

بررسی شهرآشوب‌های درباری مسعود سعد و سنایی بر اساس نقد ساختارگرایی تکوینی*

علی نصرتی سیاهمزیگی^۱

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر علیرضا نیکویی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده:

گلدمن و بوردیو نقد ساختارگرایی تکوینی را به سامان کرده‌اند. گلدمن بر این باور است که آگاهی جمعی با توجه به شرایط اجتماعی اثر ادبی را می‌آفریند و بوردیو می‌گوید ساختار میدان‌های گوناگون در فضای اجتماعی، منش را شکل می‌دهد و به پیروی از منش، اثر ادبی آفریده می‌شود. شهرآشوب متنی است که موضوع آن نكوهش یا ستایش مردم یک شهر یا درباریان، و توصیف عاشقانه صاحبان شغل‌های اجتماعی باشد. شهرآشوب سه نوع است: شهری، صنفی، و درباری. شهرآشوب درباری در وصف پادشاه، مطربان، خلوتیان و دیگر درباریان است. در این مقاله، شهرآشوب درباری مسعود سعد و کارنامه بلخ سنایی غزنوی - مهم‌ترین شهرآشوب‌های درباری ادب فارسی - برای تحلیل برگزیده شده‌اند. مدح، توصیف، هجو و مطایبه ساختار شهرآشوب‌های درباری را می‌سازد. شهرآشوب سرایان درباری نماینده آگاهی طبقه اشراف‌اند، و آگاهی جمعی اشراف جویای ثروت و قدرت، مدح کانون قدرت، تحقیر فرودستان و رقابت برای رسیدن به قدرت است. ساختار میدان قدرت و نیز میدان ادبی در دوره پایانی حکومت غزنوی موجب شد تا مسعود سعد و به تبع سنایی سرمایه فرهنگی، یعنی قدرت زبان‌آوری خود را با خشونت زبانی در بازی میدان‌ها به کار بیندند تا خود را به سرمایه نزدیک کنند. واژگان کلیدی: شهرآشوب، شهرآشوب درباری، گلدمن، بوردیو، نقد ساختارگرایی تکوینی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۸/۲۶

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: nosrati52@yahoo.com

مقدمه

در تاریخ نقد ادبی، به ادبیات با رویکردهایی گوناگون نگریده‌اند، رویکرد جامعه‌شناسی و مارکسیسم بر نظریه‌های انتقادی، بازتاب واقعیت و ایدئولوژی است که در آن از زیربنا، روبنا، بت‌وارگی کالا، چیزوارگی، از خودبیگانگی و تک‌ساحتی بودن انسان و ... سخن به میان می‌آید. در مارکسیسم، ادبیات همانند همه جلوه‌های فرهنگ، فرآورده شرایط اجتماعی، اقتصادی و نیز ایدئولوژی چیره بر زمان و مکان است.

نقد مارکسیستی را مارکسیست‌های غرب پروردند؛ لوکاج (Lukacs)، گرامشی (Gramsci)، بنیامین (Benjamin)، بلوخ (Bloch)، آدورنو (Adorno)، سارتر (Sartre)، گلدمن (Goldmann) و مارکوزه (Marcuse). لوکاج از رئالیسم بورژوازی پشتیبانی کرد و باور داشت که هنر رئالیستی با نمایش طبقات واقعی جامعه و جهان‌بینی آنها، با نمایش مبارزه طبقاتی، جامعه را بازتولید می‌کند. گلدمن با تأثیرپذیری از لوکاج به تحلیل پیوند جایگاه طبقاتی، جهان‌بینی، شکل ادبی و مواضع سیاسی هنرمند پرداخت. در خوانش گلدمن، متون فرهنگی نمود تجارب و ایدئولوژی‌های اجتماعی‌اند. گلدمن بر بررسی شرایط و فرایندهای اجتماعی وابسته به آفرینش ادبیات تأکید دارد و می‌خواهد با تکیه بر پژوهش‌های تجربی نشان دهد آگاهی جمعی چگونه اثر ادبی می‌آفریند. بوردیو (Bourdieu) منتقد خوانش درونی و بیرونی است، چه ادبایی که برای دریافت اثر ادبی مطالعه درونی ناب را، بی‌توجه به عوامل و عملکردهای بیرونی بسنده می‌داند و چه نقادان سنت تحلیل بیرونی که تنها آثار ادبی را به جهان‌بینی یا طبقه‌ای خاص گره می‌زنند. یکی از وجوه تمایز نظری بوردیو با لوکاج و گلدمن و سایر مارکسیست‌ها همین موضوع است. (مقدّس جعفری، ۱۳۸۶، ص ۷۹) بوردیو با طرح نظریه «میدان» می‌گوید ساختارهای میدان‌های گوناگون در فضای اجتماعی‌منش را شکل می‌دهند و به پیروی از منش، آثار ادبی آفریده می‌شوند. وی زندگی اجتماعی را بازی می‌داند، در بازی، افراد جایگاه‌هایی را اشغال می‌کنند. بازی رقابت است و عاملان در پی تدابیری برای اداره یا بهبود جایگاه، رقابت بر سر سرمایه است. سرمایه اقتصادی

و فرهنگی دو قطب رودررو در میدان اجتماعی‌اند. عملکرد میدان شبیه میدان مغناطیسی است و جایگاه‌ها بر اساس روابطشان با دو قطب تعیین می‌شود. (تامسون، ۱۳۸۹، ص ۱۳۲) این تئوری براساس علاقهٔ بوردیو به بازی راگبی شکل گرفته است (نک. گرنفل، ۱۳۸۹ الف). بوردیو اثر ادبی را فرآوردهٔ دیالکتیکی میدان و منش آفرینندهٔ اثر، و زمینه‌های تاریخی را در آفرینش انواع ادبی مؤثر می‌داند. (بوردیو، ۱۳۷۹، ص ۱۵۷)

شهرآشوب‌ها پیوندی نزدیک با جامعه دارند و متونی مناسب برای تحلیل جامعه‌شناختی‌اند. نقد ساخت‌گرای شهرآشوب‌های درباری زمینه‌های آفرینش این نوع ادبی و ارتباط هر شهرآشوب را با ساختار فکری، اجتماعی و سیاسی دوران سرایش روشن می‌کند. نویسندگان این مقاله با توجه به جایگاه این دانش بینارشته‌ای رویکرد گلدمن و بوردیو را برای بررسی دو شهرآشوب درباری برگزیده‌اند تا هم شهرآشوب‌ها که مغفول مانده‌اند شناسانده شوند و هم پیوند آنها با زمینه‌های اجتماعی آفرینش و تکوین آنها آشکار گردد. ضمن اینکه با این کار، ظرفیت نقد تکوینی در بررسی متون گذشتگان نیز سنجیده می‌شود.

شهرآشوب در ادبیات فارسی همواره در محاق بوده‌است، نه نویسندگان کتاب‌های تاریخ ادبیات به معرفی و نقد شایسته آن پرداخته‌اند، و نه منتقدان ادبی، چنانکه تاکنون هیچ کتاب مستقلی با نگاه ژرف و تحلیلی دربارهٔ شهرآشوب منتشر نشده‌است. تنها احمد گلچین معانی در کتاب شهرآشوب در ادب فارسی (۱۳۸۱) به معرفی شهرآشوب‌ها پرداخته، متن برخی از آنها را آورده و دربارهٔ این نوع ادبی و سرایندگان آنها توضیحاتی داده‌است. البته جنبهٔ کتاب‌شناسی این اثر اهمیت بسزایی دارد. برخی از محققان نیز در ضمیمه و حواشی آثار خود، از جمله محمدجعفر محجوب در کتاب سبک خراسانی در شعر فارسی (بی‌تا، صص ۶۹۹-۶۷۷)، سیروس شمیسا در انواع ادبی (۱۳۷۶، صص ۲۳۰-۲۲۸) و منوچهر دانش‌پژوه در تفنن ادبی در شعر فارسی (۱۳۸۰، صص ۳۱۵-۳۵۴) به بررسی شهرآشوب پرداخته‌اند. فیروز فاضلی و لاله جهاد (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای شش شهرآشوب را از تارک شیرازی، شاعر سدهٔ دهم، معرفی کرده‌اند.

علی اکبر احمدی دارانی، در مقاله «نوع ادبی کارنامه» (۱۳۹۰)، شهر آشوب‌های درباری مسعود سعد و سنایی و نیز هشت شعر دیگر را ذیل نوع ادبی کارنامه آورده است. وی برای کارنامه ساختاری تعریف، و تلاش کرده تا نوع ادبی کارنامه را اثبات کند اما این ده متن از نظر موضوع و درون‌مایه تفاوت‌هایی جدی دارند و نمی‌توان همه را ذیل یک نوع ادبی گنجانند. به علاوه، از دو پایان‌نامه درباره شهر آشوب دفاع شده است: بررسی و تحلیل شهر آشوب سیدا (۱۳۷۵)، از جواد حسینی‌پور؛ و معرفی، نقد ادبی و بررسی جامعه-شناختی شهر آشوب‌های صنفی (۱۳۸۶)، از علی نصرتی سیاهمزیگی.

در حوزه نقد متون بر مبنای نظرات لوکاج و گلدمن کتاب واقعیت اجتماعی و جهان داستان (۱۳۵۸)، نوشته جمشید مصباحی‌پور ایرانیان نخستین است. وی در این کتاب به جامعه‌شناسی پنجاه‌ساله رمان فارسی پرداخته است. رساله دکتری محمد همایون (۱۳۷۶): «جامعه ایران در گذری از قصه‌های نادر ابراهیمی» و مقاله «ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات» (۱۳۸۶) از وحید طلوعی و محمد رضایی از دیگر کارهاست.

