تحلیلی فرمالیستی از نفثةالمصدور

فروغ جلیلی*

چکیده

کتاب نفثةالمصدور، اثر محمّد زیدریِ نسوی از کتب مطرح در حوزهٔ نثر مصنوع است. مؤلّف با وجود این‌که کتاب خود را به قصد بیانِ تألّمات و شرحِ ستم‌هایی نگاشته که نتیجهٔ حملهٔ مغول به سرزمین اوست، بیش از حدِّ انتظار به آرایش‌های کلامی توجّه داشته است؛ تا جایی که روایتِ تاریخ و اظهار شکوه و دردمندیِ وی کاملاً تحت‌الشعاع وسواس‌های زبانی و بلاغی قرار گرفته است. در این مقاله که چارچوب نظری آن، نظریّه‌هایی است که از سوی نخستین فرمالیست‌ها مطرح گردیده، وجوهی از ساختارِ زبانِ نفثةالمصدور و شاخصه‌هایی که در تکوینِ متن این اثر نقش دارند، شناسایی شده و از منظر فرمالیسم مورد بررسی قرار گرفته است. محدودهٔ بررسی‌ها چند مؤلّفه از مؤلّفه‌های اصلی فرمالیسم و مبنای بررسی نیز معیارهای برآمده از آرای منتقدان مطرح فرمالیست است. در این راستا مصداق‌هایی از متن نفثةالمصدور که با شاخصه‌های اصلی فرمالیسم، یعنی؛ «تعلیقِ معنایی»، «عدول از هنجار»، «آشنایی‌زدایی»، «ادبیّت» و «برجسته‌سازی» قرابت دارد، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: زبان، زیدری نسوی، فرمالیسم، متن، نفثةالمصدور.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه- ایران. Forughjalili@yahoo.com

اعلام وصول: ٩٦/١١/١١ تاریخ پذیرش: ٩٧/٠٤/١٦

مقدّمه

«نفثةالمصدور» اثر «شهاب‌الدّین محمّدبن احمد زیدری» معروف به «محمّد زیدری نسوی» از منشیان نیمهٔ اوّل قرن هفتم هجری است. زیدری در دستگاه جلال‌الدّین خوارزمشاه خدمت می‌کرد و هنگام حملهٔ مغول «مدّتی در بلاد آسیای صغیر و آذربایجان سرگردان بود تا عاقبت در میافارقین نزدیک الملک‌المظفّر *شهاب‌الدّین* غازی از سلاطین کُرد ایّوبی رفت و در آن جا کتاب نفثةالمصدور را در سال ٦٣٢ به پارسی ... نگاشت.» (صفا، ١٣٦٨: ١١٨٠) وی به دلیل حضور در دستگاه قدرت و به جهت متأثّر بودن از تربیت دیوانی، پیوندی ناخودآگاه با شیوه‌های منشیانه و زبان خاص این حوزه داشته و ابعاد و تأثیراتِ چنین تربیتی را در زوایای کتاب نفثةالمصدور جاری ساخته است. کتاب نفثةالمصدور که دارای نثر منشیانه و مزیّن است، به رسم بثّ‌الشّکوی و در شرح دشواری‌ها و مصائب نویسنده، تحریر شده و از نظر سبکی، اثری مصنوع و متکلّف به شمار می‌آید. نشانه‌های متعدّدی از «تشبّه به شعر» (شمیسا،١٣٩٠: ٩٦) و غایتِ تکلّف در «لغت‌پردازی و عبارت‌سازی» (خطیبی، ١٣٦٨: ١٣٩) که به عنوان مختصات نثر مصنوع مطرح شده، در نفثةالمصدور می‌توان یافت. نویسنده در این اثر از برخی صنایع ادبی و نیز زبان و ابیات عربی به افراط بهره برده، امّا به قولی «به خوبی از عهدهٔ مبالغه و افراط برآمده» (صفا،١٣٦٧: ٣١٠) و توانسته اثری جزیل و مستحکم بیافریند. (بهار، ١٣٧٠: ٣/٨)

با وجود این‌که مؤلّف نفثةالمصدور، کتاب خود را به قصد بیان تألّمات و شرح ستم‌های مغول نگاشته، کار وی با وسواس‌های زبانی و آرایش‌های کلامی پررنگی گره خورده است؛ تا جایی که گاهی قصد اصلی خویش را که همان روایت تاریخ و شرح دردمندی است، فراموش می‌کند و تمام توجّه خود را بر زبانِ اثر و بهره‌مندی خاصّ از شگردهای بیانی معطوف می‌دارد. این رویکرد در مواردی موجب می‌شود تا اظهار شکوه و شرحِ دردمندی مؤلّف، تحت‌الشّعاع سخن‌آرایی و زینت‌های زبانی وی قرار گیرد و محتوای آن در لابلای شگردهای بیانی و زبانی محو یا کم‌رنگ شود.

توانمندی در وصف (صفا، ١٣٧٠: ٢٤٦) و بهره‌مندی مبتکرانه از بیان شاعرانه، شاخصه‌ای تعیین‌کننده و وجهی غیرقابل انکار در سبک نفثةالمصدور است که به هیچ روی نمی‌توان آن را

امری جدا و مستقل از محتوای این کتاب تلقّی نمود. نویسنده با هنجار شکنی و تصرّفات مختلفی که در هنجار زبان کرده، از سطح زبان عادّی فراتر رفته و به تبع آن، در ایجاد بستری مناسب برای تکوین ساختار بیانی خاص و نامتعارف توفیق یافته است. همین مشخّصه، اثر او را از جهاتی با معیارهای مکتب فرمالیسم همانند ساخته و زمینه‌ای فراهم آورده تا بتوان بخش‌هایی از این کتاب را با بعضی مبانی فرمالیسم انطباق داد و ارزیابی کرد.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های مختلفی در بارهٔ کتاب نفثةالمصدور انجام شده که در تعدادی از آن‌ها ویژگی‌های زبان و وجوه بیانیِ این اثر، مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ «تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه بر نفثةالمصدور» از امید ذاکری، یکی از این پژوهش‌هاست که در آن بر کارکردِ عاطفی زبان در نفثةالمصدور تأمّل شده است. «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثةالمصدور زیدری نسوی» از احمد فاضل، دیگر مقاله‌ایست که در آن، بیان شاعرانه وآرایه‌های ادبی این کتاب، مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ «تحلیل زبان‌شناسانهٔ نفثةالمصدور زیدری نسوی» از علی‌اکبر سام نیز پژوهشی است که در آن بر ارجاعی بودنِ زبان این کتاب تأکید شده است. هر یک از این پژوهش‌ها درخور ارزش بوده و می‌توانند پیشینهٔ تحقیق حاضر به شمار آیند. با این وصف، تاکنون پژوهشی مستقل که از منظر فرمالیسم، در صدد بررسی و تحلیلِ قابلیت‌های متن و زبانِ نفثةالمصدور باشد و ظرفیّت‌های زبانی این اثر را با مبانی فرمالیسم تطبیق دهد، صورت نپذیرفته است.

