

بررسی نقش و اهمیت آشنایی زدایی در ژانر مقامه با نگاهی تحلیلی - تطبیقی

به نقش آن در شکل‌گیری مقامات همدانی و حریری

محمود آبدانان مهدیزاده^{۱*}، محمدصادق ضرونی^۲

۱. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۱/۱۸

چکیده

آشنایی زدایی^۱ اصطلاحی است که نخستین بار، شکلوفسکی منتقد شکل‌گرای روس آن را در مقاله‌ای با عنوان هنر به‌مثابه صنعت^۲ به کار گرفت. این اصطلاح به مؤلف این فرصت را می‌دهد تا با هنرنمایی خود، پدیدارهای عادت‌زده را با ناآشنا ساختن جانی دوباره ببخشد. بدون شک مقامه‌نویسی به عنوان یکی از ارزشمندترین آثار ادبی قدیم عرب، سرعت اقبال ادبا و حتی عامه مردم به خود را تا حد زیادی مدیون آفرینش هنرمندان پدیدارهای بدیع و آشنازداینده بدیع‌الزمان همدانی (مبتکر مقامه‌نویسی) و در ادامه افرادی چون ابوالقاسم حریری است؛ این مقاله ضمن بررسی ترفندهای آشنایی زدایی در سطوح مختلف پی‌رنگ (درون‌مایه، زبان و صناعات ادبی) در مقامات بدیع‌الزمان و حریری می‌کوشد با نگاهی تحلیلی - تطبیقی میزان خلاقیت و نوآوری‌های آشنازداینده این دو استاد مسلم فن «مقامه» را با نگاهی علمی تبیین کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد مقامه‌نویسان پس از بدیع‌الزمان در کاربست آشنایی زدایی فرمالیستی توفیق چندانی نداشته‌اند، بلکه همگی وامدار تکنیک‌های نو و آشنازداینده بدیع‌الزمان‌اند.

کلیدواژه‌ها: صورت‌گرایی؛ آشنایی زدایی؛ مقامه‌نویسی؛ بدیع‌الزمان همدانی؛ حریری.

۱. مقدمه

بدون تردید سال‌های نخستین سده بیستم میلادی، نقشی بی‌بدیل در گسترش و تکامل نقد ادبی داشته‌است؛ چراکه در این سال‌ها رویکرد انتقادی که تا پیش از این بیشتر گرایش‌های فرامتنی داشت و تحت تأثیر پیش‌زمینه‌های اخلاقی، فلسفی، تاریخی، جامعه‌شناختی و... بود آرام‌آرام جای خود را به بررسی خود متن و عناصر درونی آن داد. این رویکرد نقدی باعث اهتمام هرچه بیشتر شاعران و نویسندگان به صیقل دادن روح و روان آثارشان گردید و به نوبه خود زمینه را برای حضور و توجه بیشتر آن‌ها به رکن سوم آثار ادبی؛ یعنی مخاطب - که پیش از این کمتر مورد توجه منتقدان قرار می‌گرفت - فراهم آورد، تا جایی که در اواسط این قرن «نظریه دریافت» به وسیله افرادی چون «هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر»^۱ پدید آمد و خواننده یا مخاطب در جایگاه رکنی مستقل، پای خود را به نقد و بررسی آثار ادبی باز کرد.

صورت‌گرایی یا فرمالیسم روسی^۲ یکی از این مکتب‌های نقد ادبی است که در اوایل قرن بیستم به وسیله «بوریس آیزن‌باوم، ویکتور شکلوفسکی، رومن یاکوبسن و یوری تینیانوف»^۳ تکوین یافت. این مکتب نقدی در تقابل با رویکردهای نقدی فرامتنی که ادبیات را از زاویه دید رشته‌هایی چون تاریخ، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی بررسی می‌کردند، به وجود آمد و هدف خود را تحلیل متن ادبی و کشف جوهر ادبی آن بیان کرد. البته این بدان معنا نیست که آن‌ها زمینه‌های تاریخی و اجتماعی را به طور کامل نادیده می‌گیرند؛ بلکه بالندگی اثر در بستر تاریخی و اجتماعی را باور دارند و بر آن تأکید می‌کنند؛ اما با این حال، آن‌ها معتقدند که منتقد باید اثر ادبی پیش رویش را به خوبی بشناسد؛ چراکه ساختار کنونی بیان ادبی مهم است و فعلیت دارد، نه شیوه پیدایش اثر (علوی مقدم، ۱۳۷۷ش: ۲۹-۳۲). این مقاله با بهره‌گیری از این رویکرد نقدی بخشی از زیبایی‌های «مقامه‌نویسی» را که نقشی اساسی در ماندگاری این گونه کهن ادبی ایفا کرده‌اند، از منظر آشنایی‌زدایی فرمالیستی بررسی می‌کند.

1. Hans Robert Jauss-Wolfgang Iser

2. Russian Formalism

3. Boris Eichenbaum- Victor shklovsky- Roman Jacobson- Jury Tynynov

۲. پیشینه تحقیق

درباره آشنایی زدایی و اصطلاحات نقدی نزدیک به آن، همچون هنجارگریزی و برجسته‌سازی در چند سال گذشته پژوهش‌هایی در آثار ادبی عربی و فارسی انجام گرفته‌است از جمله مقاله «آشنایی زدایی در شعر آدونیس و یدالله رؤیایی» از علی نجفی و همکاران که با بررسی و تحلیل تکنیک‌های آشنایی زدایی در سروده‌های این دو شاعر معاصر، جنبه‌های نوگرایی آن‌ها به‌خصوص در حوزه زبان و تصویر شعری را به تصویر کشیده‌است، مقاله «آشنایی زدایی و برجسته‌سازی در سوره مبارکه واقعه» از هومن ناظمیان که نویسنده با بررسی جلوه‌های آشنایی زدایی زبانی و ادبی در این سوره به بیان زیبایی‌های ادبی و اعجاز زبانی قرآن کریم از این منظر پرداخته‌است؛ مقاله «آشنایی زدایی و نقش آن در خلق شعر» نوشته غلامعباس رضایی و همکاران که نویسندگان آن ضمن پرداختن به معیارهای آشنایی زدایی در شعر، آن را یکی از مهم‌ترین شگردهایی می‌دانند که شاعر با کمک آن خواننده را به هیجان آورده و زمینه لذت ادبی وی را فراهم می‌آورد؛ مقاله «معنا آفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی بررسی موردی: عزالدین مناصره» از علی سلیمی و کیانی که با بررسی نمونه‌ای هنجارگریزی‌های زمانی، نحوی، واژگانی و نوشتاری در شعر این شاعر معاصر فلسطینی، جنبه‌های مثبت و منفی زبان شعری وی بیان می‌شود؛ مقاله «تحلیل پی‌رنگ فرمالیستی در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی» نوشته قدرت قاسمی‌پور و رضایی که این مقاله ضمن تبیین سطوح مختلف پی‌رنگ موردنظر فرمالیست‌ها، به تحلیل موردی جلوه‌های آن در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی پرداخته‌است؛ مقاله «نقد فرمالیستی و پیشافرمالیستی عنصر پی‌رنگ در مجموعه داستان‌های کوتاه دیوان سومنات» از رضا نکویی که با نقد و تحلیل پی‌رنگ فرمالیستی و پیشافرمالیستی در داستان‌های این مجموعه، داستان‌هایی را موفق می‌داند که بر پایه آشنایی زدایی و پی‌رنگ فرمالیستی بنا شده‌اند.

اما چون این نظریه نقدی فقط در یکی دو مورد آن‌هم در شعر فارسی بررسی شده و به نقد و بررسی ادبیات داستانی از این منظر توجه زیادی نشده‌است، این پژوهش می‌کوشد تا با بررسی و تحلیل این نظریه و سطوح مختلف آن در مقامات بدیع‌الزمان و حریری به شیوه

تحلیلی - توصیفی ضمن شناساندن بخشی از ارزش‌های این گونه کهن ادبی گامی مؤثر برای انجام پژوهش‌های بعدی در حوزه داستان و ادبیات داستانی بردارد.

