

## جستاری در موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی مثنوی

علی شهلازاده<sup>۱</sup>، میر جلیل اکرمی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup>زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه تبریز، ایران  
<sup>۲</sup>استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

### چکیده

گسترده‌گی و عمق مفاهیم ادبیات غنایی در کنار تنوع مصادیق این نوع ادبی، از درخشان‌ترین ویژگی‌های ادبیات فارسی به شمار می‌رود. در حالی که آفرینش سایر انواع ادبی در دوره‌هایی از تاریخ، ضعف‌هایی از خود نشان می‌دهد، ادب غنایی، با اقبالی رو به رشد و تکاملی روزافزون مواجه بوده است. لیکن آنچه در شناخت جوانب گوناگون این نوع ادبی به صورت یک نقطه ابهام، قابلیت طرح و پیگیری دارد این است که تحت تأثیر چه موانعی، آثار مثنوی مستقل و غنایی محض نسبت به اشکال و انواع منظوم آن، از کم‌شماری چشمگیری برخوردارند. فقدان نظریه‌ای مشخص و مطرح در باب اسلوب نثر فارسی، یافتن پاسخی برای پرسش فوق را دشوار می‌کند؛ بنابراین در این پژوهش تلاش شد در درجه نخست با مراجعه به دیباچه آثار مثنوی و کتب ترسلی، برخی از تعاریف و ملاک‌های نثر فارسی احصا شود تا از رهگذر برابر نهادن بایسته‌های ارائه کلام غنایی با چهارچوب‌های انشای نثر فارسی، موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی مثنوی، وضوح بیشتری پیدا کند. از آن‌رو که پژوهش حاضر بر مؤلفه‌های نظری متمرکز است، از نقد و تحلیل ادبی متون و قطعات نثر غنایی صرف‌نظر و چهار عامل نظری به‌عنوان مقدمه‌ای در شناخت عوامل احتمالی مؤثر در کم‌شماری نثر غنایی در ادبیات فارسی معرفی شد.

**واژه‌های کلیدی:** نثر، ادبیات غنایی، آثار مثنوی، محتوای غنایی، تاریخ ادبیات فارسی.

تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۱۰/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۱۴

<sup>۱</sup>E-mail: alishahlazadeh1370@gmail.com

<sup>۲</sup>E-mail: m-akrami@tabrizu.ac.ir

ارجاع به این مقاله: شهلازاده، علی، اکرمی، میر جلیل. (۱۳۹۹). جستاری در موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی مثنوی. زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز) 73(241), 141-161. doi: 10.22034/perlit.2020.11107

### مقدمه

در مجموعه بحث‌های نقد و تحقیقات ادبی، تقسیمات متعددی وجود دارد که هر یک به فراخور گستره بازه زمانی، دامنه واحد تحقیق و نیز زمینه علمی مورد بحث، به پرسش‌های متفاوتی پاسخ می‌دهند. در عین حال برخی از حوزه‌های کلان تحقیقات ادبی هستند که محدود به زمان نمی‌شوند و آثار ادوار مختلف، با شدت و ضعف، تحت مبانی این حوزه‌ها قرار می‌گیرند. چه بسا بتوان مبحث «انواع ادبی» را اصلی‌ترین مصداق چنین حوزه‌های کلانی جهت تحقیقات ادبی تعریف کرد. «از زمان ارسطو تا کنون، نگرش نوعی، یکی از مفاهیم عمده نظریه ادبی بوده است. بخش اعظم ادبیات جهان و نقد آن بر پایه اعمال طبقه‌بندی نوعی بوده است و ارزش هر اثر ادبی را درجه سازگاری آن با ویژگی‌های نوعی از پیش مقرر شده، تعیین می‌کرده است» (دارم، ۱۳۸۱: ۷۶). مؤلفه‌های ذاتی «انواع ادبی» نیز حکم می‌کند که دایره شمول این مبحث بسیار گسترده در نظر گرفته شود تا در ساختار و محتوای هر متنی، بتوان وجه غالبی را بر اساس میزان همخوانی با مؤلفه‌های بنیادین یک نوع از انواع ادبی، مورد تأکید قرار داد. در میان انواع ادبی، نوع «غنایی» به سبب ارتباطی که با عواطف و احساسات انسانی دارد، به مقتضای احوال گوناگون بشری، در اشکال و گونه‌های پرشمار ظاهر شده است تا آنجا که احساسات متضاد انسانی موجب گردیده که ادب غنایی، منفعلانه‌ترین و خروشناک‌ترین حالات انسانی را در خود بازتاب دهد (راشد محصل، ۱۳۹۶: ۲۸).

ادب غنایی، محصول مستقیم تأثیری است که شاعر یا نویسنده از مناسبات مادی و معنوی جهان بیرون اخذ می‌کند و در نهایت، تأثر خویش را به صورت متنی مکتوب با مختصات هنری، ارائه می‌دهد. هر آنچه در جهان بیرون، انگیزه و باعث تحریک طبع هنری شاعر یا نویسنده بوده باشد، طی فرآیندی درونی و عاطفی، از زاویه احساس شخصی و فردی انسان متأثر، تحلیل شده و متناسب با تحلیل عاطفی صورت گرفته، در ذیل موضوعاتی چون مدح، فخر، رثا، تغزل، شکایت، وصف و ... در قالب کلماتی دارای انتظام، به جهان بیرون بازمی‌گردد. هم‌اکنون روست که یکی از مبانی اولیه ادب غنایی را فردیت شاعر یا نویسنده می‌دانند، چرا که اگر رویداد و یا تصویری از منظر یک شخص، انگیزه تولید یک متن غنایی باشد، ممکن است شخص دیگر در همان زمان و مکان به گونه‌ای دیگر بدان بنگرد یا اصلاً به آن توجهی نداشته باشد (پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۹). سابقه دیرپای ادبیات فارسی از سویی و مبانی محتوایی ادب غنایی از سوی دیگر، ذهن آشنا به هر دو حوزه را بر آن می‌دارد تا اشمال آثار غنایی را در پهنه تاریخ ادبیات فارسی ناگزیر تلقی کند و چنین نیز هست.

ادب غنایی که جنبه‌ای درون‌نگر و آرمان‌گرا دارد (راشد محصل، ۱۳۹۶: ۲۶)، در تاریخ ادبیات فارسی چنان پر قدرت ظاهر شد که از درون آن، زیربنای نوع ادبی مجزایی با کیفیت مخصوص و منحصر به خود، با عنوان «ادبیات عرفانی» استحکام یافت (شمیسا، ۱۳۹۴، الف: ۱۳۱). صرف نظر از مبنای مشترک، بدون احتساب آثار عرفانی، ادب غنایی همچنان وسیع‌ترین گستره ادبی را به خود اختصاص می‌دهد. شفیع کدکنی در باب گستردگی مصادیق ادب غنایی در حوزه نظم فارسی چنین نظری دارد: «در شعر فارسی، وسیع‌ترین افق معنوی، افق شعرهای غنایی است ... موضوعاتی که در ادب فارسی حوزه شعر غنایی را تشکیل می‌دهند، تقریباً تمام موضوعات رایج است به جز حماسه و شعر تعلیمی... در یک نگاه اجمالی: شعرهای عاشقانه، فلسفی، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و وصف طبیعت همگی مصادیق شعر غنایی هستند» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۷)، هم او، نظریه انواع ادبی را بر نثر نیز صادق می‌داند (همان: ۱۵)، اما اگر مصادیق محض و مستقل ادب غنایی را پیگیری کنیم، آنچه در این قرن‌های متمادی در تاریخ ادبیات فارسی حضوری سخت کمرنگ دارد، آثار غنایی منثور است. این حضور کمرنگ زمانی به صورت یک ابهام تاریخی-ادبی برجسته‌تر می‌شود که فراوانی شقوق نوع ادب غنایی نیز مدنظر قرار گیرد. چگونه و به چه علت است که آثار غنایی منظوم از فرط کثرت، گاه حتی قابل احصا و دسته‌بندی نیز نیستند و در مقابل، آثار غنایی غیر منظوم چنان اندک‌اند که برای یافتن نخستین نمونه مستقل و بدون نثر غنایی، با لحاظ تمام تقسیمات این نوع ادبی، می‌بایست تا اواسط قرن ششم هجری در خط تاریخ ادبیات پیش آمد؟

در واقع ابهام مشخص این پژوهش آن است که در برابر منظومه‌های پر شمار غنایی، علت کمبود اثری چون سمک عیار (به فرض آن که این کتاب را مصداقی کافی برای نثر غنایی بدانیم) چیست؟ و یا این که چرا هیچ اثر مستقلی در زمینه مبانی عشق زمینی، تغزل و وصف معشوق، چنان که در نظایر عرفانی همین مفاهیم هست، در حوزه نثر فارسی به چشم نمی‌آید؟ مشابه چنین پرسش‌هایی را درباره سایر شقوق ادب غنایی از مدح، فخر، هجو، حبسیه و مرثیه نیز می‌توان مطرح کرد.

