تأملی در ساختارهای شعر فارسی

علیرضا شعبانیان*

چکیده

هنر یکی از فرآوردَه‌های انسانی است کـه از پنهـان‌تـرین زوایـای ضـمیر انسـان سرچشـمه می‌گیرد و می‌تواند آینهٔ تمام نما از فرهنگ، تفکر، عاطفه و درک و خلق زیبایی را به خوانندگان ارایه نماید. شعر نیز به عنوان یکی از تجلیات هنر همواره در طول تاریخ مورد توجه زیباپسندان قرار گرفته است از این رو پژوهش و تفحص در ساختارهای شـعر پارسـی ضـروری مـی‌نمایـد. نگارنده در این پژوهش سعی دارد شناخت‌نامه‌ای مختصر از ساختارهای لفظـی و معنـایی شـعر پارسی ارایه نماید. قابل ذکر است هنگـامی کـه سـاختارهای نوشـتاری و تصـویری و تکنیکـی شاعری مورد مداقه قرار گیرد، بدین شناخت می‌توان شاکلهٔ فکری شاعر را نیز تشریح نمـود و تصویری کلی از اندیشه‌های وی ارایه کرد و هم‌چنین با بررسی جریان تخیل و تصویر در شعر و شیوهٔ به کار گیری صور خیال و آشنایی با ویژگی‌های معنایی و لفظی شاعر ضمن التذاد بیشـتر از متن، توانایی تشریح ویژگی‌های زبانی شعر را نیز افزایش داد.

واژه‌های کلیدی

ساختار، شعر، تخیل، تصویر، زبان

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، دانشجوی دوره دکتری دانشگاه مازندران.

تاریخ دریافت: ۹۴/۳/۵ تاریخ پذیرش: ۹۴/۵/۲۰

۱ـ مقدمه

شعر برای انسان زاییدهٔ بروز حالتی ذهنی در محیطی از طبیعت است. به این معنی که به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجهٔ آن او با اشیای محیط خود و با انسان‌ها نوعی رابطه ذهنی پیدا می‌کند و این رابطه به نوبهٔ خود رابطه‌ای روحی است که در آن اشیا حالات مطلقا فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند و بخشی از احساس و اندیشه شاعر را به عاریه می‌گیرند. شاعر در آن حالت تحت تأثیر افسون ذات اشیا قرار می‌گیرد و رمز و راز وجودی آن‌ها را نه به وسیلهٔ منطق و حساب‌های ریاضی و علمی که حسابشان به کلی از مقوله شعر جداست بلکه به وسیله احساس و اندیشه خود کشف می‌کند.

شاعر در لحظه نوشتار در وضعیتی قرار می‌گیرد که بعضی از اشیا طبیعت را در لحظه‌ای می‌پذیرد و بعضی دیگر را موقتاً از ذهن خود خارج می‌کند و همین خصوصیت گزینش و انتخاب است که آفرینش مخلوقی به نام شعر را به صورت حادثه‌ای متمایز و جدا از حوادث معمول در می‌آورد. «شاعر مانند پلی دو طرفه است که از یک سوی آن مواد خام طبیعت جریان می‌یابد و از سوی دیگر آن مخلوقات شعری، به نحوی که در کارگاه ذهن خود به اشیا شکل انسانی می‌بخشد و اشیا هم حالت عینی خود را دارند و هم حالت ذهنی ادراک و تخیل انسان را.» (عسگری، ۱۳۷۲: ۱۱۲)

تعریف‌های بسیاری از شعر شده و در فرهنگ‌ها با توجه به وجود انواع گوناگون زمینه‌های زیستی، تاریخی و فرهنگی هر یک از زاویه خاصی به شعر نگریسته‌اند و هیچ وقت یک تصور ثابت و ملموس از شعر وجود نداشته است. با توجه به سبک‌های گوناگونی که در ادب پارسی به وجود آمده است می‌توان ثابت کرد که سلیقه‌های افراد در حوزه شناخت شعر ثابت نبوده است. یکی از جامع‌ترین تعاریف شعر را دکتر شفیعی کدکنی بیان کرده‌اند و گفته‌اند: شعر گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۸۳) با این تعریف می‌توان نتیجه گرفت که شعر شامل عناصر زیر است: الف)

عاطفه، ب) تخیل، ج) زبان، د) آهنگ، ه) شکل

این عناصر در شعر تمامی شاعران موجود است با این تفاوت که نحوه و کیفیت به کارگیری آن‌ها در شعر شاعران متفاوت است و البته شاعران بزرگ همیشه آن‌ها بوده‌اند که مجموع این عناصر را به کمال و در حد اعتدال داشته‌اند. بنا بر این باید بیان کرد که هر شعر یک تجربه است و باید تمام عناصر آن به گونه‌ای هماهنگ در خدمت تصویر آن باشند. در نتیجه برای بررسی شعر نخست باید دید که عنصر عاطفه چقدر بر دیگر عناصر تسلط دارد و پس از آن تخیل که در خدمت عاطفه است چقدر بر زبان و موسیقی مسلط است و در نتیجه بررسی کرد که آیا اجزای شعر از یک گره‌خوردگی کامل برخوردار است یا نه؟

۲ـ تخیل

مفهوم تخیل هنری یکی از پیچیده‌ترین مسایل در زیبایی‌شناسی است و با همهٔ کوشش‌هایی که در راه شناخت و تعریف آن شده از برخی جهات مبهم می‌نماید. دی لویس[1] شاعر معاصر انگلیسی می‌گوید: قوه‌ای که ایماژ شاعرانه را خلق می‌کند، تخیل است و من تصور می‌کنم که هیچ کدام از قوای ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیل نباشد (پرین،۱۳۷۱: ۳۹) با این حال در این جستار سعی بر این است که در صدد تبیین این موضوع برآییم.

سرآغاز شناخت انسان گفتگوی او با دنیای عینی است، گفتگویی که مبتنی بر حس است. هنگامی که انسان با واقعیت عینی به عنوان محرک خارجی، برخورد می‌کند گونه‌ای تاثر صورت می‌گیرد که منجر به احساس می‌شود. «حوادث گوناگون در مراکز عصبی حافظه به صورت تصویرهای ذهنی[2] گردآوری و نگه‌داری می‌شود. ذهن در حالت ابتدایی خود این تصاویر را به شکل منظم، ترتیب نمی‌دهد بلکه این تصاویر بیشتر به صورت تداعی معنایی به جریان در می‌آیند و به واسطهٔ مشابهت و مجاورت و تضاد یک‌دیگر را تعقیب می‌کنند و بدین

1 - C.D.Lewis
2 - Mental IMage

وسیله جریانی سیال در ذهن شکل می‌گیرد که تخیل نامیده می‌شود. تخیل به کمک حافظه تصاویر را در عدم حضور عینی آن‌ها برای ذهن فراهم می‌آورد و در نتیجه هر تصویر ذهنی به ادراکی می‌انجامد.» (آل احمد، ۱۳۷۷: ۵۵)

تخیل بر دو نوع است. نوع اول تخیلی که دارای کارکردی انفعالی است و زمانی شکل می‌گیرد که تصویر ذهنی ـ که در گذشته دریافت شده ـ با کمترین دگرگونی، برای ذهن یادآوری می‌شود. در این گونه تخیل هیچ‌گونه دخل و تصرف ماهوی در تصویر ایجاد نمی‌شود و صرفاً فرآیند یادآوری بر اساس کارکرد دریافت، عمل می‌کند. نوع دوم تخیلی است که مبتنی بر گونه‌ای آفرینندگی است و زمانی روی می‌دهد که ذهن از گردآوری و تلفیق دو تصویر ذهنی مشابه، مجاور و یا متضاد ـ که در گذشته دریافت شده‌اند ـ تصویر ذهنی نوینی می‌آفریند که در واقعیت عینی موجود نیست.

