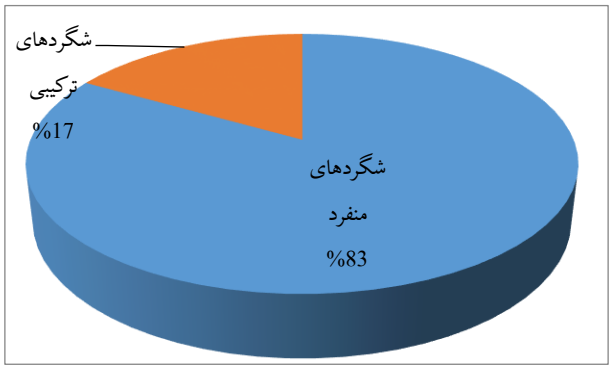
در جدول زیر می‌توان مقیاس سادگی یا پیچیدگی هندسهٔ تصویرهای محتشم کاشانی را مشاهده کرد، امّا پیش از نظاره‌ی آن باید این قاعده را در نظر داشت که شگرد منفرد «تشبیه»، ساده‌ترین، و شگرد ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» پیچیده‌ترین صناعت برای آفرینش تصویرهای هنری است. شگردهای «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه» از پس «تشبیه» ساده‌ترین‌هایند و هر چه شاعر از این شگردها بهره بگیرد، ساختمان تصویرهای او ساده‌تر خواهد بود. صناعات «استعارهٔ مصرّحه» و «کنایهٔ استعاری» مابین شگردهای ساده و پیچیده جا می‌گیرند و تصویرهای میانه (نه پیچیده و نه ساده) می‌سازند. حضور و وفور صناعات «ایهام»، «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» و «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» در شعر شاعر هم سبب پیچیدگی و دشواری تحلیل اجزای ساختمان تصویرها می‌شود.



نمودار ۲. شمار شگردهای بررسی شدهٔ شعر محتشم

بر اساس نمودار ۲، از ابزارهای ادبی‌ای که در خلق تصویرهای ساده نقش دارند، یعنی شگردهایی «تشبیه»، «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه»، صناعات «تشبیه» و «کنایه» در اوج قرار دارد و پس از صناعت «استعارهٔ مصرّحه»، شگرد «استعارهٔ مکنیه» دیده می‌شود؛ بنابراین گرایش شاعر در راستای آفرینش تصویرهای ساده است. حضور صناعت «استعارهٔ مصرّحه» (که در زمرهٔ ابزارهایی است که تصویر میانه می‌سازند) از پسِ شگرد «تشبیه» و «کنایه» نشان‌دهنده‌ی این موضوع است که تولید تصویرهای میانه (نه ساده و نه پیچیده) اولویّت دوم محتشم است. حضور هنرسازه‌های ترکیبی و ایهام در سمت راست نمودار نشان‌گر آن است که سومین اولویت شاعر، خلق تصویرهای پیچیده است. به‌طور کلّی، مقیاس حضور تصویرها در شعر محتشم بر اساس اولویّت و فراوانی در آفرینش عبارتند از: ۱. تصویرهای ساده (۶۳ درصد)؛ ۲. تصویرهای میانه (۲۲ درصد)؛ و تصویرهای پیچیده (۱۵ درصد).

امّا در یک شِمای کلی از صناعات آمیغی هم‌چنان‌که در نمودار بعد مشاهده می‌شود، محتشم با ۱۳۳ مرتبه بهره‌گیری از این شگردها، ۱۷ درصد از تصویرهای شعر خود را با این هنرسازه‌های بلاغی و آمیغی آفریده است:



نمودار ۳. شمار مجموع شگردهای منفرد و ترکیبی غزل‌های محتشم کاشانی

۲–۲) قیاس داده‌ای شعر محتشم با شاعران سبک هندی

چنانکه در جدول زیر قابل مشاهده است، قیاس داده‌های شعر محتشم با داده‌های شاعران برجستهٔ پیش از او، یعنی شاعران نامدار سبک عراقی شامل سلمان ساوجی، خواجوی کرمانی و خواجه حافظ شیرازی و نیز سه شاعر تقریباً هم‌روزگار او، یعنی شاعران بزرگ سبک هندی شامل کلیم کاشانی، صائب تبریزی ـ اصفهانی (میردار رضایی، ۱۳۹۷) و بیدل دهلوی (همان، ۱۴۰۰: ۲۵۴) در نشان دادن جایگاه محتشم از منظر مقیاس به‌کارگیری هنرسازه‌های ادبی بسیار راه‌گشا و قابل اعتنا خواهد بود.