بحث و بررسی

فرمالیسم

مکتب فرمالیسم که معادل فارسی آن را «صورت‌گرایی» ذکر کرده‌اند (اشمیتس،١٣٨٩: ٣١)، از مکاتب تأثیرگذار در نقد ادبی است و رویکردی زبان‌شناسانه به آثار ادبی دارد. نظریه‌پردازان و منتقدان این مکتب از دههٔ بیست میلادی تاکنون، موجب تحوّلات شگرفی در حوزهٔ نقد و ادبیّات شده‌اند. چارچوبِ اغلب نظریه‌های این مکتب، بنیانِ زبان‌شناختیِ دارد و منتقدانِ آن، ادبیّات را به

عنوان مسأله‌ای زبانی و «نوعی کاربرد ویژهٔ زبان به شمار می‌آورند.» (سلدن،۱۳۹۲: ٤٧) و زبانِ ادبی را به عنوان یکی از انواع زبان‌ها معرفی می‌کنند. فرمالیست‌ها اثر ادبی را به عنوان ساخت یا فرمی محض می‌نگرند و در نقد آثار، بیش از آن‌که بر محتوا و معنا و مباحثی از این دست، تأکید کنند، بر زبان و رفتار ویژه‌ای که صاحب اثر با زبان دارد، تکیه می‌کنند. آن‌ها بر این باورند که فرم یا «صورت، محتوا را می‌آفریند و نه برعکس» (مقدادی،۱۳۹۳: ٣٤٠)؛ بدین‌معنی که «آن‌چه نویسنده می‌گوید، چندان مهمّ نیست تا این‌که چگونه گوید» (کادن،۱۳۸٦: ١٦٧). بنابراین به جای محتوا و موضوع اثر یا «آن‌چه به بیان درمی‌آید»، «بیان هنری» یا چگونگی ارائهٔ موضوع یا محتوا اهمّیّت می‌یابد(احمدی،۱۳۹۰: ۳۰۹).

فرمالیسم در روسیه به وجود آمد و نخستین نظریه‌پردازان آن هم که شاخص‌ترین‌ها نیز هستند، از روسیه بودند. در روسیه نام‌هایی چون «رومان یاکوبسن»، «موکارفسکی»، «رنه‌ولک» و «شکلوفسکی» با تحقیقات مؤثّری که در زبان‌شناسی و ادبیّات انجام دادند، آرایی تازه برای بررسی آثار ادبی ارایه کردند(شمیسا،۱۳۷۸: ١٤٧). به تدریج و با گذشت زمان، نظریّات دیگری بر آن‌چه نظریه‌پردازان روسی ارائه کرده بودند، افزوده شد و مکتب فرمالیسم در اروپا و آمریکا رواجی گسترده یافت. گسترش فرمالیسم، تأثیر زیادی بر جریان نقد ادبی در دنیا نهاد و مسیرهای تازه‌ای را برای نظریه‌پردازی ادبی هموار گرداند(پاینده،۱۳۸۲: ۱۸۷). پیدایش مکاتبی چون «نئوفرمالیسم»، «فوتوریسم»، «نقد نو» و «ساختارگرایی» جملگی از این جریان، مایه گرفته است (مقدادی،۱۳۹۳: ٣٤٠).

فرمالیست‌ها طی تحقیقات خود بدین باور رسیدند که «نویسنده، خود، محصولِ آثار خویش است و نه منشأ آن» (پاینده،۱۳۸۸: ۲۵). مطالعات گستردهٔ آن‌ها در زبان‌شناسی، واج‌شناسی و زبان پریشی، امکان ارائهٔ طرحی معیّن برای ارتباطِ زبانی بین نویسنده و گیرنده را به وجود آورد. این طرح، بیش از هر چیز بر اهمّیّت و اعتبارِ متن استوار بود و در آن، مؤلّف و نویسنده که آفرینندهٔ متن به شمار می‌آید، کم اهمّیّت تلقّی شد (تایسن،۱۳۸۷: ۲۰۷)؛ بدین معنی که هر متنِ ادبی، پدیده‌ای مستقل است. بنابراین بیش از آن که از مؤلّفِ خود سخن بگوید؛ یا کیفیّتِ احساس، تفکّر و معناهای مورد نظرِ مؤلّف را منعکس کند، در بارهٔ خود و داشته‌هایش که اهمّ آن فرم است، سخن می‌گوید. فرم نیز «حاصل همکاریِ متقابلِ اجزای یک متن» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۸۳) و «نتیجهٔ تمام روابط درونی میان عناصر کلام» (گرین،۱۳۷٦: ۸۷) است.

١. تعلیق معنایی

فرمالیست‌ها یکی از کارکردهای مهمّ آثار ادبی را رهاندنِ زبان از خطر ابتذال و کلیشه شدن می‌دانند. آن‌ها اعتقاد دارند اثر ادبی باید در خودکاری زبان، وقفه و مکث ایجاد کند. یاکوبسن از این خصیصه، تحت عنوان «پارازیت زبانی» سخن می‌گوید (شمیسا، ١٣٧٨: ١٦٢). پارازیت زبانی، زمینهٔ ادراک متفاوت و تازه را برای خواننده فراهم می‌آورد و موجب می‌شود تا خواننده به اموری که از پیش در نظر او عادّی و بی‌اهمّیّت شده، توجّه کند (اشمیتس،١٣٨٩: ٣٧). یکی از روش‌های ایجاد پارازیت در زبان، تعلیق معناست که به واسطهٔ انتظارِ اجباری و غیرمعمولِ خواننده، برای دریافت مقصودِ مؤلّف پدید می‌آید. عنصر تعلیق به عنوان «یک نظام ارتباطی و اطلاع‌رسانی در ذات زبان» شناخته می‌شود (مندنی‌پور، ١٣٨٩: ١٠) و هر تعلیق معنایی به واسطهٔ این که زمینهٔ توقّف و ابهام در متن و نیز تأمّل در خواننده را ایجاد می‌کند، به «تأخیر» (ریمون- کنان،١٣٨٧: ١٧٠) در دریافت مخاطب می‌انجامد و او را وادار می‌سازد برای رسیدن به مفهومِ قطعی، از موانعی بگذرد؛ موانعی که تعمّداً و یا به صورت غیرعمدی در مقابل درک او قرار داده شده است.

تعلیق معنایی یکی از شگردهای زبانی است که مؤلّف نفثةالمصدور به اشکالی از آن سود برده است. در لابلای گزاره‌ها و روایات این کتاب، موانعی قرار داده شده که به توقّفِ متن انجامیده و در دریافتِ خواننده، درنگ ایجاد می‌کند. این امر، تصادفی نیست و مؤلّف، چنین کاری را خودآگاهانه و به انگیزه‌هایی خاصّ انجام داده است. در بلاغت قدیم، چنین رویکردی را در حوزهٔ اطناب یا به تعبیری «فراخی در سخن» (کزّازی،١٣٧٤: ٢٦٣) ارزیابی می‌کردند؛ یا آن را از نتایج اطناب به شمار می‌آوردند. اطناب از مهمّ‌ترین عواملِ تعلیق معنایی است که در متون قدیم فارسی، خصوصاً متونِ متعلّق به نثر مصنوع کاربرد بسیار یافته است.