۳. آشنایی زدایی

«غریب‌سازی یا آشنایی زدایی» رویکردی جدید در نقد ادبی است که برای اولین بار در سال ۱۹۱۷م به وسیله ویکتور شکلوفسکی در مقاله‌ای مهم با عنوان «هنر به مثابه صنعت» بر پایه اصطلاح روسی «Ostrannenja» به کار گرفته شد (شمیسا، ۱۳۸۳ش: ۱۵۸). به عقیده وی وظیفه ادبیات آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار نیست؛ بلکه وظیفه آن ناآشنا ساختن تعابیر عادت زده است و این بدین معناست که هنر شاعر یا نویسنده برای این‌که بتواند خواننده را مجذوب خود کند و او را تا پایان اثر همراه خود سازد، این است که مفاهیم آشنا بر اثر تکرار و عادت را به گونه‌ای جلوه دهد که گویی پیش‌تر وجود نداشته‌است؛ بنابراین نقل ساده داستان یا هر اثر ادبی دیگر در برابر تمهیدات و شگردهای هنری که مؤلف برای زدودن غبار عادت از متن به کار می‌برد، هیچ‌گونه کشش و جذابیتی برای خواننده ندارد. ریما مکاریک می‌گوید: «هنر با ایجاد شکل‌ها و صورت‌های غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیا آشنایی زدایی می‌کند؛ زیرا فرایند ادراک فی‌نفسه، غایتی زیباشناختی است و باید این فرایند طولانی شود» (۱۳۸۳ش: ذیل آشنایی زدایی).

«آشنایی زدایی»^۱ در شعر شامل تمهیدات، شگردها و فنونی است که زبان شعر از جمله عناصر موسیقایی مانند: وزن، ردیف و قافیه، تناسب‌های لفظی و معنوی، خیال‌های شاعرانه و... را برای مخاطب بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانی مخاطب سازگاری ندارد. به عقیده شکلوفسکی این وظیفه در داستان بر عهده پی‌رنگ روایت است: «یکی از دیگر بحث‌های او درباره پلات^۲ است که به عقیده او از داستان، آشنایی زدایی می‌کند؛ یعنی درک آن را مشکل و غریب می‌سازد» (شمیسا، ۱۳۸۳ش: ۱۵۳). ناگفته نماند که پی‌رنگ مورد نظر فرمالیست‌ها و شکلوفسکی با پی‌رنگ سایر نظریه پردازان پیش از آن‌ها متفاوت است. پی‌رنگ از نظر همه

1. Defamiliarization

2. Plot

نظریه پردازان: «نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث در داستان است و چون و چرای حوادث را در داستان نشان می‌دهد. در هر اثر ادبی پی‌رنگ نشان می‌دهد که هر حادثه‌ای به چه دلیل اتفاق افتاده و بعد از آن نیز چه حوادثی و به چه دلیل اتفاق می‌افتد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۴). ولی مفهوم فرمالیست‌ها از پی‌رنگ کلیه تمهیدات زیباشناختی و صناعات آشنای‌زداینده‌ای است که نویسنده برای داستان یا محتوای روایت به کار می‌بندد تا آن را هنری جلوه دهد (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱ش: ۳۸). دکتر شفیع کدکنی ضمن بیان تفاوت داستان و پی‌رنگ فرمالیستی، مفهوم موردنظر فرمالیست‌ها از پی‌رنگ را تصویر هنرمندانه روایت و شکل ساختاری داستان بیان می‌کند: «صورت‌گرایان روس داستان یا فابولا را بر تمام مواد خامی که در یک روایت یا اثر هنری وجود دارد اطلاق می‌کنند و پی‌رنگ یا سوژه را بر جانب ساختاری و صورت هنری‌ای که یک روایت هنرمندانه را شکل می‌دهد» (۱۳۹۱ش: ۱۸۶-۱۸۷).

بنابراین داستان‌نویس باید به یاری تمهیدات و صناعات خاص، درک و دریافت عادت‌زده مخاطب را کنار بزند و محیطی تازه را جهت همراهی خواننده و برانگیختن اهتمام وی به اثر ادبی فراهم آورد. این نوع تمهیدات که بر ماده خام داستان افزوده می‌شود تا باعث به‌وجود آمدن آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری شود در سه سطح داستان قابل بررسی است: آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح درون‌مایه‌ای، آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ هنری در سطح زبان و آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح آرایه‌ای یا صناعات و آشکارسازی آن‌ها (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱ش: ۴۸-۴۱).

۴. آشنایی‌زدایی و نقش و اهمیت آن در مقامه‌نویسی

بدون شک مقامه‌نویسی یکی از بارزترین نمونه‌های ارزشمند نثر فنی است که در اواخر قرن چهارم هجری پدید آمد و به سرعت نزد همگان مقبولیت یافت؛ تا آنجا که این اثر نسبتاً موزون کهن قرن‌ها اعجاب همگان را برانگیخت و آن‌ها را به خود مشغول کرد؛ چراکه فنی بود متفاوت با شعر و نثر و سایر انواع ادبی آن روزگار. صاحب‌نظران و ناقدان از همان آغاز دیدگاه‌های مختلفی درباره مقامات ارائه دادند که همگی نشان از جنبه‌های آشنایی‌زداینده این گونه نونگاشت ادبی در عصر عباسی دارد. گروهی هدف از آن را تعلیم لغت، صنایع لفظی و

بدیعی می‌دانند که جز تمرین در فن انشا و آگاهی بر مظاهر مختلف نظم و نثر و همچنین برخی حکمت‌ها و تجارب، فایده‌ای دیگر به دست نمی‌آید و از آن جهت که ساخت آن بر گدایی است از جهت اخلاقی، اثر ناپسندی در ذهن خواننده بر جای می‌گذارد (ابن طقطقی، ۱۴۱۴ق، ۱۵)، و گروه دیگر در کنار اهتمام به پردازش‌های نو و زیبایی‌زبانی و استفاده از صنایع بدیعی به جنبه‌آشنایی‌زداینده آن از نظر درون‌مایه و محتوا تکیه دارند که روی هم‌رفته باعث شده که آن را در شمار اولین جرعه‌های داستان‌نویسی نوین به شمار آورد (مبارک، ۱۹۳۱م: ۶۱۷).

۴-۱. آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح درون‌مایه‌ای مقامات

از دیدگاه فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ داستان چنان به هم گره‌خورده‌اند که پردازش درست آن‌ها باعث می‌شود ما هر آنچه در داستان اتفاق می‌افتد را به شیوه‌ای نو و تازه ببینیم (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹ش: ۶۸). در واقع این هنر هر ادیب و نویسنده‌ای است که با استفاده از تمام ابزارهای موجود از جمله زبان ادبی، موضوع، حوادث، تخیل، درون‌مایه و... احساس و ادراک عادت‌زده مخاطب را با ناآشناکردن امور آشنا دگرگون کرده و توجه و اهتمام او را جهت همراهی با خود به گونه‌ای برمی‌انگیزد که تا پایان او را با خود همراه کند.