در رویکرد گلدمن، فیروز راد و علی نظری شیخ احمد، رمان تاریخی اشک سبلان، نوشته ابراهیم دارابی، صالح‌الدین عبدی رمان الزلزال، و فرهنگ ارشاد در بخشی از کتاب کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات، داستان رستم و اسفندیار را بررسی کرده‌اند. در رویکرد ساختارگرایی بوردیو، مقاله‌های «صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران»، نوشته یوسف ابادزی (۱۳۹۱) و رضا تسلیمی تهرانی، و «سرگذشت سیمین دانشور در میدان ادبی ایران» (۱۳۹۱) نوشته شهرام پرستش و ساناز قربانی، و نیز کتاب روایت نابودی ناب؛ تحلیل بوردیویی بوف‌کور در میدان ادبی ایران از شهرام پرستش، برجسته‌اند.^۱

ساختارگرایی تکوینی، مبانی و پیامدهای آن

ساختارگرایی تکوینی از شاخه‌های جامعه‌شناسی آفرینش ادبی، و جامعه‌شناسی آفرینش ادبی از شاخه‌های جامعه‌شناسی ادبیات است و دو رویکرد کلی دارد: سنتی و جدید. رویکرد سنتی از آثار مادام دو استال (Madame de stael) و هیپولیت تن (Hyppolite Taine) تا بسیاری از آثار جامعه‌شناسی معاصر را در بر می‌گیرد. رویکرد جدید با کارهای لوکاچ آغاز می‌شود. لوکاچ جامعه‌شناسی ادبیات را با زیبایی‌شناسی کلاسیک و دیالکتیک کانت (Kant) و هگل (Hegel) و مارکس (marx) پیوند داد. اندیشه‌های لوکاچ را گلدمن پرورد و فرآورده‌اش نقد ساختارگرایی تکوینی است.

در رویکرد گلدمن، «اندیشه، بخشی از زندگی اجتماعی است، اندیشه‌گر، دست‌کم به طور جزئی و همراه با برخی میانجی‌ها، بخشی از موضوعی است که آن را می‌پژوهد». (گلدمن، ۱۳۷۶ الف، ص ۳۴۰) گلدمن اندیشه کلیت را از هگل گرفته، هگل کلیت را یگانگی فاعل و موضوع اندیشه یا یگانگی ذهن و عین نامیده، اما گلدمن از یگانگی نسبی فاعل و موضوع سخن گفته است. کلیت برای گلدمن دیالکتیکی است، اجزا با کل شناخته می‌شود و دریافت کل نیز به شناخت اجزا بستگی دارد. «اندیشه جنبه‌ای جزئی از واقعیتی انضمامی است: انسان زنده و کامل. اما این انسان نیز عنصری از گروه اجتماعی است. اندیشه یا اثر در مجموعه زندگی و رفتار انسان معنا می‌یابد. اغلب، رفتار یک گروه و یا طبقه اجتماعی فهمیدن اثر را ممکن می‌سازد». (همو، ۱۳۷۶ ب، صص ۱۹۳-۱۹۱)

این پیوند دیالکتیکی فرایندی دریافتی - تشریحی است؛ دریافت، روشن کردن ساختار معنادار درونی است، و تشریح گنجاندن این ساختار در یک ساختار بی‌واسطه فراگیر. «در دریافت یا تفسیر، الگوی ساختاری معناداری را برمی‌گزینند و تشریح باید میان الگوی ساختاری با گرایش‌های یک فاعل یا آفریننده رابطه برقرار سازد، این رابطه را هرگز نه با یک فرد، بلکه فقط با یک آفریننده جمعی یا یک گروه اجتماعی می‌توان برقرار کرد». (همو، ۱۳۷۷، صص ۵۸-۵۶) آگاهی فردی گرچه برآیند آگاهی فرافردی،

جمعی و طبقه اوست، منکر فردیت او نیز نمی‌تواند بود. فرآورده‌های ادبی، نهایتاً حاصل کنش فردی است، همان فردی که گلدمن او را در خدای پنهان استثنایی می‌خواند و ایدئولوژی طبقاتی نیز به وساطت او در متن یا اثر هنری تحقق می‌یابد. فرد استثنایی محل تلاقی جهان‌نگری گروه و خلاقیت یا شناخت فردی است. (علایی، ۱۳۹۰، صص ۲۱۱-۲۱۰) نویسنده دست‌کم نقش قابله دارد و قابله نیز مهارت‌های فردی خود را.

گلدمن می‌گوید «میان گروه‌های اجتماعی دسته‌هایی وجود دارند که هدف عمل و آگاهی آنان ساخت‌آفرینی کل جامعه و مجموعه روابط میان انسان‌ها و روابط انسان‌ها با طبیعت است. این گروه‌ها طبقات اجتماعی اند». (گلدمن، ۱۳۷۷، صص ۵۴-۵۵) طبقه را «نقش در تولید، مناسبات طبقات، و جهان‌نگری ویژه» تعریف می‌کند. از این‌سه، جهان‌نگری مهمتر است. «جهان‌نگری مجموعه‌ای از گرایش‌ها، احساسات، و اندیشه‌هایی است که اعضای یک گروه، در بیشتر موارد اعضای یک طبقه اجتماعی را به هم می‌پیوندد و آنان را در مقابل گروه‌های دیگر قرار می‌دهد». (گلدمن، ۱۳۷۶، ص ۲۰۶)

رویکرد گلدمن را بوردیو به کار بست و گسترده. هدف بوردیو نیز گذر از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی و تقابل‌های دوگانه عاملیت (کنشگر) و ساختار بود. بوردیو ذهنیت و ذائقه ادبی نویسندگان و مخاطبان را بررسی کرد و نظریه خویش را با مفاهیم منش^۲ و میدان^۳ انسجام داد.

منش محل برخورد ساختار و کنش است. مجموعه‌ای نسبتاً ثابت از خلق و خواهی که تجربه‌های کنشگران در موقعیت‌هایی خاص در ساختار اجتماعی آن را می‌آفریند. منش قواعد دشواری نیست که بگوید چه کنیم و چه نکنیم، بلکه همچون مجموعه رهنمون‌های انعطاف‌پذیری عمل می‌کند که کنش‌گران از آن آگاه نیستند و به آسانی با فضای جدید انطباق می‌یابند. (جلایی‌پور، ۱۳۸۸، ص ۳۱۹) منش اجازه نوآوری فردی را هم می‌دهد، از اینرو افراد نه عاملانی کاملاً آزادند و نه محصول منفعل ساختار

اجتماعی. عادت‌واره دستگاهی دگرگون‌کننده است که ما را، پیش‌بینی‌ناپذیرانه، به بازتولید شرایط اجتماعی شکل‌گیری مان سوق می‌دهد. (میلنر، ۱۳۸۷، صص ۱۲۵-۱۲۶)

میدان حوزه‌های گوناگون و متفاوت زندگی، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست و ... است که مدل‌های کوچک متمایزی از قاعده‌ها، مقررات و اشکال قدرت را شکل داده‌اند. قدرتی که تصمیمات خود را بر ورودکنندگان تحمیل می‌کند. صحنه کشاکشی است که در آن در پی حفظ یا براندازی نظام موجود توزیع سرمایه‌اند. در میدان آزادی عمل هست، هر میدان قابلیت‌هایی به دست می‌آورد تا خود را در برابر تأثیرات خارجی مصون نگه دارد و بر ملاک‌های ارزیابی خود در برابر و در مواجهه با میدان مجاور و متجاوز صحنه گذارد. (استونز، ۱۳۸۸، ص ۳۳۶)

سرمایه هرگونه خاستگاهی است که فرد را در بهره‌مندی از منافع خاصی در عرصه اجتماعی توانا می‌کند. سرمایه سه نوع است: اقتصادی؛ فرهنگی (ملکی است جزء جدانشدنی شخص گردیده، و خصلت او شده (شویره، ۱۳۸۵، ص ۹۸) مانند کالا و مهارت) و اجتماعی (منابع ناشی از عضویت فرد در گروه، رابطه، آشنایی، و دوستی که به فرد قدرت کنشی و واکنشی می‌دهد)؛ و سرمایه نمادین (که آن را درک نمی‌کنند، مانند صفات اخلاقی که به افراد گروه‌ها نسبت می‌دهند).

به نظر بوردیو، فرهنگ خاستگاه عملکرد سیاسی، کنترل تولید و چرخش معانی است. فرهنگ همواره نقش طبقه اجتماعی داشته و سلطه طبقاتی را به میزان غلبه ارزش‌ها و ملاک‌ها و ذائقه طبقاتی و ... در جامعه گسترده است. سلطه طبقاتی متضمن دارا بودن دانش، سبک زندگی، ذائقه، ملاک‌های زیباشناختی و منزلت اجتماعی است و لذا فرهنگ طبقه مسلط برای همه مشروعیت دارد. (محمدی اصل، ۱۳۸۸، صص ۲۵۰-۲۵۲)

ذائقه عملکردی است که به افراد از جایگاهشان در نظام اجتماعی ادراک می‌دهد، همسانان را به هم نزدیک، و کسانی را که ذائقه متفاوتی دارند متمایز می‌کند. (ریترز، ۱۳۷۹، ص ۷۲۱) بوردیو با فرض اینکه تمام کنش‌های انسانی، کنش اقتصادی معطوف به افزایش سود مادی یا نمادین است نتیجه گرفت که طبقه مسلط، با بخش فرادستی به

نام بورژوازی سرمایه اقتصادی را کنترل می‌کند، و با بخش فرودستی به نام روشنفکران سرمایه فرهنگی را (میلنر، ۱۳۸۷، صص ۱۲۵-۱۲۷) و طبقات بالاتر اجتماعی بهتر ذائقه‌شان را مقبول طبع دیگران ساخته‌اند. وی سلطه طبقاتی، از راه تحمیل فرهنگی را نوعی خشونت نمادین می‌خواند. از نظر او خشونت نمادین مبتنی بر تحمیل ارزش‌های یک طبقه خاص بر تمامی طبقات جامعه است. این خشونت بیشتر از طریق نظام آموزشی ایجاد شده و جایگاه رأس قدرت را تحکیم می‌بخشد. (سیدمن، ۱۳۸۸، صص ۱۹۶-۱۹۸)

برای بررسی متن در ساختارگرایی تکوینی از منظر بوردیو باید موقعیت میدان ادبی را در میدان قدرت و جایگاه آن را در بخش فرادست یا فرودست بررسی کرد؛ سپس به ساختار و روابط در میدان پرداخت، و با توجه به کمیت و کیفیت سرمایه و رقابت گروه‌ها در دستیابی به آن، ساختار میدان و دسته‌بندی عاملان در قطب‌بندی‌های فرادست و فرودست را ترسیم نمود؛ سپس منش متناسب با موقعیت در میدان را. در این مقاله شهرآشوب‌های درباری را بدین شیوه برخواهیم رسید اما پیش از آن، برای آشنایی، به شهرآشوب و انواع آن می‌پردازیم و سپس از آنجا که متون شهرآشوبی پراکنده‌اند، گزارشی از شهرآشوب درباری مسعود سعد و کارنامه بلخ سنایی می‌آوریم.