جرالد فیلسوف و زیبایی‌شناس انگلیسی در این باب می‌گوید: «ذهن انسان دارای نوعی قدرت خلاق متعلق به خود است. این نیروی خلاق در دو زمینه ظاهر می‌شود: تمایل به بازنمایی تصویرهای ذهنی اشیا و پدیده‌ها به همان ترتیب و نظامی که از طریق حواس دریافت می‌شوند؛ یا ترکیب و تلفیق این تصویرها به سبک و روالی تازه و بر اساس نظامی متفاوت. این قدرت خلاق، تخیل نام دارد و آن چیزهایی که ذکاوت، قریحه، خیال، ابداع و مانند آن نامیده می‌شوند همگی به همین نیرو وابسته‌اند» (برت، ۱۳۷۹: ۳۸) کالریج معروف‌ترین نظریه‌پرداز تخیل نیز این دو گونه را از یک‌دیگر جدا نموده، نوع اول را خیال[1] و نوع دوم را تخیل[2] می‌نامد. (همان، ۶۲)

«خیال فرآیندی مبتنی بر تداعی است و تخیل فرآیندی است خلاق» «خیال در حقیقت چیزی به جز حالتی از حافظه نیست که از قید زمان و مکان رها شده است خیال همه مواد خود را حاضر و آماده از طریق قانون تداعی به دست می‌آورد» اما تخیل «نیرویی است که میان

1 - Fancy
2 - imagination

حس و ادراک میانجی می‌شود، نیروی حیاتی و عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی و تکراری است که از عمل جاودانهٔ آفرینش در «من هستم» لایتناهی و بیکران که در ذهنی محدود جلوه‌گر می‌شود.» (همان)

۲ـ۱ـ تخیل و شعر

تخیل مهم‌ترین و بارزترین ویژگی شعر در تولید زیبایی به شمار می‌آید. هگل می‌نویسد: تخیل عنصر ضروری هر گونه تولید زیبایی، قطع نظر از هر شکلی است که زیبایی به خود می‌گیرد. (هگل، ۱۳۷۱: ۱۵۲) شاعر با بهره‌گیری از تخیل، جهانی تازه و نو می‌آفریند و این آفرینش کمک می‌کند تا واقعیت به روایت هنرآفرین تعریف شود. هنر همواره با نوعی تغییر در محسوسات و ادراکات خودکار همراه و همیشه ارایه‌دهندهٔ گونه‌ای دگرگون‌کردن واقعیات بوده است. برخی روان‌شناسان معتقدند یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث به وجود آمدن حس زیبایی‌شناختی در انسان می‌شود ادراک اولیه است. هنگامی که فرد برای اولین بار با ساختاری روبه رو می‌شود در مرحلهٔ ادراک قرار می‌گیرد که فی نفسه ماهیتی زیبایی‌شناسانه است و هنگامی که در اثر تکرار، پدیده برای فرد شناخته می‌شود (رسیدن به مرحله شناخت پس از ادراک) حس زیبایی‌شناسانه تحلیل می‌رود تا جایی که توانایی خود را در ایجاد زیبایی از دست می‌دهد. حال می‌توان با تغییر در آن ساختار مجدداً این حس زیبایی‌شناسانه را فراهم آورد. این عمل کاری‌ست که به مدد قوّهٔ تخیل توسط هنرمند صورت می‌پذیرد.

ویکتور شکلوفسکی، نظریه‌پرداز فرمالیست روس و واضع نظریهٔ آشنایی‌زدایی در ادبیات، معتقد است هنر و ادبیات، ادراک حسی ما را دوباره نظام و سازمان می‌بخشد و ساختاری جدید پدید می‌آورد که موجب شکستن عادت‌ها و ایجاد زیبایی می‌گردد. (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹)

تری ایگلتون، منتقد و نظریه‌پرداز ادبیات، در تبیین موضوع عادت‌شدگی مثالی می‌آورد: بیشتر اوقات بدون آن‌که آگاه باشیم در هوا تنفس می‌کنیم اما اگر ناگهان هوا سنگین یا آلوده شود مجبور می‌شویم بیشتر مراقب تنفس‌کردن خود باشیم و نتیجهٔ این وضع رسیدن به

تجربه‌ای عمیق‌تر نسبت به حیات جسمانی است. (ایگلتون، ۱۳۷۹: ۸۳) تزوتان تودوروف در این باب می‌نویسد: کارکرد اصلی هنر این است که بیاموزیم تا هر شکل عادت را کنار بگذاریم. هنر به این دلیل وجود دارد که ما چیزها را احساس کنیم. هدف هنر، ایجاد احساسی از چیزهاست چنان‌که دیده می‌شوند نه آن‌چنان که شناخته می‌شوند. شگرد هنر همه چیز را مبهم و ناآشنا می‌کند از این رو ادراک حسی را دشوار و دیریاب می‌سازد. کنش ادراک حسی در هنر هدفی در خود می‌شود و از این رو باید به درازا انجامد. (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۳)

شکلوفسکی نیز در مقالهٔ هنر به مثابه فن می‌نویسد: تکنیک هنری عبارت است از افزایش مدت زمان ادراک حسی، زیرا فرآیند ادراک حسی فی نفسه یک غایت زیبایی‌شناسانه است. (سجودی، ۱۳۸۰: ۲۹) در شعر برای ایجاد این حس زیبایی‌شناسانه، تعویق ادراک شاعر به مدد تخیل و صنایع هنرآفرین دست به آشنایی‌زدایی می‌زند که این آشنایی‌زدایی خود منجر به برجسته‌سازی زبان می‌شود. (صفوی،۱۳۸۰: ۳۲ـ۴۸) این مسأله را نباید از نظر دور داشت که مهم‌ترین مؤلفه‌ای که موجب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر می‌گردد خلق صور خیالین و تصاویر هنری می‌باشد. در تعریف تصویر هنری نظرهای مختلفی وجود دارد که در بخش تصویر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

خیال در شعر از آن جا پدید می‌آید که شاعر، تصویری را در ذهنش مجسم می‌کند و سپس آن شکل را در قالب زبان ـ که وسیلهٔ ارتباط است ـ می‌پروراند. به این ترتیب مخاطب هم می‌تواند تصویر را در ذهن خویش بازسازی کند. این بازسازی تصویر است که لذت‌بخش است که به آن «تجسم» نیز می‌گویند. این تجسم، شرط لازم تأثیر تخیّل بر شنونده است. تصویری که نتواند در ذهن مجسم شود، در واقع بیشترین توان القایی خود را از دست داده است و دیگر مخاطب، با آن از لحاظ معنی سروکار خواهد داشت نه از حیث خیال.

۳ـ تصویر

ازرا پوند: تصویر آن چیزی است که گرهی فکری و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان ارایه می‌دهد.(براهنی، ۱۳۸۳، ج۱: ۳۷۴) یکی از محوری‌ترین عناصری که در ایجاد زیبایی در شعر نقش ایفا می‌کند تصویر است. شاید گزافه‌گویی نباشد اگر تصویر را اصلی‌ترین عنصر شعر بدانیم. اما تصویر چیست؟ در فرهنگ واژگان زبان انگلیسی و فرانسه برابر واژه image گروهی از معادل‌های زیر آمده است: «مجسمه، تندیس، تمثال، شکل، صورت، نقش، تصویر، بت، پندار، خیال، تصور، شبیه و در صنایع شعری یکی از انواع تشبیه، استعاره و کنایه است و در حالت فعل به معنی تصویرکردن، نشان‌دادن، توصیف‌کردن، تصورکردن، نمایش‌دادن و مجسم‌کردن است.» این مفهوم از ایماژ در کاربرد اصطلاحی آن در نقد ادبی نیز وجود دارد و در این مفهوم به شکل زیر تعریف می‌شود.

اثری ذهنی یا شباهت قابل رویتی به وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ شاعر که ساخته می‌شود تا تجربهٔ حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود یا آن‌چنان که سی. دی. لویس گفته است: ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیلهٔ کلمات می‌سازد. (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۷۳) در مباحث ادبی تصویر در برابر image به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات، تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد؛ برای نمونه وقتی شاعر می‌گوید: «زمان گذشت و شب بر شاخه‌های لخت اقاقی افتاد / شب پشت شیشه‌های پنجره سر می‌خورد و با زبان سردش/ ته مانده‌های روز رفته را به درون می‌کشد.» با استفاده از دانش مشترک خواننده نسبت به تصویر گربه به گونه‌ای استعاری آن را به شب که از مقولهٔ دیگر است منتسب می‌کند.