بدون شک این آشنایی‌زدایی در سطح پی‌رنگ درون‌مایه‌ای در کنار شخصیت‌پردازی در مقامه‌نویسی به مثابه گونه‌ای از داستان کوتاه، مهم‌ترین عنصری است که داستان‌نویس با پرداخت نیکو و آشنایندگی آن می‌تواند مخاطب را به درون داستان بکشاند به طوری که خود را در جایگاه عنصری حاضر و نقش‌آفرین در روند حوادث داستان تصور کند و در نتیجه زمینه لذت‌بردش فراهم گردد. اهمیت درون‌مایه تا حدی است که بسیاری از ادبا داستان خوب را داستانی می‌دانند که درون‌مایه آن به خوبی پرداخت شده باشد؛ چراکه از نظر آن‌ها درون‌مایه هماهنگ‌کننده و ارتباط‌دهنده بین سایر عناصر داستانی مانند عمل داستانی، شناخت شخصیت‌ها و هماهنگ‌کننده موضوع با دیگر عناصر داستان است (میرصادقی، ۱۳۸۲ش: ۱۷۷-۱۷۳). رابرت اسکولز با توجه به اهمیت آشنایی‌زدایی و رابطه تنگاتنگ پی‌رنگ و درون‌مایه در تشریح دیدگاه فرمالیست‌ها می‌گوید:

«در واقع، یک قصه اقلامی را عرضه می‌کند که برحسب یکی از قوانین اولیه منطق

روایت انتخاب شده‌اند که هر آنچه را نامربوط است حذف می‌کند. و بنابراین یک

پی‌رنگ یعنی پالایش بیشتر، چون این اقلام را به نحوی تنظیم می‌کند که بیشترین تأثیر عاطفی و جذابیت درون‌مایه‌ای ممکن را پیدا کند» (۱۹۷۴م: ۱۱۸).

بدیع‌الزمان همدانی، مبتکر فن مقامه‌نویسی، نیک می‌دانست در روزگاری که نثر فنی به تجمل و آرایش روی نهاده‌است و بزرگانی چون ابن عمید، ابوبکر خوارزمی و صاحب بن عباد در صنایع ادبی و سجع‌پردازی به اوج هنر و فن رسیده‌اند؛ قلم‌زدن در این وادی راه به جایی نخواهد برد؛ بنابراین با زیرکی و تیزهوشی سبکی جدید و آشناداینده از وقایع عادت‌زده برای خودش به وجود آورد و آن را «مقامه» نامید. وی با بهره‌گیری از جریان معمول و مألوف دوران خود (جریان حرمان و گدایی) که در قرن چهارم هجری به دلیل اوضاع نابسامان حکومت‌ها رواج داشت و افراد بسیاری در بینوایی و رنج زندگی می‌کردند، توانست درون‌مایه مقامات خود را با واردکردن این جریان به داستان شکل دهد؛ اما برای جلوگیری از تکراری‌بودن آن، آشنایی‌زدایی هنری و جذب مخاطب، از قدرت تخیل خود که به عقیده دکتر شفیع کدکنی اصل آشنایی‌زدایی بدان بازمی‌گردد، بهره برده‌است: «اصل آشنایی‌زدایی که در استتیک صورت‌گرایان روسی در مرکز بحث قرار می‌گیرد، بیان دیگری است از همان اصل «تخیل» که امثال خواجه طوسی و دیگران در فلسفه التذاذ از آثار هنری مطرح کرده‌اند» (۱۳۸۹ش: ۳۷ و ۳۸).

بنابراین وی در اولین گام برای آشنایی‌زدایی از این پدیده مألوف (حرمان و گدایی) و توجه به این‌که شروع داستان نقش مهمی در برانگیختن رغبت خواننده برای ادامه داستان دارد، سفر را برمی‌گزیند و از همان آغاز «المقامة القریضیة» با سفر به جرجان شروع می‌کند؛ زیرا در آن زمان به دلیل نبود وسایل و امکانات، سفر مورد توجه همه بود و علاوه بر این کسی که از سفر بازمی‌گشت با خود شنیدنی‌ها و دیدنی‌ها و گفتنی‌های فراوانی داشت که مردم منتظر شنیدنش بودند. بنابراین وی با روایت داستان از زبان شخص مسافر کمک شایانی به واقع‌نمایی هرچه بیشتر داستان‌های مقامات کرده‌است. درواقع بدیع‌الزمان برای شروع، طرحی را انتخاب می‌کند که بتواند خواننده را از طریق آن در مسیری هدایت کند که نقطه دلخواه خودش است. وی سفر را در همه مقامات، به‌جز مقامه‌های پانزدهم، سی‌وهفتم، چهل‌ویکم، چهل‌وسوم، چهل‌ونهم و پنجاهم، نقطه آغازین داستان‌هایش قرار می‌دهد.

نکته دومی که به آشنایی زدایی و جلوگیری از عادت زدگی داستان‌های مقامات کمک زیادی کرده، این است که بدیع‌الزمان با چیره‌دستی تمام اجازه نمی‌دهد این موضوع برای مخاطب تکراری و خسته‌کننده به نظر آید. وی با پردازش هنرمندانه شخصیت‌های داستانی مقامات، موضوع و درون‌مایه آن‌ها را به گونه‌ای جلوه می‌دهد که گویا اولین بار است که مخاطب آن‌ها را می‌بیند و یا می‌شنود. ابوالفتح اسکندری (قهرمان مقامات بدیع‌الزمان) هر جا به رنگی درمی‌آید و در طریق کسب روزی یا مال‌اندوزی، حيله‌ها و شگردها به کار می‌برد، وی شارلاتانی است بی‌اعتقاد و همه‌فن‌حریف، گاه در قریه‌ای امام جماعت می‌شود و گاه مطرب میخانه (المقامة الحمیریة)، زمانی در لباس غازیان داوطلب درمی‌آید که برای جهاد با کفار می‌رفتند و برای آن کار کمک و مساعدت می‌طلبند (المقامة القزوينیة) و زمانی دگر میمون رقصان است (المقامة القردیة)، گاه مدعی زنده‌کردن مرده و پیشگیر بلاهای بزرگ (المقامة الموصلیة)، گاه در جلد یک کور معرکه‌گیر با عصای زنگوله‌دار می‌رود و با شعر و آهنگ مردم را رنگ می‌کند و پولی را به چنگ می‌آورد (المقامة المکفوفیة)، و گاهی به دروغ از عجزی که در سرّ من راه منتظر اوست و کودکانی که در بُصری گرسنه گذاشته، یاد می‌کند و حاضران مجلس را تیغ می‌زند و در همان حال ادیبی است نقاد با طبعی وقاد و در شعرشناسی استاد (المقامة القریضیة). وی در جایی دیگر سورچرانی می‌کند و دستش مثل «رخ در صفحه شطرنج» در طول و عرض سفره می‌رود و می‌آید و گل خوراکی‌ها را می‌چیند؛ آنگاه در رابطه با بحث حاضران که قضاوت درباره نویسندگان است کلام فصل را - که همان نظریه بدیع‌الزمان است - مطرح می‌سازد و بر جاحظ دو ایراد وارد می‌کند: یکی آن‌که فقط در نثر ماهر بوده و شاعر نبوده، دیگر آن‌که همان نثر را هم ساده و عریان می‌نوشته و «لفظی مصنوع یا کلمه‌ای غیر مسموع ندارد»؛ و چون از او طلب زیادت می‌کنند می‌گوید: «فاطلق لی عن خنصرک» (ذکواتی قراگوزلو، ۱۳۷۸ش: ۱۵ و ۱۴).

خلاصه این‌که به قول خودش:

فَی کَلَّ لَوْنِ اَکُوْ	«أنا أبوقلمون
فَلانَ دَهْرَکِ دُوْ	اختر من الکسبِ دوتاً
انَّ الزمانَ زبُونُ	زج الزمان بحمق
ما العقلُ ألبجنونُ» ^(۱)	لا تکذبن بعقول

(همدانی، ۲۰۰۲م: ۷۲)

همان‌طور که راوی داستان‌های مقامات (عیسی بن هشام) هم در این راستا نقش‌آفرینی می‌کند و با بهانه‌های مختلف مانند تجارت (مقامه بلخیه)، تفریح و مسافرت (مقامه کوفیه)، فرار از دست دشمنان و بدخواهان (مقامه آذربایجانیه)، ادب‌دوستی (مقامه اسدییه و مکفوفیه) هر بار داستان شیرینی را برای مخاطب روایت می‌کند. البته به یاد داشته باشیم که در اینجا همان‌گونه که فرمالیست‌ها عقیده دارند، مسئله در تصویر و موضوع نیست؛ بلکه عمده نوآوری و ابداع در طرز بیان و استعمال زبان به منظور آشنایی‌زدایی است.