شهرآشوب

شهرآشوب متنی است که موضوع آن نکوهش یا ستایش مردم یک شهر یا درباریان، و توصیف عاشقانه صاحبان مشاغل اجتماعی باشد. شهرآشوب‌ها را می‌توان در سه دسته جای داد: شهرآشوب شهری، در نکوهش یا ستایش مردم یک شهر؛ شهرآشوب صنفی، در وصف عاشقانه بازاریان، صنعت‌گران و به‌طورکلی مشاغل اجتماعی؛ شهرآشوب درباری، در وصف پادشاه، مطربان، خلوتیان و دیگر درباریان. (نصرتی سیاهمزیگی، ۱۳۸۶)^۴

شهرآشوب را بیشتر با شهرآشوب شهری می‌شناسند. معنی لغوی شهرآشوب؛ آشوبنده شهر (دهخدا، ۱۳۷۳، زیل شهرآشوب) و کسی که شهری را به آشوب و فتنه و فساد می‌کشد (پادشاه، بی‌تا، زیل شهرآشوب) نیز با تعریف اصطلاحی این نوع نزدیک-تر است. شهرآشوب شهری در همه ادوار شعر فارسی به چشم می‌آید.

در شهرآشوب صنفی انواع مشاغل، فنون کار و ابزارهای آن، اصطلاحات و کنایات صنفی آمده‌است، در این نوع، صاحبان حرف با نگاه عاشقانه و اصطلاحات مربوط به صنف و زبان ارتباطی خاص خود توصیف شده‌اند. این شهرآشوب‌ها جنبه آموزشی نیز داشته‌اند و کودکان با خواندن آنها حرفه می‌آموختند. این نوع، تحوّل مشاغل در دوره‌های گوناگون را نیز نشان می‌دهد. شهرآشوب صنفی در بیشتر دوره‌ها هست اما اوج سرایش آن در دوره صفوی است.

شهرآشوب‌های درباری از اینرو که به توصیف، مدح یا هجو افراد می‌پردازند به شهرآشوب‌های شهری می‌مانند، اما شهرآشوب‌های شهری افراد عادی را توصیف می‌کنند و شهرآشوب‌های درباری درباریان را. این شهرآشوب‌ها از اینرو که درباریان، روابط آنان و اوضاع دربار را می‌نمایانند، ارزش تاریخی دارند و اسناد اجتماعی مهمی-اند، نمایشی از روزگاران گذشته‌اند و با آن می‌توان به تنش و یا آرامش در ساختار سیاسی و اجتماعی پی برد.

مهمترین شهرآشوب‌های درباری در ادب فارسی شهرآشوب مسعود سعد سلمان و کارنامه بلخ از سنایی غزنوی است. برخی از شهرآشوب‌ها از نظر توجه به فرودستان جامعه و توصیف زندگی آنان، به کار بردن عناصر زبانی مردم، و مخاطب قرار دادن آنان از مردمی‌ترین اشعارند. از اینرو، شهرآشوب‌ها متونی مناسب برای تحلیل جامعه‌شناختی‌اند. نقد این سروده‌ها براساس ساختارگرایی تکوینی می‌تواند زمینه‌های آفرینش این نوع ادبی و ارتباط هر یک از آنها را با ساختارهای فکری، اجتماعی و سیاسی دوران سرودن آنها روشن کند.

شهر آشوب درباری مسعود سعد (۴۳۸-۵۱۵ ق)

شهر آشوب مسعود سعد ۳۸۲ بیت مثنوی، در بحر خفیف، در توصیف دربار سلطان شیرزادبن مسعود غزنوی، خلوتیان، امرا، مطربان و نکوهش و ستایش آنهاست. فهرست این شهر آشوب عبارت است از: توصیف برشکال، ثنای عضدالدوله شیرزاد، توصیف اسب او، ستایش سلطان مسعود، مدح خواجه ابونصر، مدح امیر بهمن، مدح ابوالفضایل، مدح امیر ماهو، مدح امیر کیکاوس، مدح شاهینی، مدح ابوالقاسم دبیر، مدح حسین طبیب، در حق خویش، صفت محمد نابی، صفت عثمان خواننده، صفت علی نابی، صفت اسفندیار چنگی، صفت کودک جعبه زن، صفت زرور بریطی، صفت پری بان، صفت بانوی قوال، صفت ماهوی رفاض، و طبیعت.

شهر آشوب درباری مسعود سعد با خطاب آغاز شده است. خطاب او به برشکال^۵ است. او که از گرمای تابستان به ستوه آمده از اینکه برشکال با لشکری از ابر فرارسیده و گرمای هوا را شکسته خرسند است:

برشکال، ای بهار هندوستان دادی از تیرمه بشارت‌ها
ای نجات از بلای تابستان باز رستیم از آن حرارت‌ها...

(مسعود سعد، ۱۳۶۴، ص ۷۸۹)

خطابیه آغازین مسعود سعد هم‌رنگ روحیات اوست. او کارگزار حکومت بود، در کارزارها هم‌رکاب پادشاهان و نیز هم‌زمان با سرودن این شهر آشوب حاکم چالندر بود. او در خطابیه واژه‌های جنگی به کار برده و رویارویی گرما و سرما را چونان رویارویی دو نیرو در میدان نبرد توصیف کرده است:

هر سو از ابر لشکری داری در امارت مگر سری داری...

(همانجا)

مسعود سعد، سپس به مدح شیرزاد پرداخته است. شیرزاد، پسر مسعود سوم غزنوی بود. روایت وی از شیرزاد توصیفی در بر ندارد، بیشتر مدح است تا توصیف. مهمترین ویژگی این بخش اغراق است. نخستین بخش شهر آشوب درباری مسعود سعد

با توصیف یا مدح شاه، بی‌هیچ نقد و طنز پایان می‌گیرد. بخش سپسین، در ستایش امرا و لشکریان و اطباست با ستایش، بیان عیب‌های اخلاقی و گاه مطایبه.

مسعود سعد در مدح ابونصر فارسی سنگ تمام گذاشته است؛ ابونصر که شوخی-های نمکین دارد، یک سوم شاهنامه را از بر است. شاه بدو عنایت دارد. عیب بوالفضایل قماردوستی است، شیوه قمار او با شاه نیز روایت شده. بی‌مانندی امیر ماهو در هزل و مزاح او را نزد شاه عزیزتر کرده، اما وی همواره در پی افزودن جاه خویش است و هیچ کس را برتر از خود نمی‌خواهد. امیر کیکاوس کان طرب و خوش‌گذران است و در کشتی قویدست. شعر و نجوم هم می‌داند، اما بی‌پول است و هنگام تنگدستی به روستاهای اطراف لشکر می‌کشد. ابوالقاسم دبیر، تازی و پارسی می‌داند، اهل شوخی است.^۶ مسعود سعد خود نیز از درباریان بود و با شکسته‌نفسی خود را کمتر و پست‌تر ندیمان دانسته که شاه بی‌دلیل او را عزیز کرده است. نزدیکی او به شیرزاد به یاری ابونصر فارسی بود. مسعود سعد در پیری و بیماری‌های گوناگون به مجالس می‌رفت، در شهرآشوب نیز از پیری و دردمندی خود در مجلس شاه نالیده و از ساقیان خواسته تا شرابش را کمتر دهند. به نوشته رشید یاسمی در همین مجالس بود که مسعود سعد به اشاره شیرزاد و تحریک ابونصر فارسی شهرآشوب درباری سرود. (رشید یاسمی، ۱۳۶۲، ص لـج) با روایت مسعود سعد از خویش، بخش سوم شهرآشوب پایان می‌پذیرد و توصیف مطربان آغاز می‌شود.

در توصیف مطربان، واژه‌ها و جملات عریان، رذیلت‌های اخلاقی نمایان، شخصیت‌ها تباه، لایه‌های پنهان شخصیت افراد آشکار، و کاربرد واژه‌های زشت و دشنام چشم‌گیر است. مطربان دربار با ساز شناخته می‌شوند، محمد نایی، اسفندیار چنگی، عثمان خواننده. مسعود سعد ویژگی‌های اخلاقی هر یک از مطربان را آورده است.^۷

بخش آخر طیبیت نام دارد. طیبیت از واژه‌های کلیدی شهرآشوب درباری مسعود سعد است و بسامد زیادی دارد:

طیبتی می‌کنم معاذالله از پی خرمی مجلس شاه

(مسعود سعد، ۱۳۶۴، ص ۸۱۷)

ور کنون طبیتی کند گه‌گه نیست او را سخن معاذالله

(همان، ص ۷۹۸)

گر ز طبیت در او گشادگی است چه شد آنجا بزرگ‌زادگی است

(همان، ص ۷۹۹)

در این بخش، مسعود سعد علت سرودن شهر آشوب را گفته: «از پی خرمی مجلس شاه»، و سپس از دوری مجلس شاه دل‌نگرانی کرده و گفته با این سروده دل خویش را خوش کرده‌است. خرمی نیز از واژه‌های کلیدی است، بسآمد زیادی دارد و در توصیف بیشتر شخصیت‌های دربار به کار رفته‌است:

ماهوک در میان چو در گردد مجلس از خرمی دگر گردد

(همان، ص ۸۱۶)

بیشتر لفظ خرمی گوید دل از آن خرمی همی جوید

(همان، ص ۷۹۳)

وی در پایان، شریطه گفته و به دعاگویی تأییدگون شاه پرداخته‌است:

تا فلک را همی مدار بود خاک را اندرو قرار بود

دولت شاه باد پاینده نعمتش هر زمان فزاینده

تا به دل در نشاط و شادی باد دولت و ملک شیرزادی باد

(همان، ص ۸۱۷)

شهر آشوب درباری سنایی

کارنامه بلخ ۵۰۳ بیت مثنوی در بحر خفیف، در ستایش مسعود ابراهیم غزنوی و ستایش و نکوهش درباریان اوست. فهرست کارنامه بلخ عبارت است از: صفت باد، ستایش سلطان مسعود و صفت خاندان محمودی، صفت شاهزادگان، صفت ارباب

دیوان و اهل قلم، مدح وزیر ثقه‌الملک طاهر بن علی، صفت پدر خود، صفت امرا و لشکریان و غلامان سرای، ستایش حاجب بزرگ، صفت خواجه‌سرایان، ستایش مهتر مهتران خواجه امیر صواب، صفت قضات مملکت، مدح خواجه یوسف حدادی، صفت پسر او قاضی ابوالمعالی، مثالب علمای سوء، صفت ارباب طریقت، صفت اباحتیان، مدح سیدالشعرا محمد ناصر، صفت برادر وی جمال‌الدین حسن، مدح حکیم دادبهی، مدح اسماعیل خجستگی، طیبیت با معجزی، صفت حکیم حسن، هجو حکیم صابونی، هجو جمال منجم، صفت ارادل شعرا، صفت استاد خویش خواجه حسین قلمدانگر، مناقب حکیم مختاری، صفت خواجه مؤید (وراق)، صفت بزم شاه، صفت قاضی لطیف، حسب حال خود و اظهار مشقت سفر بلخ، صفت رنج راه، صفت بلخ، و صفت عبدالحمید بلخی.

کارنامه بلخ «اولین نظم مثنوی حکیم است که آن را هنگام اقامت در شهر بلخ به نظم آورده و به غزنین برای دوستان خویش فرستاده‌است» (مدرّس رضوی، ۱۳۴۴، ص ۲۹۷) نام دیگر کارنامه بلخ مطایبه‌نامه است. گرچه فضای اندیشگانی سنایی در کارنامه بلخ، مال دوستی، خودباختگی و ستایشگری است اما شفیع کدکنی وی را دوران‌ساز دانسته که شعر را به دوره پیش و پس از خود بخش کرده (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ص ۹)، وی بر این است که شعر سنایی بی‌پرواترین نمونه نقد اجتماعی را عرضه می‌کند و شجاعت او در این باره بی‌نظیر است و این کار را با کارنامه آغاز کرده، او آینه‌ای ساخته که نه تنها جامعه عصر او را در آن می‌توان دید بلکه تمام ادوار تاریخ اجتماعی ما را می‌توان در آن مشاهده کرد و شعر حقیقی چیزی جز این نمی‌تواند باشد. (همان، ص ۱۰) بهار سخت تحت تأثیر این مثنوی قرار گرفته‌است. جلد اول دیوان بهار با مثنوی کارنامه زندان آغاز می‌شود. (سلیم اختر، ۱۳۵۷، ص ۴۲۴) وزن و عنوان این مثنوی همانند کارنامه بلخ است.

کارنامه بلخ با خطاب به باد آغاز شده است. او در خطاب به باد از عناصر باورهای عامیانه (دایه باغ)، دانش کهن (یکی از عناصر اربعه)، باورهای دینی (پدر

عیسی)، اساطیری (مرکب جم)، بهره برده. (سنایی، ۱۳۴۴، صص ۳۰۱-۳۰۰) وی سپس به یاد دیار خویش افتاده و به باد می گوید که اگر آرزوی معراج دارد خاک غزنین از تاج بهتر است.

در بخش بعد، سنایی به مدح مسعود ابراهیم پرداخته است. بیشترین اغراق‌های کارنامه بلخ را در این بخش می‌توان دید. مدح شاهزادگان نیز اغراق فراوان دارد. صفت ارباب دیوان و اهل قلم نیز سرشار از مدح است. مدح در این بخش کلی است و از کسی نام نبرده. پایان این بخش تمهیدی است برای مدح وزیر ثقه‌الملک طاهر بن علی. مسعود سعد با این وزیر دوست بود و با از دست دادن حکومت چالندر و دست‌اندازی در اموالش به امید او به غزنین شکایت برد. طاهر بن علی به نوشته نظامی عروضی، برادرزاده ابونصر مشکان، رئیس دیوان رسایل سلطان محمود و پسرش، سلطان مسعود اول و استاد ابوالفضل بیهقی و صاحب کتاب مقامات ابونصر مشکان بود. (رشید یاسمی، ۱۳۶۲، ص لز) مسعود از او خواست تا شغلی تازه به او بدهد، خواجه طاهر پذیرفت که او را نایب دیوان کند، اما شغل را به دیگری دادند، مسعود رنجید و قصیده‌ای در بی‌نیازی پرداخت. سلطان مسعود او را در قلعه مرنج زندانی کرد و پس از سال‌ها به پایمردی طاهر بن علی آزاد شد (همان، ص مو). مدح این وزیر در کارنامه بلخ از مدح شاه باشکوه‌تر است.^۱ سنایی در ادامه مدح و توصیف طاهر بن علی، درباره پدر خویش سخن گفته و از او برای پدر کمک خواسته. سخنان سنایی درباره پدر به دور از ادب است.

سنایی سپس به مدح امرا و لشکریان و غلامان سرای پرداخته. این بخش از کارنامه بلخ مدح صرف است، شرح شجاعت‌های امراست. در میان امرا، حاجب بزرگ را به شیوه‌ای ویژه مدح کرده. سپس به خواجه‌سرایان پرداخته و در توصیف آنان از دایره ادب برون رفته. در میان اینها مدح مهتر مهتران، امیر صواب را ویژه گزارده است. در بخش صفت قضات مملکت از کسی نام نبرده اما از بی‌انصافی آنان گفته و سپس

گویا یادش آمده که پسر خواجه یوسف حدادی قاضی است، پس سخن را کوتاه کرده و به مدح خواجه یوسف حدادی و پسرش، قاضی ابوالمعالی پرداخته‌است. مثالب علمای سوء از بخش‌هایی است که به شهرآشوب ربطی ندارد. یکی از ویژگی‌های شهرآشوب‌های درباری آوردن این بخش‌های بی‌ربط است. در این بخش به عالمان بی‌عمل توهین کرده و آنان را نفرین گفته، کاربرد واژه‌های جنسی، توهین، تحقیر، و دشنام از ویژگی‌های این بخش است. بخش بعدی؛ صفت ارباب طریقت نیز ربطی به شهرآشوب درباری ندارد. سنایی به چشم مهر به ارباب طریقت نگریسته و در توصیف‌شان از اصطلاحات صوفیه بهره برده، سپس با توهین صفت‌های زشت بر اباحتیان نهاده است.

مدح سیدالشعرا محمدناصر و برادرش، جمال‌الدین حسن پس از اینهاست. مدح حکیم دادبھی توصیفی روان و بی‌اغراق است^۹، سپس مدح اسماعیل خجستگی، معجزی و حکیم حسن آمده است^{۱۰}. سنایی هجو حکیم صابونی را با دشنام و توهین آغاز کرده، صفاتی زشت بر او نهاده و به کسان و خاندانش دشنام‌های رکیک داده‌است. در هجو جمال منجم چهره او را به اندام‌های جنسی تشبیه کرده^{۱۱}. صفت اراذل شعرا نیز ربطی به شهرآشوب ندارد. این بخش نیز سرشار از واژه‌های جنسی و دشنام‌آمیز است. استاد خود، خواجه حسین قلمدانگر را با کمترین اغراق توصیف کرده‌است. حکیم مختاری را عادی مدح گفته. خواجه مؤید را نخست ستوده، سپس سربه‌سرش گذاشته؛ فقط قل هو الله خوانده‌است و همان را هنگام مردن، نماز جنازه و نیز برای درمان قولنج می‌خواند.

بخش دیگر صفت بزم شاه است. سنایی در این بخش کوتاه، توصیفی چشمگیر نکرده بلکه تنها به تمجید پرداخته^{۱۲}. وی سپس حسب‌حال خود و مشقت سفر بلخ را می‌گوید. باز باد را خطاب کرده که خدمتش را به ناکسان و کسان غزنین برساند و به آنان بگوید که پا از غزنین بیرون نهند و بیهوده خود را دچار دردسر نکنند. کار و کالا نزد خدای است. از سختی راه بلخ و فروتنی در برابر ناکسان سخن گفته‌است و اینکه

امیر شهاب در بلخ به دادش رسید. البته او بعدها در قصیده‌ای از دوری بلخ و یاران آنجا شکایت کرده‌است:

از فراق شهر بلخ اندر عراق از چشم و دل گاه در آتش بویم و گاه در طوفان شویم
(سنایی، ۱۳۶۲، ص ۴۱۵)

در پایان عبدالحمید بلخی را با اغراق زیاد مدح گفته، و پدر عبدالحمید را نیز، خود را مدیون او دانسته اما تهدید کرده که اگر بیشتر ندهد: من و زبان گله.

بررسی ساختارگرایی تکوینی شهر آشوب‌های درباری

در این بخش به میدان قدرت چونان فرامیدان می‌پردازیم و سپس به جایگاه میدان ادبی در میدان قدرت و فرادست یا فرودست بودن آن. از منظر بوردیو، میدان‌ها فضاهایی بی‌شمار و خردند و هریک شرایط بازی، موضوع و منافع خود را دارد، این میدان‌ها خودسالارند. «حیطه عمل این میدان‌ها به موضع عاملان در این فضاها بستگی دارد. فضاهایی که می‌توانند مستقل از مشخصه‌های کسانی که آنها را اشغال می‌کنند تحلیل شوند». (شویره، ۱۳۸۵، ص ۱۳۹) پیش از آن‌ها، نگاهی می‌اندازیم به شرایط تاریخی آفرینش این آثار و سپس رابطه آفرینندگان آن با حوزه قدرت که گام نخست در رویکرد گلدمن است.