در میان تعاریفی که از ادبیات غنایی در منابع گوناگون وجود دارد، تعریف ذبیح‌الله صفا در کتاب *حماسه‌سرایی در ایران*، جامع‌ترین آن‌هاست. وی غرض و غایت شعر غنایی را توصیف نفسانیات و عواطف فرد می‌داند و در شرح آن می‌نویسد: «مراد از عواطف انسانی، تمام تجلیات عواطف و احساسات بشری است، از احساسات دینی و میهن‌پرستی گرفته تا حیرت و عشق و کینه و تحسر و بیان غم‌های درونی و حتی احساساتی که در قبال عظمت بی‌منتهای جهان و شگفتی‌های

خلقت و سرگشتگی در برابر اسرار سرگم شده طبیعت بر آدمی طاری می‌شود» (صفا، ۱۳۳۳: ۳). اکنون جای این پرسش است که ترجمان این احوال در بُعد غیرعرفانی خود، چرا فقط در شکل منظوم خود چنین وسعتی از خود نشان می‌دهد؟ حال آن که مراجعه به نثر، برای نگارش مکنونات قلبی به مراتب سهل تر باید باشد. «از آنجا که نثر برای بیان هرگونه فکر و اندیشه‌ای که به نوعی با زندگی روزمره مربوط است، به کار می‌رود، طبعاً کاربرد عمومی و اجتماعی روزمره نثر، بسیار وسیع تر است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۵). لیکن، تاریخ ادبیات فارسی که در حوزه آثار تاریخی و عرفانی منشور، از منظر کمی و کیفی، به نقاط درخشانی دست یافته، در زمینه نثر غنایی، دست کم از منظر کمی، به ویژه در مقایسه با آثار منظوم غنایی، نمود چشمگیری ندارد. بی تردید این مسئله، علل و عواملی نظری و عملی خواهد داشت. پژوهش حاضر، بر علل و عوامل نظری متمرکز خواهد بود و جهت یافتن توضیحی برای این امر، به ناگزیر به تعریف‌هایی که به صراحت یا اشارت، در منابع مختلف ارائه شده است، مراجعه مجدد و تدقیق بیشتر خواهد داشت. به نظر می‌رسد در مورد شناخت جوانب مبحث «انواع ادبی» ابهامی وجود نداشته باشد. ما در این زمینه، قائل به تعریف ولک و وارن در کتاب معتبر نظریه ادبیات هستیم: «نوع ادبی عبارت است از گروه‌بندی آثار ادبی که از لحاظ نظری مبتنی بر شکل بیرونی (بحر و ساختمان خاص) و نیز شکل درونی (نگرش، لحن، مقصود، و با تسامح موضوع و مخاطب) است» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۶۶). تعریف نوع ادبی غنایی نیز در سطور فوق ارائه شد؛ بنابراین، تلاش خواهد شد، بر اساس منابع مربوط به حوزه ادبیات منشور، تعریف و شناختی از مختصات فنی نثر فارسی به دست آید تا از رهگذر برابر نهادن نقاط ناهمخوان بین شکل درونی (محتوای غنایی و بایسته‌های فنی آن) و شکل بیرون (نثر فارسی و بایسته‌های فنی آن)، موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی منشور برجسته گردد.

### پیشینه پژوهش

متأسفانه تحقیق در زمینه نثر فارسی در وجه عام و تحقیق در نثر غنایی به طور خاص، چندان مورد توجه نبوده و تنها اشاراتی در این زمینه به برخی از جنبه‌های نثر غنایی شده است که اسامی منابع مورد نظر عبارت است از: فن نثر در ادب فارسی (خطیبی، ۱۳۶۶: ۲۷۶-۲۵۱)، انواع نثر فارسی (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۲-۱۶)، سبک‌شناسی نثر (شمیسا، ۱۳۹۳: ۳۲۳-۳۲۲)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی (رزمجو، ۱۳۹۰: ۲۸۰-۲۷۷ و ۲۴۸-۲۴۷) و موسیقی شعر (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۳۷-۲۹۳). لیکن در هیچ‌یک از منابع فوق، مبانی نظری و ساختاری نثر غنایی، چنان که مورد نظر

ماست، بررسی نشده است. در میان مقالات مربوط به حوزه ادب غنایی نیز، تنها در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل محتوای غنایی *نفته‌المصدر* (ذاکری کیش، ۱۳۹۴) در باب کیفیت محتوایی و ساختاری *نفته‌المصدر* از منظر انطباق با مؤلفه‌های ادب غنایی بحث شده است.

### بحث و بررسی

گاه آشکار بودن یک مفهوم، حتی اذهان حساس را از پرداختن به تعریف آن باز می‌دارد، ای بسا که از همین جهت، کمتر کسی دغدغه‌ای جدی برای ارائه تعریف از نثر داشته است. اگر چنین تعریفی در دست بود، احتمال یافتن پاسخ‌هایی برای پرسش اصلی پژوهش حاضر بیشتر می‌شد. نویسندگان کتاب‌های ترسلی عموماً به تعریف «علم انشا» و موضوعات آن اهتمام داشته‌اند، اما تعریف «نثر» به صورت مستقل و در مقام یکی از اقسام دوگانه کلام، برای ایشان چندان محل طرح ندارد. برای نمونه، محمود گاوآن از مترسلین بزرگ قرن نهم که کتاب‌های سه‌گانه *مناظرالانشا*، *ریاض‌الانشا* و *قواعدالانشا* (صفا، ۱۳۷۰: ۱۴۲) را در حوزه ترسل و انشا به یادگار گذاشته‌است، در ابتدای *مناظرالانشا* علم انشا را چنین تعریف می‌کند: «علم يُعرفُ بهِ مَحاسِنُ التراكيب المنثورة من الخطب و الرسائل و معانيها، من حيث أنها خطب و رسائل» (گاوآن، ۱۳۸۱: ۳۹) و سپس شرح مشروحی از جز جز لوازم تفهیم تعریف فوق ارائه می‌کند، اما در میان تمام این تفصیل‌ها، حتی توجهی گذرا به ایضاح کلمه «المنثوره» ندارد (نک، همان: ۴۵-۳۹). کتب ترسلی مقدم بر *مناظرالانشا* نیز همین سیاق را دارند. عموماً آنچه به عنوان تعریف نثر در منابع مختلف یافت می‌شود، تعریفی است که از رهگذر سلب برخی از مختصات منحصر در شعر، برای نثر حاصل می‌گردد. چکیده این تعاریف سلبی را زرین کوب چنین بیان می‌کند: «آنچه در زبان اهل ادب نثر خوانده می‌شود، سخنی است که در قید وزن و آهنگ قراردادی معمول در شعر محدود نیست... بدین گونه، نثر در مفهوم شایع در نزد اهل ادب، مثل شعر و سایر هنرهای کلاسیک، نوعی تقلید در تعبیر ارسطویی لفظ است، اما برخلاف شعر، فارغ از قید وزن و ایقاع» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۲۷).