نکته سومی که بدیع‌الزمان در جهت آشنایی‌زدایی درون‌مایه‌ای مقامات بدان توجه نموده، صحنه‌آرایی است. وی در صحنه‌سازی‌های خویش به شکل ماهرانه‌ای عمل می‌کند تا بتواند واقع‌گرایی داستان و در نتیجه تأثیر بیشتر آن بر مخاطب را بیشتر نموده و مخاطب ناچار به همراهی و همگامی با ماجراهای داستان شود. برای مثال صحنه داستان در مقامه جزیه روی یک کشتی و در شب اتفاق می‌افتد. مسافرت شبانه در دریا حتی در دنیای امروز با این امکانات و تجهیزات برای هر مسافری دلهره خاص خود را دارد، حال تصور کنیم که این مسافرت در هوایی طوفانی و دریایی موج با موج‌های سهمگین اتفاق بیفتد. در این مقامه عیسی بن هشام به همراه تعدادی مسافر شب‌هنگام روی دریا در حال بازگشت به وطن است که طوفان آن‌ها را فرامی‌گیرد. همه مسافران وحشت‌زده می‌شوند و با گریه و زاری به دعا متوسل می‌شوند و هر لحظه امیدشان به رهایی و نجات کم‌رنگ‌تر می‌شود که در این هنگام مردی را می‌بینند که با آسودگی خاطر در گوشه‌ای نشسته و خم به ابرو نمی‌آورد. علت را از او می‌پرسند و او در پاسخ می‌گوید: «وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ الْعَطْبِ؟ فَقَالَ: حِرْزٌ لَا يَغْرُقُ صَاحِبَهُ، وَلَوْ شِئْتُمْ أَنْ أَمْنَحَ كَلًّا مِنْكُمْ حِرْزًا لَفَعَلْتُ، فَكُلُّ رَغِبٍ إِلَيْهِ، وَأُلْحَ فِي الْمَسْأَلَةِ عَلَيْهِ»^(۲) (همان: ۹۹). این هنر بدیع‌الزمان است که با این صحنه‌سازی زمینه را برای ورود به درون‌مایه رایج آن روزگار و ظهور ابوالفتح اسکندری جهت فریب مسافران و خالی کردن جیب آن‌ها فراهم می‌کند: «فَقَالَ لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يَعْطِبَنِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِينَارًا أَلَا نَ وَيَعْدُنِي دِينَارًا إِذَا سَلِمَ. قَالَ عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ: فَتَقَدَّنَاهُ مَا طَلَبَ وَوَعَدْنَا مَا حَطَبَ» (همان: ۹۹).

ذکر این نکته نیز خالی از لطف نخواهد بود که بهره‌بردن بدیع‌الزمان از شیرینی زبان و روح فرهنگ فارسی در نوشتن مقامات، بر زیبایی و شکل‌گیری این داستان‌ها و در نتیجه

آشنایی زدایی آن تأثیر فراوان داشته است: «روح فارسی در بسیاری از مقامات حاکم است. توجه به تفنن و سرگرمی در مقامات که یکی از مظاهر تمدن ایران بود، پرورش یافتن همدانی در محیطی فارسی، نام‌گذاری مقامات با شهرهای ایران، نفوذ و قدرت فرهنگ و ادب ایرانی در آن عصر و نیز تأثیر مقامات از طایفه بنی ساسان^۱ که ایرانی بودند در آن‌ها مشهود است» (جمعه، ۱۹۸۰م: ۲۳۲-۲۲۷).

در حقیقت این تلاش بدیع‌الزمان برای آشنایی زدایی داستان‌های مقامات همان رازی است که باعث شد «مقامه‌نویسی» در جایگاه یک فن نوظهور و ناآشنا خود را برای همیشه در میان انواع ادبی بگنجانند و با استفاده از هنر تخیل نویسنده و پرداخت درون‌مایه‌ای که ثمره دیده‌ها و تجربه‌های شخصی و مسافرت‌های اوست، مخاطبان زیادی را به خود جذب کند. وی درباره سفرهایش و چگونگی گردآوری مواد نگارش مقامه‌هایش چنین می‌گوید:

«ویرانه و آباد خراسان را گشتم و روی به کرمان و سیستان نهادم و از آنجا به جیلان و

طبرستان و عمان و هند و یمن و حجاز و مکه و بیابان‌های قفقاز رفتم و از همه جا

اخبار و نوادر را گرد آوردم» (همدانی، ۲۰۰۰م: ۱۷۶).

به همین دلیل است که وی نه تنها توانسته در دل مخاطبان جایی برای خود دست‌وپا کند؛ بلکه طرفداران زیادی هم در میان ادبا به دست آورده است؛ تا جایی که در هر عصر عده‌ای به مقامه‌نویسی همت گمارده‌اند. صاحب‌نظران ادبیات همگی بر این که ابوالقاسم حریری بزرگ‌ترین پیرو اوست، اتفاق نظر دارند و حتی افراد زیادی او را برتر از مبتکر مقامات (بدیع‌الزمان) می‌دانند؛ اما به نظر می‌رسد که این امر در حوزه آشنایی زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح درون‌مایه‌ای داستان صادق نیست؛ چراکه حریری در این زمینه نه تنها نوآوری نداشته بلکه نتوانسته است سبک داستانی جذاب و شیرین سخنی بدیع‌الزمان را هم به‌خوبی در مقاماتش به کار گیرد. این نبود نوآوری در آثار مقامه‌نویسان متأخر هم ادامه یافت و به آشنایی زدایی مقامات و ایجاد تنوع در داستان‌های آن، ضربه‌ای سخت وارد کرد تا جایی که

۱. بنی ساسان طایفه‌ای از ایرانیان بودند که با زیرکی و نیرنگ در سرزمین‌های مختلف راهی برای رسیدن به جیب مردم پیدا می‌کردند. حریری نیز به این نکته اشاره کرده است: «ولم أر ما هو یارد المغنم،... إلا الحرفة التي وضع ساسان أساسها» (مقامه ساسانیه). (ر.ک: بدیع محمد جمعه، دراسات الادب المقارن، ۱۹۸۰م، بیروت: ۲۳۲-۲۲۷).