مؤلّف نفثةالمصدور نیز در جای جای اثر خود از آن به عنوان شگردی فراگیر بهره برده است. تا جایی که اطناب به صورت یکی از اصلی‌ترین و مهمّ‌ترین مختصات سبکیِ نفثةالمصدور در آمده است: «**افسوس که بنامردی و ناجوانمردی سور باروی ملّت و سوار میدان سلطنت، بانی اساس جهانبانی و مضحکِ ثغورِ مسلمانی که از نهیبِ او زهره در دل خاکساران آتشی آب می‌شد، بباد بردادند.**» (زیدری،١٣٨٥: ٤٥)

تطویلِ کلام و به تعویق افتادنِ معنا که مصداق تعلیق معنایی است، در این مثال با توسّلِ مؤلّف به ترادف، موازنه و استفاده از سجع محقّق شده است؛ طوری که معنای قطعیِ عبارتی کوتاه که دارای نقش عاطفی است، پس از طی زمانی بیش از زمان معمول و انتظار نامتعارف خواننده به دست می‌آید؛ «**سد یأجوج تاتار گشاده گشت، و اسکندر نی. درِ خیبرِ کفّار بسته شد، و حیدر نی. روباه، بیشهٔ شیر گرفت، و شیر عرین نی. دیو بر تخت سلیمان نشست، و انگشترین نی.**» (زیدری،۱۳۸۵: ۵۰)

در این مصداق و مصداق‌هایی از این دست که در نفثةالمصدور اندک نیست، عامل تعلیقِ معنایی، وجود جملات موازی است؛ جملات موازی و معترضه‌ای که هریک می‌تواند وظیفهٔ دیگری را ادا کند. این جملات، نقشی در حرکت متن ندارند و با وجود تفاوتی که در استفاده از عناصر زبان نشان می‌دهند، بر معنا و مفهومی واحد تأکید می‌ورزند و ذهن خواننده را جز همان معنای آغازین به معنای دیگری دلالت نمی‌کنند.

گاهی علتِ پارازیت زبانی در نفثةالمصدور، به کارگیری عبارات تو در تو است. شواهد و قیاسات شعریِ عربی و فارسی که زمانی به صورت مجرّد و گاه نیز به عنوان بخشی از عبارات می‌آیند؛ هم‌چنین بهره‌گیری بی‌حد از صنایع لفظی و معنوی، سبب درنگ خواننده و تأخیر وی در درک مفاهیم می‌گردند و به این ترتیب، شکل دیگری از تعلیق معنایی در متن نفثةالمصدور به وجود می‌آید: «**شب واقعه، کوریِ بخت و نا آمدِ کار، کتابت که کنایت از آن در آن سَرِ وقت آهن سرد کوفتن بود، تا سحر سرمه سَهَر کشیده بودم، و طُولَ اللَّیل إلّا قلیلاً تُرّهات و خرافات در هم نوشته، در آن سودای بیحاصل، همه شب عُطارد آزموده بودم، و در آخر شب موافقت بخت نموده، تا بامدادی که ندای (ع): «برخیز که از جهان قیامت برخاست» در دادند. سر از بالین برداشتم ملاعین دوزخی را «وُجُوهٌ یَومَئِذٍ عَلَیها غَبَرةٌ تَرهَقُها قَتَرَةٌأُولَئِکَ هُمُ الکَفَرَةُ الفَجَرَةُ» بحوالیِ خرگاهِ پادشاه محیط یافتم**» (زیدری،۱۳۸۵: ۵۱).

«**... صاحب آمِد در آن چند سال که امورِ حضرت در سلک انتظام می‌بود، و کارهای دولت بر وفق مرام، کوه با همه سربلندی کمر خدمت بسته، و از ربقه بندگی جز سرو آزادی نجُسته، خسرو سیارگان را اگر بنده می‌خواندند، می‌بالید، مریخ را اگر خط امان می‌نوشتند، می‌نازید عطارد را تا دبیر**

حضرتش خوانند، دایم قلم‌زن بود، و ماه را تا بَرید درگاهش گویند، شبانه‌روزی قدم‌زن، بر سبیل مخامرت پادشاهان آن طرف بظاهرت مجاهرت نموده، و بحبل طاعت و تباعت اعتصام کرده» (زیدری،۱۳۸۵: ۵۸).

چنان چه می‌بینیم وجود موانع و عواملی که در جریان زبان وقفه ایجاد می‌کنند، باعث شده معنای قطعی و نهایی در هر دو مصداق، به سادگی و با سرعت در دسترس مخاطب قرار نگیرد. خوانندهٔ این عبارات، ناگزیر است برای دریافت مفهومی واحد و اصلی، زنجیره‌ای از مفاهیم و معناهای فرعی را طی کند. گاهی این روند، چنان است که معنی اصلی به درستی حاصل نمی‌شود؛ به بیان دیگر، معانی فرعی به دلیل کثرت و تکرار، جای خود را آن گونه در ذهن خواننده محکم می‌کنند که مجالی برای ادراکِ معنای اصلی باقی نمی‌گذارد.

۲. عدول از هنجار

فرمالیست‌ها زبان ادبی را عدول از زبان معیار و خارج شدن از دایرهٔ زبان متعارف می‌دانند. به اعتقاد آن‌ها هر اثر ادبی، بدون استثنا به نسبتی از هنجار و عُرف‌های پذیرفته‌شدهٔ بیانی عدول می‌کند. چنین اگر نبود آثار ادبی، زبانی متفاوت از زبان عادّی نمی‌داشتند. از نظر فرمالیست‌ها، اصالت و اعتبار آثار ادبی بر پایهٔ میزانِ عدول آن‌ها از هنجارهای زبانی، قابل سنجش است. «حوزهٔ نظریّات فرمالیست‌ها در این باره، جنبه‌های مختلفی از آثار ادبی را در برمی‌گیرد؛ از جمله سبک آثار، که فرمالیست‌ها کلیّت سبک ادبی را در چارچوب هنجارگریزیِ زبانی تعریف می‌کنند. هنجارگریزی زبانی دارای انواعی است.»(صفوی،۱۳۹۰: ٥٤) و هر یک از انواع آن، کیفیتِ تکوین انحصاری و نیز نتایج متفاوتی دارند و به شکل ویژه‌ای در زبان ادبی ظهور می‌یابند.

یکی از بزرگ‌ترین نظریه پردازان فرمالیست در این زمینه، «رومان یاکوبسن» است که آرای او بانی تحوّلاتی در حوزهٔ نقد ادبی شد. وی عدول از هنجار را بازتاب دو اصل مهمّ، یعنی تغییر شکل در زبانِ عادّی و استفاده از آرایه‌های ادبی می‌داند. او اعتقاد دارد: «شاعران و نویسندگان، تعمداً در محورهای هم‌نشینی و جانشینی کلام، آشفتگی ایجاد می‌کنند و همین امر، موجب دخل و تصرّف در زبان عادی می‌شود و زبان ادبی را پدید می‌آورد.» (شمیسا،۱۳۷۸: ۱۵۱)

اگر نشانه‌های تغییر شکل در زبان عادی یا به تعبیر دیگر، عدول از هنجار را در نفثةالمصدور دنبال کنیم، مواردی از آن را در ترکیبات و عبارات، هم از جهت دستوری و هم از لحاظ معنایی خواهیم یافت که مصداق «هنجارگریزی واژگانی»، «هنجارگریزی نحوی»، و «هنجارگریزی معنایی.» (صفوی، ۵۳-۵۵) توانند بود. «این موارد، معلولِ توجّه مؤلّف به تزیینات کلامی و رعایت تناسب در الفاظ و جملات است. یزدگردی در مقدمهٔ نفثةالمصدور، هنگام اشاره به شیوهٔ بیانِ در نفثةالمصدور، مواردی از آن‌ها را به طور مختصر متذکّر می‌شود.» (دستگردی،۱۳۸۵: ١٤-١٧) این موارد، همگی حکایت از تصرّفِ مؤلّف در هنجارِ زبانیِ دورانِ خود، یعنی زبان معیار دارند.