زرین کوب، در تعریف فوق بیشتر به دنبال بیان این است که کلام در صورت فقدان چه مؤلفه‌هایی شعر به شمار نمی‌آید، نه آن که به‌طور منحصر و مشخص نثر و تعریف آن را مدنظر داشته باشد. عدم اجماع بر یک نظریه مشخص در باب نثر، به‌ناچار موجب می‌شود تا به دنبال کشف نشانه‌هایی پراکنده که در اثنای عموم کتاب‌های منثور و یا حتی منظوم، وجود دارد، باشیم. دست کم

در مورد موضوع بنیادی پژوهش حاضر، اشارتی کارگشا در دو اثر منشور برجسته مشاهده می‌شود. نخست آنجا که مؤلف کتاب *التوسل الی الترسل*، در صفحات ابتدایی کتاب خود، نثر را به دو گونه «مصنوع و مطبوع» تقسیم می‌کند و سپس در باب نثر مطبوع می‌نویسد: «مطبوع یا کلام جزل و محکم باشد که آثار قوت خاطر از اثناء آن معاینه می‌شود یا سخن رقیق و دل‌آویز که دلایل لطف طبع از مضمون آن مشاهده می‌افتد و قومی عنان طبیعت وامی‌گذارند، و سخن عذب فصیح بی‌داعیه تکلف و شائبه تعسف می‌رانند» (بهاء‌الدین بغدادی، ۱۳۸۵: ۱۰-۹). آنچه بغدادی به آن نثر مطبوع می‌گوید اگر به فعلیت درآید، می‌تواند نمونه‌ای از نثر غنایی باشد. لیکن چنان‌که پیداست به فعلیت درآمدن این تعریف با موانعی مواجه بوده و یا به تعبیر دقیق‌تر، این موانع، به‌طور پیشینی و نظری در دیدگاه ادبی نویسندگان نثر فارسی نقش آفرینی داشته تا آنجا که موجب شده است، نثر فارسی نتواند همپای نظم در حوزه ادب غنایی، با تمام اهمیت و گستردگی این نوع ادبی، پیش آید. از معدود افرادی که در این زمینه اظهار نظر صریحی دارد، سعدالدین وراوینی است:

«پوشیده نیست بر ارباب قرایح سلیم و طبایع مستقیم که جمع بین صناعتی النظم و الثر، تعذر دارد، چنان‌که روی این مطلوب از بیشتر طالبان در پرده امتناع است و طبایع از ایفای حق هر دو قاصر» (وراوینی، ۱۳۹۴: ۶).

چنین به نظر می‌آید که وراوینی در بیان دیدگاه خود، به‌طور مشخص از واژه نظم، شعر و شعریت را مدنظر دارد، زیرا عدم تجمیع نظم به معنای کلامی دارای وزن عروضی با نثر، آشکار است و نیازی به تأکید «تعذر» میان آن‌ها نیست. بر این اساس اظهار نظر مغتنم فوق نشان می‌دهد که به‌رغم عدم ارائه تعریفی مشخص از نظم و نثر، اصولی لازم‌الاجرا برای ایفای حق این دو گونه از کلام در اذهان وجود داشت که کم‌شماری آثار غنایی منشور که در واقع در اثر بروز محتوای شاعرانه در ساختار نثر به وجود می‌آید، از رهگذر تقابل همان اصول قابل فهم تواند بود. به مناسبت ذکر اصول لازم‌الاجرای نظم و نثر، اشاره به این مطلب را خالی از فایده نمی‌بینم که گفته شود؛ در میان اظهار نظرهای اندک‌شمار موجود در باب شناخت وجوه تمایز نظم و نثر، دیدگاه شمس قیس رازی، علمی‌ترین و قابل‌استنادترین آن‌هاست:

«بدان که عروض میزان کلام منظوم است همچنانک نحو میزان کلام منشور است...  
بناء کلام منشور بر ادراج و اتصال بود، بناء کلام منظوم بر مقادیری منفصل متکرر  
مسجع‌الاولاخر نهانند» (الرازی، بی‌تا: ۲۳ و ۲۷).

اگرچه اشاره شمس قیس بسیار گذراست، لیکن در عین اختصار، بیانگر آن است که در نظریه ادبی متقدمان، فاصله‌ای جدی و بنیادین بین اصول و اساس نظم و نثر برقرار بوده است و ما نیز در پی ردیابی همین اصول لازم‌الاجرا هستیم.

### ۱- موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی منثور

علاوه بر ناهمگامی نثر و نظم در حوزه ادب غنایی، در تصویری گسترده‌تر، این ناهمگامی کلیت آثار منثور و منظوم را شامل می‌شود. «نثر به‌طور کلی دیرتر از شعر به وجود می‌آید. گرچه به‌ظاهر دشوار می‌نماید ولی اگر به خاستگاه روحی و معنوی شعر و نثر بیندیشیم به‌خوبی دانسته می‌شود که عواطف و احساسات (که پایه‌های اصلی شعرند) زودتر از منطق و اندیشه (که خاستگاه طبیعی نثر ادبی هستند) در انسان بیدار می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۸). گذشته از واقعیت تأخیر زمانی نثر نسبت به نظم، امر واقع دیگر آن است که نثر در اغلب ادوار، به‌صورت تابعی از نظم به حرکت خود ادامه داده است و در واقع تطور و تحولی که به‌مرور زمان در سیر حرکت تاریخی نثر پدید می‌آید، در اثر میزان تأثیرپذیری و حتی تقلید نثر از نظم قابل بررسی است. بهار، سابقه این رابطه میان نثر و نظم را مسبوق به ادوار پیش از «دوره تاریخ» می‌داند که در دوره تاریخ نیز، تداوم می‌یابد (بهار، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۳۰)؛ اما آنچه اهمیت بیشتری دارد این است که علاوه بر این ناهمگامی زمانی و حرکت وابسته، نوعی نابرابری ارزشی نیز میان نثر و نظم (حداقل در ذهن ادیبان حوزه ادبیات فارسی) خودنمایی می‌کند. نظامی گنجوی در *مخزن‌الاسرار*، فصلی در «برتری سخن منظوم از منثور» دارد و در ابتدای فصل، از نثر و نظم به ترتیب با تعابیر «نسخته سخن سرسری» و «نکته سنجیده موزون» نام می‌برد (نظامی، ۱۳۹۵: ۴۰)؛ اما موضع تمثیلی قابوس بن وشمگیر در مقام خالق یکی از عالی‌ترین نمونه‌های نثر فارسی، حتی تندتر است: «آن سخن که در نثر بگویند در نظم مگوی که نثر چون رعیت و نظم چون پادشاه، آن چیز که پادشاه را شاید، رعیت را نشاید» (عنصرالمعالی، ۱۳۳۵: ۱۷۳). بر اساس چنین دیدگاهی که گویی مقبولیت و پذیرش عام نیز داشته است، پیداست که چه در حوزه ادب غنایی و چه در بیرون از این حوزه، ممکن نبود که نثر همگام و هم‌وزن با نظم پیش رود. حتی اگر محتوایی مشخص، در قالب یک اثر منظوم قابلیت بیان داشت، به‌مراتب نسبت به شکل منثور همان محتوا، از درجه اعتبار هنری و ادبی والاتری برخوردار می‌بود؛ بنابراین اگر صاحب‌ذوقی دارای طبع توأمان نظم و نثر بود، محتوای ارزشمند و پرظرفیتی چون مباحث عاطفی و عاشقانه را ترجیحاً

در قالب یک اثر منظوم ارائه می‌داد. رواج این ذهنیت ادبی، نمی‌تواند یکسره برخاسته از اتفاق و یا فاقد مبانی نظری و انگیزه‌های عملی بوده باشد. چه‌بسا ادیبان ایرانی، با ذوق سلیم خویش، قرن‌ها پیش از ژان پل سارتر، فیلسوف و رمان‌نویس فرانسوی، دریافته بودند که «شعر واژگان را همچنان نثر به کار نمی‌گیرد؛ یعنی از آن‌ها استفاده نمی‌کند بلکه به آن‌ها استفاده می‌رساند» (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۷۵). متناسب با این دیدگاه، نثر تمام امکانات و ابزار زبان را به کار می‌گیرد تا قدم به عرصه وجود بگذارد، اما شعر قدم به عرصه وجود می‌نهد تا امکانات و ابزارهای زبان را گسترده‌تر کند. چه‌بسا، اگر کندوکاو بیشتری صورت بگیرد، وجوه امتیاز دیگری نیز بتوان برای نظم در مقایسه با نثر یافت. لیکن این اندازه باید دانست که وجود دیدگاه‌هایی از این دست موجب شده است تا به گفته یان ریپکا، ادیبان، زیبایی بیان را زمانی کامل تلقی کنند که کلام به صورت شعر درآمده باشد و از این رو، تعلق‌خاطری خاص به نظم و شعر نسبت به نثر داشته باشند (ریپکا، ۱۳۸۱: ۴۳۸-۴۳۷). به مناسبت ذکر ارتباط میان بیان زیبا و نثر، ناگزیر از طرح این نکته هستیم که مبنای ما، وجود جملات یا بندهای غنایی پراکنده در اثنای سطور کتاب‌های گوناگون با وجه غالب غیر غنایی نیست. اگر چنین باشد، شاید کمتر اثر منثوری بتوان یافت که از جنبه‌های غنایی به طور مطلق بی‌بهره باشد. کتابی چون تاریخ بیهقی که بر اساس ذات تاریخی خود، بنیانی غیر غنایی دارد، در برخی از بندها، نمونه‌هایی بی‌نظیر از نثر غنایی را ارائه می‌دهد:

«می‌ترسم و گویی بدان می‌نگرم که ما را هزیمتی افتد در بیابانی، چنان که کس به کس نرسد و آنجا بی‌غلام و بی‌یار مانم و جان بر خیره بشود و چیزی باید دید که هرگز ندیده‌ام» (بیهقی، ۱۳۸۸، ج ۳: ۹۲۲).