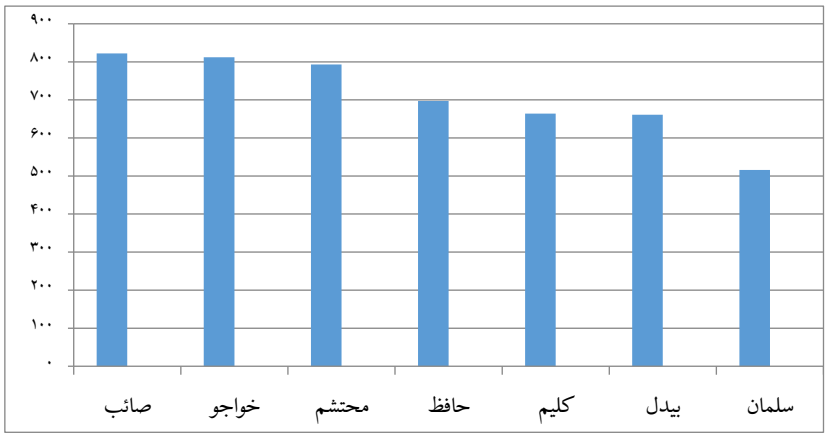
جدول ۲. مقایسهٔ داده‌های شعر محتشم با داده‌های شاعران دیگر

شاعر	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ایهام	ک. ا. ا	ک. ا. ا. ت	ک. ا	مجموع
سلمان	۱۷۹	۱۴۱	۵۲	۱۲	۲۵	۶۲	۲۲	۲۳	۵۱۶
خواجو	۲۹۴	۱۹۲	۱۹۱	۳۵	۲۸	۴۴	۱۳	۱۵	۸۱۲
حافظ	۱۸۷	۱۶۳	۷۴	۳۳	۸۱	۸۵	۲۵	۴۹	۶۹۷
محتشم	۲۶۵	۱۶۹	۱۳۴	۶۹	۲۳	۵۱	۴۶	۳۶	۷۹۳
کلیم	۲۵۵	۱۶۱	۳۲	۴۷	۷	۱۰۵	۲۴	۳۳	۶۶۴
صائب	۳۷۵	۲۱۳	۳۹	۳۱	۹	۹۴	۲۸	۳۳	۸۲۲
بیدل	۲۲۶	۱۱۶	۲۷	۳۷	۲۵	۹۵	۷۰	۶۵	۶۶۱

مطابق جدول ۲، در بررسی هنرسازه‌های منفرد و در بحث شگرد «تشبیه»، محتشم (۲۶۵) پس از صائب (۳۷۵)، بیشترین میزان بهره‌گیری از این شگرد را دارد؛ حتّی بالاتر از بیدل و کلیم. در بحث صناعت منفرد «کنایه»، محتشم (۱۶۹) پس از صائب (۲۱۳) و خواجو (۱۹۲) دیده می‌شود و بالاتر از دیگر شاعران. در بحث هنرسازهٔ «استعارهٔ مصرحه» هم محتشم (۱۳۴) پایین‌تر از خواجو و فراتر از دیگر شعرا قرار دارد؛ حتّی بالاتر از حافظ و سلمان. جالب این‌که در زمینه‌ی به‌کارگیری شگرد «استعارهٔ مکنیه»، محتشم (۶۹) بالاتر از دیگر شاعران پیش و پس از خود ایستاده است. در بحث بررسی صناعت بدیعی «ایهام» هم محتشم (۲۳) بالاتر از کلیم (۷) و صائب (۹) و پایین‌تر از دیگر شاعران دیده می‌شود. در بحث هنرسازه‌های ترکیبی و در بررسی شگرد «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» محتشم (۵۱) بالاتر از خواجو (۴۴) و پایین‌تر از دیگر شاعران قرار دارد، امّا در بحث صناعت «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»، محتشم (۴۶) به‌جز بیدل (۷۰) بالاتر از شاعران

دیگر ایستاده است. در بررسی «کنایهٔ استعاری» هم فقط حافظ (۴۹) و بیدل (۶۵) بالاتر از او قرار دارد و باقی شعرا در فرود او می‌ایستند؛ خاصه کلیم و صائب.