یکی از مواردی را که در نفثةالمصدور می‌توان مصداقِ عدول از هنجار زبانی تلقّی نمود، به کار بستنِ تعبیرات و کنایاتی است که در زبان عادّی، غیرمعمول به نظر می‌آیند و جز از طریقِ برخوردِ نامتعارف با زبان، پدید آمدن‌شان میسّر نیست. در این اثر، مؤلّف از واژگان و ترکیباتی بهره می‌گیرد که خود، مبتکرِ آن‌هاست. وی در توصیف‌هایی که از یک امر یا پدیده به دست می‌دهد، صفات، کُنش و حالاتی غیرمعمول را به امور نسبت می‌دهد که با معیارهای عادّی زبان، قابل توجیه نیست و تنها در قاموس زبانی و کلامیِ مؤلّف توجیه می‌یابد: «... **از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپید سیاه، جز نفاق چه کار آید؟! دو زبانست، سفارتِ اربابِ وفاق را نشاید. هر چند بِسَر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است. اجوفیست که تا مشتق نشود، کلام او صحیح نباشد. طالب علمیست سودا بر سر زده، تا تن دو نیم نکند، ذوفنون نشود «لم تکُونُوا بالغِیهِ إلابِشِقّ الأنفُسِ» در فصاحت حریریست و اصلش قصب، پیسه‌کلاغیست که حدیث فاوا بَرَد، غُرابُ‌البَینی است که وقتِ مهاجرت کاغد، دست‌نشینی است که از صدور حکایت کند. سخن‌چینی است که ناشنوده روایت کند. سرتراشیده است و سر سیاه می‌کند. سربریده است و سخن می‌گوید. آب رویش در سیاه‌روییست. زبان بریدنش شرط گوییست. آب دهانیست که سخن نگاه نمی‌دارد. سیاه‌کامیست که آنچه گفت بباشد**» (زیدری،۱۳۸۵: ۳-٤).

توصیف‌هایی نیز از ویژگی‌های شخصیّتی و رفتاری افراد در نفثةالمصدور به دست داده شده که مبنای آن استفادهٔ خلاّقانهٔ نویسنده از شگردهای شاعرانه است. در این توصیف‌ها، زبان وصف، زبانی نامتعارف و مبتنی بر هنجارگریزی است و طی آن، مناسبات تازه و غیرمعمولی میان پدیده‌ها

و امور بر قرار می‌شود: «**آفتاب بود، که جهانِ تاریک روشن کرد، پس بغروب محجوب شد. نی، سحاب بود، که خشکسالِ فتنهٔ زمین را سیراب گردانید، پس بِساط درنوردید. شمعِ مجلسِ سلطنت بود، برافروخت. پس بسوخت. گلِ بستانِ شاهی بود، بازخندید، پس بپژمرید. بختِ خفتهٔ اسلام بود، بیدار گشت، پس بخفت. چرخِ آشفته بود، بیارامید. پس برآشفت. مسیح بود، جهان مرده را زنده گردانید، پس بافلاک رفت. کیخسرو بود، از چینیان انتقام کشید،و در مَغاک رفت**» (زیدری،۱۳۸۵: ٤٧).

همین رویّه در توصیف فضاها، اماکن، موقعیّت‌ها و شرایط نیز به کار رفته است: «**در نواحی أذرَبیجان عموماً، زمانهٔ دورنگ پیسه‌کلاغی نزاییده بود، و هوای دو دَم، میان اعتدال و انحراف دَمی برمی‌آورد، صبّاغِ نوبهار، عیسی‌وار، معجزه‌ای که در نفس داشت، از یک خُم هفت‌رنگ پیدا کرده، لیکن در کوهستان ارمن که، بِهَا تُضرَب الامثالُ فِی البُرُودَهِ، نصارایِ بَرد بر سنّت حواریان گازری می-کردند، دستِ صبا آنجا از حلّ أزرار هنوز دور، و مزاج سردِ طبیعی از اعتدالِ ربیعی برقرار نفور، و ما را بهادمِ لَذّاتِ هجومِ تاتار و ناقضِ عَزایمِ امورِ کفار، اضطِراراً لااختِیاراً**» (زیدری،۱۳۸۵: ۱۰۱).

جلوهٔ دیگری از هنجارگریزی در نفثةالمصدور با به کارگیری عبارتی کوتاه و ساده، پس از جملات متکلّف و طولانی صورت می‌پذیرد. نویسنده با این شگرد در صدد رفع تکلّف از کلام برمی‌آید و با جمله‌ای عادّی و حتّی عامیانه که بعد از لفظ «یعنی» می‌آورد، در صدد برمی‌آید تا خلاصهٔ مفهوم و معنای نهاییِ عبارتی بلند را متذکّر شود؛ در مواردی هم عبارتی وصفی یا صفتی مرکب و ابداعی را جایگزین کلمه‌ای آشنا و معمول می‌کند، سپس همان کلمهٔ آشنا را بعد از لفظ «یعنی» می‌آورد؛ گویی قصد دارد مترادفی برای آن ذکر کند؛ یا می‌خواهد ابهامی را که خود آفریده، از میان بردارد و آن را به شکلی توضیح دهد و قابل فهم سازد. این موارد نیز که می‌توانند مصادیق هنجارگریزی تلقّی شوند: «**اگرچه در مناکحتِ شغل استیفای کُفات، کفایت اعتبار کردن واجب بود، تَزجیه وقت را، والضَّروراتُ تُبیحُ المَحظُوراتِ، بدو تفویض فرمودند، و اعتماد در آن شغل که امانت از شرایط آنست یعنی که به دزد می‌سپارم کالا، بر این بزرگ نمود و چنانکه گفته‌اند: چون اسپ نماند، بر نهم زین به خری، آن کار بر سبیل عاریت بدین کم‌عیار بازگذاشت**» (زیدری،۱۳۸۵: ۷۸).

«**امن و امان چون تیر از دستِ اهلِ زمان بیرون رفته، سَمومِ عَواصِف هرچند بر عموم آب از رویِ همگنان برده، نَکبای نَکبت حالِ منِ پریشان‌حال بیکبارگی بر هم زده، تا قاطعِ ارحامِ حیات،**

یعنی سیف، در کار آمده، صِلَتِ رَحِم بکلی مدروس شده، باز این همه که قالبِ نیم‌خسته از کشتی اَمَل برلوحی شکسته مانده است»(زیدری،۱۳۸۵: ۲).

«تیزتازِ قلم که هنگام مهاجرت خَفیرِ ضمایر و ترجمانِ سرایر است، بدست گرفته، و قصدِ آن کرده که شَطری از آتشِ حُرقت، که ضمیر بر آن انطوا یافته است، در سطری چند درج کنم. و از این صدرنشینِ دلگیری، یعنی اندوه، حکایتِ شکایت‌آمیز فرو خوانم» (زیدری،۱۳۸۵: ۳).

به این ترتیب، مؤلّف نفثةالمصدور، با استفاده از لفظ «یعنی» زمینهٔ هنجار گریزی را در اثر خود فراهم می‌کند؛ بدین‌گونه که پس از «یعنی»، با آوردنِ عبارتی معمول و متفاوت از سبک کلّی کارش از هنجار اصلی کلام خود، عدول می‌کند؛ هم‌چنین ترکیب واژگانیِ جدید و غیرِمستعملی را برای دلالت بر واژهٔ مستعمل وارد زبان می‌کند و زمینهٔ تصرّفی را در زبان معیارِ دورانِ خود ممکن می‌سازد.