تصویر می‌تواند از ره‌گذر زبان وصفی یا مجازی به کمک تشبیه، استعاره، حس‌آمیزی، کنایه، تمثیل و سایر مجازها ایجاد شود. تصویر، محل گره خوردن عاطفه، اندیشه و خیال است و جایگاه خلق دوبارهٔ پدیده‌های مادی و معنوی به شیوهٔ هنری. اونر زایس تصویر را این گونه تعریف می‌کند: تصویر، صورت عینیت یافته و مادی شدهٔ فکر هنری است. تصویر از این نظر،

هنگامی موجودیت دارد که تصویری ذهنی در درون مادهٔ معینی تحقق یافته و بدین طریق دریافت آن از طریق حواس ممکن شده است. (زایس،۱۳۶۰: ۸۳) دکتر شفیعی کدکنی نیز در باب واژه ایماژ و کاربرد آن می‌گوید:

«آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، در حقیقت مجموعه‌ای از امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینه اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و گونه‌های مختلف تصاویر ذهنی، می‌سازد. با توجه به این که ایماژ هم از نظر لغت و هم از نظر اصطلاح برابر است با تصویر یک شیء، خواه تصویر ذهنی باشد و خواه مادی، شایسته است که آن چه در نقد ادبی‌جدید و در کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود و بعضی از معاصرین ما به عنوان تصویر از آن یاد می‌کنند با کلمهٔ خیال که در شعر و ادب قدیم عربی و فارسی استعمال شده است برابر نهاده شود. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۲) ژان پل سارتر در باره تصویر هنری می‌گوید: «تصویر هنری عبارت است از نحوهٔ خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی یا طریقهٔ خاصی که شعور انسانی به وسیله آن یک شیء را به خود تخصیص می‌دهد.» (براهنی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۱۴)

دکتر براهنی نیز در باره تصویر هنری تعریفی ایراد می‌نماید که ذکر آن خالی از لطف نیست: «تصویر حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متفاوت است به وسیلهٔ کلمات در یک نقطه معین، این دو چیز یا چندین چیز ممکن است ظرفیت‌های عاطفی و یا فکری داشته باشند و نیز معمولاً به زمان‌ها و مکان‌های مختلف تعلق دارند که به وسیلهٔ تصور، یک جا جمع می‌شوند. قدرت تصویرسازی مهم‌ترین کارکرد تخیل است. تخیل شور و هیجانی است که به کار می‌افتد تا احساس‌ها و اشیا و تجربیات مختلف و متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف را در یک لحظهٔ خاص در کنار هم جمع یا بر روی هم منطبق کند و در لحظه‌ای، زمانی بیکران و در مکانی محدود، سرزمینی پهناور را ارایه دهد.» (براهنی،۱۳۷۱، ج۱: ۱۱۵) درایدن نیز می‌گوید: ایماژسازی به خودی خود، اوج حیات شعری است. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۹) به طور کلی تصویر، از گونه‌ای هنجارشکنی در معنای کلام حاصل می‌گردد، شاعر جهان را

ادراک می‌نماید و در ذهن خویش به سامان دادن آن می‌پردازد. سپس جهان ذهنی خود را که محل آمیختن عواطف و اندیشه‌های شخصی اوست با به کارگیری عناصر خیالینی چون تشبیه، استعاره، کنایه و... دگرگون ساخته و تصویری جدید و خیالی به مخاطب عرضه می‌نماید؛ تصویری که خود می‌تواند جهانی تازه برای اندیشیدن باشد این تصویر منجر به برجسته‌سازی کلام و شکستن عادت‌های مالوف مخاطب می‌گردد. عبدالقاهر جرجانی عناصر تصویرساز را به مانند مرکز و نقطه‌هایی می‌داند که تصرف در معانی بر گرد آن‌ها می‌گردد و به منزله اقطاری هستند که از جوانب مختلف آن‌ها را احاطه می‌کنند. (همان)

۴ـ تفکر و شعر

شعر بر تخیل و تقلید مبتنی است، از این رو عده‌ای آن را خارج از حدود عالم واقع می‌پندارند؛ اما باید توجه داشت که در شعر هرگز تقلید از تخیل جدا نیست. نه تقلید صرف وجود دارد و نه تخیل محض، بلکه همواره تقلید که جنبه عینی شعر را می‌سازد با تخیل که جنبه ذهنی آن را معین می‌کند مقرون است. تقلید مواد کار شاعر را از عالم واقع عاریه می‌گیرد و تخیل خصوصیت ابداع به آن می‌بخشد. اولی عالم بیرون را منعکس می‌کند و دومی جهان درون را نمایش می‌دهد.

تقلید و تخیل جز وسیله‌ای که شعر برای ادراک و بیان جهان به کار می‌برد، چیز دیگری نیست. به کمک این دو وسیله است که شاعر می‌تواند ادراک خود را که انعکاس عالم واقع در ذهن اوست در سایه روشنی از حالات خود نمایش دهد. بنا بر این می‌توان گفت، شعر عالم واقع است که از دریچهٔ افکار و احوال شاعر جلوه می‌کند. شاعر به مثابه شیشه رنگینی است که شعاع آفتاب را عبور می‌دهد و رنگ و گونهٔ خود را بدان می‌بخشد. بدین گونه عالم واقع که از دریچهٔ ذهن شاعر رخ می‌نماید آب و رنگ تازه‌ای می‌پذیرد؛ تخیل شاعر آن را کوچک یا بزرگ می‌کند و چیزی به آن افزوده یا از آن می‌کاهد و در نتیجه آن را صاف و روشن یا تیره و کدر می‌نماید. این مسأله ما را به یاد بوفون می‌اندازد که می‌گوید: سبک خود انسان است.

(غیاثی، ۱۳۸۶: ۱۲) از آن جا که سبک هر کس مبین افکار او محسوب می‌شود می‌توان این سخن را صادق دانست. هر انسانی در باره جهانی که در آن زندگی می‌کند و اشیایی که در آن جهان وجود دارد یک دید و نگرش کلی دارد. انسان همواره سعی می‌کند جایگاه خود را در هستی بیابد، به پدیده‌ها معنی بدهد و به قول هایدگر «دنیا را برای خود قابل سکنی کند.» (احمدی، ۱۳۷۰:۲۲۰) انسان مدام در پی این است که به تمام مناسبات معنی دهد و ناشناخته‌ها را از قبیل تولد، مرگ، حوادث و... به شناخته‌ها تبدیل کند. بشر در هر دوره تاریخی، نظام فکری خاصی داشته است. اما از آنجا که وجود انسان وجودی مناسباتی و نسبی است باید نقش پارادایم‌های هر دوره تاریخی را در بررسی اندیشگانی با اهمیت دانست.

در هر دورهٔ زمانی الگوهای سنت و گفتمان‌های حاضر به نوع اندیشیدن انسان جهت می‌دهند. انسان با توجه به تجربیات فردی، تاریخی، اجتماعی مذهبی و فرهنگی در هر برهه از زمان موضع فکری خاصی اتخاذ می‌نماید. هنر نیز به فراخور دوران و ذهنیت فردی و اجتماعی همواره در بردارندهٔ شاکلهٔ فکری خاصی است. این شاکلهٔ فکری به اثر وحدت می‌بخشد و آینهٔ تمام‌نمای روزگار و دوران مؤلف و هم‌چنین دنیای آرمانی اوست؛ «هر اثر هنری به مثابه اثر انگشت مؤلف آن است.» (سینیا، ۱۳۸۳: ۱۹۳) این جمله را می‌توان چنین تأویل کرد که در هر اثر هنری تفکر ویژهٔ مؤلف فردیت خاصی می‌یابد و کنکاش در زوایای اثر بیان‌گر این موضوع می‌تواند باشد که تفکر هر انسان منحصر به خود اوست البته این موضوع را نباید با اعتقاد مشترک به یک نظریه یا جهان‌بینی یکی دانست، از آن‌جا که هر انسان در حیات اجتماعی تجربیات خاص خود را دارد و در حوزه‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و خانوادگی تحت تأثیر عوامل ویژه‌ای می‌باشد؛ دارای ساختار و شاکلهٔ فکری خاصی نیز است که می‌توان صورت تقلیل یافتهٔ این شاکله فکری را در ساختار اثر هنری مشاهده کرد. این مسأله را هم نباید از یاد برد که ارایهٔ شاکلهٔ فکری در دو حوزهٔ خودآگاه متن و ناخودآگاه متن فراهم می‌آید که در بخش اول مخاطب، با اعتقادات صریح و دلخواه مؤلف رو به روست و در بخش دوم متن الگویی روان‌کاوانه برای خواننده می‌شود تا خواننده بتواند به تفکرات واقعی مؤلف که گاه

سعی در پنهان نمودن آن دارد، پی ببرد.