اگر مجموع شگردهای شاعران را با توجه به میزانِ بهره‌گیری از زیاد به کم مرتب کنیم، نمودار زیر حاصل خواهد شد:



نمودار ٤. مجموع شگردهای ۷ شاعر

چنان‌که در نمودار ۴ قابل مشاهده است، محتشم (۷۹۳) در بین هفت شاعر، در رتبهٔ سوم می‌ایستد؛ پس از صائب (۸۲۲) و خواجو (۸۱۲)؛ و بالاتر از شاعران برجسته‌ای چون سلمان (۵۱۶)، حافظ (۶۹۷)، کلیم (۶۶۴) و بیدل (۶۶۴).

حال با توجّه به مقیاس داده‌ها، این پرسش مطرح است که آیا به‌راستی شعر مکتب وقوع، خاصه شعر محتشم، شعری ساده، بی‌پیرایه و خالی از صناعات ادبی و اغراق‌های شاعرانه است و بهرهٔ چندانی از سازه‌های تخییلی ندارد؟ توجّه داریم که در این‌جا بحث کیفیت هنرسازه‌ها مطرح نیست (مثلاً این‌که استعاره‌ها تا چه حد نو نغزند یا کنایه‌ها تا چه اندازه، آفریدهٔ طبع شاعرند)، بلکه صحبت از شمار و مقیاس حضور هنرسازه‌های ادبی در شعر شاعران این دوره است و سنجش صحّت این سخن فراگیر که شعر مکتب وقوع عاری از هنرسازه‌های بلاغی است. چنان‌که مشاهده می‌شود، محتشم (از برجستگان مکتب وقوع) به لحاظ بسامد به‌کارگیری شگردهای بلاغی هم‌تراز با شاعران نامدار پیش و حتّی پس از خود قرار می‌گیرد و در بهره‌گیری از برخی شگردها، حتی گاه بالاتر از آن‌ها. این یعنی اگر یک کار آماری با معیار دقیق صورت بگیرد و بحث‌ها از حالت کلی‌گویی خارج شود، ممکن است برخی از نظرهای کلّی و انگاشته نیز تغییر کند.

نتیجه

علی‌رغم هم‌داستانی و کلی‌گویی‌های پژوهندگان در خصوص سادگی زبان و خالی بودن شعر وقوعی از شگردهای بلاغی، با بررسی آماری جغرافیای شعر محتشم کاشانی، درمی‌یابیم که این شاعر وقوعی، از لحاظ بسامد به‌کارگیری شگردهای ادبی هم‌تراز با شاعران نامدار پیش و حتی پس از خود قرار می‌گیرد و در بهره‌گیری از برخی شگردها، حتی گاه بالاتر از آن‌ها می‌ایستد؛ برای مثال، در بهره‌گیری از شگرد «تشبیه»، محتشم پس از صائب، بیشترین میزان بهره‌گیری از این شگرد را دارد و در زمینهٔ به‌کارگیری شگرد «استعارهٔ مکنیه»، محتشم بالاتر از دیگر شاعران پیش و پس از خود (در این مطالعه) است. حتی در خصوص شگرد ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»، محتشم پس از بیدل بالاتر از شاعران دیگر

دیده می‌شود. با این توضیحات، روشن می‌شود که با تشکیک در قول معروف و نقیضِ فرضِ رایج، برای تعیین سطح و سازهٔ تصویرهای شعری شاعران مکتب وقوع و طرز واسوخت با بازبینی آثار آنان و انجام پژوهش‌هایی دقیق و آماری، بلاغت راستین شعرای وقوعی و شمار شگردهای موجود در شعر آنان را معین کرد.