بیان ساده و زیبا در قالب نثر، حتی در اثری چون چهارمقاله نظامی عروضی نیز نمود دارد:

«جهان تاریک شد و ایشان راه گم کردند، و باد طریق را محو کرد، و چون باد

بیارمید، دلیل از ایشان گمراه‌تر شده بود» (نظامی، ۱۳۸۶: ۱۲۴).

امر مبهمی که پیشروی ماست، این است که به وضوح شاهد نمونه‌هایی از نثر غنایی در سطح جمله و بند هستیم، اما پردازش کتابی مستقل در قالب نثر غنایی محض را چندان چشمگیر نمی‌یابیم. به گمان ما این کمبود، از برخی دیدگاه‌های مبنایی در باب نثر پدید آمده است، زیرا نمونه‌های فراوان و پراکنده‌ای را می‌توان یافت که نشان از ظرفیت بالای نثر برای بازتاب محتوای غنایی دارند.



شفیعی کدکنی، بر اساس معیارهای نقد ادبی و زبان‌شناسی جدید، وجود تقابل در کارکرد زبان نظم و نثر را رد می‌کند و می‌نویسد: «در طول زمان، این عادت فکری برای ما پیدا شده است که ملازمه‌ای بین کاربرد عاطفی / هنری زبان و نظم (اشتمال بر وزن و قافیه) و کاربرد خبری آن و نثر (صورت غیر موزون به وزن عروضی) قائل شویم، حال آن‌که چنین ملازمه‌ای وجود ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۶۷)؛ اما به نظر می‌رسد پیشینیان، تماماً به وجود چنین تقابلی قائل بوده‌اند و ما، متکی به همین دیدگاه تاریخی، علل و عوامل کم‌شماری آثار غنایی منثور را چنین احصا می‌کنیم:

#### ۱-۱- تعریف هویت «علمی-منطقی» برای نثر و تخصیص هویت «عاطفی-احساسی» برای نظم

نگاهی به تاریخ ادبیات فارسی، نشان می‌دهد که مراجع تولید اثر ادبی، در حوزه آثار منظوم و منثور، غالباً از منظر خاستگاه اجتماعی، تفاوتی ملموس دارد، بدین معنا که شاعران ما، برخاسته از طبقات مختلفی از جامعه بوده‌اند و در نتیجه، دسته‌بندی اجتماعی شاعران، چندان موجه نیست. در مقابل، تولیدکنندگان آثار منثور، در سه دسته قابل معرفی‌اند. مسکوب این سه دسته را اهل دیوان، اهل دین و اهل عرفان می‌نامد و در توضیح اهل دیوان می‌نویسد: «اهل دیوان فقط کسانی نیستند که در دربار یا دستگاه حکومت مقامی، شغلی یا وظیفه‌ای داشتند. بلکه همچنین کسانی است که از راه نوعی پیوند، مستقیم و نامستقیم، مدام یا موقت، با دستگاه دولت سروکار داشتند؛ می‌توانستند بنویسند، و این دستگاه خریدار محصول کار و حرفه آن‌ها بود» (مسکوب، ۱۳۷۹: ۴۸). وی در ادامه نثر اهل دیوان را به مقولاتی چون تاریخ، رسالات اجتماعی-آموزشی، علم (نجوم، پزشکی، داروشناسی و...)، جغرافیا، نامه‌نگاری دیوانی، فلسفه و اخلاق و سیاست مُدُن و اخوانیات تقسیم می‌کند (همان: ۴۸).

اکنون جای این پرسش است که مبانی نظری نثر، در طی تاریخ حیات این گونه از کلام ادبی، از سوی چه مجموعه‌ای، تبیین و تشریح می‌شده است؟ منطبق بر دسته‌بندی سه‌گانه مسکوب؛ تنها اهل دیوان می‌توانستند چنین دغدغه و اشتغالی داشته باشند و در میان اهل دیوان نیز، این وظیفه مستقیماً با حرفه دبیران مرتبط بود. مراجعه به کتب ترسلی و منشآت حاکی از آن است که «مقصود از دبیری آموختن درست‌نویسی است و دبیر کسی است که بتواند مقاصد و مطالب مختلف، از نامه‌های خصوصی گرفته تا مراسله‌های اداری و فرمان‌ها و خطبه‌ها و مطالب علمی و ادبی گوناگون را به

بهترین صورت و مناسب‌ترین شکل به رشته تحریر در آورد» (محبوب، ۱۳۵۰، ۳)، بنابراین قوانین دبیری را نباید تنها در مراسلات سلطانی منحصر دانست. بلکه اگر نثر فارسی، محملی برای تحکیم مبانی نظری خود یافته باشد، این مبانی را شاید بتوان در کتب ترسل و انشا جست‌وجو کرد که در این مجموعه، باب دبیری از چهارمقاله نظامی عروضی اولین منبع مهم در حوزه مبانی نظری نثر فارسی تواند بود. مؤلف چهارمقاله در تعریف دبیری می‌نویسد: «دبیری صنعتی است مشتمل بر قیاسات خطابی و بلاغی، منتفع در مخاطباتی که در میان مردم است بر سبیل محاورت، مشاورت و مخاصمت» (نظامی، ۱۳۸۶: ۱۹). اگر این تعریف را، با تعریفی که نویسنده برای شاعری ارائه می‌دهد مقایسه کنیم، به درستی درمی‌یابیم که از چه رو، نویسندگان، نسبت به نثر غنایی (با توجه به محتوای عاطفی، خیال‌انگیز و وصفی نوع ادب غنایی) توجه چندانی نداشته‌اند (نک. همان: ۴۴). «وقتی نظامی عروضی از ضرورت قیاس منطقی سخن می‌گوید، منظورش این است که سخن ادبی دبیر در شکل بیان منطقی اولی‌تر است و این سخن جنبه عقل‌گرایانه یا تعقلی دارد» (شریف، ۱۳۹۰: ۲۵۸). اگرچه نمونه‌های دیگر این دیدگاه را نمی‌توان در قالب تعاریفی صریح و مشخص در سایر آثار ترسلی نشان داد، اما تداوم آن در بیان یکی از پرمایه‌ترین استادان ادبیات فارسی و نثرشناس برجسته، یعنی ملک‌الشعراء بهار، مشاهده می‌شود: «فرق نثر و نظم در اصل طبیعت آن است که نثر عبارتی است که گوینده را در آن مقصد و مرادی به‌جز بیانی ساده و ادای قصدی خالی از احساسات و هیجانات درونی نبوده باشد، مانند قوانین کشوری و دستورالعمل بزرگان به زیردستان و قصه نوشتن فرودستان و ماجرای واقعه‌ای یا پیغامی که کسی به کسی شرح دهد یا گزارش حادثه و شغلی، یا سرگذشت و حسب‌حالی که مجموع این گفته‌ها یا نوشته‌ها از سادگی بیرون نباشد» (بهار، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۲۹).