۵ـ عاطفه و احساس

عاطفه یکی از عناصر محوری در هنر محسوب می‌شود. تولستوی معتقد است غایت اثر هنری انتقال عواطف است و چنین می‌نویسد: هنر آنگاه آغاز می‌گردد که انسان با قصد انتقال احساسی که خود آن را تجربه کرده باشد آن احساس را در خویشتن برانگیزد و به کمک علایم معروف و شناخته شده ظاهری بیانش دارد... فعالیت هنر یعنی انسان، احساسی را که قبلاً تجربه کرده است در خود بیدار می‌کند و با برانگیختن آن به وسیلهٔ حرکات و اشارات و خط‌ها و رنگ‌ها و صداها و نقش‌ها و کلمات، به نحوی که دیگران نیز بتوانند همان احساس را تجربه کنند، آن را به سایرین منتقل کند. (تولستوی، ۱۳۴۵: ۶۴) بسیاری از منتقدان بر این نظر تاخته‌اند و آن را فاقد اصالت دانسته‌اند؛ کروچه می‌گوید: «شعر نمی‌تواند عاطفه و احساس را منتقل کند یا از آن تقلید نماید زیرا عاطفه برآشفتگی و نابسامانی است و هنر شکل و نظم.» (رزغریب، ۱۳۷۸: ۱۰۳) رز غریب نیر معتقد است: «اثر هنری با توانایی برانگیختن احساسات و تحریک آن ارزیابی نمی‌گردد بلکه مسأله برعکس است» (همان) این نکته را نباید از یاد برد که منظور تولستوی از احساس، صورت ذهنی و نتیجهٔ حادثه نیست که به صورت پاره گفتاری ادا گردد. بلکه وی معتقد است باید ساختار عاطفی فراهم آورد باید شرایط و عناصر را به گونه‌ای ارایه نمود تا مخاطب در جایگاه تجربه قرار بگیرد و از این دریچه احساس به او انتقال یابد نه این‌که پذیرندهٔ نتیجهٔ احساس مؤلف باشد. به هر حال نمی‌توان نقش عاطفه را در شعر نادیده گرفت. از سویی این مؤلفه با جلب مخاطب به متن و ترغیب او به ادامهٔ خواندن به عنوان عنصری کاربردی نقش ایفا می‌کند و از سویی مخاطب را در جایگاه تجربهٔ عواطف و احساسات انسانی از منظرهای مختلف قرار می‌دهد، تا هر لحظه در جهان مؤلف و جهان متن به کشف تازه‌تری برسد.

۶ـ صور خیال

عناصر خیال و صورت‌های خیال‌انگیز مرکز و نقطه‌هایی هستند که تصرفات در معانی بر گرد آن‌ها می‌گردد و ذهن شاعر به کمک آن‌ها در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی ایشان با طبیعت به نوعی تصرف می‌کند. حوزه خیال شامل عناصری مانند: تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص و... است که می‌توان تحقیق کرد که خیال یک شاعر در طول یک قصیده و یا غزل در چه حدی است و چگونه پیوندی میان خیال و اجزای شعر او وجود دارد و در حقیقت جهت عمودی و افقی خیال هر دو مورد بحث قرار می‌گیرد.

۶ـ۱ـ تشبیه

تشبیه بیانی مبتنی بر تخیل است که روشن‌گر اشتراک شیئی یا معنایی در میان دو یا چند چیز است. به بیانی دیگر تجسم و تصویرکردن همانندی‌ها در میان دو یا چند چیز در یک صفت و نمایش آن همانندی‌ها را تشبیه گویند. «تشبیه مبتنی بر ادعای مشابهت است، در مانند کردن و مبتنی بر کذب و ادعاست و معنایش این است که دو چیز علی‌الظاهر به هم شبیه نیستند و این ما هستیم که این شباهت را برقرار می‌کنیم.» (طالبیان، ۱۳۷۸: ۴۱)

جرجانی در بارهٔ تشبیه چنین می‌گوید: «تشبیه این است که معنی یا حکمی از معانی و احکام چیزی را برای چیز دیگر ثابت کنیم. مثل اثبات شجاعت شیر برای مرد و یا حکم نور را در مورد دلیل اثبات کنیم، از این جهت که دلیل حق و باطل را از هم جدا می‌سازد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۲) و خواجه نصیر نیز در تبیین تشبیه می‌گوید: «تشبیه و استعارات از جمله محاکات لفظی است و باشد که بسایط را بود، مانند آن که از روی نیکو به ماه عبارت کنند و باشد که مرکبات را بود، چنان‌که از هلال و زهره به کمان سیمین و بندقه زرین عبارت کنند و ...» (همان،۵۴) هنگامی که در کشف و شهود شاعرانه همانندی دو موضوع کشف می‌گردد این فرایند با درک لذت و احساس زیبایی توأم است. اساساً درک و لذت ناشی از یافتن همانندی‌ها و وجوه تشابه در میان موارد مختلف جنبه‌ای غریزی دارد اما زیبایی تشبیه به تقارن

و تقابلِ دست کم یک صفت همانند و مشترک در دو چیزِ متفاوت، باز می‌گردد و این درک لذت و زیبایی به زشتی یا زیبایی آن دو چیز ارتباط چندانی ندارد. البته باید این نکته را هم در نظر داشت که گاه ممکن است کشف وجوه همانندی بی‌هیچ قصد و هدفی به صورت غریزی واقع شود اما در هر صورت این کشف با لذّت و زیبایی همراه است.

هر تشبیه از چهار رکن تشکیل می‌شود: «مشبه، مشبه به، ادات تشبیه و وجه شبه» که دو رکن اصلی آن «مشبه» و «مشبه به» هستند که طرفین تشبیه محسوب می‌گردند.

تشبیه از عناصر تصویرسازی است که در تمامی ادوار شعر فارسی کاربرد فراوانی داشته است و آن‌چنان که ابوهلال عسکری در بارهٔ کاربرد آن می‌گوید: هیچ ادیبی از آن بی‌نیاز نیست.» (همان، ۴۶)

۶ـ۱ـ۱ـ تقسیم‌بندی‌ها

در ادبیات ملل تشبیه عموماً از نخستین اشکال تصویرگری نزد شعرا بوده است و به موازات تکامل تصویرگری رفته رفته تشبیه مختصرتر و فشرده‌تر شده است و پس از حذف ادات، وجه و مشبه، به استعاره تبدیل شده است. این معنی در تعریف بلاغیون باستان هم‌چون ارسطو به خوبی منعکس است. او استعاره را تشبیهی می‌نامد بدون ادات و مشبه. برخی بلاغیون ایرانی و اسلامی نیز استعاره را تشبیه محذوف گفته‌اند و در این تسمیه متوجه بر جنبهٔ حذف مشبه می‌باشند.

تشبیه در صورت گسترده و کامل خود جمله‌ای است که چهار جزء دارد اما در کاربرد، آنچه بیشتر به نظر می‌آید این است که شاعران از ذکر وجه شبه پرهیز می‌نمایند تا امکان کشف و دایرهٔ تاویل برای مخاطب گسترش پیدا کند. قدما نیز با توجه به این مورد تشبیه چهار جزیی را «مفصل» و تشبیهی را که در آن وجه شبه محذوف باشد «مجمل» گفته‌اند.

در مورد کاربرد ادات نیز در آثار شاعران بیشتر میل به عدم استفاده خودنمایی می‌کند. دکتر شفیعی در این مورد می‌نویسد: «آن چه به ذهن نگارنده می‌رسد و تکامل ادبیات هر زبان گواه

آن است، این است که حذف ادات که اندک اندک تشبیه را به استعاره نزدیک می‌کند، عاملی است برای پر تأثیرکردن و نیرو بخشیدن به تشبیه زیرا غرض اصلی از تشبیه، عینیت بخشیدن است به دو چیزی که غیریت دارند و چون ادات حذف شود عینیت به صورت محسوس و دقیق‌تری نمایانده می‌شود و چون ادات ذکر شود خود دلیلی است بر غیریت.» (همان، ۶۶) به هر حال قدما تشبیهی را که در آن ادات به کار نرفته باشد موکد، بالکنایه یا محذوف الادات نامیده‌اند و اگر ادات تشبیه ذکر شود به آن تشبیه مرسل یا صریح می‌گویند. (شمیسا، ۱۳۷۱: ۳۵) هم‌چنین به تشبیهی که در آن نه وجه شبه ذکر شود و نه ادات، تشبیه بلیغ گفته‌اند. اما دو رکن اصلی تشبیه، مشبه و مشبه به است که هیچ‌گاه حذف نمی‌شوند زیرا غرض از تشبیه، توصیف خیال گونهٔ «مشبه» به وسیله «مشبه به» است، این توصیف مخیّل باید از مشبه به اخذ شود، پس وجود «مشبه» و «مشبه به» هر دو لازم است. برای تشبیه می‌توان به اعتبار حسی و عقلی بودنِ «مشبه» و «مشبه به» چهار حالت متصور شد.