شهر آشوب درباری مسعود سعد و کارنامه بلخ سنایی، هر دو از آن دوره پادشاهی سلطان مسعود ابراهیم غزنوی‌اند، بین سال‌های ۴۹۲ تا ۵۰۸ قمری. این دوره، دوران زوال پادشاهی غزنویان بود، دورانی که سلجوقیان، شکوه غزنویان را به چالش کشیده و بخش‌های پهناوری از قلمرو آنان را تصرف کرده بودند. حتی سلطان ابراهیم غزنوی برای ماندن در قدرت با سلطان سلجوقی از در صلح درآمده بود (رشید یاسمی، ۱۳۶۲). این، پس از یورش‌های پی‌درپی محمود و مسعود غزنوی به هند، به بهانه جهاد، و چپاول دارایی‌های هندوان، و به غزنه بردن آنهاست. این یورش‌ها، تنها سرمایه اقتصادی هندوان را به ایران سرازیر نکرد که زبان فارسی را در هند گسترده و مهاجران ایرانی را

به هند روانه کرد. مهاجران ایرانی بیشتر فرهیخته بودند و چشم به قدرت و ثروت دربارهای هند داشتند، برخی نیز به امید رسیدن به امارت و حکومت کوچیدند. در دوران سرایش شهرآشوب‌های درباری، میدان قدرت سست و ناپایدار بود، در این فرامیدان، قدرت مرکزی، خود را در هجمه و آسیب قدرتی نیرومندتر می‌دید، و از اینرو، با میدان‌های دیگر سخت‌گیرانه رفتار می‌کرد. بازیگران میدان ادبی، یعنی شهرآشوب‌سرایان، بویژه مسعود سعد، رابطه‌ای پرفراز و نشیب با میدان سیاست و قدرت داشتند. مسعود سعد در دوران پدر مسعود سوم، ابراهیم، که پس از تنگ آمدن کار بر غزنویان و یورش‌های دولت سلجوقی به شاهی رسید، سال‌ها در زندان گذراند. او هجده سال در زندان‌های گوناگون به سر برد، از دلایل زندانی شدن وی، علاوه بر ناپایداری میدان قدرت، تقابل و تنش زیرمیدان‌های قدرت و رقابت برای دستیابی به قدرت بود. بورديو می‌گوید هنرمندان و نویسندگان در رویارویی با قدرت سه راه دارند: نزدیکی به قطب فرودست در حوزه روابط طبقاتی؛ نزدیکی به قطب فرادست؛ و ماندن در وضعیت وسط و حفظ فاصله با هر دو قطب. پدر مسعود سعد اهل سیاست بود و پدر سنایی آموزگار فرزندان بازیگران میدان قدرت، با توجه به این خاستگاه اجتماعی، مسعود سعد و سنایی در هنگامه سرایش شهرآشوب‌های درباری سرمایه فرهنگی و اجتماعی نیرومندی داشتند، در میدان ادبی توانا بودند و برای تقویت موقعیت، راه دوم، یعنی نزدیکی به قطب فرادست را برگزیدند. البته مسعود سعد نسبت به سنایی موقعیت برتری در میدان داشت و منش او نیز متناسب با پس‌زمینه خانوادگی اوست. مسعود سعد در میدان سیاست بازیگری ماهر بود، او با سرمایه اجتماعی و شبکه روابطی که در میدان قدرت داشت توانست از زندان آزاد و سپس حاکم چالندر شود، حتی با همین سرمایه بود که در زندان شیوه زندگی ویژه‌ای داشت؛ کنیز و غلام داشت، شعر می‌سرود و برای دوستان و نزدیکان می‌فرستاد و پاسخ می‌گرفت. (رشید یاسمی، ۱۳۶۲) سنایی اما با سرمایه اجتماعی در کارنامه بلخ در لابه‌لای مدح و توصیف طاهر بن علی، از او برای پدر خود کمک خواسته است.

موقعیت شهر آشوب سرایان درباری آنان را واداشت تا در دو قطب به بازی بپردازند، در میدان قدرت و میدان ادبی. پس، سرمایه فرهنگی ادب آموختگی، چیرگی بر زبان و شاعری را در رقابت میدان‌ها برای رسیدن به هدف به کار بردند. این وضعیت ساختارهای مدح، توصیف، و مطایبه را برای شهر آشوب‌های درباری رقم زد. این ساختارها، منشی متناسب با موقعیت آنان بود و شهر آشوب سرایان میدان ادبی را با منازعه بر سر میدان ادبی به سرمایه نزدیک کرد. میدان ادبی، به تعبیر بوردیو (شویر، ۱۳۸۵، ص ۱۳۹) بازاری برای سرمایه‌های خاص است که در آن عاملان اجتماعی با استعداد خود به انواع سرمایه می‌اندیشند و عمل می‌کنند. هدف شهر آشوب سرایان درباری در به کار گرفتن این ساختارها، به بازی گرفته شدن در میدان قدرت بود که نسبت به میدان ادبی فرامیدان محسوب می‌شد. با ورود به میدان قدرت علاوه بر دستیابی به سرمایه، از سویی رقبای سیاسی خویش را سرکوب، و از دیگر سو ذائقه خویش را در میدان ادبی تحمیل می‌کردند. منطق این میدان نیز، به نوشته بوردیو «در حالت درونی شده به شکل خصلت، یا دقیق‌تر، به شکل آشنایی با قواعد بازی در بطن میدان جا گرفته است». (بوردیو در اندیشه‌های پاسکالی، به نقل از شویر، ۱۳۸۵، ص ۱۴۰) ساختارها محصول تاریخ میدان ادبی و تعامل با میدان قدرت‌اند. میدان با منازعات درونی شکل می‌گیرد و پیامد راهبردهای کنش‌گران است، چه برای دفاع از جهت‌گیری میدان، و چه برای براندازی نظم موجود برای ایجاد تغییر در اداره سرمایه خاص میدان. این ساختارها همان ساختارهای معناداری است که گلدمن در پی یافتنشان در نقد تکوینی است. پیوند این ساختارها با ساختار ذهنی آفرینندگان آنان، در بهره‌گیری از سرمایه فرهنگی برای بازی در میدان قدرت است. مهمترین دغدغه ذهنی مسعود سعد حفظ فرادستی در میدان قدرت بود. سنایی نیز رنج سفر به جان خرید و بارها به شهرهای گوناگون رفت تا کاری دیوانی بیابد، مهم‌ترین دغدغه وی نیز ورود به میدان قدرت است. منش این دو نیز متناسب با این موقعیت است. توصیف این ساختارها چگونه هزینه‌کردن سرمایه‌های فرهنگی را در میدان قدرت آشکار می‌کند.

مدح درباریان از شاه آغاز می‌گردد و به ترتیب هر می قدرت پایین می‌آید. مدح پادشاه - با اینکه در قالب مثنوی است - بخش‌های قصیده، همانند تشبیب، تغزل و تخلص دارد. گاه شهرآشوب‌سرایان از ترفندهای زبانی قصیده برای گریز یا طلب بهره برده‌اند، حتی سنایی هر بخشی را با تمهید به بخش بعدی ربط داده و برای ورود به هر بخش در پایان بخش پیشین مقدماتی آورده است، همانند حُسن مخلص در قصیده. در توصیف شاه به نکات منفی پرداخته و در برابر ویژگی‌های اخلاقی او سکوت کرده‌اند. شاعران و نویسندگان کلاسیک، معمولاً سخنانی را درباره دیگر طبقات ناگفته رها کرده‌اند که نشان مردسالاری، دربارسالاری و بی‌ارزش شمردن فرودستان است. در شهرآشوب‌های درباری به جای توصیف دقیق مجلس شاه، بیان ویژگی‌های اخلاقی و شیوه حکومت‌داری قدرتمندان، تنها به مدح و بیان ویژگی‌های پسندیده آنان پرداخته و در بازتاب بایسته‌ها کوتاهی کرده‌اند.

در مدح و توصیف وزرا، امرا و لشکریان نیز کلام رنگ مدح دارد. این بخش‌های شهرآشوب را نمی‌توان توصیف نامید زیرا ستایش محض است. کمتر اطلاعاتی از ویژگی‌های فردی و اخلاقی ارکان حکومتی توان یافت، ستایش‌ها بیشتر جنبه فراواقعی دارد. در بخش‌های میانی نیز شهرآشوب‌سرایان به توصیف ویژگی‌های مثبت پرداخته‌اند. آن‌ها با احتیاط، به نسبت شغل و جایگاه فرد در دربار و نزدیک بودن به هرم قدرت به بیان برخی ویژگی‌های اخلاقی چون قماربازی، قدرت و ثروت‌دوستی، زن‌بارگی و توصیفات مطایبه‌آمیز پرداخته‌اند. توصیف رده‌های میانی قدرت در شهرآشوب‌های درباری، تنها توصیف نیست، در لابه‌لای این توصیف‌ها لایه‌های نکوهیده و پنهان شخصیت کسانی که بر بخش‌هایی از قلمرو غزنوی حکم می‌راندند را بر آفتاب افکنده‌اند. شهرآشوب‌سرایان در توصیف درباریان دور از قدرت، مانند مطربان و نوازندگان، پستی‌های اخلاقی را گفته و گاه کار را به دشنام و توهین رسانده‌اند. البته بسآمد واژه‌های زشت، توهین و دشنام در کارنامه بلخ بیشتر است. خشونت، آن هم خشونت زبانی که به تعبیر بوردیو از دردناک‌ترین انواع آن است، بدزبانی، تحقیر، پرده‌داری و

هجوهای ناپسند در شهرآشوب‌های درباری ریشه در اخلاق طبقه‌ای دارد که شهرآشوب‌سرایان بدان وابسته‌اند، اما فردیت مسعود سعد در این بخش اثرگذارتر و نمایان‌تر است، او در برابر اخلاق طبقه مقاومت کرده و ساختارهای اخلاقی حاکم را پس زده. گلدمن بر آگاهی فرافردی و طبقه پای می‌فشارد اما بورديو افراد را نه عاملانی کاملاً آزاد و نه محصول منفعل ساختار اجتماعی می‌داند. (میلنر، ۱۳۸۷، صص ۱۲۵-۱۲۶)