دیگر مقامه از بُعد داستان‌پردازی و عناصر ساختاری آن چون حوادث، شخصیت‌پردازی و درنهایت درون‌مایه نه‌تنها برای مخاطب جذابیتی نداشت؛ بلکه آن را امری تکراری می‌داند که زمینه‌التذاذ هنری وی را فراهم نمی‌کند و این همان نکته‌ای است که فرمالیست‌ها بر اهمیت آن در آشنایی زدایی تأکید کرده‌اند: «نکته مهم دیگر در باب آشنایی زدایی آن است که تمهیدات و صناعاتی ادبی که از جانب شاعران و نویسندگان به کار می‌روند، در آغاز واجد ویژگی‌های آشنایی‌زداینده هستند، اما پس از زمانی این صناعات آشنایی‌زداینده هم دچار عارضه عادت‌زدگی و خودکارشدگی می‌شوند و نیروی تأثیرگذاری خود را از دست می‌دهند و نیاز است این صناعات فرسوده دوباره آشنایی‌زدایی شوند» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۳) و شاید اینجاست که می‌توان سخن حریری در مقدمه مقاماتش را علی‌رغم تواضع و فروتنی او در بسیاری از جنبه‌های فنی مقامه‌نویسی - که در ادامه بحث بدان پرداخته خواهد شد - در این سطح هنری از آشنایی‌زدایی درون‌مایه‌ای و تخیل ادبی بجا و شایسته دانست: «فأشار من إشارته حكمة. وطاعته غنم إلى أن انشىء مقامات أتلو فيها تلو البدیع، وإن لم يدرك الظالم شأو الضلیع» (۱۹۸۵: ۱۱)؛ چراکه وی و مقامه‌نویسان بعد از او به این اصل اساسی آشنایی‌زدایی فرمالیستی در حوزه درون‌مایه و محتوا - هر زمانی به صنعت تازه‌ای نیازمند است که از دل اجتماع برمی‌خیزد - آن‌گونه که باید و شاید توجه نکردند و حال و هوای حاکم بر بُعد داستانی مقامه‌های آن‌ها همان فضای حاکم بر اجتماع قرن چهارم عصر عباسی و روزگار بدیع‌الزمان است. درواقع به تعبیر فرمالیست‌ها تیغه بُرّای مفاهیم و درون‌مایه‌های اجتماعی در قالبی آشنایی‌زدا و نامأنوس که روزگاری نوین بودند دیگر به دلیل استفاده بیش‌ازحد به‌وسیله متأخرین گُند شده و نیاز به آشنایی‌زدایی داشت. باید توجه داشت که آشنایی‌زدایی موردنظر ما در اینجا هرگز به‌معنای آوردن درون‌مایه و محتوایی نو نیست و لزوماً شکل نو برای بیان محتوایی نو به وجود نمی‌آید، بلکه جانشین شکلی قدیمی‌ای می‌شود که خاصیت ادبی خود را به مرور زمان از دست داده‌است (تادیه، ۱۹۳۶: ۳۰). بدین ترتیب باید بدیع‌الزمان را یکه‌تاز «مقامه‌نویسی» در بُعد داستانی به شمار آورد که دیگر مقامه‌نویسان در این حوزه چیزی بر دستاوردهای بدیع و آشنای‌زداینده‌اش نیفزودند.

۲-۴. آشنایی زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح زبان

بعد دوم برای بررسی آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در داستان مربوط به زبان یا سخن روایت است. این سطح از آشنایی‌زدایی که شامل ترفندها و تمهیدات زبانی است در شعر مجال بیشتری نسبت به نثر دارد؛ اما باید توجه داشت که در متون کهن و مسجع و مصنوع پی‌رنگ هنری و بلاغت روایت در ساحت «سخن روایت» نهفته است (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱ش: ۴۵ و ۴۶)؛ لذا بررسی این سطح از آشنایی‌زدایی و ادبیت زبانی در «مقامه‌نویسی» در جایگاه نثری مسجع و مصنوع که بدیع‌الزمان با افزودن بُعد داستانی به آن مقدار زیادی از تکلف آن کاسته، بسیار ارزشمند است. در واقع می‌توان مقامات را مجموعه داستان‌هایی کوتاه^۱ دانست که بلاغت سخن و زبان زیبانشناختی بر تارک روایت داستانی‌اش می‌درخشد؛ چراکه زبان‌آوری‌های بدیع‌الزمان و حریری در جریان روایت‌هایشان بسان موتور محرکی است که با توصیف شخصیت‌ها و حوادث مقامات آن‌ها را به‌غایت زیبانشناختی رسانده است.

ما از حیث آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ هنری در سطح زبانی در مقامات همدانی و حریری با دو رویکرد کاملاً متفاوت مواجه هستیم: اول رویکردی که موافق و باب طبع فرمالیست‌هاست؛ چراکه زبان بسیاری از داستان‌های مقامات زبانی است ادبی و سنت‌گرا که همراه جهان‌شگرف درون‌مایگی‌اش خواننده را به خود دعوت می‌کند. این امر غالباً در سه رویکرد ویژه تاریخی، سبکی و سطح زبانی بیان حوادث نمودار است:

□/ استفاده از تاریخ: این ویژگی که در نزد هر دو مقامه‌نویس مشهود است غالباً با پیش‌کشیدن یکی از برجسته‌ترین شاعران دوران گذشته و گاهی عصر عباسی نمایان می‌شود و در نهایت نویسنده با بیان توانمندی‌های آن‌ها از زبان دیگر حاضران و مستمعین درصدد مقایسه خود با آن‌ها برمی‌آید و با کمک سطوح مختلف زبانی به شکلی نرم و خزننده برتری خود را در زبان‌آوری و شناخت هنرهای ادبی به اثبات می‌رساند. برای مثال بدیع‌الزمان در همان مقامه نخست «المقامة القریضیة» از زبان قهرمان داستان، خود را در مجلسی سرگرم شعر و ادب حاضر

۱. برای اطلاعات بیشتر درباره رابطه داستان کوتاه و مقامه، ر.ک: حسینی، شکوه‌السادات (۲۰۱۰م)، ما بین المقامة والقصة القصة القصيرة، أمارابك، مجلة الأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا: ص ۴۰-۲۳.

می‌بیند و پس از مباحثه‌ای بسیار کوتاه در لباس ناقدی توانا و آگاه بر فنون و ریزه‌کاری‌های شعر و شاعری ظاهر می‌شود و به بیان ویژگی‌های شعر بزرگ‌ترین شاعران دوران پیش از خود: امرؤالقیس، نابغه ذبیانی، زهیر بن ابی سلمی، طرفه بن عبد، جریر و فرزدق و سپس متقدمین و محدثین از میان شعرا می‌پردازد و حقیقتاً نکاتی نقادانه و ارزنده عرضه می‌دارد که بعدها دست‌مایه بسیاری از ناقدان برجسته می‌گردد و این شعرشناسی و طبع و قِاد او باعث می‌شود که در ادامه داستان با درخواست حاضران بیت‌هایی بسراید که در واقع بیانگر طبع بلند و حس برتری جوینده او بر پیشینیان است. این ویژگی در نزد حریری هم به‌خوبی نمایان است، آنجا که در مقامه دوم «المقامة الحلوانية» درست به‌مانند مرشد خود بدیع‌الزمان از زبان قهرمان داستان‌هایش ابوزید سروجی در «منتدی المتأدبین و ملتقى القاطنین منهم والمتغربین» (۱۹۸۵: ۲۳) حاضر می‌شود و پس از گفت‌وگویی کوتاه با یکی از حاضران زمینه را برای زبان‌آوری و نوآوری خود در تشبیهات نادره فراهم می‌کند:

«فقال لمن يليه: ما الكتاب الذي تنظر فيه؟ فقال ديوان أبي عبادة. المشهود له بالإجادة.
فقال: هل عثرت له فيما لحتته. على بدیع استملحتته؟ قال: نعم قوله: ... فقال له: يا
للعجب. ولضيعة الأدب! لقد استسمنت يا هذا ذا ورم ونفخت في غير ضمير! أين انت
من البيت الندر. الجامع مشبهات الثغر؟ وأنشد...» (همان: ۲۴ و ۲۳).

وی این چنین زمینه را برای بیان فضل و برتری خود در تشبیه بر تشبیهات بحرری که زبانزد عام و خاص در میان هم‌اوردان است، فراهم می‌کند و این امر تا جایی ادامه می‌یابد که تحسین و شگفتی حاضران را که خود اهل شعر و ادب‌اند، برمی‌انگیزد و با این کار باعث فعال شدن هنر‌سازها و آشنایی زدایی در سطح زبانی می‌شود.

□ سبک: عنصر دوم در سطح نوآوری‌های زبانی در مقامات بدیع‌الزمان و به تبع آن حریری، سبک است. این عنصر که در واقع شیوه خاص نویسنده است در چگونگی کاربرد زبان در انتقال اندیشه در داستان، از یکسو زاییده و محصول طبیعت انعطاف‌پذیر زبان است و از سوی دیگر قالب‌هایی برای بیان اندیشه مسلط در داستان (مستور، ۱۳۷۹: ۵۲-۵۱).