۳. آشنایی‌زدایی

وجه دیگرِ عدول از هنجار از نظر فرمالیست‌ها استفاده از شگردها و آرایه‌های خاصّی است که به غریب‌سازی یا «آشنایی‌زدایی» در زبان می‌انجامد. «آشنایی‌زدایی از مهمّ‌ترین دستاوردهای مکتب فرمالیسم است. فرمالیست‌ها اعتقاد دارند عاداتِ آدمی، مانع از دیدن واقعی و ادراک طبیعی می‌شود.» (نفیسی،۱۳۷۰: ۱۵). از نظر آنان، یکی از کارکردهای ادبیات، تغییر عادات و ادراک، یا ایجاد زمینه و امکان برای دیدن اموری است که به جهت عادی شدن، دیده نمی‌شوند. از این روی اعلام داشتند: «وظیفهٔ ادبیات آن است که آشنایی‌زدایی کند.» (مقدادی،۱۳۹۳: ۳٤۰).

به باور فرمالیست‌ها «بسیاری از مسائل زیباشناسی امروز برای ما به سبب کثرت استعمال عادّی شده و لذا تأثیر خود را از دست داده‌اند، امّا با غریبه‌گردانی [آشنایی‌زدایی] می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد.» (شمیسا،۱۳۷۸: ۱۵۸) خاستگاهِ اصلی این غریبه‌گردانی یا عادت‌زدایی، «بازی با زبان» (احمدی،۱۳۸۰: ٤۷) و به تعبیر دیگر، «انحراف از هنجارهای زبان عادّی» (فتوحی،۱۳۹۵: ۱٤٤) با بهره‌گیری از صنایع ادبی چون استعاره، اغراق، حسّ‌آمیزی و ... است که تصرّف در معانی و نیز غریبه‌گرداندنِ مفاهیم آشنا را میسّر می‌سازد. این رویکرد، تغییری محسوس در صورت و

نظامِ زبانیِ آثار ادبی به وجود می‌آورد که به تبع آن، ماهیّت و محتوای آثار نیز دستخوش تغییر می‌شود. در این راستا مناسبات و روابط تازه‌ای بین اشیاء و پدیده‌ها به وجود می‌آید.

آشنایی‌زدایی، خود معلول عدول از هنجار، یا یکی از نتایج هنجارگریزی و ساختار شکنی در کلام است که مصداق‌های این دو در نفثةالمصدور عموماً ذات متفاوتی ندارند؛ به بیان دیگر، مصادیق عدول از هنجار، بیش‌تر اوقات مصداق آشنایی‌زدایی نیز توانند بود. مؤلّف این اثر، از آن جا که بسیاری اوقات در صدد به کارگیری بیانی شاعرانه بوده، خواسته یا ناخواسته اشکالی از آشنایی‌زدایی در متن اثر وی راه یافته است. این موارد، بازتابِ نوآوری و برآیندی از خلاقیّت مؤلّف نفثةالمصدور می‌تواند تعبیر شود، زیرا دارای تازگی و زیبایی خاصّی است و تأثیر عمیقی بر زیبایی‌شناسی و بیان هنری در این اثر نهاده است. آشنایی‌زدایی در نفثةالمصدور، عموماً با استفادهٔ نامتعارف از آرایه‌هایی چون استعاره و تشبیه و در جهت خلق صوری خیالی از جنس تصاویر شاعرانهٔ غیر معمول شکل گرفته است. این امر در عبارات وصفیِ اثر، تجلّی بارزتری دارد؛ چنین عباراتی با وجود داشتن تکلّف و تصنّع و استفادهٔ به افراط مؤلّف از سجع و موازنه و ترصیع و ...، قابلیّت تصویری و شاعرانهٔ خود را حفظ می‌کنند. مصادیق زیر از این سنخ هستند: «**خُرشید چون کلاه‌گوشهٔ نوشیروان از کوه شه‌وار طلوع کرد، مِهر چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت، زاهدِ پگاه‌خیزِ صبح بر قِسّیسِ سیاه گلیمِ شب استیلا یافت، عروس شام، جهازِ زر از طاقچه‌های آسمان درهم چید، ناظم قدرت، جوهر شب‌افروز با شَبَه برمی‌آمیخت. دست استیلای روز عِقدِ کواکب از هم فرو ریخت، گِرداگِرد خرگاهِ جهانگیر... چنان فرو گرفته بودند، که نظر با همه حدّت از آن سویِ حلقه گذر نیافتی، و نَفَس با همه لطافت، مَصَفِ ایشان نشکافتی**» (زیدری،۱۳۸۵: ٤٢).

«**بعد از آن پای بستهٔ تقدیر را بر چهارپای ببستند، و روی به خوی نهادند، چهار روز راه تا مقصدِ خراب‌آبادِ خوی – که چندی معمارانِ تاتار بتازگی بِنا نهاده بودند و گِل آن بیشتر پاید، به خونِ دل سرشته، و اساس آن تا بسیار ماند، بر استخوان نهاده – در هر مرحله هزار فریاد و ناله می‌کردم.**» (زیدری،۱۳۸۵: ۹۳)

«عدل مجلس را با دهانی پر از شهادت مجروح بگذشتند و گفتند سرما در إفنای مردم عزرائیل را سرمایه‌ای تمامست، و برف در اهلاک آدمی‌زاد چنگیزخان را دستیاری شگرف، شمشیر به خونی که نیشتر پالود، چه باید آلود؟!» (زیدری،۱۳۸۵: ۸۹)

«وَرَم در حال به رسم استغفار در قدم افتاد، و ألم بر سبیلِ إعتذار، بر پای ایستاد، آتشِ تب، بدمی که در شبِ واقعه تافته بود، افروخته شد، گوشت و پوست چنان از هر دو پای درآمد، که انگشتها مانند أصابِعِ مِذری برهنه ماند، و کف چون پنجهٔ مریمی عاری شد» (زیدری،۱۳۸۵: ۹۳).

تمایلِ مؤلّفِ نفثةالمصدور به ساختارشکنی و هنجارگریزی در این مصداق‌ها، منجر به بروز گونه‌هایی از آشنایی‌زدایی شده است. این نمونه‌ها نتیجهٔ رویکردِ زبانی و نیز تصویریِ متفاوت مؤلّف و معلولِ دخل و تصرّف وی در واقعیّت امور و پدیده‌هاست. به عنوان مثال در مصداق نخست، تشبیه خورشید به کلاه‌گوشهٔ نوشیروان، طلوعِ شه‌وار خورشید، برتافتنِ مهر چون ورق بزرجمهر، پگاه‌خیز بودنِ زاهدِ صبح، قسیسِ سیاه‌گلیم شب و ... تصاویری هستند که هم حاصلِ رویکردِ متفاوت و نامتعارف مؤلّف با زبان هستند؛ هم مبتنی بر عادت‌زدایی در برخورد با پدیده‌ها تکوین یافته‌اند. مؤلّف به واسطهٔ دخل و تصرّفی که در واقعیّتِ پدیده‌ها و امور داشته، مناسبات و روابط خاص و تازه‌ای را بین آن‌ها به وجود آورده که مغایر با عادات رایج است.