مطایبه دیگر جان‌مایه ساختاری شهرآشوب‌های درباری است. مطایبه در اینجا طنز، هجو، هزل و ... را در بر می‌گیرد^{۱۳}. به جنبه‌های زبان‌شناسانه و غیرزبان‌شناسانه مطایبه بسیار پرداخته‌اند و واگویه آن در این مقال از ملال خالی نیست. سابقه واژگانی طنز را پزشک‌زاد (۱۳۸۱) در طنز فاخر سعدی، و تعاریف گوناگون طنز را تجبر (۱۳۹۰) در نظریه طنز آورده‌است. طنز را هم ابزار ادبی دانسته‌اند و هم نوع ادبی (چناری و نیز همایون کاتوزیان). شهرآشوب‌های درباری را می‌توان نوعی ادبی از مطایبه دانست، چنانکه نام دیگر کارنامه بلخ، مطایبه‌نامه است. در میان نظریه‌های طنز از دیدگاه راسین (Racine)، طنز شهرآشوب‌های درباری بیشتر با نظریه خصومت که شوخ‌طبعی را شکل متمدنانه پرخاشگری و خشونت‌طلبی می‌داند و نیز نظریه رهش [تخلیه] که طنز را مفردی برای رهاسازی انرژی ذهنی و عصبی و روانی می‌داند (باغینی‌پور، ۱۳۸۳، ص ۸۴) سازگار است. مطایبه در شهرآشوب‌های درباری بیشتر در لایه‌های رویی است نه در ژرف‌ساخت‌ها و لایه‌های پنهان، طنزی عریان است که نسبت به طنز نامبرداران طنز در ادب فارسی ارزش زیبایی‌شناختی کمی دارد. اینها نه در مجموعه مطایبه‌های سیاسی یا اجتماعی که بیشتر در حوزه مطایبه جنسی می‌گنجد.

آشکارترین شگردهای مطایبه در شهرآشوب‌های درباری دشنام، انتساب القاب و ویژگی‌هایی از حوزه تابوهای جنسی یا اخلاقی است. کاربرد واژه‌ها و اندام‌های جنسی، و تشبیهات و کنایات مربوط به اندام‌های جنسی در کارنامه بلخ فراوان است. سنایی حتی این توصیف‌ها را درباره پدرش نیز به کار برده. هجو حکیم صابونی نمونه‌ای از

هجوهای بی‌پروایانه است. توصیف مطایبه‌آمیز رویدادها و شخصیت‌ها در شهرآشوب درباری مسعود سعد نمونه‌هایی جالب دارد؛ توصیف قمار ابوالفضایل (۱۳۶۴، صص ۷۹۵-۷۹۴)؛ چگونگی لشکرکشی امیر کیکاووس از روی بی‌پولی به دهقانان (۱۳۶۴، ص ۷۹۷)؛ توصیف تاب‌شراب بر نداشتن ابوالقاسم دبیر (همان، صص ۸۰۰-۷۹۹)؛ توصیف اسفندیار چنگی که خلعت شاه را می‌فروشد و ... (همان، ص ۸۰۷)

در نگاه گلدمن، اثر جزئی مستقل از آفریننده و وابسته به گروه است و این گروه خود جزئی از ساختار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی دوره‌ای معین (گلدمن، ۱۳۷۶، صص ۱۹۳-۱۹۱) در این نگاه، مسعود سعد، و به پیروی وی سنایی، در شهرآشوب درباری نماینده آگاهی طبقه اشراف‌اند، کسانی که سرمایه فرهنگی و هنر خویش را برای ورود به میدان قدرت و یا بازی در آن هزینه می‌کنند و در این راه با خشونت زبانی به تحقیر فرودستان می‌پردازند. «مفهوم خشونت نمادین نتیجه فهم بوردیو از زبان است. بوردیو زبان را ابزار قدرت و کنش می‌داند، همان‌طور که این مفهوم در ارتباطات به کار می‌رود، می‌توان گفت زبان شکلی از سلطه است» (شوبرت، ۱۳۸۹، ص ۲۷۲)

در جهان‌نگری طبقه اشراف جویای ثروت و قدرت، مدح قدرت، خشونت زبانی و زیر پا نهادن اخلاق به چشم می‌آید. شهرآشوب‌ها خواست‌ها و اندیشه گروه‌هایی را نمایندگی می‌کند که یا از قدرت دورند و سودای آن دارند و یا در پی افزایش قدرت-اند. ساختار شهرآشوب‌های درباری، البته، با ساختار نظام اخلاقی جامعه پیوند دارد. ستایش‌ها و نکوهش‌ها گرچه در سبک شخصی این دو، شکل ویژه‌ای دارد، اما در سنت‌ها و آگاهی‌های جمعی طبقه فرادست یا آنان که در سودای ورود به طبقه فرادست هستند، ریشه دارد. به دیگر زبان، ستایش و نکوهش در ساختار اجتماعی اشراف بوده و در اشعار این دو بازتابته. اشراف همواره به تملق فرادستان و تحقیر فرودستان پرداخته‌اند و این شیوه ایدئولوژیک در دستور کار قدرت‌هاست. از دیگر سو، به نظر فوکو (Foucault) قدرت شبکه‌ای درهم تنیده است، قدرت از طریق شکلی شبکه‌گون به کارگرفته و اعمال می‌شود و نه تنها افراد مابین زنجیرهای آن جریان دارند

بلکه آنها همیشه در وضعیتی دوگانه به سر می‌برند؛ اعمال کردن قدرت و تحت سیطره آن بودن. قدرت از نظر فوکو اصلاً مرکز ندارد و از طریق ریز ریز روابط انسانی در دنیای روزمره به واسطه زبان و اعمال گفتمانی و غیر گفتمانی باز تولید می‌شود. (خالقی، ۱۳۸۵، ص ۲۷۸) مسعود سعد و سنایی با ابزار زبان در این بازی چندوجهی، هوشمندانه شرکت کرده‌اند، از سویی به قطب فرادست نزدیک شده‌اند تا از منافع آن برخوردار شوند و بر سرمایه اجتماعی خویش بیفزایند و از دیگر سو، سرمایه فرهنگی خویش را به کار گرفته‌اند تا رقبای خویش را سرکوب کنند، بدین‌گونه حامیان سیاسی‌شان به هدف می‌رسند و خود بر قدرت خویش می‌افزایند. قطب فرادست میدان قدرت نیز در پی کسانی است که در زیرمیدان‌های گوناگون چیره باشند و با بده‌بستان‌ها از سرمایه آنان به سود خویش بهره‌برند. از اینرو مسعود سعد و سنایی، کسانی که رغبت لازم را دارند، برای بازیگران میدان قدرت مهره‌هایی ارزشمندند تا زبان، بویژه زبان طنز آنان باشند. زبان، هم برای شهرآشوب‌سرایان، و هم برای فرادستان میدان قدرت ابزار سرکوب و از مکانیزم‌های اعمال قدرت است. شهرآشوب‌های درباری با توجه به ظرفیت مطایبه‌آمیزی، محملی برای عقده‌گشایی صاحبان قدرت از رقبا بوده‌اند و ابزاری در دست فرادستان برای عقده‌گشایی از اطرفیانی که خود به دلایلی نمی‌خواستند با آنان درگیر شوند. نیز فرادستان با تحکیم قدرت در پی مشروعیت و تحمیل ذائقه خویش در میدان ادبی بودند. بوردیو سلطه طبقاتی از راه تحمیل فرهنگی را نوعی خشونت نمادین می‌خواند. از نظر او خشونت نمادین، مبتنی بر تحمیل ارزش‌های یک طبقه خاص بر تمامی طبقات جامعه است.

گرچه شهرآشوب‌های درباری به ظاهر کمتر اوضاع اجتماعی و اقتصادی زمان خود را نشان می‌دهد و اوضاع آرام سیاسی را روایت می‌کند اما در اندرون شوخی‌ها و مطایبه‌ها نگرانی از وضع اجتماعی و سیاسی روزگار هست. شهرآشوب‌سرایان درباری در لایه‌های پنهان شهرآشوب‌های درباری، در پی ساختارشکنی و برهم زدن وضع موجود هستند. روحیه شوخ و مطایبه‌آمیز شهرآشوب‌های درباری بازتاب شرایط دربار

و مؤثرترین ساختار برای رسیدن به ساختارشکنی است. از دید فوکو نیز مقاومت در برابر قدرت تنها باید از درون قدرت انجام گیرد. (خالقی، ۱۳۸۵، ص ۲۷۸) مهم شمردن شادی در نظام اندیشه، آنان نشانه اهمیت شادی اجتماعی است. شکل‌گیری مفهوم خنده در اندیشه باختین (Bakhtine) نتیجه مقابله وی با هر نوع گفتمان مسلط است. وی خنده و نظام‌های مرتبط با آن را راهی برای مقابله با نظام‌ها، صداها و گفتمان‌های سلطه‌گر پنداشته. در لایه رویی، در شهرآشوب‌های درباری مطایبه نه برای مقابله با سلطه گفتمان مسلط که در تأیید و در کنار آن پدید آمده‌است، اما در نگاهی دیگر، مطایبه برای شهرآشوب‌سرایان در برابر گفتمان مسلط قرار دارد و به شاعران یاری رسانده تا با بی‌پروایی بیشتری از ساختار سیاسی انتقاد کنند و نابسامانی آن را نشان دهند.

توصیف مسعود سعد و سنایی از درباریان، بازیگرانی را در شبکه‌های قدرت نشان می‌دهد که کاری جز سرگرمی ندارند. توصیف عریان درباریان می‌تواند اعتراض به وضعیّت سیاسی روزگار باشد. در این نگاه، مسعود سعد و سنایی ساخت کلان مدح را تغییر داده‌اند و به جای اغراق‌های بی‌اساس، به بیان پستی‌ها و کشمکش‌ها و توصیف حاکمان پرداخته‌اند.

با توجه به داده‌های زندگی‌نامه‌ای، شهرآشوب‌سرایان با چیرگی بر زبان و شعر بازیگرانی فرادست در میدان ادبی‌اند اما در میدان قدرت موقعیتی درخور ندارند، پس همواره در رقابت و تلاش برای کسب سرمایه‌اند. اینان از نظر سرمایه فرهنگی فرادست-اند و برای فراروی در میدان قدرت سرمایه فرهنگی خویش را به کار می‌بندند و شهرآشوب‌ها منش آنان را با توجه به موقعیّت‌شان می‌نمایاند.