بدیع‌الزمان به‌خوبی می‌دانست که این سبک متکلف و آغشته از کلمات دشوار و غریب ممکن است باعث خستگی مخاطب شود؛ لذا با قدرت زبان‌آوری و آگاهی بر مفردات و

غرایب زبان عربی، سبک منحصر به فردی را در نگارش مقامات خود به جای گذاشت که تا آن زمان بی سابقه بود؛ سبکی که حریری هم مقلد بی چون و چرای آن است و از این حیث نتوانسته است چیزی بر آن بیفزاید الا این که در استفاده از آرایه های ادبی بر استاد خویش برتری چشم گیری یافته است. از مهم ترین ویژگی های این سبک می توان به سبک داستانی^۱، آمیختگی شعر با نثر، استفاده از آیه های قرآن کریم و احادیث پیامبر اکرم (ص)، استفاده از ضرب المثل، فکاهه و طنز، استفاده از آرایه های ادبی و هنر توصیف اشاره کرد که البته منظور از آن در مقامات وصفی نیست که بدیع الزمان و حریری در بعضی از مقامه ها چون توصیف اسب در «المقامة الحمدانية» به آن می پردازند، بلکه وصفی است که آن ها با آگاهی در بیشتر داستان ها به صورت یک سبک فردی از آن استفاده می کنند. این وصف غالباً در سه مقطع زمانی مشخص در مقامه ها دیده می شود: در ابتدای مقامه ها، به هنگام ظهور قهرمان و بعد از ظهور قهرمان.

□ بیان حوادث: حادثه که از برخورد دست کم دو چیز یا دو نیرو یا اتحاد دو چیز و دو نیرو با هم به وجود می آید از اجزای ترکیب کننده پی رنگ است و برای آشکار کردن ویژگی های شخصیت، پی رنگ را به پیش می برد (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۸۸ش: ۸۱). حادثه های موجود در مقامات تصادفی نیستند؛ بلکه حاصل آن چیزی هستند که در جامعه عباسی آن روزگار رخ می داده است و بدیع الزمان و به تبع وی حریری با استفاده از آشنایی زدایی در سطح زبان آن ها را به گونه ای غریب و نا آشنا در آورده است. آن ها با آفرینش حوادث در شهرها و اماکن مختلف ذهن جستجوگر مخاطب را به دنبال خود می کشانند تا جایی که دوست دارد شخصیت های داستانی را کنار بزند و خود شخصاً وارد داستان شود و حوادث را تجربه کند. آن ها برای این که بتوانند احساسات و عواطف خواننده را در قبضه بگیرند و او را با امواج افکار خود همراه سازند، به خوبی می دانند که باید از حاشیه رفتن بپرهیزند؛ بنابراین با زبان آوری و توصیفاتی بسیار کوتاه و زیبا، خود را به حوادث داستان می رسانند، حوادث را به هم نزدیک می کنند و با

۱. دکتر یوسف نورعوض ضمن برشمردن عناصر داستان در مقامات مانند حادثه، شخصیت پردازی، درون مایه و پی رنگ بر جنبه داستانی مقامات تأکید می کند و می گوید: «انّ المقامات الحمدانية تدخل فی إطار الفن القصصی لأنها تشمل علی جمیع العناصر الّتی یشتمل علیها فن القصة من حدث وشخصیات ومضمون وحبكة درامية» (۱۹۷۹م: ۵۷).

نظم ویژه‌ای آن‌ها را در پی هم به حرکت درمی‌آورند و اوج داستان را که مهم‌ترین حادثه آن است، از دیگر حوادث برجسته‌تر می‌نمایند. برای مثال، حریری در «مقامه اسکندریه» بعد از یک مقدمه‌چینی کوتاه زمینه را برای ورود قهرمان داستان و شروع حادثه فراهم می‌کند. در این مقامه راوی برای تجارت و کسب مال به اسکندریه می‌رود و برحسب یک عادت دیرینه و سفارش شده برای دوری از هر شر و بدی در سرزمین غربت ابتدا از در دوستی با حاکم آن شهر برمی‌آید؛ لذا خود را به حاکم شهر می‌رساند که در حال تقسیم صدقات بین فقراست، در این هنگام پیری زشت‌روی که به‌زور، زنی بچه‌دار را به دنبال می‌کشد، بر آن‌ها وارد می‌شود و بلافاصله گره اول داستانی و در ادامه حادثه داستان که به قضاوت طلبیدن حاکم در امر آن نوورودهاست شکل می‌گیرد و خواننده به‌ناچار از سر کنجکاوای باید برای رسیدن به نتیجه، داستان را تا پایان همراهی کند (حریری، ۱۹۸۵: ۷۹-۷۱).

اما رویکرد دوم در نحوه ورود قهرمان داستان‌های مقامات به صحنه داستان و هنگام حادثه‌آفرینی شکل می‌گیرد. در بیشتر مقامه‌های حریری قهرمان پیری است ژنده‌پوش با سرووضع آشفته که به‌ندرت از این حال خارج می‌شود. این رویکرد که به دلیل نداشتن آشنازدایی، باب طبع هیچ منتقد فرمالیستی نیست، در تکرار استفاده نویسنده از تعدادی واژه خاص برای وصف قهرمان «وقف بنا شخص علیه سمل»، «وکان بالمجلس کهل»، «طلع شیخ»، «أحدهما قد ذهب منه الأطيبان»، «دخل شیخ عفریة» و... به‌خوبی نمایان است و آنگاه که مقامات در جایگاه یک مجموعه داستانی کوتاه، مورد توجه قرار گیرد، از جنبه آشنازداینده‌گی مورد اقبال واقع نمی‌شود. همین موضوع باعث یکنواختی و خودکارشدن زبان و لحن داستان‌های مقامات حریری شده‌است؛ جنبه‌ای که بدیع‌الزمان به آن اهتمام بیشتری داشته‌است، چراکه قهرمان مقامات او گاه جوانی است ادیب «وتلقاها شاباً قد جلس غیر بعید» و گاه مردی پوشیده‌روی از روی حیا «أخذت عینای رجلاً قد لفت رأسه برفع حیا»، در یک مقامه سوارکاری است سخنور «خرق سمعی صوت فإذا رجل علی فرسه وهو یقول»، و در مقامه‌ای دیگر جوانی است خوش‌سیما و معطر «دخل علیه فتی به ردغ صغار»، گاهی سوارکاری است

شاکلی السلاح (مقامه ملوکیه) و گاه شخصی است ناشناس که در همان آغاز باعث ایجاد گره داستانی می‌شود «فإذا أنا برجلٍ یقولُ لآخر».

با این توصیفات باید گفت که حریری در سبک، استفاده از تاریخ، کاربرد زبان برای ایجاد تنوع در حوادث داستانی، معرفی شخصیت‌ها و زمینه‌چینی برای ورود آن‌ها به عمل داستانی و در نهایت ایجاد فضای داستانی در مقامه نه تنها دنباله‌روی بدیع‌الزمان است، بلکه در مواردی مانند توصیف قهرمان در هنگام ظهور به عنصر مهم آشنایی‌زدایی توجه نداشته‌است و این عناصری را که پرداخت نو و غریب آن‌ها می‌توانست دست‌مایه هنری عظیمی برای او و مقامه‌نویسان بعدی قرار گیرد، زیر سایه لفظ‌پردازی و اهتمام به آرایه‌های ادبی آن‌ها را به باد فراموشی سپرد تا جایی که دیگر مقامه‌نویسان متأخر حتی در ادبیات فارسی وارد مسابقه‌ای ناخواسته در نگارش نثر فنی و مصنوع شدند. می‌توان گفت این استقبال از سبک مصنوع حریری و دوری از سبک داستانی و درعین حال ادبی بدیع‌الزمان در میان مقامه‌نویسان بعدی، تأخیر در ظهور داستان کوتاه به معنای امروزی که جرقه‌های آن به وسیله بدیع‌الزمان به صدا درآمده بود را برای قرن‌ها و آن‌هم در سرزمینی دیگر در پی داشت.