پیوست

۱. در بررسی پهنهٔ درازدامن شعر، از زمان پدر و پیشاهنگان شعر پارسی تاکنون آنچه بیشتر نما و نمود دارد، اصطلاح «سبک» است و در این پیکرهٔ وسیع تاریخی، شمار به‌کارگیری اصطلاح «مکتب» از تعداد انگشتان یک دست نیز تجاوز نمی‌کند. کثرت استعمالِ اصطلاحاتی چون: سبک خراسانی، سبک آذربایجانی، سبک عراقی، سبک هندی، سبک دورهٔ بازگشت و ... در کنار نام بردن از سبک‌های شخصی شاعران (مثلاً سبک حافظ یا سبک مولوی و ...) نمایان‌گر عنایت ویژه به این واژه، در برابر اصطلاح نسبتاً بی‌کاربرد «مکتب» است. شاید بخشی از بی‌اقبالی واژهٔ «مکتب»، بخاطر فقدان مفهوم حقیقی این اصطلاح (در معنای جدید آن) در سامان ادبیات کلاسیک است. ذکر شد که در تعریف اصطلاح مکتب گفته شده است: گروهی از نویسندگان که یک واحد تأثیرگذار را تشکیل می‌دهند و با اصولی توافق دارند، یک مکتب هنری را به وجود و گاه دارای بیانیه نیز هستند؛ پُر واضح است که یافتن «یک واحدِ تأثیرگذار» در جامعهٔ فردگرای ما، آن هم در جامعهٔ فئودال گذشته که شاعران بیشتر در برابر و در کار هجو و هجای یکدیگر بودند تا در کنار هم، امری بسیار دشوار و حتّی ناشدنی است؛ زیرا اساساً نگاه انسان کلاسیک به هستی، اجزای هستی را به صورت مستقل و جدای از موقعیتش می‌بیند. بر همین اساس است که می‌خواهد تک‌تک افراد را نجات دهد، نه جامعه را و به همین دلیل است که ما در گذشته، اندیشهٔ جامعه‌گرا نداشته‌ایم و برعکس تا جایی که چشم کار می‌کند، اندیشه‌های فردگرایانه موج می‌زند. همهٔ عرفان فقط درصدد نجات فرد است، نه جامعه (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۷). اگر هم گاه چند شاعر در یک برههٔ زمانی خاص مانند یکدیگر می‌اندیشیده و شعر می‌گفته‌اند، به نظر می‌رسد بیشتر بخاطر گفتمان حاکم بر جامعه (مثلاً خردگرایی سده‌های چهار و پنج و تا حدی شش بر اثر گرایش جامعه به گفتمان معتزله، و از آن‌سوی عشق‌گرایی از سدهٔ هفت به بعد بخاطر گرایش به گفتمان جامعه به اشاعره) بوده و نه اتّحاد عامدانهٔ شاعران با یکدیگر.

همین فردگرایی مجالی است برای جولان اصطلاح سبک که در ادبیات روشی است که شاعر و نویسنده برای بیان موضوع خود برمی‌گزینند (داد، ۱۳۸۳: ۲۷۶ ـــ ۲۷۵). پس سبک، شیوهٔ بیان خاص نثر یا نظم است که «با شیوه‌های موجود فرق دارد» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۴۰) و به عبارت دیگر این که «نویسنده یا شاعر آنچه را می‌گوید، چگونه بیان می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۵). پس فردی بودن و بیان خاص از ملزومات سبک به شمار می‌روند و از همین‌روست که برخی سبک را امری فردی و منشی زبان‌شناختی می‌دانند (Cuddon, 1977: 663). با این‌همه، جالب این‌جاست که آنچه به‌عنوان سبک در بررسی‌های ما معرفی‌شده، بیشتر متوجّه سبک‌های دوره‌ای می‌شود و در شعر کلاسیک فارسی «عموماً سبک دوره‌ای تبلور بیشتری دارد تا سبک شخصی» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۲)، امّا در واقع به‌جای آن سبک‌ها می‌توان اصطلاح مکتب را به‌کار برد؛ «آنچه ما سبک خراسانی یا عراقی یا هندی می‌گوییم، در حقیقت مکتب خراسانی یا عراقی یا هندی است که برخی از گویندگان این مکاتب سبک‌های خاص خود را دارند؛ مثلاً سبک حافظ و سعدی که هر دو در مکتب عراقی هستند با هم متفاوت است» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۳).

به نظر می‌رسد با وجود همهٔ کلی‌گویی‌ها، هنوز تعریف دقیق و مشخّصی ما بین دو اصطلاح «سبک» و «مکتب» عرضه نشده است و حتّی برخی پژوهندگان این دو اصطلاح را به‌جای یکدیگر به‌کار برده و معتقدند: مکتب در اصطلاح اروپاییان همان سبک در تلقّی ایرانیان است (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۷۰۹). برخی نیز با شرط این دو اصطلاح را همسان می‌دانند: «اگر بپذیریم که تحلیل معنایی اثر وظیفهٔ سبک‌شناسی نیست، می‌توان گفت: مکتب عام‌تر از سبک است. امّا اگر کار سبک‌شناسی را جستجو در ساحات معنا هم بدانیم، دیگر تفاوتی بین سبک و مکتب نخواهد بود» (معین‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۳۹).