۱ـ مشبه حسی ⟷ مشبه به حسی

۲ـ مشبه حسی ⟷ مشبه به عقلی

۳ـ مشبه عقلی ⟷ مشبه به حسی

۴ـ مشبه عقلی ⟷ مشبه به عقلی

مراد از حسی اموری است که با یکی از حواس پنج‌گانه قابل درک باشند یعنی به طور کلی وجود مادی داشته باشند، اما مراد از عقلی در اصطلاح بیان هر چیزی است که به یکی از حواس درک نشود و وجود آن ذهنی باشد. (همان)

۶ـ۲ـ استعاره

اوج تخیل هنری و ایجاد ادراک زیبایی‌شناسانه در عنصر تصویرآفرین «استعاره» نمود می‌یابد. «استعاره روح شعر است، انتقال مفهوم کلمه‌ای است به کلمهٔ دیگر یا انتقال معنی یک شیء است به معنی دیگر، حذف یکی از طرفین استعاره در ذهن و ارایهٔ طرف دیگر است در

کلمه» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۸) استعاره در لغت مصدر باب استفعال است، یعنی عاریه خواستن چیزی به جای چیز دیگری. «جاحظ» در «البیان و التبیین» در تعریف استعاره می‌گوید: استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلیش هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد و پس از او عبدالله بن معتز در البدیع استعاره را جانشین‌کردن کلمه‌ای برای چیزی که پیش از این بدان شناخته نشده باشد، می‌خواند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰۹)

رشیدالدین وطواط می‌گوید: این صنعت چنان باشد که لفظی را معنایی باشد حقیقی پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از معنی حقیقی نقل کند و به جای دیگر بر سبیل عاریت به کار بندد و این صنعت در همه زبان‌ها بسیار است. (وطواط، ۱۲۷۹: ۲۹) سکاکی نیز می‌گوید: «استعاره آن است که یکی از طرفین تشبیه را ذکر کنی و طرف دیگر اراده کنی و ادعا کنی که مشبه در جنس مشبه به داخل شده است.» (جرجانی، ۱۳۶۱: ۲۸) عبدالقاهر جرجانی در تبیین استعاره چنین می‌گوید: «در استعاره مثل این است که نام و عنوان اصلی را از شیء جدا کرده‌ایم و به دور انداخته‌ایم و مثل این است که دیگر اسمی ندارد و نام دوم را شامل آن قرار داده‌ایم و تشبیه که قصد اصلی ما بوده، در دل نهان مانده و در خاطر پنهان شده، ولی در ظاهر چنان است که گویی این همان چیزی است که در زبان، این نام بر او نهاد شده است.» (سکاکی، ۱۳۵۶: ۳۶۹) عملکرد استعاره مانند تشبیه مبتنی بر قیاس است. قیاس در تشبیه هدف است و در استعاره وسیله‌ای برای دخول و انتقال ذهنیات. کلمه‌ای را که در غیر معنی حقیقی به کار رفته «مستعار» و معنی مورد نظر یا مشبه را «مستعارله»، مشبه به را «مستعارمنه» و وجه شبه را «جامع» گویند. این مسأله را باید در نظر داشت که مستعار و مستعار منه عملاً یکی هستند منتهی «مستعار»، فقط به ظاهر لفظ استعاره اطلاق می‌شود، اما «مستعار منه» همان لفظ، بعد از حمل معنی بر آن است.

۶ـ۲ـ۱ـ تقسیم‌بندی استعاره

در بارهٔ انواع استعاره در کتب پیشینیان سخنان بسیاری رفته است و هر یک از آنان با تأکید

بر موضوعی، انواعی را برای استعاره در نظر گرفته‌اند که گاه غیر ضروری به نظر می‌رسد. دکتر شفیعی معتقد است: این تقسیم‌بندی‌ها اگر چه برای تبیین و نشان‌دادن انواع استعاره و شکل‌های ممکنِ بیانِ استعاری، به جای خود ارزشمند است، اما هیچ کمکی برای گسترش صور خیال شاعرانه انجام نمی‌دهد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۱۳-۱۱۴) البته شایان ذکر است که نقل قول مذکور منکر تأثیر و اهمیت تقسیم‌بندی عناصر تصویرساز در پژوهش هنر نیست بلکه سویهٔ اصلی کلام متوجه مسأله تأثیر تقسیم‌بندی‌ها در آفرینش ادبی است.

نخستین تقسیم‌بندی که در شیوه تحقیقات قدما قابل یادآوری است و مقبول‌تر به نظر می‌رسد تقسیمی است که از دیدگاه حذف یا ذکر یکی از دو سوی استعاره ایراد شده است. از این منظر اگر مستعارله در کلام حذف شده باشد بدان استعاره «مصرحه» و اگر مستعار منه در کلام نباشد، این استعاره را «مکنیه» گویند.

۶ـ۳ـ تشخیص

هنرمند همواره در صدد یافتن جایگاه خود در هستی بر می‌آید از این رو با طبیعت بی‌جان به گفتگو می‌پردازد، از تخیل خویش سود می‌جوید و شعور و خلاقیت خود را در هستی جاری می‌سازد. هنرمند سعی دارد تا با گونه‌ای همذات‌پنداری طبیعت را وادار به پویایی نماید و بدان جنبش بخشد تا طبیعت نیز در صدد بیان عواطف پنهان و اندیشهٔ ژرف او بر آید. از این رو هنرمند می‌کوشد با بخشیدن شخصیت انسانی به اشیا این امر را تحقّق بخشد. یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر طبیعت می‌کند و از ره‌گذر نیروی تخیل خویش به آن‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد. در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است.

ناقدان اروپایی در تعریف تشخیص می‌گویند: «بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسان به ویژه احساس انسانی به چیزهایی انتزاعی،

اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنـدهٔ دیگـر.» (طالبیـان، ۱۳۷۸: ۷۶) دکتـر شفیعی در این باره می‌نویسد: «مسأله تشخیص چیزی است که در کتـب نقـد شـعر و بلاغـت فرنگی به عنوان فصلی جداگانه همیشه مورد بررسی قرار می‌گیرد، اما در کتب ادب مـا نشـانی از آن وجود ندارد و حتی نامی هم برای آن، دقیقاً نداریم و انتخاب عنوان تشخیص که معـادلی است برای تعبیر فرنگی[1]کاری اسـت کـه بعضـی ناقـدان معاصـر عـرب در کتـاب‌هـای خـود کرده‌اند.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۱) این نکته را نباید فراموش کرد که اگر چه در کتب قـدما مستقیماً به تشخیص اشاره نشده است اما گاه به طور مبهم و نامعین، مورد نظر علمای بلاغـت بوده و هر کدام به گونه‌ای از آن سخن گفته‌اند.

در «تخلیص المفتاح» آمده است: «و گاه باشد که تشبیه در نفس مضمر ماند و هیچ کدام از ارکان آن آورده نمی‌شود مگر مشبه و با آوردن یکی از خصایص «مشبه به» بـه موضـوع تشـبیه اشارت می‌شود و این تشبیه مضمر در نفس، استعارهٔ مکنیه خوانـده مـی‌شـود و اثبـات آن امـر مختص را در اصطلاح استعاره تخیلیه می‌گویند و مجموع این کار را استعاره بالکنایه مثلاً: و اذا المَنّیهٔ اَنشَبت اظفارَها الفَیتَ کُلّ تَمیمهٔ لا تنفَعُ (همان) چنان‌که می‌بینیم مثالی که بـرای تعریـف در نظر گرفته شده حاوی آرایهٔ تشخیص است و اگر چه مستقیماً و مجزا به آن اشاره نرفته، اما منظور نظر بوده است.