در مصداق دوم، بنا شدنِ خراب‌آبادِ خوی توسّط معماران تاتار یا معماران ویرانی، و در مصداق دیگر، این‌که سرمای زمستان با عزرائیل همدست و همراه می‌شود و برف، هم چون دستیاری به خدمت چنگیزخان مغول درمی‌آید تا کشتار انسان‌ها تسهیل کند، و در نمونهٔ آخر، ورم و درد پایِ راوی که توان از وی گرفته و طاقتش را به سر آورده، به رسم استغفار و بر سبیل اعتذار با وی چنین کرده‌اند، هر یک اشکالی از آشنایی‌زدایی و برآیندِ برخوردِ غیرعادّی مؤلّف با زبان و مفاهیم هستند.

٤. متن/ فقط متن

«فرمالیست‌ها در حوزهٔ آثار ادبی از طرحِ مباحثِ بیرونی- که به نظر می‌رسد با محتوای متن در ارتباط هستند - مثل مباحث تاریخی، فلسفی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و ... پرهیز می‌کردند.

آن‌ها در بررسی‌هایشان به دنبال تفسیر محتوای متن نبودند.» (علایی،۱۳۷۰: ٤٨). زیرا از دیدگاه آنان، متن ادبی، مجرّد و مستقل از هر گونه تفسیرِ فرعی و بیرونی است؛ «منظور از تفسیر فرعی و بیرونی، تفسیرهای مبتنی بر تحلیل‌های اخلاقی، دینی، فرهنگی و تاریخی است. آن‌چه در نظر فرمالیست‌ها اهمّیّت دارد، خودِ متن و «ادبیّتِ» متن، بدون هیچ ارجاعی به بیرون از متن است. آنان «ادبیّت» را اصلی‌ترین خصلت ادبیّات می‌دانند و «به دنبال کشف قوانین ادبیّت» هستند.» (نفیسی، ۱۳٦۸: ۳٦). «ادبیّت»، بنیانِ اثر ادبی و مرزِ میان زبان عادّی و زبان ادبی است؛ در حقیقت، جوهره‌ای است که «یک متن را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۵۹).

چنان‌چه بخواهیم نفثةالمصدور را که اثری تاریخی است و در ارتباط با واقعیّتی تاریخی و بیرونی، به نام هجوم مغول، موضوعیّت یافته، از منظر این بخش از دیدگاه فرمالیسم، یعنی «ادبیّت» متن بنگریم، خواهیم دید وجه تاریخیِ این کتاب در سایهٔ زبان مزیّن و به غایت متکلّف آن قرار گرفته؛ تا جایی که محتوای تاریخی آن، مجال مناسبی برای بروز و ظهور پیدا نکرده است؛ یعنی این‌که زبان متن و به تعبیر فرمالیست‌ها ادبیّت آن، ابعاد دیگر این اثر را تحت تأثیر قرار داده است. مؤلّف، بسیار بیش‌تر از آن‌که به جنبهٔ تاریخی کتابِ خود بیندیشد و در صدد باشد اثری تاریخی به معنای متعارف بنویسد، در بندِ چند و چونِ زبانِ اثر خویش است و به ظرایف و زیبایی‌هایِ بیانیِ آن می‌اندیشد.

واقعیّات اجتماعی و تاریخی، حتّی حالات روانی و عاطفیِ مؤلّف، آن‌چنان در تار و پودِ زبانِ اثر تنیده و در آن پنهان شده که خواننده به درستی قادر نیست به بیرون از اثر، راه برد و در اتّفاقاتی تاریخی که ظاهراً خاستگاهِ خلقِ اثر است، تأمّل کند. او به طور ناخواسته توجّه خود را معطوفِ روابط و مناسباتی می‌کند که مؤلّف میانِ واژگان ایجاد کرده است؛ حتّی جنبه‌های تأثّرآورِ عاطفی و روحی که مؤلّف در کتاب ترسیم داشته- از جمله ذکرِ سرگردانی و بی‌پناهیِ خود بر اثر یورش و کشتار مغول- در سایهٔ تزئین‌های زبانیِ مؤلّف مکتوم مانده؛ یا کم‌اثر شده است. «**القصّه مدتِ سه ماه به گنجه مُقام افتاد. مَشاربِ لَذّات بسببِ مفارقتِ أحباب و دوستان تیرگی گرفته و دیده از گریهٔ شبانروزی بمهاجرتِ یاران و اصحاب خیرگی یافته، و از خرد و بزرگ و تازیک و ترک، هر آفریده که در دل مَحبّتِ او آمیزشی، و در جان مَوَدَّتِ او آویزشی داشت، بقدرت خدایی جدایی افتاده، و از**

درگاهِ پادشاه، که سرچشمهٔ أمانی و منبع انواع کامرانیست، بضرورت باز مانده، تا آنگاه که مَخایلِ إدبارِ احوالِ گنجه لایح گشت، و دلایلِ خَسار و بَوار از از اقوال ایشان واضح شد» (زیدری،۱۳۸۵: ۲۳).

«در آن میانه مرغ نامه بر که پیک رایگانی است، رسید و خبر رسانید، که پنجاه طُلب از أطلابِ مَلاعین تاتار، کَأنّها أرکانُ یَذبُلَأو هِضابُ شَمُامِ مانند سحاب که لَواقِحِ لَواحِق آن را بسوابق در رساند، یا سیلاب که تواترِأمدادِ صَواعق، آن را از شَواهقِ سوی هامون راند، لیکن سحابی حَشوِ آن عَذاب، و میغی رَشّ آن تیغ، و غَیثِی قطر آن عَیث، و غَیمی رَشحِ آن ضَیم، و ابری حَملِ آن کَبر، بر قصدِ لشکر، بر حدود ارمن گذشتند، و منازل و مراحل بسرعتِ سیر، لا بَل جَناحِ طَیر در نَوَشت.» (زیدری،۱۳۸۵: ۳۲)

«پادشاه سران لشکر را جمع کرده بود، و «قُل إنّ المَوتَ الّذی تَفِرُّونَ مِنهُ فَإنّهُ مُلاقِیکُم» بگوشِ همگان فروخوانده، و جهت احتیاط، بر سبیلِ یَزک، چهار هزار سوار، از مردانِ کار و گُردانِ نیزه‌گذار، روانه گردانیده، و زِمامِ بسط و قبض، لیَلقَی قَدَراً مَقدُوراً، و «لِیَقضِیَ اللهُ أمراً کَانَ مَفعُولاً» بمُخَنّثی، نه مردی نه زنی، داده و روباهِ خَدّاع را بر شیرانِ مَصّاع و دلیرانِ قَرّاع فرمان‌روایی و کارفرمایی اثبات کرده و یَا بُوسَ أسدٍ ذُلّلت لِلثّعالِب، و بعد از آن بتثقیفِ نیزه و تیر و تحدید و مُحادَثتِ سِنان و شمشیر مشغول شده، و از مُطاوَلت که می‌نمود، بمُصاوَلت بازآمده، و مُساوَرت را بر مُصابَرت اختیار کرده.» (زیدری،۱۳۸۵: ۳۶)

بر اساس آرای فرمالیست‌ها می‌توان ادّعا نمود که وجه غالب این نمونه‌ها، با وجود آن که مصداق‌هایی از کلیّت متن نفثةالمصدور و دارای موضوعیّت تاریخی می‌باشند، ادبیّت آن‌هاست. بنابراین عناصر و سازه‌هایی که در تبدیل زبان اثر به زبان ادبی نقش داشته‌اند، در کار مؤلّف بیش از واقعه‌ای تاریخی اهمّیّت یافته است. تصرّفات مختلفی که او در زبان عادّیِ روایت، به واسطهٔ تمهیدات بیانی و استفاده از شگردهای زبانی نموده، زمینهٔ تفسیر محتوا و ارجاعات بیرونی آن را از بین برده است.