۳-۴. آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح آرایه‌ای یا صناعات و

آشکارسازی آن‌ها

سطح دیگری که برای آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در شعر و داستان به کار می‌رود استفاده از صناعات هنری و آرایه‌ای است. بسیار اتفاق می‌افتد که این سطح پس از مدتی به اموری آشنا، معمولی و حتی مبتذل و پیش‌پافتاده تبدیل شده و در چنین حالتی ضربت و تأثیر خود را بر مخاطب از دست می‌دهد (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱ش: ۴۷). البته به نظر می‌رسد امتزاج و پیوند همسو و هماهنگ عناصر تشکیل‌دهنده این سطح از آشنایی‌زدایی از جمله زاویه دید و توصیفات بدیع و شاعرانه داستان با پی‌رنگ، در کنار استفاده از آرایه‌های ادبی و سطوح دیگر آشنایی‌زدایی - که پیش از این به آن‌ها پرداخته شد - تا حدود زیادی می‌تواند داستان را از کهنه‌شدن و ابتذال دور کند و همواره در زمان‌های مختلف نه تنها مخاطبان خاص خود را داشته باشد، بلکه ادبا و نویسندگانی طراز اول هم بدان روی آورند؛ امری که مقامات بدیع‌الزمان از

آن بی بهره نبوده است. این فن نوظهور نه تنها در عصر خود توجه همگان را برانگیخت، بلکه در دوره‌های بعد هم ادبا و نویسندگان اهتمام ویژه‌ای به آن داشتند از جمله «شباب الطریف، ابن حبیب الحلبي و سیوطي» در دوره مملوکی، «شهاب الخفاجي و عبدالوهاب الحلبي» در دوره عثمانی، «حافظ ابراهیم، مُجَد مويلحي، ناصيف اليازجي» در عصر حدیث که از لحاظ شکل و مضمون تاحدودی با مقامات قدیم متفاوت‌اند.^۱ این استقبال از مقامه‌نویسی حاصل امتزاج سطوح مختلف آشنایی زدایی و توصیفات بدیع و شاعرانه داستان‌های مقامه به وسیله بدیع‌الزمان است که برای اولین بار در ادبیات عربی ساختاری منسجم و شکیل به خود گرفت و حریری با زبان‌آوری و توانایی شگرف خود توانست از جنبه ادبی و صناعات آرایه‌ای آن را به اوج نثر فنی برساند.

شیوه نوین و بدیع و آشنایی زداینده بدیع‌الزمان در این سطح با نوآوری در زاویه دید شروع می‌شود؛ جایی که با دخل و تصرف در روایت‌های معمول و واردشدن به جهان داستان که از ویژگی‌های نویسنده شکل گراست، شکل معمول و مرسوم روایت را - که به وسیله یک راوی درون‌داستانی یا برون‌داستانی روایت می‌شد - برهم می‌زند؛ بدین شکل که داستان‌های وی در ابتدا با «حدَّثنا عیسی بن هشام»، «حدَّثني عیسی بن هشام» و یا «قال عیسی بن هشام»، یعنی با زاویه دید سوم شخص مفرد به وسیله راوی خارجی (نویسنده) شروع می‌شوند، ولی طولی نمی‌کشد که بدیع‌الزمان خود را کنار می‌کشد و اختیار کار را به دست راوی داخلی (عیسی بن هشام) به شیوه اول شخص مفرد می‌سپارد: «طرحتني التوی» (مقامات، ۲۰۰۲م: ۱۷)، «کنث بیغداد»، (همان: ۲۲)، «نهضت بي الى بلح» (همان: ۲۴) و با این کار واقع‌گرایی داستان را نزد مخاطب بیشتر می‌کند تا خواننده خود را در صحنه‌ها حاضر ببیند و در واقع شاهد عینی حوادث و ماجراها باشد. وی با این‌که روایت داستان را به دست عیسی بن هشام سپرده، ولی همواره از پشت صحنه، افکار و اعمال او را رهبری می‌کند. به عبارت دیگر راوی، نقش

۱. برای آشنایی با رویکردهای مقامه‌نویسی در عصر حدیث ر.ک (نورعوض، یوسف، ۱۹۷۹م، فن المقامات بین المشرق والمغرب، بیروت: دارالفکر. ص ۳۸۰-۳۳۵).

نمایندگی وی را در داستان بر عهده دارد و خودش دوش‌به‌دوش او حرکت می‌کند. این شیوه را امروزه «زاویه دید دانای کل محدود» می‌نامند.

از دیگر نوآوری‌های مقامات در عرصه صناعات هنری، توصیفات بدیع و شاعرانه این دو مقامه‌نویس به‌ویژه حریری است که با امتزاج بسیار زیبای صنعت توصیف با آرایه‌های ادبی از جمله سجع، جناس، طباق، مقابله، موازنه، ایهام و سایر وجوه بلاغی صحنه‌هایی شاعرانه پرداخته‌اند که در برابر هر خواننده‌ای خودنمایی می‌کند. این نوآوری بدیع در توصیفات منسجم و زنجیروار بدیع‌الزمان در مقامه‌های «مضربیه، بشریه، موصلیه و...»، و هنر توصیفی و شاعرانه حریری در مقامه‌های «مراغیه، سمرقندیه، قهقریه و...» به‌خوبی نمایان است. وی در «مقامه مراغیه» بعد از یک مقدمه‌چینی داستانی زمینه را برای صنعتی‌آشنایی‌زداینده و هنرمندانه که در آن از هر دو کلمه یکی با حروف نقطه‌دار و دیگری با حروف بی‌نقطه است، فراهم می‌کند و در «مقامه سمرقندیه» به منبر می‌رود و خطبه‌ای بی‌نقطه و مملو از آرایه عرضه می‌دارد که با درهم شکستن مرزهای زبان هنجار و نیز فرارفتن از زبان ادبی مألوف و آشنا، زبان را در مرکز توجه قرار می‌دهد و ذهن هر ادیبی را به خود مشغول می‌دارد.

۵. نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از تحلیل و بررسی فرمالیستی مقامه‌نویسی در سطوح مختلف آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری به‌قرار زیر است:

□ در زمینه آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح درون‌مایه‌ای «مقامات همدانی و حریری» باید گفت که بدیع‌الزمان با بهره‌گیری از قدرت تخیل خود جریان معمول و مألوف دوران، یعنی جریان حرمان و گدایی، توانست در سطح درون‌مایه‌ای با به‌کارگیری عناصر ناآشنا مانند «سفر، پردازش هنرمندانه شخصیت‌های داستانی، صحنه‌آرایی نیکو و بهره‌گیری از روح و فرهنگ فارسی» به غریب‌سازی در مقامات و چشاندن حلاوت و شیرینی به مخاطب گامی نوین بردارد؛ امری که حریری چیزی بدان نیفزود و فقط راه بدیع‌الزمان را در پیش گرفت.

□ آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح زبان در واقع اوج هنرنمایی و نوآوری در مقامه‌نویسی است. این شگرد جایی است که بدیع‌الزمان با تمهیدات خاص و شگرف در

سطوح تاریخی، سبکی، انسجام و زیباشناختی حوادث داستانی و توصیف‌های متنوع قهرمان در بدو ورود به عمل داستانی و حادثه‌آفرینی موافق با طبع «فرمالیست‌ها» گام برداشته‌است. حریری و دیگر مقامه‌نویسان در این زمینه هم نه‌تنها از شیوه بدیع‌الزمان فراتر نرفته، بلکه با تکرار هیئتی نسبتاً ثابت در وصف قهرمان باعث یکنواختی و خودکارشدن زبان و لحن داستان‌های مقامات شده‌اند.