آنچه در تعریف «استعاره بالکنایه» یا «کنـایی» آمـده اسـت مـی‌توانـد تـا حـدودی مفهـوم «تشخیص» را نیز در بر بگیرد. اما «بهتر است این گونه تصویرها را از استعاره جـدا کنـیم و بـه شیوهٔ ارباب بلاغت مغرب زمین رفتار نماییم که آن را تشـخیص مـی‌خواننـد و آن را از مجـاز جدا کرده‌اند و ارسطو آن را نهادن اشیا در زیر چشم یعنی نیروی حرکت و حیات بخشیدن بـه اشیا می‌خواند.» (همان، ۱۵۴)

---

1 - personafication

۶ـ۴ـ مجاز

مجاز از جمله شگردهایی است که در زبان روزمره کاربرد وسیعی دارد و بـه تبـع در شـعر نیز به کار می‌رود. مجاز را نمی‌توان به عنوان یکـی از ابزارهـای اصـلی تصـویرآفرینی در نظـر گرفت. تنها یکی از انواع مجاز می‌تواند این کارکرد را داشته باشد که مجاز به علاقهٔ مشابهت یا «استعاره» نام دارد. مجاز در لغت به معنی غیر واقع است و در علم بیان استفاده از لفظ در غیـر معنی حقیقی است به لحاظ وجود قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنی حقیقی باشد. شرط نقل معنـی حقیقی به معنی مجازی، وجود تناسبی است بین آن دو و این مناسبت را علاقه گویند.

سکاکی در تعریف مجاز می‌گوید: مجاز کلمه‌ای است که از معنی خود در گذرد و در «غیر ما وضع له» به کار رود به یاری قرینه‌ای که از اراده‌کردن معنی حقیقی، مـانع باشـد و علاقـه و رابطه‌ای که بین معنی نهاده و نانهاده وجود داشته باشد. (سـکاکی، ۱۳۵۶: ۳۶۵) مجـاز در نظـر ارسطو عبارت است از نقل نام چیزی بر چیزی دیگر. این انتقال یا از جنس به نوع یا از نوع به جنس یا از نوع به نوع و یا بر حسب مناسب و مشابهت صورت می‌گیرد. (طالبیان، ۱۳۷۸: ۸۲)

۷ـ ساختار تخیل

ساختار تخیل شیوهٔ پیوند و ارتباط میـان صـور خیـالی در شـعر اسـت سـاختار تخیـل بـر چگونگی شکل‌گیری تصویر و ارتباط آن، با عناصر دیگر موثر است و به صور خیـال در مـتن، شکل و هیأت ویژه‌ای می‌بخشد. بی‌شک ذهن مؤلف مهـم‌تـرین عامـل در چگـونگی سـاختار تخیلی متن است اما نباید از یاد برد که ذهن به مثابه عنصـری اسـت کـه مـداوم در سـاختاری بزرگ‌تر خود را تعریف می‌کند. مؤلفه‌هایی چون فرهنگ، مذهب، شرایط جغرافیایی، تـاریخ، و سنت ادبی‌و... در دیالوگی مداوم با ذهن قرار دارند و به ذهن شکل می‌بخشـند. پـس مـی‌تـوان این گونه نتیجه‌گیری کرد که علاوه بر ذهن مؤلف عوامـل مـوثر دیگـری وجـود دارنـد کـه در شکل‌گیری ساختار تخیل و ماهیت آن موثرند.

دکتر شفیعی در باره ساختار شعر چنین می‌نویسد: در ساختمان هر شعر بلند، خواه قصیده و خواه مثنوی یا مسمط ذهن شاعر دو گونه خلق و ابداع یا کوشش هنری دارد. در یک سوی، طرح مکرر مجموع اجزای سازندهٔ شعر است که چگونه با یک‌دیگر ترکیب یافته و ساختمان مکرر شکل عمومی شعر را به وجود آورده است و در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تأثیرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر که ما آن را محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم به وجود می‌آید، بی‌گمان آفرینش و قدرت خیال شاعر در این جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی افقی و تصویرهای کوچک بیان، یعنی تک تک ابیات وجود دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۸۰) وی معتقد است در هر شعر کوتاه و یا یک بیت واحد، ذهن شاعر و خلاقیت تصویری او متوجه ساختار افقی شعر است که اصطلاحاً آن را «محور افقی» می‌نامد اما در ساختمان شعر بلند، بین ابیاتی که شاعر موضوع واحدی را دنبال یا بیان می‌کند ذهن سراینده نه تنها متوجه طرح تصویری و ترکیب اجزای ساختمان کلی و شکل عمومی شعر است که در واقع «رابطه عمومی» ابیات متوالی است و آن را اصطلاحاً «محور عمودی» می‌نامد و معتقد است در آن خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و خاطرات و تأثرات عاطفی و حسی در زمینه‌های مختلف، برای بیان موضوع سود می‌جوید. نیروی آفرینش تصویر و قدرت خیال شاعر در این نوع ساختار به همان اندازهٔ ساختار افقی شعر حایز اهمیت است. (همان) محور افقی خیال، اندیشه یا احساسی است که شاعر در بیت‌ها یا بندهای شعر به کمک تصویرهای خیال بیان می‌کند تا طرح کلی یا محور عمودی خیال اثر خود را شکل دهد. محورهای افقی خیال باید در عین ارتباط و هماهنگی با یک‌دیگر، با فکر اصلی و طرح کلی اثر نیز مربوط و هماهنگ باشد. (ضابطی، ۱۳۷۸: ۳۶)

دکتر شفیعی در بارهٔ به کارگیری و هماهنگی محور عمودی در ادوار شعر فارسی می‌گوید: «ذهن شاعر، همان گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به وجود آورد هم چنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد اما این کوشش در

ادبیات ما در هر دو جهت یکسان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده است و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال تصویرهای تازه به وجود آورده‌اند. البته مواردی استثنایی در کار برخی شاعران وجود دارد. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۱۷۵)

در شعر کهن پارسی، شاعران کمتر به ساختار تصویری در کل شعر توجه داشته‌اند و بیشتر تلاش خود را صرف گنجاندن تصاویر در یک بیت کرده‌اند. از این رو ابیات زیادی می‌توان یافت که از لحاظ تصویر و اندیشه بسیار موجز و زیبا هستند اما در ارتباط با کلیت اثر نقش ویژه‌ای ایفا نمی‌کنند. این مسأله به ویژه در سبک هندی اهمیت بسیاری پیدا می‌کند. از نظر بسیاری از ادیبان قدیم، پیوستگی معنوی دو یا چند بیت عیب به شمار می‌آمده و شاعر موظف بوده هر چه را می‌خواهد بگوید در یک بیت بگنجاند. «در نقد شعر امروز به ارتباط بین اجزای تشکیل‌دهنده شعر، یعنی محورهای افقی خیال با هم و هم‌چنین با طرح کلی اثر، یعنی محور عمودی خیال اهمیت بسیاری داده شده است؛ در شعرهای موفق معاصر که اغلب در اشکال مختلف شعر نو سروده شده، تناسب و ارتباط بین محورهای افقی خیال و محورهای عمودی و اصلی خیال در شعر رعایت شده است.» (میرصادقی، ۱۳۷۲: ۲۳۵) محور عمودی خیال، در واقع نشانگر تجربه ذهنی یا عاطفی یگانه‌ای است که شاعر درک می‌کند و در سراسر یک قطعه شعر آن را ارایه می‌دهد. از این رو می‌توان اهمیت بیشتری برای آن متصوّر شد.

براهنی ساختار خیال را شکل ذهنی می‌نامد و می‌نویسد: شکل ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیا و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. در جایی تصاویر می‌رویند، می‌بالند و از هم جدا می‌شوند و یا در کنار هم حرکت می‌کنند و بالاخره در جایی نضج و اوج می‌پذیرند و به هم می‌پیوندند و ویژگی‌های ذهنی خود را ایجاد می‌کنند. طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیا و احساسات به شعر شکل ذهنی می‌بخشد. (براهنی، ۱۳۷۱: ۷۳)

۸ـ عناصر نظم‌آفرین

«وزن و موسیقی»

موسیقی و توازن پدیده‌ای است که با سرشت انسان آمیخته است و سنت ایرانی شعر هم در حقیقت، موسیقی و تناسب اجرای کلام و به تعبیری رقص واژه‌هاست و شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام. اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان ذوق و قریحه از خود بی‌خود می‌شوند.

خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف وزن می‌گوید: اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت، لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند. (طوسی، ۱۳۶۹: ۳) هم‌چنین دکتر خانلری می‌گوید: وزن نوعی تناسب است؛ تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزا متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند. (خانلری، ۱۳۷۷: ۱۰)

شعر به کمک وزن و موسیقی نشاط و شوق را در شنونده برمی‌انگیزد و وزن پس از عاطفه رکن معنوی شعر است و مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخیل و تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد. و در اهمیت آن گفته‌اند: عامه منکران نبوت را طعن در کتاب‌های منزل و انبیا مرسل جز به واسطهٔ نظم سخن نیفتاده است. (شمس قیس رازی، ۲۰۰، منقول از موسیقی شعر،۵۰) دکتر شفیعی در باب اهمیت و تعریف وزن می‌گوید: وقتی مجموعه آوایی که به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت و مصوت‌ها از نظام خاص برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم و اهل هر زبان وزن شعر خود را در تناسب‌های خاص احساس می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴: ۹) دیگران هم این تعریف را در بارهٔ وزن به نحوی دیگر بیان کرده‌اند: وزن هر نوع انتظامی می‌باشد که در یک توالی مستقر شده

است.(پیر گاستالا، ۱۳۳۶:۱۴۱) ارسطو نیز شعر را زاییده دو نیرو می‌داند، یکی غریزه محاکات و دیگری خاصیت ادراک وزن. آهنگ موسیقی شعر دامنه پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها شد و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصهٔ وزن یا همراهی زبان و موسیقی به هنگام کار حس کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۴)

شاعران کوشیده‌اند که شعر، موسیقی خاص خود را داشته باشد یعنی کلمات به جای خود بنشینند بی‌آن‌که از آلات موسیقی کمک بگیرند. به همین دلیل عده‌ای معتقدند که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود. وزن نوعی ایجاد بی‌خویشی و تسلیم است برای پذیرفتن خیالی که در نفس کلام مخیل وجود دارد چندان که دروغ را نیز می‌توان به خواننده یا شنونده به گونه‌ای انتقال داد تا آن را تصدیق کند و اگر وزن نباشد این تسلیم و بی‌خویشتی در برابر کلام مخیل دشوارتر انجام می‌شود.

ابن‌سینا در منطق شفا در باب وزن کلام خطابی‌می‌گوید: کلام اگر برخوردار از سجع و عطف و وزن باشد به خاطر سپردنی‌تر خواهد بود. (الشفا ابن‌سینا، منقول از موسیقی شعر، ۲۷۵) تفاوت نظم و نثر هم در همین است که شعر، آهنگ‌های معینی را در خود گردآوری می‌کند و شکل خاصی از آن‌ها می‌سازد و با تکرار این آهنگ‌ها وزن به وجود می‌آید. دکتر شفیعی تأثیرات وزن در شعر را این گونه بیان کرده‌اند:

۱ـ لذت موسیقایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که از آن لذت می‌برد و به همین دلیل زبان عاطفه همیشه موزون است.

۲ـ میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳ـ به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۹)

قابل ذکر است که موسیقی و آهنگ شعر محدود به قالب عروض و بحر شعر نیست بلکه نوع پیوستگی کلمات با یک‌دیگر و ایقاع‌های شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌کند که

کم از موسیقی وزن شعر نیست؛ زیرا در شعر دو نوع موسیقی وجود دارد:

۱ـ موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها

۲ـ موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر.

وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و ایقاع‌های کلمات، موسیقی درونی آن را. (همان،۵۱)

۸ـ۱ـ موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی شعر وزن شعر است که مبتنی بر کمیت و کیفیت هجاها در یک مصرع است. در این قلمرو هیچ شاعری به شاعری دیگر برتری ندارد مگر به تنوع اوزان یا به هماهنگی اوزان یا تجارب روحی و دیگر جوانب موسیقیایی شعرش. در مورد موسیقی بیرونی این نکته را باید همواره در نظر داشت که شاعران در بیشتر اوقات از تأثیرات عاطفی اوزان عروضی سود جسته‌اند. مثلاً مولوی در حالت وجد وسماع صوفیانه از وزنی متناسب با مضمون و حال استفاده کرده است:

دوش چه خورده‌ای بتا؟ راست بگو نهان مکن　　چون خمشان بیگنه، روی بر آسمان مکن

وزن این ابیات (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) است. در مفتعلن دو هجای کوتاه در کنار هم قرار گرفته‌اند و در مفاعلن هجاهای کوتاه فقط با فاصلهٔ یک هجای بلند بیان شده‌اند. بحر سریع (مفتعلن مفتعلن فاعلن) نیز به همین علت با مضامین شورانگیز و وجدآور هم‌خوانی بیشتر دارد.» (فضیلت، ۱۳۷۸: ۴)

۸ـ۲ـموسیقی درونی

مدار و جلوه‌گاه درونی شعر هرگونه تنوع و تکرار است و بنا به گفته دکتر شفیعی «مجموعه هماهنگی‌هایی که از ره‌گذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید جلوه‌های این نوع موسیقی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱)

از بارزترین نمونه‌های موسیقی درونی می‌توان به ا نواع جناس‌ها اشاره کرد که مهم‌ترین قلمرو موسیقی درونی شعر است. در مباحث زبان‌شناسی این موضوع به گونه‌ای دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و پدید آمدن توازن در موسیقی درونی شعر وابسته به گونه‌ای از فرآیند تکرار کلامی است که به انواع آن به صورت مجمل اشاره می‌کنیم.

۸ـ۳ـ توازن آوایی

توازن آوایی به تکرار منظّم و هماهنگ صامت‌ها و مصوّت‌ها گفته می‌شود. این تکرار گاه میان دو واژه متوالی است و گاه میان تمامی واژگان در سطح مصراع یا بیت. و نیز به تکرار یک واج صامت یا مصوت در یک بیت یا عبارت گفته می‌شود به گونه‌ای که طنین آن در گوش بر جای بماند و باعث پیدایش موسیقی آوایی در آن بخش از سخن شود.

تکرار مصوّت‌های بلند و کوتاه در سطح مصراع یا بیت نیز گونه‌ای از توازن آوایی در موسیقی میانی شعر است؛ چنان که در مثال زیر اخوان از توالی صامت‌ها در واژه‌ها (تکرار صامت س) به منظور غنای موسیقی میانی استفاده کرده است:

ـ وگر دست محبّت سوی کس یازی / به اکراه آورد دست از بغل بیرون / که سرما سخت سوزان است...

توازن آوایی به دو شکل توازن واجی و توازن هجایی تقسیم می‌شود. تکرار واجی شامل واج آرایی و برخی از انواع قافیه و سجع متوازی است.

واج‌آرایی با تکرار صامت /ز/ :

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است

۸ـ۴ـ توازن واژگانی

به آن دسته از توازن‌هایی گفته می‌شود که در سطح تحلیل واژگانی قابل بررسی باشند. تکرارهایی که در این نوع از توازن‌ها وجود دارند در چارچوب هجا نمی‌گنجند. شگردهایی چون ترصیع و موازنه نیز در همین مقوله می‌گنجند. مثال:

ای منـــور بـــه تـــو نجـــوم جمـــال ای مقـــرر بـــه تـــو رســـوم کمـــال

که استفاده از جفت واژه‌هایی هم‌چون «منور / مقرر»، «نجوم / رسوم» و «جمال / کمال» نشان‌دهنده این نوع از قرینه‌سازی و توازن می‌باشد.

شـد آن زمانـه کـه رویـش بسـان دیبـا بـود شـد آن زمانـه کـه مـویش بسـان قطـران بـود

۸ـ۵ـ توازن نحوی

به گونه‌ای از توازن گفته می‌شود که بر اساس تکرار در ساخت‌های نحوی به وجود می‌آید. در این گونه توازن با همنشین‌سازی عناصر نوعی نظم به وجود آید.

بـــه روز نبـــرد آن یـــل ارجمنـــد بـــه شمشـــیر و خنجـــر بـــه گـــرز و کمنـــد

بریـــد و دریـــد و شکســـت و ببســـت یـــلان را ســـر و ســـینه و پـــا و دســـت

یا

میـــر منـــد و صـــدر منـــد و پنـــاه مـــن ســـادات ری، ائمـــه ری، اتقیـــای ری

شاعر در بیت بالا سه مسند (میر من، صدر من، پناه من) را در مصراع اول و سه مسندالیه (سادات ری، ائمه ری، اتقیای ری) را در مصراع دوم هم‌نشین یک‌دیگر ساخته است.