۵. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی یا فورگراندینگ، در معنای عدولِ برجستهٔ ادبی و هنری از زبان عادی و از اصطلاحاتی است که فرمالیست‌ها مطرح کرده و بر آن تأکید ورزیدند. از دیدگاه فرمالیسم، برجسته‌سازی، اساس سبک ادبی و «مهمّ‌ترین نوع عدول از زبان عادّی است و کلام را از خطر کلیشه و تکرار نجات می‌دهد.» (شمیسا،۱۳۷۸: ۲۱۶) و به آن، ساختار ادبی و قابلیّت هنری می‌بخشد. «عدول از زبان عادی در برجسته‌سازی با استفادهٔ خاصّ از آرایه‌های ادبی و برخی تمهیدات زبانی و بلاغی صورت می‌گیرد که مبنای آن، هنجارگریزی و هنجارفزایی در کلام است.» (صفوی،۱۹۰: ۳۹) هنجارگریزی، شامل عدول از قواعد و عاداتِ آوایی، لغوی، نحوی و معنایی است و هنجارفزایی، افزودنِ هنجارهای تازه بر زبان عادی است. هر تصرّفی در زبان می‌تواند منجر به برجستگی زبانی شود. طبعاً آن دسته از برجستگی مدّ نظر است که «در آن تأثیر و جاذبه‌ای باشد»(شمیسا،۱۳۷۸: ۲۷۵) و می‌توان گفت: برجستگیِ زبانی، زمانی که هنرمندانه باشد و بر خوانندهٔ متن تأثیر بگذارد؛ طوری که بتواند قدرت پیش‌بینی را در خواننده کاهش دهد، دارای ارزش هنری است؛ وگرنه فاقد اعتبار خواهد بود.

در متن کتاب نفثةالمصدور، تصرّفات زبانی مختلف و متنوّعی به چشم می‌خورد که برخی از آن‌ها دارای تشخّصِ هنجارگریزانه و نتیجهٔ رویکرد خاصّ مؤلّف به زبان و شکستن ساختارهای متداول است. در بخش عدول از هنجار به بعضی از این موارد اشاره شد. امّا تصرّفات زبانیِ دیگری در این اثر هست که بر اثر هنجارافزایی به وجود آمده است. مؤلّف نفثةالمصدور با استفاده از شیوه‌هایی که ویژگی سبکی اوست، گونه‌هایی از هنجارافزایی را در متن اثر خویش دارد که توسّعاً می‌شود آن‌ها را مصداق برجسته‌سازی زبان یا فورگراندینگ تلقّی کرد. یکی از این موارد، به کارگیری أمثال و عباراتِ عامیانه و نیز جملات و ترکیبات ساده است که با نثر مصنوع و زبان نفثةالمصدور سنخیّت لازم را ندارد. در دو مصداق زیر به ترتیب «در کوی تو مرده به که از روی تو دور» و «در شهر کوران دست به دیده باز نهادم» عباراتی عادی و برگرفته از زبان عامّه هستند و سنخیّتی با هنجار کلّی زبان نفثةالمصدور ندارند. از این روی قرار گرفتن‌شان در متن و در کنار

جملاتی که به نثر مزیّن و مصنوع هستند، برجستگی زبانی ایجاد کرده است: «**از این نمط درهم می‌گفتم، و بهزار دیدهٔ پرخون بر پادشاه و ارکان دولت و دوستان و یاران و اتباع و متعلّقان می‌گریست، که «أَلوَیلُ کُلُّ الوَیلِ إنّ الّذی تَحذَرینَ قَد وَقَعَا» بیقرار و مضطرب، با دلی و چه دل!، «و مَا أَدریکَ مَا هِیَه نَارٌ حَامِیَهٌ» از خوفِ آنکه دیدارِ قوم با قیامت افتد، ملتهب، پیاپی اجازت انصراف – و اگرچه عقل از آن انحراف می‌نمود – و دستوریِ اعادت – و هرچند سعادت از آن بهزار فرسنگ بود – می جُستم، و می‌گفت: مرگ بانبوه جشن است در کوی تو مرده به که از روی تو دور.**» (زیدری،۱۳۸۵: ۳٤)

«**طُرفه آنکه من بنده که چون آهویِ دام‌دریده و مرغ قفص‌شکسته آمده بودم، و در تحذیر آن همه مبالغت می‌نمودم، چون همه ابلهان، إلحاقاً للفَردِ بالأعَمِ، در شهر کوران دست به دیده باز نهادم، و مصلحت کلی فرا آب داد. اجل دو اسپه در پی، عُقابِ عِقاب در شتاب، و مجلسِ أعلی در شراب، نهنگِ جانشکَر در آهنگ، و ایشان در نوا و آهنگ، أرقمِ آفت در قصدِ جان بیدرنگ و ایشان در زخمه و ترنگ.**» (زیدری،۱۳۸۵: ٤۰).

دیگر موردِ برجستگی زبانی، لحن دشنام‌وار و واژگان رکیک و گاه مستهجنی است که مؤلّف در مواردی به کار برده است. وی در مذمّت برخی کسان و یا در یادکردِ و ذکرِ احوالِ دشمنان خود گاهی از مسیر اعتدال خارج گشته و با زبانی بی‌پروا و عریان که منجر به گونه‌ای تشخّص بیانی یا برجستگی زبانی می‌شود، آنان را تحقیر می‌کند و دشنام می‌دهد: «**آن صدر که از... خر برون جَست، و بر اسپ نشست، صاحب‌منصبِ ناگهان، خواجهٔ نابیوسان، نان مردمان بدبیرستان برده، و دوات دیگران بدیوان آورده، هر خَبّاز که دبیریش فرموده، نانش در انبان نهاده، و پیش هر مُحَرِّر که خریطه-کشی کرده، سَرِ جوال بازداشته، خَلیعُ‌العِذار، عِذار در خدمتِ عارضِ عِراق سبز کرده و تا آبی بر روی کار باز آورد،آب از دیده رُفته، تا بطلب منصب برخاسته... مذلّت چارپایی بسیار کشیده، تا از منزلت خری فراتر آمده، در عراق بسی پرده‌دری ورزیده، تا بنهاوند کارش بالا گرفته ... پدر تا ندانند**

کیست، خود را أبُوالجمال نویسد، و برادر تا نشناسند که کیست، خود را أخوعلی گوید» (زیدری،۱۳۸۵: ۷۶).

«ناکسان را بخاصّه قانونیست باشمک، احمد ارموی آن گاو ریش خرطبع که بهمه وجوه، رشته بدست او داده بود، و بر رسن او فرو چاه رفته، و دیگر ... غلام بغدی که در آن فترت از فتور دیگران، خویشتن امیر کرده بود، بر هم نهاد، و تقریر کرده و بدمدمه و افسون بر آن ... دمید که فلان آمد و به هر جایی که مَظِنّه بود پادشاه را جُست و...» (زیدری،۱۳۸۵: ۸۵).