نتیجه‌گیری

مدح، توصیف، هجو و مطایبه مهم‌ترین ساخت‌های شهرآشوب‌های درباری‌اند. مدح از کانون قدرت آغاز شده و به ترتیب هر می‌پایین آمده‌است. پستی‌های اخلاقی

دورماندگان از کانون قدرت، گاه با زبان زشت بیان شده. شهرآشوب‌های درباری نوعی ادبی از طنزند. طنز آن به ظاهر بی‌رویکرد انتقادی یا اجتماعی، در تأیید گفتمان مسلط و هم‌خوان با نظریه‌خصوصیت و نیز نظریه‌رهش است، اما در لایه‌های پنهان برای رویارویی با نظام و گفتمان سلطه‌گر است و انتقادی از ساختار سیاسی روزگار. شهرآشوب‌سرایان درباری نماینده آگاهی طبقه اشراف‌اند، جهان‌نگری اشراف جویای ثروت و قدرت، مدح کانون قدرت، تحقیر فرودستان و رقابت برای قدرت است. شهرآشوب‌ها بازتاباننده جهان‌نگری گروه‌های درون دایره قدرت و یا گروه‌های خواهان نزدیک شدن به قدرت‌اند. هدف از سرایش آن غیر از سرگرمی سراینده و سرگرمی فرادستان، دستیابی شهرآشوب‌سرایان یا مشوقان و محرکان آنان به سرمایه در میدان قدرت بود. گرایش شهرآشوب‌سرایان به بازیگری در میدان قدرت ریشه در گرایش آنان به اشرافیت دارد و این آگاهی جمعی آنان را می‌سازد.

شاید زندگی مردم عادی در شهرآشوب درباری جلوه‌ای نداشته باشد و اوضاع اجتماعی و اقتصادی زمان خود را نشان ندهد اما در لایه‌های پنهان آن ساختار شکنی هست. توصیف درباریان خود می‌تواند اعتراضی به شخصیت و منش آنان باشد. مسعود سعد و سنایی ساخت‌های کلان مدح را تغییر داده و قصاید مدحی را دگرگون کرده‌اند. آنان به جای اغراق، بیان پستی‌ها و کشمکش‌ها را نشانده‌اند. شهرآشوب‌های درباری به ظاهر اوضاع سیاسی را بی‌تنش نشان می‌دهد اما در مطایبه‌ها نگرانی از وضع اجتماعی و سیاسی روزگار هست. این‌ها ساخت‌های کلانی هستند که بازتاب جایگاه طبقاتی شاعران خواهان اشرافیت است.

ساختار شهرآشوب‌ها فراورده میدان ادبی دوران است. دورانی که کنشگران میدان ادبی در پی دستیابی به سرمایه‌های فرهنگی، اقتصادی و شبکه‌های ارتباطی برای رسیدن به کانون قدرت بودند، از این‌رو، میدان ادبی تحت سلطه میدان قدرت قرار گرفت و کنشگران این عرصه با رغبت، هژمونی قدرت را پذیرفتند و وارد بازی گردیدند و سرمایه فرهنگی خود را نیز با خشونت زبانی در این بازی به کار بستند.

شهرآشوب‌سرایان از نظر سرمایه فرهنگی فرادست‌اند اما در طبقه فرادست موقعیتی زیر سلطه دارند و شهرآشوب‌ها نماد موضع‌گیری متناظر آنان با توجه به موقعیت‌شان است. ساخت‌های شهرآشوب‌ها نیز این موضع‌گیری را تقویت می‌کند و منش متناسب با موقعیت آنان را در فرامیدان قدرت می‌نمایاند.

یادداشت‌ها

۱. نمی‌توان درباره جامعه‌شناسی ادبیات سخن گفت اما از محمدجعفر پوینده و نقش وی در شناساندن این دانش چیزی نگفت. روانش شاد باد.
۲. *Habitus* که در فارسی به منش، عادت‌واره و خصلت ترجمه شده، دیالکتیکی است و تلاش می‌کند تا ابعاد ذهنی و عینی مسأله را به منزله وجود جدایی‌ناپذیر یک واقعیت تاریخی تبیین کند (بورديو، ۱۳۸۹، ص ۱۵۱).
۳. در فرانسه *champ* و در انگلیسی *field*. در فارسی به میدان، حوزه، زمینه و عرصه ترجمه شده است.
۴. برخی شهرآشوب را از انواع شعر فارسی دانسته‌اند (نک. گلچین‌معانی، ۱۳۸۰، ص ۳؛ محجوب، بی‌تا، ص ۶۷۷)، اما شهرآشوب منثور نیز در ادب فارسی هست؛ رساله تعریف اصفهان از میرزا اعجاز هراتی، معروف به ملاعطا، معاصر صفویه، و شهرآشوب شفیع از میرزا محمدشریف، معاصر شاه سلطان حسین صفوی. عبدالله پاکستانی در مقاله مباحث سعی کرده است شهرآشوب را ابتکار شعرای هندوستان، و محیط اجتماعی هند و رسوم و سنت‌های آن دیار را در پدید آمدن نوع ادبی شهرآشوب مؤثر بداند (محجوب، بی‌تا، ص ۶۸۶).
۵. واژه‌ای است هندی به معنی موسم باران.
۶. مسعود سعد درباره ابوالقاسم دبیر ادامه داده که بدنش شراب را پس می‌زند. یک قبا بیشتر ندارد و وقتی شراب خورده را بالا می‌آورد آن را به شستن می‌دهد و تا چند روز به خدمت نمی‌آید.
۷. ناصر به هر سو می‌دود تا حاضران را بخنداند. او پول دوست دارد و مراهبه می‌دهد. عثمان خواننده با آواز جادو می‌کند، شراب زیاد می‌خورد، مطربان را به جان هم می‌اندازد، زن-باره و بی‌شرم است. علی نایی در حسرت نی‌نوازی محمد نایی است، او بی‌اجازه محمد نایی

آب نمی خورد. اسفندیار چنگی خوش سرود است، خوب می رقصد، قمارباز است و هر چه در مجلس شاه به دست می آورد بر باد می دهد، خلعت شاه را بیرون کوشک می فروشد، سپس با پارچه ای کهنه بر سر و روی و تن و با کفش های لنگه به لنگه به قمار می رود. به لباس های کهنه اش در قمار گرو می بندد. می بازد و با شلوار به خانه می رود، چنگ خود را می فروشد و از دیگران چنگ امانت می گیرد. کودک جعبه زن همواره سرکش است. هیچ مطربی به گرد زور بریطی نمی رسد، او از کودکی نکو بوده. پری بانای قمری مجلس است. با شنیدن صدای پای ماهوی رقص شادی و لهو در هم می آمیزد.

۸. حتی چرخ و فلک را به صفحه شطرنج مانند کرده و گفته که اگر خواجه نباشد شاه شه مات خواهد شد (سنایی، ۱۳۴۴، ص ۶۱).

۹. دادبھی خوش سخن است اما وقتی خشمگین شود جان برایش نرخ آب می یابد، جاه-بخش و سیم دار است.

۱۰. صورت خجستگی سیاه اما معنی از صورتش همواره خجل است. سنایی کمی سربه سر خجستگی نهاده. معجزی جوال نحو و ادب و در عربی از اهل عرب فزون است، او به مفاعیل و فاعلات و فعل، سر شهری را زیر بغل گرفته. حکیم حسن چاکر صدر و شاعری با معانی و باخرد است، شعر برایش تجلی طور است، اما بدگوست.

۱۱. نیز گفته که جمال منجم بسیار گوی است، جفا می گوید، بسیار خوار است، اما پس-گردنی می خورد، همانند طوطی ژاژگوست و هنگام حرف زدن مثل هدهد سر می جنباند، شعر او مانند آب در دی ماه است.

۱۲. بزم شاه مجلسی پرنشاط و پرخنده است که ساقیان ماه اند و شاه خورشید، باده بهرام و مطربان ناهیدند، مطربان گویی قصد تحریک حضار را دارند. قاضی لطیف در میانه بزم ایستاده و مثل شراب شادی افزاست.

۱۳. با مقایسه شهر آشوب درباری مسعود سعد و کارنامه بلخ سنایی درمی یابیم که بن-مایه شان مطایبه و هدف شان به ظاهر، توصیف بزم شاهانه است. توصیفات گاه موشکافانه و گاه روایتی کوتاه است. توصیفات مسعود سعد دقیق است اما سنایی توصیفی به دست نداده، شاید بدان دلیل که از دربار دور بوده و نتوانسته آن ساختار را دریابد و بازتابد. مسعود سعد به درون مایه شهر آشوب درباری وفادارتر است تا سنایی. او منسجم تر، منطقی تر و مؤدب تر نیز

هست. هر دو به توصیف و تشریح روابط درباریان با هم، رقابت برای نزدیک شدن به قدرت، بیان ویژگی‌های اخلاقی پسندیده و ناپسند آنان، توصیف چگونگی خوش‌گذرانی و وقت‌گذرانی شاه و درباریان پرداخته‌اند. قالب و وزن عروضی دو اثر یکی است و با خطاب آغاز شده‌اند، کارنامه بلخ شاعرانه‌تر است. سنایی چیره‌دستانه‌تر عناصر خیال را به کار گرفته، اما مسعود سعد بیشتر موازنه و تشبیهات ساده را. سنایی از تلمیحات استفاده کرده اما مسعود سعد نه. سبک هر دو شاعر در شهرآشوب‌ها همانند سبک آن‌ها در دیوان‌شان است. سنایی باورهای دینی خود را در شهرآشوب آورده و از این باورها برای زیبایی‌شناسی و توهین به دیگران استفاده کرده اما مسعود سعد نه. در شهرآشوب‌ها واژه‌ها و تشبیهات جنسی به کار رفته. این در کارنامه بلخ بیشتر است، به‌ویژه در توصیف خواجه‌سرایان، نیز به هزل یا جدی بودن شخصیت‌های دربار توجه دارند. در لابه‌لای شهرآشوب‌ها به مسائل بی‌ربط پرداخته‌اند. مسعود کمتر از چارچوب شهرآشوب دور افتاده‌است. به طور کلی اثر مسعود سعد بیشتر به مؤلفه‌های شهرآشوب درباری نزدیک است. کارنامه بلخ میان شهرآشوب درباری و شهری شناور است. مسعود سعد در توصیف افراد دقیق‌تر است، ویژگی‌های اخلاقی آنان را بیان کرده اما سنایی تنها مدح و هجو کرده. این مدح و هجو بر مبنای مقام و منزلت کسان در دربار، نزدیکی‌شان به هرم قدرت و اندازه دوستی با آنان است. آگاهی اجتماعی و تفات‌های فردی دو شاعر در این مسأله تأثیرگذار بوده.