تعریف بهار به‌تمامی، اساس دیدگاهی پژوهش حاضر را تصدیق می‌کند؛ برحسب تعریف فوق، نثر اولاً زبانی ساده دارد که با پیچ‌وتاب‌های زبانی که از مؤلفه‌های بارز ادب غنایی است، همخوان نیست. ثانیاً نثر باید از احساسات و هیجانات درونی خالی باشد، این خصیصه نثر نیز با بنیان ادب غنایی در تعارض است و درنهایت تأکید بهار بر آن که نثر درخور «قصه نوشتن فرودستان» است، به‌روشنی، علت این امر را که چرا نثر غنایی، جز در شکل داستان‌های عامیانه پهلوانی با صیغه عاشقانه، نتوانسته است نمودی مستقل (در سطح یک کتاب) داشته باشد را، آشکار می‌کند. تردیدی نیست که این تعریف، هیچ‌یک منبعث از اغراض گویندگان نیست، بلکه بیشتر برخاسته از کیفیاتی است که در ذات نثر بوده و خود را، یا در تجربه نگارش و یا هنگام تأثیر در مخاطب، نشان داده و

به‌مرور زمان، به‌صورت یک اصل مقبول درآمده است. اصلی‌ترین این کیفیات، اصل روشنی و وضوح واژگان در نثر است. «واژه‌ها در نثر بیشتر متمایل به این هستند که هم صراحت معینی داشته باشند و هم معنایی با ویژگی‌ای که می‌توان آن را سودمندی نامید، یعنی معنایی که ماحصل خود را داشته باشد و بتواند مقصودی را برساند و برای غرض نثر مفید باشد» (ابومحبوب، ۱۳۹۵: ۲۷). این میزان از صراحت و معین بودن معنی، با محتوای غنایی که اساس آن بر کاربرد عاطفی (و در نتیجه غیرارجاعی زبان) است، سازگار نیست. خطیبی در کتاب فن نثر در ادب پارسی، فصلی را به تبیین آراء صاحب‌نظران عرب در مورد رجحان نظم و نثر به یکدیگر اختصاص داده (نک، خطیبی، ۱۳۶۶: ۳۱-۵۰) و در میان این آراء، نظر ابو‌هلال عسگری را می‌آورد که اساساً پرداختن به مضامینی چون فخر، وصف وجد، عشق، ندبه و زاری در فراق را در نثر، ناپسند و موجب کاهش مقام و منزلت گوینده دانسته است (همان: ۳۸) و در پایان، چکیده نظر ادیبان عرب را می‌آورد که «نثر برای معانی منطقی و علمی و شعر برای بیان احساسات و عواطف است» (همان: ۴۱)؛ بنابراین تعریف هویتی «علمی-منطقی» برای نثر و تخصیص هویت «عاطفی-احساسی» برای نثر، مختص صاحب‌نظران زبان و ادبیات فارسی نیست. همین هویت «علمی-منطقی» موجب شده است تا زرین کوب در تحلیل کارکرد محتوایی نثر فارسی بگوید: «نثر فارسی، در قدیم‌ترین صورت خویش ادب را فقط با آنچه متضمن فایده حکمت و معرفت از مقوله تاریخ و اخلاق و عرفان و مذهب است به هم می‌آمیزد و از سایر مطالب آنچه را مشتمل بر امر جدی نیست کنار می‌نهد» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۲۰). در نتیجه، مقوله نثر، در دیدگاه ثابت و پایدار ادیبان حوزه ادبیات فارسی، همواره دارای تعریفی است که گنجایش مقتضیات محتوای غنایی در چارچوب ساختاری آن را از وجاهت ادبی کافی دور می‌کند.

## ۱-۲- لزوم رعایت قواعد انشا در عین مهار هیجانات عاطفی و احساسی زودگذر

نشانه‌های وجود جریان نقد ادبی در پیشینه ادبیات فارسی بیش و پیش از همه، خود را در دیباچه‌های آثار منشور نشان می‌دهد. این نقدها، منطقی‌می‌بایست بر مبنای اصول و قواعدی صورت می‌گرفت و چنان‌که در بخش پیشین اشاره شد، تبیین و تشریح قواعد انشا و اصول نثر، در اختیار دبیران بود. دبیران در تبیین قواعد انشا، سختگیری‌های الزام‌آوری داشتند. برای نمونه، یکی از اصول و قواعد حتمی نگارش نثر فارسی، رعایت القاب و عناوین است که مؤلف دستورالکاتب فی تعیین‌المراتب، صفحات معتابهی را تنها به ذکر اصول القاب سلاطین، خواتین و اولاد سلاطین اختصاص داده است

(نک. نخجوانی، ۱۹۶۴، ج ۱: ۱۴۰-۱۲۵). الزام رعایت سلسله مراتب القاب در انشای نثر را آنجا می‌توان دید که خاقانی نامه‌های اخوانی خود که اتفاقاً شکل غنایی والایی نیز دارند را با رعایت همین اصل آغاز می‌کند (نک. خاقانی، ۱۳۶۲: ۱ و ۱۹ و ۳۷) و سعدی با تمام اجتنابی که از مدح نامعقول صاحبان قدرت دارد، در دیباچه گلستان سطور قابل توجهی را به تنسیق القاب حاکمان محلی شیراز اختصاص می‌دهد (نک. سعدی، ۱۳۸۲: ۱۸). بی‌تردید رعایت سایر قواعد انشا نیز به همین اهمیت مورد بررسی و نقد قرار می‌گرفته است. نویسندگان سرشناس نثر فارسی، نشانه‌هایی از نگرانی خود را در برابر نقدهای ادبی سخت‌گیرانه، ثبت کرده‌اند. قاضی حمیدالدین بلخی در دیباچه مقامات حمیدی، از ناقدانی شکوه می‌کند که «عیب نابوده بجویند و غیب ناشنوده بگویند... شهر خود گم کرده و برزن دیگران می‌جویند و جو خود نایافته ارزن دیگران می‌طلبند. به شب تاریک، خس باریک در دیده یاران دیده و به روز روشن، کوه معایب خود ندیده» (بلخی، ۱۳۶۲: ۵) هستند و سعدالدین وراوینی می‌گوید هنگامی که نوشتن *مرزبان‌نامه* را آغاز کردم «از پیشانی خود هدفی از بهر سهام اعتراضات پیش آوردم» (وراوینی، ۱۳۹۴: ۲۲). سعدی نیز در دیباچه گلستان، به اعتماد سعت اخلاق بزرگان امیدوار است تا «چشم از عوایب زیردستان بپوشند و در افشای جرائم کهرتان نکوشند» (سعدی، ۱۳۸۲: ۲۰)، حال آن‌که چنین دغدغه و اضطرابی در اشعار شاعران، حتی در دیباچه آثار منظوم مشاهده نمی‌شود.

الزام رعایت قواعد دقیق، گسترده و گاه دشوار انشا که از جانب منتقدان به نویسندگان تحمیل می‌شد و حالت هیجانی و زودگذر احساسات آدمی، نقطه تقابل دیگری است که بین تولید محتوای غنایی و ساختار اثر منثور، قابل ذکر است. در نوع ادب غنایی که نقش محوری «حس»، حتی امکان نقش آفرینی برای عنصر مهمی چون «تخیل» را محدود می‌کند (زرین کوب، ۱۳۹۲: ۱۴۳)، دیگر جایی برای رعایت اصول نگارش و قواعد انشا که آشوری آن را «دانش‌فروشی و وزنه‌برداری مشیانه» می‌نامد (آشوری، ۱۳۹۴: ۱۶)، باقی نمی‌گذارد. این درست است که سرودن شعر نیز در جای خود، قوانینی دارد و حتی رعایت شکل ظاهری (قالب) و وزن عروضی را می‌تواند دو قید مهم در شاعری دانست که نثر البته از این قیود آزاد است، اما نباید فراموش کرد که وزن شعر و حتی قالب شعر، متکی بر الگوهای تکرارشونده‌ای است که به‌مرور زمان، ملکه ذهن شاعر می‌شود و حتی می‌تواند به روان‌تر شدن جریان تولید اثر ادبی یاری برساند، حال آن‌که «هرگز در یک نثر، جمله یا عبارت‌هایی را نمی‌یابیم که همواره از آهنگ و وزن ثابتی از آغاز تا پایان پیروی کند» (ابومحوب،

۱۳۹۵: ۲۶) که اگر چنین خصیصه‌ای در متن مثنوی ظاهر شود، عملاً به‌عنوان قطعه‌ای منظوم به‌شمار می‌آید. حتی اگر سبک سخن در استفاده از کلمات چندان متفاوت نباشد، باز هم شعر از نثر هنجارشکن‌تر است (شریف، ۱۳۹۰: ۲۳۸) و این ویژگی شعر با مبانی هیجانی و سرازیر شونده محتوای غنایی سازگاری بیشتری دارد.