این در حالی است که یکی از رسالت‌های دانش سبک‌شناسی، تحلیل فکری و معنایی اثر است (شمیسا، ۱۳۸۲) و تا زمانی که این وظیفه از جغرافیای سبک‌شناسی زایل نشود، تحلیل فوق فاقد اعتبار خواهد بود. در این تعریف‌ها، گویی «مکتب» بخش یا شاخه‌ای از «سبک» (محور فکری) به‌شمار می‌رود و لذا باید مکتب را بخشی از سبک به‌شمار آورد. بماند که برخی پژوهشگران، یکی از معیارهای تعیین سبک یک اثر را «موضوع» آن می‌دانند (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۲۲۰). همین وضعیت را در این تحلیل نیز می‌توان مشاهده کرد: «به نظر می‌رسد که سبک بیشتر با

رویهٔ بیرونی اثر یعنی زبان آن سروکار دارد و به همین لحاظ مطمح نظر زبانشناسان است، اما مکتب بیشتر با درونهٔ اثر یعنی با بینش آن سر و کار دارد و لذا به مقولات فلسفی نزدیک‌تر است تا هنری» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۴).

سوای نکتهٔ پیشین، این تعریف، مکتب را از حوزهٔ ادبیات خارج و وارد حوزهٔ فلسفه می‌کند؛ در حالی که دربارهٔ این اصطلاح در دانشنامه‌های ادبی بحث شده و در ادبیات از آن بحث می‌شود. این تحلیل‌ها، سبک‌ها را بیشتر معرّف و تحلیل‌کنندهٔ تکنیک‌ها می‌داند و مکاتب را نوعی جهان‌بینی و نظامی فکری برای شیوهٔ زیستن؛ با این‌همه، چنان‌که اشاره شد یکی از وظایف سبک‌ها بررسی محور فکری و معنایی اثر است. حتّی با فرض قبول حذف بررسی محور فکری و معنایی از حوزهٔ سبک‌شناسی، باز در برخی متون دیده می‌شود که از اصطلاح «مکتب» در تحلیل رویه و ظاهر اثر استفاده شده است، نه بُعد معنایی آن: «تلاش بسیار برای یافتن مضامین تازه سیرهٔ شعرای سبک هندی است و اصولاً شعرای این مکتب همواره سعی دارند که با لباسی شگفت مضامین نو را عرضه کنند و رنگی از ابهام به آن بدهند تا فهم شعر محتاج تأمل گردد» (نورانی وصال، ۱۳۷۱: ۲۹۰).

در سطور فوق، نویسنده به صراحت از اصطلاح «مکتب» بهره می‌گیرد، امّا توضیحاتی که می‌دهد، مربوط به اقلیم سبک‌شناسی است؛ «لباس شگفت» در این‌جا اشاره به شیوهٔ بیان دارد. در متن زیر نیز هر دو اصطلاح (بدون کمترین اختلاف) به‌جای یکدیگر به‌کار رفته‌اند: «سبک هندی نه مکتبی صرفاً ایرانی و نه اصولاً مکتبی هندی است، بلکه مکتبی ادبی است که طی یک پروسهٔ تاریخی با تلفیق ادبیات فارسی و زیباشناسی هنر هندی شکل گرفته، و در عصر صفویه، بنا به ضرورت تاریخی بروز کرد» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۶۴).

در نهایت آیا باید با تسامح و با ذکر این نکته که «مکتب» بیشتر مربوط به ادبیات غرب است، از کنار این مسأله گذشت؟ از دیرباز، ملاک نام‌گذاری شعر در ایران و عرب، اغلب از روی شکل آن‌ها و حروف قافیه‌شان بوده است و مسأله‌ی وحدت شکل به‌جای وحدت مفهوم و احساس قرار گرفته است. امّا در اروپا شعرها از روی مضمون و نامی که شاعر بدان‌ها داده ـــ و این نام از مفهوم آن حکایت می‌کند ـــ شهرت دارند؛ مثلاً دریاچه‌ی لامارتین. آیا می‌توان تعریفی دقیق و خالی از شائبه برای دو اصطلاح مکتب و سبک و اختلافات آن‌ها ارائه داد، یا این‌که باید مکتب را بخشی از سبک دانست و از آن عبور کرد؟ آیا اصلاً «مکتب» جایی در ادبیات کلاسیک ما دارد و اگر دارد، چرا ـــ مثل سبک‌شناسی ـ اثری در این زمینه (مکتب‌های شعر یا نثر پارسی) تألیف نشده است؟ آیا تاکنون اصول و مختصاتی برای مکتب‌های شعر پارسی (به مثابه مکتب‌های ادبی غرب) وضع شده است؟ اگر بخواهیم شاعران پارسی‌زبان را بر مبنای مختصات (فرضی) مکتب‌بندی کنیم، در فرجام، میزان اختلاف تقسیم‌بندی‌ها میان سبک‌ها (خراسانی، آذربایجانی، عراقی و...) و مکتب‌ها تا چه اندازه خواهد بود؟ با فرض تفکیک اصطلاح سبک از مکتب، آیا می‌توان گفت: هر مکتب برای خود سبکی دارد و هر سبک برای خود مکتبی؟ نیز با فرض قبول وجود مکتب در شعر کلاسیک پارسی، اگر شاعری در حوزهٔ یکی از مکاتب شعری قرار بگیرد، ولی مختصات سبکی شعرش او را به اقلیم سبکی متفاوت از آن مکتب بکشاند، تکلیف چیست و چه راهی برای پرهیز از خلط مبحث وجود دارد؟ اولویت با کدام حوزه است؟ با معاییر مکتبی یا مختصات سبک‌شناسی؟