۱۴. هجو در لغت عیب کردن و برشمردن عیب و ناسزاگویی (حلبی، ۱۳۷۷، ص ۳۵) است. در هجو به صراحت و با دشنام و ناسزاگویی عیب را می‌گویند. هزل «گذشته از شوخ‌طبعی و خندیدن و خندانیدن و گفتن و نوشتن مقابل پند و حکمت و مطالب جدی به معنی خلاعت و گفتن و نوشتن سخنانی بوده و هست که معمولاً شرم‌آور است و در آن اندام‌های جنسی زن و مرد و پیر و جوان یاد شده‌است» (همان، ص ۲۹).

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها

۱. ارشاد، فرهنگ (۱۳۹۱)، کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات، تهران، نشر آگه.

۲. استونز، راب (ویراستار) (۱۳۸۸)، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران، انتشارات مرکز.
۳. بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹)، نظریه‌کنش، ترجمه مرتضی مردیها، تهران، انتشارات نقش و نگار.
۴. پادشاه، محمد (بی‌تا) آندراج، به کوشش محمد دبیرسیاقی، خیام، تهران.
۵. پرستش، شهرام (۱۳۹۰)، روایت نابودی ناب؛ تحلیل بوردیوی بوف کور در میدان ادبی ایران، تهران، نشر ثالث.
۶. پزشک‌زاد، ایرج (۱۳۸۱)، طنز فاخر سعدی، تهران، انتشارات شهاب.
۷. پوینده، محمدجعفر (گزینش و ترجمه) (۱۳۶۹) جامعه، فرهنگ و ادبیات، لوسین گلدمن، تهران، چشمه.
۸. پوینده، محمدجعفر (گزینش و ترجمه) (۱۳۷۷) درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، تهران، نقش جهان.
۹. تامسون، پاتریشا (۱۳۸۹) «فیلد»، در مفاهیم کلیدی پیر بوردیو، ترجمه محمد مهدی لیبی، تهران، افکار.
۱۰. تجبر، نیما (۱۳۹۰)، نظریه طنز بر بنیاد متون برجسته طنز فارسی، تهران، نشر مهر ویستا.
۱۱. جلایی‌پور، حمیدرضا و جمال محمدی (۱۳۸۸)، نظریه متأخر جامعه‌شناسی، تهران، نشر نی.
۱۲. حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۷)، تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام، تهران، انتشارات بهبهانی.
۱۳. خالقی، احمد (۱۳۸۵)، قدرت؛ زبان؛ زندگی روزمره، تهران، انتشارات گام نو.
۱۴. دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۸۰)، تفنن ادبی در شعر فارسی، تهران، انتشارات طهوری.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، لغت‌نامه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۶. رشید یاسمی، غلامرضا (۱۳۶۲) /حوال مسعود سعد سلمان، در دیوان مسعود سعد سلمان به تصحیح رشید یاسمی، تهران، امیرکبیر.

۱۷. ریترز، جورج (۱۳۷۷) *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، علمی.
۱۸. سنایی غزنوی، (۱۳۶۲)، دیوان، به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، کتابخانه سنایی.
۱۹. سیدمن، استیون (۱۳۸۸)، کشاکش آراء در جامعه‌شناسی، ترجمه هادی خلیلی، تهران، نشر نی.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، *تازیان‌های سلوک*، تهران، نشر آگه.
۲۱. شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *انواع ادبی*، تهران، نشر فردوس.
۲۲. شوبرت، جی دانیل (۱۳۸۹) «رنج/خشونت نمادین»، در *مفاهیم کلیدی پیر بردیو*، ترجمه محمدمهدی لیبی، تهران، افکار.
۲۳. شویره، کریستین، و اولیویه فونتن (۱۳۸۵)، *واژگان بردیو*، ترجمه مرتضی کتبی، تهران، نشر نی.
۲۴. علایی، مشیت (۱۳۹۰)، *زیبایی‌شناسی و نقد*، تهران، نشر آمه.
۲۵. گرنفل، مایکل (۱۳۸۹ الف) «ساختارگرایی سازه‌ای»، در *مفاهیم کلیدی پیر بردیو*، ترجمه محمدمهدی لیبی، تهران، افکار.
۲۶. _____ (۱۳۸۹ ب)، *مفاهیم کلیدی پیر بردیو*، ترجمه محمدمهدی لیبی، تهران، افکار.
۲۷. گلچین معانی، احمد (۱۳۸۰)، *شهرآشوب در شعر فارسی*، به کوشش پرویز گلچین معانی، تهران، انتشارات روایت.
۲۸. گلدمن، لوسین (۱۳۷۷)، «جامعه‌شناسی ادبیات»، در *آمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، انتشارات نقش جهان.
۲۹. _____ (۱۳۷۶ الف)، «جامعه‌شناسی ادبیات، جایگاه و مسائل روش»، *جامعه، فرهنگ و ادبیات*، لوسین گلدمن، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نشر چشمه.

۳۰. گلدمن، لوسین (۱۳۷۶ب)، «کل و اجزا»، جامعه، فرهنگ و ادبیات، لوسین گلدمن، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نشر چشمه.
۳۱. محجوب، محمدجعفر (بی تا)، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران، نشر فردوس و جامی.
۳۲. محمدی اصل، عباس (۱۳۸۸)، نظریه جامعه‌شناسی، تهران، جامعه‌شناسان.
۳۳. مسعود سعد سلمان (۱۳۶۴)، دیوان، به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان، اصفهان، نشر کمال.
۳۴. مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸)، واقعیت اجتماعی و جهان داستان، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۳۵. میلنز، آندرو و جف براویت (۱۳۸۷)، درآمدی بر نظریه فرهنگی، جمال محمدی، تهران، نشر ققنوس.

ب) مقالات

۱. ابادری، یوسف و رضا تسلیمی تهرانی (۱۳۹۱)، «صورتبندی میدان تولید ادبی ایران»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال چهارم، شماره ۱، صص ۸۸-۶۷.
۲. احمدی دارانی، علی اکبر (۱۳۹۰)، «نوع ادبی کارنامه»، نقد ادبی، شماره ۱۵، پاییز، صص ۳۰-۷.
۳. باغینی‌پور، مجید (۱۳۸۳)، «اقناع و برخی تدابیر آن: بحثی در سخن‌کاوی انتقادی»، زبان‌شناسی، شماره ۱۹، صص ۸۸-۶۷.
۴. پرستش، شهرام و ساناز قربانی (۱۳۹۱)، «سرگذشت سیمین دانشور در میدان ادبی ایران»، دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱، صص ۵۲-۳۱.
۵. چناری، عبدالامیر (۱۳۸۴)، «طنز در شعرحافظ» پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۴۵ و ۴۶، صص ۵۱-۳۹.
۶. راد، فیروز و علی نظری (۱۳۹۰)، «بررسی جامعه‌شناختی رمان تاریخی اشک سیلان»، دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۲، صص ۹۷-۷۵.

۷. سلیم اختر، محمد (۱۳۵۷)، «سیری در کارنامه بلخ حکیم سنایی غزنوی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۲، سال ۱۴، صص ۴۲۶-۴۱۴.
۸. سنایی غزنوی (۱۳۴۴)، کارنامه بلخ، به تصحیح و توضیح محمدتقی مدرس رضوی، فرهنگ ایران زمین، (زیر نظر و به کوشش ایرج افشار، ۳۰ جلد)، سال سوم، تهران، سخن، صص ۳۶۶-۲۹۷.
۹. طلوعی، وحید و محمد رضایی (۱۳۸۶)، «ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات»، جامعه‌شناسی ایران، شماره ۳۱، پاییز، صص ۲۷-۳.
۱۰. عبدی، صالح‌الدین (۱۳۹۱)، «رمان الزلزال بر اساس الگوی لوسیان گلدمن»، لسان مبین (پژوهش ادب عرب)، سال سوم، شماره ۷، بهار صص ۲۳۵-۲۰۶.
۱۱. فاضلی، فیروز، لاله جهاد، (۱۳۸۸)، «شش شهر آشوب بازیافته از قرن دهم»، نامه پارسی، شماره ۴۸، بهار و تابستان، صص ۱۲۶-۱۱۴.
۱۲. مدرس رضوی، محمدتقی (۱۳۴۴)، «مقدمه بر کارنامه بلخ اثر سنایی غزنوی»، فرهنگ ایران زمین، (زیر نظر و به کوشش ایرج افشار، ۳۰ جلد)، سال سوم، صص ۲۹۹-۲۹۷.
۱۳. مقدس جعفری، محمدحسن و دیگران (۱۳۸۶)، «بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات»، ادب پژوهی، شماره دوم، تابستان، صص ۹۴-۷۷.
۱۴. نصرتی سیاهمزیگی، علی (۱۳۸۶)، «شهر آشوب»، نامه فرهنگستان، ۳۳، دوره نهم، شماره اول، بهار، صص ۳۳-۲۸.
۱۵. همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۶)، «درباره طنز»، ایران‌شناسی، شماره ۳، سال نهم، پاییز، صص ۴۶۴-۴۴۴.

ج) سایر منابع

۱. حسینقلی‌پور، جواد (۱۳۷۵)، بررسی و تحلیل شهرآشوب سیدا، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، به‌راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.