به‌تناسب بحث حاضر، توجه به یک اثر مثنوی مهم، ضروری می‌نماید؛ *نقشه‌المصدور* اثر شهاب‌الدین زیدری نسوی از منشیان دوران خوارزمشاهی. این کتاب در نوع خود اثر تاریخی مهمی به‌شمار می‌رود و زیدری آن را «بعد از اطلاع از عاقبت دردناک جلال‌الدین منکبرنی، به رسم بٹ شکوی، و در شرح دشواری‌هایی که برای سلطان در اواخر عهد او، و خود نویسنده، پیش آمد و بیشتر در شرح مصائبی که خود تحمل کرده بود، نوشت» (صفا، ۱۳۶۹، ج ۳ ب ۲: ۱۱۸۸). هم‌انگیزه اولیه نویسنده برخاسته از حالتی عاطفی است و هم محتوای آن که بٹ شکوی باشد در یکی از زیرمجموعه‌های ادب غنایی قرار دارد. غرض نویسنده نیز، در نگاه اول بیش از آن‌که تاریخ‌نگاری بوده باشد، شرح تأثر روحی خویش است:

«خواستم که از شکایت بخت افتان‌وخیزان، که هرگز کام مراد شیرین نکرد، تا هزار شربت ناخوش مذاق در پی نداد، و سهمی از اقسام آرزو نصیب دل نگردانید، که هزار تیر مصائب به جگر نرسانید، فصلی چند بنویسم» (نسوی، ۱۳۹۴: ۴).

بنابراین، دلیلی بر آن‌که *نقشه‌المصدور* را به سبب ذکر مطالب تاریخی، خارج از دایره آثار مثنوی غنایی بدانیم، نیست. بر همین اساس، ذاکری‌کیش در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل محتوای غنایی *نقشه‌المصدور*»، این اثر تاریخی مهم را از منظر انطباق محتوایی با نوع ادب غنایی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که نثر *نقشه‌المصدور* تا جایی به شعر نزدیک شده است که «با توجه به نظریه‌های شعری، می‌توان این متن را مورد نقد و بررسی قرار داد» (ذاکری‌کیش، ۱۳۹۴: ۱۱۴). امروز، بر اساس نظریه‌های ادبی نوین تعارضی بین شعر و نثر دیده نمی‌شود؛ اما *نقشه‌المصدور* در روزگاری نوشته شده است که این تعارض به جدیت شناخته می‌شد. *نقشه‌المصدور*، در قالب کتاب تاریخی که وجه غنایی بر سراسر حوادث آن غلبه دارد، به‌نوعی استثنا به‌شمار می‌رود و نمونه مشابهی بر آن نمی‌توان یاد کرد. لیکن به هر جهت نمونه‌ای شاخص از نثر غنایی مستقلی است که با عنوانی مشخص به رشته تحریر درآمده است؛ اما باید توجه داشت که این اثر مغتنم و منحصر به فرد، از رهگذر چشم پوشیدن از برخی مبانی نظری نثر و قواعد انشاء، به بازتاب محتوای غنایی دست یافته است. نثر این

کتاب، سرشار از انواع تشبیهات و استعارات است و ذبیح‌الله صفا معتقد است صعوبت درک آن بیشتر از همین باب است و نه از جهت مبالغه در استفاده از زبان و ادب عربی (صفا، ۱۳۶۹: ۱۱۸۲-۱۱۸۱). وجود این میزان از ابهام و دشواری در ارائه معنای این کتاب، عملاً نثر آن را از رسالت اولیه نثر که داشتن صراحت و منطقی بودن است، دور می‌کند. دیگر آن‌که، *نقشه‌المصدر*، فاقد یکی از مهم‌ترین قواعد انشا نثر فارسی است؛ این کتاب به خلاف روال عمومی آثار منثور «به یک‌باره آغاز می‌شود و به یک‌باره به انتها می‌رسد» (ذاکری کیش، ۱۳۹۴: ۱۰۲). اگر دقت بیشتری صورت بگیرد، آشکار خواهد شد که مؤلف *نقشه‌المصدر* چه اصول و قواعدی دیگری را از نظر دور داشته است تا بتواند جریان عاطفی و هیجانی خود را در ساختار یک اثر منثور بنشانند.

### ۳-۱- بایستگی اصل ایجاز در نثر و اطناب‌گرا بودن محتوای غنایی

اصل ایجاز، از قواعد و اصول انشا و نگارش فارسی است، بنابراین مطالب این بخش می‌توانست در ذیل مطالب بخش پیشین مطرح گردد. لیکن نظر به اهمیت این اصل در ساختار آثار منثور و تقابل نسبی مهمی که به صورت نظری، میان لوازم ساختاری محتوای غنایی و کلام موجز، قابل پیگیری است، مسئله «ایجاز» را جداگانه مورد مذاقه قرار می‌دهیم.

«ایجاز یعنی با حداقل الفاظ، حداکثر معنی را بیان کردن و شرط بلاغت آن، این است که صرفه‌جویی در لفظ به انتقال پیام، خللی وارد نکند» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۶۵). برخی از آرایه‌های ادبی، در کنار کارکردهای بلاغی خود، نقش مهمی در موجزتر ساختن کلام ایفا می‌کنند و در این میان، آرایه «تلمیح» مهم‌ترین آن‌هاست، اگرچه نباید از تأثیر «استعاره» در ایجاد نوع والایی از ایجاز هنری غافل بود (همان: ۱۶۶).

رعایت اصل ایجاز در نوشتار، در اعصار پیش از ورود اسلام از طرف پادشاهان ایرانی به دبیران توصیه شده و در عصر اسلامی نیز تا قرن پنجم، همچنان بنیاد کلام فارسی به شمار می‌رفته است (بهار، ۱۳۸۴، ج ۳: ۱۳۳). ایجاز اگرچه در کلام منظوم نیز جایگاه مهم خود را دارد، اما در مبانی نظری نثر، از محوریت تعیین‌کننده‌ای برخوردار است. نشانه این اهمیت را در اشاراتی می‌توان جست که در دیباچه عموم آثار منثور، با صبغه‌های موضوعی مختلف و نویسندگانی از خاستگاه‌های مختلف، وجود دارد. (نک. عنصرالمعالی، ۱۳۳۵: ۱۸۶، عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۴، غزالی طوسی، بی‌تا: ۱۰۶، وراوینی، ۱۳۹۴: ۱۴، سعدی شیرازی، ۱۳۸۲: ۲۰)؛ اما اصلی‌ترین نشانه اهمیت محوری

ایجاز در ساختار کلام منثور را باید در باب دبیری از چهارمقاله نظامی عروضی جستجو کرد. شیوه مؤلف چهارمقاله چنین است که نخست تعریف‌هایی موجز در باب کلیات موضوع مورد بحث ارائه می‌کند، سپس حکایاتی مرتبط با موضوع می‌آورد. جالب توجه است که از ده حکایت موجود در باب «دبیری» از این کتاب، در هر ده حکایت، فقط و فقط به اعجاب‌انگیز بودن ایجاز به کاررفته توسط نویسندگان نامه‌ها اشارت رفته است (نظامی، ۱۳۸۶: ۴۲-۲۲).

بهار معتقد است که در متون اولیه نثر دری به تاسی از نثر پهلوی، ایجاز به حدی است که اگر یک کلمه از عبارت حذف شود، موجب اخلال در فهم معنی و حتی فساد جمله می‌شود؛ اما این روند به مرور زمان به نفع اطناب تغییر می‌کند و اطناب، نخست خود را در طولانی‌تر شدن جملات نثر ابونصر مشکان و ابوالفضل بیهقی نشان می‌دهد و در نهایت در کلیله و دمنه، اطناب جدید جانشین ایجاز قدیم می‌شود (بهار، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۷۸ و ۶۷ و ۵۴) و در نهایت نثر فنی (با تغییر نظریه نثر) امکانی برای نویسندگان خود فراهم می‌آورد تا بتوانند وصف‌هایی طولانی‌تر از گذشته را به قلم آورند. ورود نثر فارسی (در قرن ششم و هفتم) به دوران مجاز شمردن اطناب، هم‌زمان است با ظهور و بروز نثر غنایی در قالب قطعات کوتاه در اثنای کتب منثور. اینک باید توجه داشت که محتوای غنایی، عموماً اطناب‌گرا و حتی به تعبیر بهتر، تکراری است. مضمون و محتوای عموم غزل‌های عاشقانه، چند موضوع بیشتر نیست که در اقسام درجات، مکرراً تکرار می‌شود. منظومه‌های عاشقانه نیز عموماً داستان‌هایی بسیار ساده و چندخطی دارند که شاعران با استفاده از شیوه‌های درست اطناب، آن‌ها را در حد چند هزار بیت وسعت می‌دهند. این حکم در مورد اغلب اشعار با محتوای غنایی صادق است؛ مرثیه‌ها بازتاب گسترش یافته مرگ یک فردند و حبسیه‌ها تکرار حالات درون محبس و سایر اقسام نیز از همین دست. اگر شعر فارسی به دلایل ساختاری، ظرفیت پذیرش بالایی برای اطناب دارد، نثر فارسی از این کیفیت بی‌بهره است. در واقع، اطناب با ذات نثر فارسی و سابقه تاریخی آن در تعارض است، چنان‌که افراط در اطناب، در نهایت، به تعبیر بهار «در دوره سعدی به رسوایی انجامیده بود و دیدیم که تاریخ و صاف، با آن فضل و استادی مؤلف در آوردن الفاظ و عبارات سخنه و جزیل، باز از بالای اطناب، در ورطه تعسف و املال درافتاد» (بهار، ۱۳۸۴، ج ۳: ۱۳۳)؛ بنابراین، می‌توان حدس زد که محتوای غنایی، بنا به اقتضای اطناب‌گرایی خود، در قرون اولیه با بایستگی رعایت اصل ایجاز در نثر فارسی مقابل شده است و در قرون بعدی، به‌رغم آن‌که اطناب تا حدی در ساختار نظری نثر، مقبولیت می‌یابد، هرگز در این زمینه از ظرفیت اطناب‌پذیری بالای شعر