۲. باید در نظر داشت که ظاهراً «مکتب را در این معنی جدید نخستین‌بار احمد گلچین معانی به کار برد و کتاب مکتب وقوع را نگاشت. قدما وقوع‌گویی، زبان وقوع، طرز وقوع و از این قبیل می‌گفتند» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۴).

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

حسن‌پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۴). طرز تازه. تهران: سخن.

حق‌جو، سیاوش. (۱۳۸۱). «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانه علم بیان». مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی. جلد اول. به کوشش محمّد دانشگر. تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرّس. صص: ۴۲۷ ـ ۴۱۹.

حق‌جو، سیاوش. (۱۳۹۰). «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته». جستارهای ادبی دانشگاه آزاد واحد تهران شمال. سال ۲. شمارهٔ ۴. پیاپی ۸. صص: ۹۶ ـ ۷۹.

خاتمی، احمد. (۱۳۷۱). پژوهشی در سبک هندی و دورهٔ بازگشت ادبی. تهران: بهارستان.
داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
رزمجو، توران. (۱۳۹۰). «نگاهی به مکتب واسوخت در تاریخ ادبیّات ایران». کتاب ماه ادبیّات. شمارهٔ ۴۸. پیاپی ۱۶۲. صص: ۸۴ ـ ۸۰.
ریپکا، یان. (۱۳۸۳). تاریخ ادبیّات ایران. جلد اول. ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی. تهران: سخن.
زرقانی، سیّدمهدی. (۱۳۸۴). چشم‌انداز شعر معاصر ایران. چاپ دوم. تهران: ثالث.
زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). از گذشتهٔ ادبی ایران. چاپ دوم. تهران: سخن.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۱). شاعر آینه‌ها. چاپ سوّم. تهران: آگه.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۷). ادبیّات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما. ترجمهٔ حجت‌الله اصیل. تهران: نی.
شمس لنگرودی، محمّد. (۱۳۶۷). گردباد شور جنون (تحقیقی در سبک هندی و احوال و اشعار کلیم کاشانی). چاپ دوم. تهران: چشمه.
شمس لنگرودی، محمّد. (۱۳۷۲). مکتب بازگشت. تهران: مؤلف.
شمیسا، سیروس. (۱۳۶۲). سیر غزل در شعر فارسی. تهران: فردوسی.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. چاپ ششم. تهران: فردوسی.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). مکتب‌های ادبی. چاپ دوم. تهران: قطره.
فتوحی، محمود. (۱۳۷۹). نقد خیال. تهران: روزگار.
فتوحی، محمود. (۱۳۹۳). «سبک واسوخت در شعر فارسی (پیشرو و سرآمد واسوخت محتشم است نه وحشی)». ویژه نامهٔ فرهنگستان. سال ۲. شمارهٔ ۳. صص: ۳۳ ـ ۷.
فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). صد سال عشق مجازی، مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم. تهران: سخن.
فرشیدورد، خسرو. (۱۳۶۳). دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی. تهران: امیرکبیر.
قربان‌پور آرانی، حسین. (۱۳۹۰). «مکتب وقوع و تأثیر آن بر داستان‌های عاشقانهٔ فارسی». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)». سال ۴. شمارهٔ ۳. پیاپی ۱۳. صص: ۳۲۶ ـ ۳۱۳.
گلچین معانی، احمد. (۱۳۴۸). مکتب وقوع در شعر فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
گلچین معانی، احمد. (۱۳۷۷). مکتب وقوع. مشهد: دانشگاه فردوسی.
مجوزی، محمّد؛ کمان‌باز، علیرضا. (۱۳۹۴). «جلوه‌های مکتب وقوع و واسوخت در شعر وحشی بافقی». مجموعه مقالات چهاردهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی. دانشگاه محقّق اردبیلی.
محتشم کاشانی، علی بن احمد. (۱۳۸۹). کلیات محتشم کاشانی. ۲ جلد. تصحیح فیضی کاشانی. تهران: سورهٔ مهر.
معین‌زاده، علی‌رضا. (۱۳۸۱). «سبک ادبی یا مکتب ادبی». زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز. دورهٔ ۴۵. شمارهٔ ۱۸۵. صص: ۱۴۲ ـ ۱۳۵.
میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۷). «فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک عراقی با تکیه بر شگردهای ترکیبی». رسالهٔ دکتری. به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه. دانشگاه مازندران.
میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۹ الف). «استعاره به توان دو۲ در گونه‌ای هنرسازهٔ ترکیبی (استعاره‌های مصرّحه و مکنیه در «کنایه استعاری۲ ـ ایهامی»)». زیبایی‌شناسی ادبی. دورهٔ ۱۱. شمارهٔ ۴۵. صص: ۹۴ ـ ۶۷.
میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۹ ب). «غربت کنایه در پژوهش‌های مکتب وقوع». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دورهٔ ۱۰. شمارهٔ ۱۸. صص: ۳۴۷ ـ ۳۱۵.
میردار رضایی، مصطفی. (۱۴۰۰). «نارسایی بیان سنّتی در تحلیل هندسهٔ تصویرهای شعر بیدل». زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. سال ۲۹. شمارهٔ ۹۰. صص: ۲۶۹ ـ ۲۴۷.
میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). واژه‌نامهٔ هنر شاعری. چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.
نورانی‌وصال، عبدالوهاب. (۱۳۷۱). «سبک هندی و وجه تسمیه‌ی آن». مجموعه مقالات «صائب و سبک هندی درگستره‌ی تحقیقات ادبی». به‌کوشش محمّدرسول دریاگشت. چاپ اول. تهران: قطره.
Cuddon, j.A. (1977). A Dictionary of literary terms. printed Hamadan, Fannavaran.