۸ـ۶ـ موسیقی کناری شعر

منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقیایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. آشکارترین نمونه موسیقی کناری قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها. موسیقی کناری نیز مانند وزن، از همراهان همیشهٔ شعر فارسی بوده و تکمیل‌کنندهٔ ساختمان آن. از میان قافیه و ردیف، سهم قافیه در موسیقی شعر بیشتر است و ردیف، غالباً جنبهٔ تکمیلی دارد. بسیاری از شعرهای فارسی، با رعایت قافیه و بدون ردیف سروده شده‌اند. قافیه در شعر کمتر زبانی به اندازه زبان فارسی و عربی اهمیت دارد و ردیف ویژگی طبیعی شعر فارسی است.

وجود انواع قیدها نشان‌دهنده پویایی و حرکت شعر است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۶۰)

مانند کردن، تضاد، استفاده از رنگ، تشخیص، نوع فعل (که یا همراه با سکون و آرامش است و یا دارای حرکت و جنبش) و ماضی یا مضارع بودن آن (زیرا فعل ماضی متعلق به گذشته است حرکتی ندارد اما فعل مضارع با حرکت و سیر طبیعی و مداوم همراه است.) بررسی این نوع از مسایل و موضوعات در شعر باعث شناخت و به کارگیری دقیق آن‌ها و هم‌چنین حرکت و پویایی و زنده بودن تصاویر خواهد شد.

قابل ذکر است که عنصر رنگ نیز به عنوان گسترده‌ترین حوزه محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و بنا بر گفته دکتر شفیعی در صور خیال، رنگ یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش است هم از نظر مجازهای زبان شعر و هم از نظر اهمیتی که در خلق تشبیهات و استعاره‌های متحرک و حسی دارد. (همان، ۲۷۱)

نتیجه

پژوهش حاضر کوشیده است تا با بررسی نظریه‌های گوناگون در حوزهٔ ساختاری شعر ارزیابی نظری و تحلیلی صورت گیرد. باید بیان کرد که هر شعر یک تجربه است و باید تمام عناصر آن به گونه‌ای هماهنگ در خدمت تصویر آن باشند. این عناصر در شعر تمامی شاعران موجود است با این تفاوت که نحوه و کیفیت به کارگیری آن‌ها در شعر شاعران متفاوت است و البته شاعران بزرگ همیشه آن‌ها بوده‌اند که مجموع این عناصر را به کمال و در حد اعتدال داشته‌اند. تخیل مهم‌ترین و بارزترین ویژگی شعر در تولید زیبایی به شمار می‌آید و مفهوم تخیل هنری یکی از پیچیده‌ترین مسایل در زیبایی‌شناسی است. تصویر اصلی‌ترین عنصر شعر و جایگاه خلق دوبارهٔ پدیده‌های مادی و معنوی به شیوهٔ هنری است و تصویر هنری عبارت است از نحوهٔ خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی.

در شعر هرگز تقلید از تخیل جدا نیست بلکه همواره تقلید که جنبه عینی شعر را می‌سازد با تخیل که جنبه ذهنی آن را معین می‌کند مقرون می‌باشد ذهن مؤلف مهم‌ترین عامل در چگونگی ساختار تخیلی شعر است اما نباید از یاد برد که ذهن به مثابه عنصری است که مداوم در ساختاری بزرگ‌تر خود را تعریف می‌کند و می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که علاوه بر ذهن مؤلف عوامل موثر دیگری وجود دارند که در شکل‌گیری ساختار تخیل و ماهیت آن موثرند.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک. **ساختار و تاویل متن**. جلد ۱ و ۲. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲ـ اخوان ثالث، مهدی. **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج**. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۹.
۳ـ آل احمد، م. **سوررئالیسم**. تهران: نشر نشانه، ۱۳۷۷.
۴ـ زایس، اونر. **زیبایی‌شناسی**. ترجمه ا. نیک‌آذین، تهران: پیام، ۱۳۶۰.
۵ـ ایگلتون، تری. **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
۶ـ براهنی، رضا. **طلا در مس**، جلد ۱، انتشارات زریاب، ۱۳۷۱.
۷ـ براون، ادوارد گرانویل. **تاریخ ادبی ایران**. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶.
۸ـ برت، **آرال**. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
۹ـ پرین، لارنس. **در باره شعر**. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۱.
۱۰ـ پیر، گاستالا. **زیبایی‌شناسی تحلیلی**. ترجمه علیقلی وزیری. دانشگاه تهران، ۱۳۳۶.
۱۱ـ تتوی، عبدالرشید. **فرهنگ رشیدی**. سیمای دانش، ۱۳۸۶.
۱۲ـ تولستوی، لئو. **هنر چیست**. ترجمه کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۵.
۱۳ـ جلی، حسین. **میزان موسیقایی شعر فارسی**. تهران: نهاد هنر و ادبیات، ۱۳۷۲.
۱۴ـ خانلری، پرویز. **وزن شعر**. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
۱۵ـ داد، سیما. **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
۱۶ـ سجودی، فرزان. **ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**. تهران: انتشارات حوزه هنری، ۱۳۸۰.
۱۷ـ سکاکی، ابویعقوب یوسف بن‌ابوبکر. **مفتاح العلوم**. قاهره، ۱۳۵۶.
۱۸ـ سینیا، فویلند. **مقدمه‌ای بر نظریه هنر**. ترجمه کامران سپهران. تهران: مرکز، ۱۳۸۳.
۱۹ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۰.
۲۰ـ ـــــــــ ، ـــــــــ . **موسیقی شعر**. تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۴.
۲۱ـ ـــــــــ ، ـــــــــ . محمدرضا. **ادوار شعر فارسی**. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۸۳.
۲۲ـ شمیسا، سیروس. **فرهنگ عروضی**. تهران: فردوس، ۱۳۷۰.
۲۳ـ ـــــــ ، ـــــــ . **معنی و بیان**. تهران: پیام نور، ۱۳۷۱.
۲۴ـ صفوی، کورش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. جلد اول. تهران: انتشارات حوزه هنری، ۱۳۸۰.
۲۵ـ ضابطی، احمد. **سینما و ساختار تصاویر در شاهنامه**. تهران: کتاب فرا، ۱۳۷۸.
۲۶ـ طوسی، نصیرالدین. محمد بن محمد. **معیارالاشعار**. به اهتمام جلیل تجلیل. تهران: نشر جامی، ۱۳۶۹.

۲۷ـ عسگری، آقاخان. **هستی‌شناسی شعر**. تهران: نشر قصیده سرا، ۱۳۷۷.
۲۸ـ علوی مقدم، مهیار. **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
۲۹ـ غریب، رز. **نقدی بر مبنای زیبایی‌شناسی**. ترجمه نجمه رجایی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۸.
۳۰ـ غیاثی، محمدتقی. **سبک‌شناسی ساختاری**. تهران: شعله اندیشه، ۱۳۶۸.
۳۱ـ فضیلت، محمود. **معناشناسی و معانی در زبان و ادبیات**. کرمانشاه: دانشگاه رازی، ۱۳۸۵.
۳۲ـ ـــــ ، ـــــ . **آهنگ شعر فارسی**. تهران: سمت، ۱۳۷۸.
۳۳ـ ـــــ ، ـــــ . **آرایه‌های ادبی**. کرمانشاه: دانشگاه رازی، ۱۳۸۴.
۳۴ـ قزوینی، محمد بن عبدالوهاب. **المعجم فی معابیر الاشعار العجم**، کتاب‌فروشی تهران.
۳۵ـ مقدادی، بهرام. **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۳۶ـ میرصادقی، میمنت. **واژه‌نامه هنر شعری**. تهران: انتشارات مهناز، ۱۳۷۳.
۳۷ـ میرعمادی، سیدعلی. **شناخت ذهن و زبان در گذر زمان**. تهران: ورجاوند، ۱۳۸۲.
۳۸ـ الندیم، محمد بن اسحاق. **الفهرست**. تصحیح رضا تجدد، اساطیر، ۱۳۸۱.
۳۹ـ هگل، فردریش ویلهلم. **مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی**. ترجمه محمود عبادیان. تهران: نشر آوازه ۱۳۶۳.
۴۰ـ وزیرنیا، سیما. **زبان‌شناخت**. تهران: قطره، ۱۳۷۹.