برخورداری ندارد، تا از رهگذر این تغییر نگرش، نثر غنایی نیز بتواند در سطح یک کتاب مستقل (با عنوان مشخص) ظاهر گردد.

#### ۱-۴- ملازمه تاریخی موسیقی در کنار محتوای غنایی و فقدان آن در آثار منشور

فخرالدین اسعد گرگانی، هنگامی که سلطان از وی در مورد ویس و رامین، سؤال می‌کند، آن را کتابی ارزشمند می‌خواند که دو ایراد عمده دارد؛ نخست آن که به زبان پهلوی نوشته شده و این امر موجب شده است تا این داستان زیبا، صرفاً برای یادگیری زبان پهلوی کاربرد داشته باشد و از سوی دیگر معتقد است آراسته نبودن ویس و رامین، به وزن و قافیه و در واقع قرار نگرفتن آن در ساختاری منظوم ارزش داستانی آن را پایین آورده است (اسعد گرگانی، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۵). نظر فخرالدین اسعد آن‌چنان نیز دور از دیدگاه رایج پیشینیان نیست. همچنین از سخن نظامی در مقدمه خسرو و شیرین، نیز چنین برمی‌آید که منظوم بودن یک اثر، برای اقناع افکار عمومی بسنده بود. هنگامی که اشتغال حکیم گنجه به سرایش خسرو و شیرین در افواه رایج می‌شود، دوستان او زبان به ملامت می‌کشایند، زیرا «مجرد اشتغال شاعر را به نظم یک هوسنامه، درحالی که توصیه و الزام هیچ حاکم و صاحب قدرتی هم، هنوز آن را از وی نخواستند بود، برای گوینده مخزن‌الاسرار مایه اتلاف عمر می‌دانستند و از این که هوسنامه‌ای هم که او به نظم آن اشتغال جسته بود به دنیای آتش‌پرستان تعلق داشت، شاعر را درخور ملامت می‌یافتند چراکه به اعتقاد ایشان وی با این کار رسم مغان را تازه می‌کرد» (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۷۹-۷۸). چه بسا ملامت‌گران نظامی، بر اساس شناخت خود از ویس و رامین، پس‌زمینه‌ای منفی نسبت به داستان‌سرایی عاشقانه نیز داشتند، اما به‌رحال نقد ملامت‌گران اساسی بوده است. درنهایت یکی از دوستان نظامی او را با خشم از ادامه سرودن خسرو و شیرین نهي می‌کند، نظامی در مقابل، ابیاتی از سروده خود و آن هم از بخش‌های مربوط به شیرین‌کاری‌های شیرین را برای او می‌خواند (نظامی، ۱۳۹۱: ۳۹-۳۵). آنچه ملامت‌کننده را مجاب می‌کند، روایت منظوم داستان با تمام شگرد و شیرین‌کاری‌های هنری است که نظامی در منظوم کردن آن به کار بسته است، اگر نه محتوای هوسنامه‌ای و مغانه داستان به جای خود باقی بود. بر این اساس، ما واپسین عامل نپرداختن نویسندگان به نثر و ارجحیت دادن به نظم در حوزه ادب غنایی را، بایستگی فرهنگی و تاریخی حضور «موسیقی» در کنار محتوای غنایی می‌دانیم. لزوم همراهی موسیقی با محتوای غنایی



در ذهنیت باستانی تا به جایی بوده است که ارسطو در تقسیم‌بندی خود، نوع غنایی را به گونه شعر مستقل نمی‌پذیرد و از آن در کنار حماسه و تراژدی نام نمی‌برد. او اعتقاد داشت «معلوم نیست که لذتی که ما از آن (شعر غنایی) می‌بریم تا چه اندازه مربوط به شعر و چقدر مربوط به هنرمندی نوازنده و چه اندازه در اثر زیبایی و فریبایی و لطف جمال خواننده است» (صورتگر، بی‌تا، ۷۲). نشانه‌هایی از وجود همین رویکرد (آمیختگی کلام با موسیقی در حوزه ادب غنایی) در ادبیات ایران پیش از اسلام نیز مشهود است. «شاعران عصر ساسانی، چون باربد و نکیسا و سرکش همان خنیاگرانی بودند که کلام و موسیقی را به هم می‌آمیختند. چنان‌که از فحوای شاهنامه و خسرو و شیرین چنین استنباط می‌شود که امثال باربد غزل و سرود و موسیقی را با هم ارائه می‌کردند و این همان سنتی است که به امثال رودکی هم رسیده بود» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵).

همخوانی موسیقی و محتوای غنایی تا به جایی است که معادل غربی واژه غنایی (lyric)، نام خود را از نام غربی ساز بریط (در یونانی lura و در انگلیسی و فرانسه lyre) اخذ کرده است (شمیسا، ۱۳۹۴ الف، ۱۲۷). از آنجا که هم ادب غنایی و هم موسیقی نشئت گرفته از عواطف و احساسات بشری هستند، زمینه تأثیرگذاری واحدی دارند و در نتیجه، اتحاد و یگانگی خاصی میان این دو ایجاد شده است (پیروز، ۱۳۸۱: ۴۱)، چنان‌که برای باستانیان این دو مفهوم، تفکیک‌پذیر از یکدیگر نبود.

در پی ورود اسلام به ایران موسیقی از فضای زیست اجتماعی رخت برمی‌بندد و ادب غنایی از یکی از بنیادی‌ترین پایه‌های خود بی‌بهره می‌ماند، در نتیجه طبیعی است که در ذهنیت هنری-فرهنگی افراد جامعه، حفظ وزن عروضی به سبب موسیقی ذاتی موجود در کلام، از اهمیت کلانی برخوردار بوده باشد، گویی در دیدگاه ایرانیان به‌ویژه در قرون اولیه پس از اسلام این پس‌زمینه وجود داشته است که در تولید آثار غنایی به موسیقی‌ای کمتر از آنچه از رعایت قواعد هجایی و عروضی وزن شعر به دست می‌آید، نمی‌توان رضایت داد. در نتیجه نثر، به سبب فقدان عنصر آهنگین بودن، فاقد کفایت هنری لازم برای تولید محتوای غنایی به شمار می‌رفته است.

### نتیجه‌گیری

نثر غنایی در تاریخ ادبیات فارسی، حرکتی مستقل و یکنواخت نداشته است تا بتوان روند کلی تطور آن را بررسی کرد. آنچه می‌توان گفت این است که نثر غنایی در تمام ادوار خود تا پیش از تحولات

فکری منتهی به انقلاب مشروطه، همواره با گره‌های تئوریکى مواجه بوده که موجب شده است تاریخ آثار غنایی منثور با قطع و وصل‌هایی مواجه باشد.