Seghal, Raji. (2000). Dictionary of English. Published by Sarup & Sons, Reprinted, India.

References

Cuddon, j. A. (1977). A Dictionary of literary terms. printed Hamadan.
Dad, s. (2004). Farhang-e Estelahate Adabi. Tehran: Morvarid.
Farshidvard, Kh. (1984). Darbareye Adabiyyat va naghd-e adabi. Tehran: Amir kabir.
Fotoohi, M. (1998). Naghd-e Khiyal. Tehran: Roozegar.
Fotoohi, M. (2014). sabke vasookht dar farsi. Vizhename-ye Farhangestan. 2(3). Pp. 7-33. [in Persian]
Fotoohi, M. (2016). Sad sal ‘Eshgh-e majazi, Maktab-e Voghoo’o’ va tarz-e vasookht dar she’r-e farsi-ye gharn-e dahom. Tehran: Sokhan.
Ghorbanpoor Alani, H. (2011). Maktabe Voghoo’o’ va ta’sire an bar dastanhaye ‘AsheghANe-ye farsi. sabkshenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahar-e adab). 4(3). Pp. 313-326. [in Persian]
Golchin Ma’ani, A. (1998). Maktab-e Voghoo’. Mashhad: Daneshgah-e Ferdowsi.
Golchin Ma’ani, A. (2012). Maktab-e Voghoo’ dar she’r-e farsi. Tehran: Bonyad-e farhang-e Iran.
Haghjoo, S. (2003). Pishnahad-e barafzoodan-e do fanne digar bar fonoon-e chargane-ye dsnesh-e bayan. Majmoo’e maghalehaye nokhostin Gerdehamayi-ye Pazhooheshhaye Zaban va Adabiyyat-e farsi. Vol. 1. Be Kooshesh-e Mohammad Daneshgar. Tehran: Markaz-e beynolmelali-ye tahghighat-e zaban va Adabiyyat-e Farsi va Iranshenasi-ye daneshgah-e tarbiyat modarres.
Haghjoo, S. (2012). Tarf-e Voghoo’o’ va shegerdhaye Adabi-ye nashenakhte. jostarhaye adabi-ye daneshgah-e Azad-e Vahed-e tehran shomal. 2(4). Pp. 96-79. [in Persian]
Hasanpoor Alashti, H. (2006). Tarze taze. Tehran: Sokhan.
Khatami, A. (1993). Pazhooheshi dar sabk-e hendi va doreye bazgasht-e adabi. Tehran: Baharestan.
Mirdar Rezaei, M. (2018). Farayande takvin va takamole tasvir az sabk-e khorasani ta sabk-e ‘Araghi ba tekkiye bar shegerdha-ye tarkibi. Ph.D Thesis. Be Rahnemayi-ye Siyavash Haghjoo. Daneshkade-ye Adabiyyat-e Farsi va Zabanhaye Khareje. Daneshgah-e Mazandaran.
Mirdar Rezaei, M. (2020 a). Este’are be tavane 2 dar goone-ei honarsazeye tarkibi. Zibayishenasi-ye adabi. 11(45). Pp. 67-94. [in Persian]