□ سطح سوم از نوآوری در داستان، آشنایی زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح آرایه‌ای یا صناعات و آشکارسازی آن‌هاست. این سطح از آشنایی زدایی با شیوه نوین و آشنایی‌زداینده بدیع‌الزمان در زاویه دید شروع می‌شود، جایی که با دخل و تصرف در روایت‌های معمول و واردشدن به جهان داستان که از ویژگی‌های نویسنده شکل‌گراست، شکل معمول و مرسوم روایت را بر هم زده و با رهبری افکار و اعمال راوی دوش‌به‌دوش او حرکت می‌کند و حریری و دیگران هم به تبع مبتکر مقامات فقط راه وی را پیموده‌اند.

□ از دیگر نوآوری‌های مقامات در این سطح توصیفات داستانی پویا، بدیع و شاعرانه است که بدیع‌الزمان و حریری با امتزاج بسیار زیبای صنعت توصیف و آرایه‌های ادبی از جمله سجع، جناس، طباق، مقابله، موازنه، ایهام و... صحنه‌هایی شاعرانه پرداخته‌اند که در برابر هر خواننده‌ای خودنمایی می‌کند. هرچند که استفاده از آرایه‌های بدیعی را باید جولانگاه حریری دانست که در این زمینه بر همدانی و همه مقامه‌نویسان متأخر برتری محسوسی دارد ولی هنر بدیع‌الزمان این است که با درهم‌تنیدن توصیفات داستانی بدیع و شاعرانه و آرایه‌های ادبی زمینه‌التذاد هنری و ادبی خواننده را بیشتر از همه مقامه‌نویسان دیگر فراهم کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. من دیبای رنگارنگی هستم که به هر رنگی در می‌آیم / روزی پست را برگزین چراکه روزگار تو پست است (از آنجاکه روزگار با مردم پست سازگار است، تو نیز روزی پست را برگزین تا روزگار با تو نیز سازگاری کند.) / سختی روزگار را با نرمی و فریب از خودت دور کن که آن بسان شتری لگدزن است که با نرمی و فریب می‌توانی آن را از خود دور کنی. / مبدا عقل و خرد تورا بفریبد که آن چیزی جز دیوانگی نیست.
۲. و گفتیم چه چیزی تو را از مرگ ایمن داشته است؟ پاسخ داد: تعویذی که صاحب آن غرق نمی‌شود و اگر بخواهید می‌توانم به هر نفر از شما یکی از آن بدهم. پس همه به وی روی آوردند و در تحصیل آن پافشاری کردند.

کتابنامه

۱) عربی

- ابن الطقطقی، محمد بن علی بن طباطبا (۱۴۱۴ق)، الفخری فی الآداب السلطانية والدول الاسلامیة، ط ۴، ایران: منشورات الشریف الرضی.
- جمعه، محمد بدیع (۱۹۸۰م)، دراسات فی الأدب المقارن، الطبعة الثانية، بیروت: دار النهضة العربیة.
- الحریری، أبو القاسم (۱۹۸۵م)، مقامات، شرح عیسی سابا، بیروت: دار بیروت للطباعة والنشر.
- الشکعة، مصطفی (۱۹۷۵م)، بدیع الزمان الهمدانی رائد القصة العربیة والمقالة الصحفیة، الطبعة الثالثة: المكتبة الأنجلو المصریة.
- مبارک، زکی (۱۹۳۱م)، النثر الفنی فی القرن الرابع، المجلد الثاني، بیروت: منشورات المكتبة العصریة.
- نورعوض، یوسف (۱۹۷۹م)، فن المقامات بین المشرق والمغرب، بیروت: دارالفکر.
- الهمدانی، بدیع الزمان (۲۰۰۲م)، مقامات، شرح علی بوملحم، الطبعة الأخيرة، بیروت: دار ومکتبة الهلال.

۲) فارسی

- اسکولز، رابرت (۱۹۷۴م)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- تادیه، ژان ایو (۱۹۳۶م)، نقد ادبی در قرن بیستم، مترجم: مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰ش)، نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها، چاپ دوم، تهران: کتاب آمه.

بررسی نقش و اهمیت آشنایی زدایی در ژانر مقامه ... محمود آبدانان مهدیزاده، محمدصادق ضرونی

ذکاوتی فراگوزلو، علیرضا (۱۳۸۷ش)، بدیع الزمان همدانی و مقامه نویسی، تهران: سوره.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ش)، رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران: سخن.

_____ (۱۳۸۹ش)، موسیقی شعر، چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳ش)، نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران: میترا.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷ش)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، چاپ اول، تهران: سمت.

قاسمی پور، قدرت (۱۳۹۱ش)، صورت‌گرایی در ادبیات، چاپ اول، اهواز: دانشگاه شهید چمران اهواز.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹ش)، مبانی داستان کوتاه، چاپ اول، تهران: مرکز.

مکاریک، ریما (۱۳۸۳ش)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، مترجم: مهراں مهاجر، تهران: آگه.

میرصادقی و ذوالقدر (۱۳۸۸ش)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲ش)، ادبیات داستانی، چاپ چهارم، تهران: علمی.

_____ (۱۳۸۲ش)، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران: سخن.

۳) مقالات

حسینی، شکوه‌السادات (۲۰۱۰م)، «مابین المقامة والقصة القصيرة»، أمارابك، مجلة الأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا، صص ۲۳-۴۰.

قاسمی پور، قدرت و رضایی (۱۳۸۹ش)، «تحلیل فرمالیستی پی‌رنگ در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی»، ادب پژوهی، صص ۸۳-۶۱.

دراسة التغير و دوره في كتابة المقامة مع نظرة تحليلية تطبيقية إلى دوره في إنشاء مقامات الهمداني والحريري

محمود آبدانان مهديزادة^{١*}، محمدصادق ضروني^٢

١. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد جمران اهواز

٢. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد جمران اهواز

الملخص

التغير هو مصطلح استخدمه الناقد الشكلائي الروسي فيكتور شكولوفسكي في مقالة "الفن كتقنية". هذا المصطلح الذي أثار في ما بعد اهتمام الشكلائين والنيويين كرومن ياكوبسن ويوري تينيانوف يتيح الفرصة للمؤلف أن يجدد الظواهر المألوفة والمعهودة باستخدام الآليات الفنية الخاصة والمميزة في أثره ويتيح للمتلقي خلال عملية الإدراك تكوين دلالات جديدة والتفاعل مع النص تفاعلاً إيجابياً يسمح له إدراك الشكل الفني والإدراك الجمالي للشكل الأدبي.

لاشك أن شيوع "المقامة" - وهي من الفنون الأدبية القديمة - بين الأدباء وغيرهم تدين بالفضل لمجهود بديع الزمان (مبدع المقامة) في استخدام الظواهر الفنية البديعة ومن خلفه وسلك طريقه كأبي القاسم الحريري مما جعل النص يتمتع بالعديد من سمات التميز اللغوي والفني في أسلوب قصصي رائع. يعالج هذا البحث المنهج الشكلائي وأسس في نقد القصة ويتطرق إلى دراسة وتحليل التقنيات والآليات الشكلائية التي تتجسد ضمن الحكمة القصصية (المضمون، الانزياح اللغوي والصناعات الأدبية) ثم يقوم بدراسة هذه الآليات ودورها في كتابة المقامة. وتوصل البحث إلى أن هذه التقنيات هي التي ساندت بديع الزمان في تغريب الحوادث المألوفة لكي يكون لنصه التأثير الأكبر على القارئ بحيث يدفعه إلى التفكير في مختلف طبقات النص. ولقد تبين أن المتأخرين عن بديع الزمان لم يأتوا بشيء جديد لكي تتمتع مقاماتهم بمنتهى التحديث الشكلي وقد سلكوا طريقه في استعمال الآليات والتقنيات التي ابتكرها الهمداني كخلق الشخصيات القصصية ومعالجتها الفنية والمكون البؤري وإعادة وجهة النظر والإشارات التاريخية والأدبية، ومزج التوصيفات الشعرية والحبكة القصصية.

الكلمات الرئيسية: الشكلائية؛ التغير؛ المقامة؛ بديع الزمان الهمداني؛ الحريري.