آثار منثور غنایی، به‌رغم تنوع نسبی، چه در دایره نثر فارسی و چه در دایره ادب غنایی فارسی، کمیت اندکی را به خود اختصاص داده‌اند. بر مبنای این پژوهش موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی منثور عبارت‌اند از:

(۱) تعریف هویتی «علمی-منطقی» برای نثر فارسی در دیدگاه ادبی نویسندگان حوزه زبان و ادبیات فارسی: بر وفق این تعریف، رسالت نثر آن است که به شیوه‌ای گزارش‌گونه به بازتاب مطالب پردازد و در این راستا، صراحت و عدم ابهام هرچه بیشتری را به کار گیرد. حال آن‌که در آثار غنایی، به سبب انگیزه‌های عاطفی و احساسی و نیز محوریت «من» شخصی یا اجتماعی آفریننده اثر، انواع کاربردهای هنری و غیر ارجاعی زبان به کار گرفته می‌شود تا کلام به ادبی‌ترین شکل خود ارائه شود و مؤثر افتد.

(۲) لزوم رعایت قواعد انشا در عین مهار کردن احساسات هیجانی و زودگذر انسانی: ادب غنایی در تمام مراتب خود، محصول جوشش عاطفه انسانی است. آفرینش‌گری که در اوج خشم، وجد، عشق یا هر حال دیگری است، ترجیح می‌دهد عاطفه خود را به روان‌ترین شکل ممکن جاری‌سازی تا عمیق‌ترین اثر را در مخاطب بگذارد؛ اما روند نگارش نثر فارسی، رعایت قواعدی لازم بود که به‌صورت موانعی ساختاری در برابر جریان عادی محتوای غنایی قرار می‌گرفت.

(۳) ایجاز‌گرایی نثر فارسی و اطناب‌گرایی محتوای غنایی: بررسی متون منظوم ادب غنایی نشان می‌دهد که شاعران به تکرار مفاهیم و مضامین ثابتی پرداخته‌اند. این امر اگرچه در شعر، یک امتیاز به شمار می‌رود، در نثر که مبنای آن بر ایجاز بوده و اصلی‌ترین هنر دبیر در آوردن بیشترین معنا در کمترین لفظ تعریف می‌شده است، به نویسندگان نثر فارسی اجازه نمی‌داد که در نگارش نثر غنایی، فراغ‌بال داشته باشند.

(۴) ملازمه تاریخی موسیقی با محتوای غنایی: ادب غنایی از ابتدای مسیر تاریخی خود، همگامی تام و تمامی با موسیقی داشته است. این خصیصه که در ایران باستان نیز سابقه داشته و در قرون اولیه بعد از اسلام نیز تداوم یافته، موجب شده است که اشمال محتوای غنایی بر

موسیقی ناگزیر تلقی شود. در نتیجه نثر به سبب بی‌بهره بودن از حداقل موسیقی که وزن عروضی باشد، ساختار مناسبی برای تولید محتوای غنایی به شمار نیامده است.

### منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۹۴)، *بازاندیشی زبان فارسی*، چاپ هفتم، تهران: مرکز.
- ابومحسوب، احمد (۱۳۹۵)، *کالبدشکافی نثر*، چاپ اول، تهران: میترا.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، دوره دوجلدی، چاپ اول، تهران: مرکز.
- اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۹۵)، *ویس و رامین*، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سوم، تهران: هیرمند.
- بلخی، عمر بن محمود (۱۳۶۲)، *مقامات حمیدی*، چاپ اول، تهران: شرکت تعاونی و نشر بین‌الملل.
- بهاء‌الدین بغدادی، محمد بن مؤید (۱۳۸۵)، *التوسل الی الترسلس*، مقابله و تصحیح احمد بهمنیار، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- بهار، محمد تقی (۱۳۸۴)، *سبک‌شناسی*، دوره سه‌جلدی، تهران: امیرکبیر.
- بیهقی، محمد بن حسین (۱۳۸۸)، *تاریخ بیهقی*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ سیزدهم، تهران: مهتاب - آبنام.
- پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، *مقایسه زبان حماسی و غنایی*، چاپ اول، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- پیروز، غلامرضا (۱۳۸۱)، «ادبیات غنایی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام»، *پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی*، سال دوم، شماره ششم و هفتم: ۳۵-۶۶.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی (۱۳۶۲)، *منشآت خاقانی*، تصحیح و تحشیه محمد روشن، چاپ دوم، تهران: کتاب فرزاد.
- خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، *فن نثر در ادب فارسی*، چاپ اول، تهران: زوار.
- دارم، محمود (۱۳۸۱)، «انواع ادبی»، *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، شماره ۳۳: ۷۵-۹۵.
- ذاکری کیش، امید (۱۳۹۴)، «تحلیل محتوای غنایی *نقشه‌المصدور*»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، سال سیزدهم، شماره بیست و چهار، ۹۷-۱۱۶.

- الرازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (بی‌تا)، *المعجم فی معاییر الاشعار العجم*، تصحیح محمد قزوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- راشد محصل، محمدرضا (۱۳۹۶)، *سخن عشق*، چاپ اول، مشهد: طنین قلم.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، *انواع نثر فارسی*، چاپ اول؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ریپکا، یان (۱۳۸۱)، *تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه*، ترجمه عیسی شهبایی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، *از گذشته ادبی ایران*، چاپ دوم، تهران: سخن.
- ..... (۱۳۸۹)، *پیر گنج در جستجوی ناکجا آباد*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات سخن.
- ..... (۱۳۹۲)، *شعر بی دروغ، شعر بی نقاب*، چاپ یازدهم، تهران: علمی.
- سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۲)، *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ هشتم، تهران: ققنوس.
- شریف، خدایی (۱۳۹۰)، *نظریه نثر در ادب فارسی*، برگردان مرتضی رزم آرا، چاپ اول، شیراز: انتشارات داستان‌سرا.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: اختران و زمانه.
- ..... (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *سبک‌شناسی شعر*، چاپ سوم از ویراست دوم، تهران: میترا.
- ..... (۱۳۹۴ الف)، *انواع ادبی*، چاپ پنجم از ویراست چهارم، تهران: میترا.
- ..... (۱۳۹۴ ب)، *معانی*، چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳)، *حماسه‌سرایی در ایران*، چاپ اول، تهران: چاپ پیروز.
- ..... (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، دوره هشت جلدی، چاپ هفتم، تهران: فردوس و چشمه.
- ..... (۱۳۷۰)، *گنجینه سخن*، دوره شش جلدی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- صورتگر، لطفعلی (بی‌تا)، *منظومه‌های غنایی ایران*، تهران: ابن‌سینا.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۹۱)، *تذکره‌الاولیا*، تصحیح محمد استعلامی، چاپ بیست و سوم، تهران: زوار.
- عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن ایاز (۱۳۳۵)، *قابوس‌نامه*، با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر امین عبدالمجید بدوی، چاپ اول، تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.

- غزالی طوسی، امام ابو حامد حجه الاسلام (بی تا)، *نصیحه الملوک*، مقدمه تصحیح و حاشیه جلال همایی، تهران: کتابخانه طهران.
- گاوان، خواجه عمادالدین محمود (۱۳۸۱)، *مناظرالانشاء*، تصحیح دکتر معصومه معدن کن، چاپ اول، تهران: آثار.
- محجوب، محمدجعفر و علی اکبر فرزام پور (۱۳۵۰)، *فن نگارش*، چاپ ششم، تهران: اندیشه.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۹)، *هویت ایرانی و زبان فارسی*، چاپ اول، تهران: فرزانه روز.
- نخجوانی، محمد هندوشاه (۱۹۶۴)، *دستورالکاتب فی تعیین المراتب*، دوره دوجلدی، به سعی و اهتمام و تصحیح عبدالکریم علی اوغلی علی زاده، مسکو: فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی.
- نسوی، محمد بن احمد (۱۳۹۴)، *نقشه المصداور*، تصحیح امیرحسین یزدگردی، چاپ چهارم، تهران: توس.
- نظامی، احمد بن عمر (۱۳۸۶)، *چهارمقاله*، تصحیح محمد قزوینی، چاپ سیزدهم، تهران: صدای معاصر.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۱)، *خسرو و شیرین*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ سیزدهم، تهران: نشر قطره.
- ..... (۱۳۹۵)، *مخزن الاسرار*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ هفدهم، تهران: نشر قطره.
- وراوینی، سعدالدین (۱۳۹۴)، *مرزبان نامه*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ بیست و سوم، تهران: صفی علیشاه.
- ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۸۲)، *نظریه ادبیات*، مترجمان ضیا موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.