Mirdar Rezaei, M. (2020 b). Ghorbat-e kenaye dar pazhooheshhaye maktabe Voghoo’. Pazhooheshhaye dastoori va balaghi.10(18). Pp. 315-347. [in Persian]
Mirdar Rezaei, M. (2021). Naresayi-ye bayan-e sonnati dar tahlil-e hendeseye tasvirhaye she’r-e bidel. zaban va Adabiyyat-e farsi-ye daneshgah-e kharazmi. 29(90). Pp. 247-269. [in Persian]
Mirsadeghi, M. (1997). Vazhenameye honar-e sha’eri. Second edition. Tehran: Ketabe Mahnaz.
Mo’inzadeh, ‘A.R (2002). Sabk-e adabi ya maktab-e adabi. zaban va Adabiyyat-e farsi daneshgah-e Tabriz. 45(185). Pp. 135-142. [in Persian]
Mohtashame kashani, A. (2010). Kolliyat-e Mohtasham-e kashani. 2 Vol. Tashih-e Fez-e Kashani. Tehran: Sooreye Mehr.
Mojavvezi, M. & ‘A.R. Kamanbaz (2015). Jelveha-ye maktab-e Voghoo’ va vasokht dar she’r-e Vahshi-ye bafghi. Majmo’e maghalat-e 14th hamayesh-e beynolmelali-ye tarvij-e zaban va Adabiyyat-e farsi. Daneshgah-e Mohaghghegh-e Ardabili.
Noorani Vesal, ‘A. (1992). Sabk-e hendi va vajhe tasmiyeye an. Majmoo’e Maghalat-e Sa’eb va sabk-e hendi dar gostareye tahghighat-e adabi. Be kooshesh-e Mohammad Rasool darysgasht. Tehran: Ghatre.
Razmjoo, T. (2011). Negahi be maktab-e vasookht dar tarikh-e adabiyyat-e iran. Ketab-e mah-e Adabiyyat. No. 48. Pp. 84-80. [in Persian]
Ripka, y. (2004). Tarikhe Adabiyyate Iran. Vol. 1. Tarjomeye Abolghasem Serri. Tehran: Morvarid.
Seghal, R. (2000). Dictionary of English. Published by Sarup & Sons. Reprinted India.
Shafi'i Kadkani, M. (1992). Sha’ere Ayeneha. 3th edition. Tehran: Agah.
Shafi'i Kadkani, M. (2008). Adabiyyat-e farsi az ‘Asr-e jAmi ta Rozegare ma. Tarjomeye Hojjatollah Asil. Tehran: Ney.
Shamisa, S. (1983). Seyr-e ghazal dar she’r-e farsi. Tehran: Ferdowsi.
Shamisa, S. (2003). Sabkshenasi-ye she’r. Tehran: Ferdowsi.
Shamisa, S. (2012). Maktabha-ye Adabi. Tehran: Ghatre.
Shams Langaroodi, M (1993). Maktab-e bazgasht. Tehran: Mo’allef.
Shamse Langaroodi, M. (1988). Gerdbad-e shoor-e jonoon (Tahghighi dar sabk-e hendi va ahval va Ash’ar-e Kalim-e Kashani). Second edition Tehran: Cheshme.
Zarghani, M. (2005). Chashmandaze she’re mo’asere Iran. Second edition. Tehran: Sales.
Zarinkoob, ‘A. (2004). Az gozashte-ye adabi-ye Iran. Second edition. Tehran: Sokhan.