نتیجه‌گیری

نفثة‌المصدور، اثری ادبی و تاریخی به شمار می‌آید. یک وجه این کتاب، روایتی خاصّ از حملهٔ مغول و پرداختنِ نویسنده به وقایعی است که خود تجربه کرده است. او ترسیمی تلخ و دردناک از مشاهدات و تجربیّات خود به دست می‌دهد؛ وجه دیگر این کتاب، وسواسِ زبانی و تلاش نویسنده برای پرداختِ ادبیِ اثر و تقویّت جنبهٔ زیباشناختی آن است. او به نثری منشیانه روی می‌آورد و با بیانی مزیّن که با تصرّفات مختلف زبانی همراه است، نثری متکلّف و در عین حال، ادبی و هنرمندانه را سامان می‌دهد که در نوع خود، کم بدیل است. نویسنده جسارتی تمام در استفادهٔ خلاّقانه و نامتعارف از عناصر زبان و شگردهای بیانی به کار می‌بندد. از این روی، توفیق می‌یابد متنی را بیافریند که در عینِ مصنوع بودن و داشتنِ تکلّف زیاد، واجد ارزش زیبایی‌شناسی و اعتبار بیانی باشد. این رویکرد به تقویت «ادبیّتِ» اثر – که در باور فرمالیست‌ها موجب اعتلای زبانِ اثر از سطح زبان عادی تا زبان ادبی است – انجامیده است. «ادبیّت» در نفثة‌المصدور به واسطهٔ تصرفاتی به وجود آمده که نویسنده در زبان عادّی نموده و نتیجهٔ برخورد خاصّی است که با عناصر زبان کرده است. گاهی او برای تحقّق این امر به تعلیق معنایی دست زده و با تطویل کلام و ایجاد موانعی، سبب درنگ در درک معنا، توسّط خواننده شده است؛ گاه نیز با خروج از دایرهٔ زبان متعارف، زمینهٔ خلق ترکیبات و عباراتی را فراهم آورده که مصداق هنجارگریزیِ واژگانی، نحوی و معنایی، بدان‌گونه که فرمالیست‌ها از آن سخن گفته‌اند، شده است. افزون بر این موارد، قرابت‌های دیگری میان مختصاتِ نفثة‌المصدور و مؤلّفه‌های فرمالیسم می‌توان یافت. بر اساس این مدّعا می‌شود نتیجه گرفت: نفثة‌المصدور یکی از شاخص‌ترین آثار در حوزهٔ نثر فارسی است که می‌توان آن را از منظر فرمالیسم، نقد و تحلیل نمود و بر اساس آراء فرمالیست‌ها به ارزیابی شاخصه‌هایِ ساختاری آن پرداخت.

فهرست منابع و مآخذ

١- احمدی، بابک، (١٣٨٠)، ***ساختار و تأویل متن***، تهران، مرکز، چاپ سوم.

٢- ـــــــــــــ(١٣٩٠)، ***حقیقت و زیبایی***، درس‌های فلسفهٔ هنر، تهران: مرکز، چاپ اوّل.

٣- اشمیتس، توماس، (١٣٨٩)، ***درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیّات کلاسیک***، ترجمهٔ حسین صبوری و صمد علیون خواجه دیزج، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز، چاپ اوّل.

٤- بهار، محمدتقی(ملک‌الشعرا)،(١٣٧٠)،***سبک‌شناسی***، جلد سوم، تهران: امیرکبیر، چاپ ششم.

٥- پاینده، حسین، (١٣٨٢)، ***مقالاتی در نقد ادبی***، تهران، روزنگار، چاپ اوّل.

٦- ـــــــــــــ ، (١٣٨٨)، ***نقد ادبی و دمکراسی، جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید***، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.

٧- تایسن، لُیس، (١٣٨٧)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، ترجمهٔ مازیار حسین زاده، فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین، چاپ اوّل.

٨- خطیبی، حسین، (١٣٨٦)، ***فنّ نثر در ادب پارسی***، تهران، زوّار، چاپ اوّل.

٩- ریمون- کنان، شلومیت، (١٣٨٧)، ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران، نیلوفر، چاپ اوّل.

١٠- زیدری نسوی، شهاب‌الدّین محمّد، (١٣٨٥)، ***نفثة‌المصدور***، تصحیح و توضیح دکتر امیرحسین یزدگردی، تهران، توس، چاپ دوم.

١١- سلدن، رامان، (١٣٩٢)، ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران، طرح نو، چاپ اوّل.

١٢- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (١٣٩١)، ***رستاخیزِ کلمات***، تهران، سخن، چاپ اوّل.

١٣- شمیسا، سیروس، (١٣٧٨)، ***نقد ادبی***، تهران: فردوس، چاپ اوّل.

١٤- ـــــــــــــ ، (١٣٧٨)، ***کلیّات سبک‌شناسی***، تهران، فردوسی، چاپ ششم.

١٥- ـــــــــــــ ، (١٣٨٤)، ***سبک‌شناسی نثر***، تهران، میترا، چاپ نهم.

١٦- صفا، ذبیح‌الله، (١٣٦٧)، ***گنج و گنجینه***، تهران، فردوس، چاپ سوم.

۱۷- ـــــــــــــ ، (۱۳۶۸)، ***تاریخ ادبیّات در ایران***. جلد سوم- بخش دوم، از اوایل قرن هفتم تا پایان قرن هشتم هجری، تهران، فردوس، چاپ پنجم.

۱۹- صفوی، کوروش، (۱۳۹۰)، ***از زبان‌شناسی به ادبیّات***، جلد اوّل، تهران، سوره مهر، چاپ سوم.

۲۰- علایی، مشیت، (۱۳۷۰)، ***«شکل چیست، جستاری در مبانی فلسفی شکل‌گرایی»***، مجلّهٔ دنیای سخن، شماره ٤٧، بهمن ماه، (ص٤٨- ٤٩).

۲۱- فتوحی، محمود، (۱۳۹۵)، ***سبک‌شناسی، (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)***، تهران، مرکز، چاپ سوم.

۲۲- کادن، جی. ای، (۱۳۸٦)، ***فرهنگ ادبیّات و نقد***، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان، چاپ دوم.

۲۳- کزّازی، میرجلال‌الدّین، (۱۳۷٤)، ***معانی ۲، زیباشناسی سخن پارسی***، تهران، مرکز، چاپ چهارم.

۲٤- گِرین، ویلفرد/ لی مورگان/ ارل لِیبِر/ جان ویلینگهم، (۱۳۷٦)، ***مبانی نقد ادبی***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر، چاپ اوّل.

۲۵- مقدادی، بهرام، (۱۳۹۳)، ***دانش‌نامهٔ نقد ادبی، از افلاطون تا به امروز***، تهران، چشمه، چاپ اوّل.

۲٦- مندنی‌پور، شهریار، (۱۳۸۹)، ***کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)***، تهران، ققنوس، چاپ سوم.

۲۷- نفیسی، آذر، (۱۳٦۸)، ***«آشنایی زدایی در ادبیّات»***، مجلّهٔ کیهان فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ ۲، اردیبهشت، (ص۳٤-۳۷).

۲۸- ـــــــــــ(۱۳۷۰)، ***«نقد فرم‌گرا- کشف خلّاق منتقد»***، مجلّهٔ گردون، شمارهٔ ۱۷و ۱۸، شهریورماه، (ص۱٤-۱۷).