پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۴) تابستان ۱۳۹۵، صص ۲۰۱ – ۱۷۳

# بررسی چرایی عدم تغییر و تحول در اصول بلاغی و بوطیقایی شعر کلاسیک فارسی

حسینعلی قبادی،[۱] حامد توکلی دارستانی[۲]

## چکیده

با ظهور اشعار منثور و سپید، سخت می‌توان تفاوتی محسوس میان جمله‌ای از یک «رمان» و قسمتی از یک «شعر منثور» احساس کرد؛ با آنکه امروزه بسیاری از نظریه پردازان، با بیان برخی خط تمایزها مانند عنصر «استعاری» و عنصر «مجازی» خواسته‌اند تا بین شعر و دیگر متون ادبی، تمایز قائل شوند، به نظر می‌رسد باز در این مسئله، به بن‌بست‌هایی برخورده‌اند. از مهم‌ترین‌خصایص شعر کلاسیک فارسی، عناصر موسیقایی، وزنی و عروضی آن است، که با توجه به از میان رفتن این ویژگی‌ها در شعرهای منثور، بسیاری از اشعار، از منظر ذات و صورت، با بسیاری از داستان‌ها و رمان‌ها قابل تمییز نیستند؛ در پژوهش حاضر، با بررسی برخی مؤلفه‌های شعر کلاسیک، نشان داده می‌شود، که اصرار بلاغیون و شاعران کلاسیک، بر عناصری چون وزن عروضی، آگاهانه و از روی تعمد بوده است و به همین دلیل نیز به دنبال انقلاب در شعر نبوده‌اند و نمی‌خواسته از محدودیت بحور عروضی رهایی یابند؛ از این روی به بررسی انتقادی شعر سپید و منثور خواهیم پرداخت و نشان خواهیم داد که اینگونه از شعر، به دلیل رهایی از عناصر موسیقایی و عروضی، هرگز نمی‌تواند شعری کامل باشد و از منظر صورت و ذات با دیگر متون ادبی از جمله رمان و داستان، قابل تمییز و تشخیص نیست.

کلیدواژه‌ها بوطیقای کلاسیک، شعر منثور، شعر منظوم، بلاغت، عناصر موسیقایی.

---

۱ . استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس. hghobadi@modares.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسنده مسئول) hamed_tadabiat88@yahoo.com
تاریخ وصول:۹۴/۱۲/۲۱ پذیرش: ۹۵/۰۶/۱۵

**مقدمه**

در پژوهش حاضر ابتدا به رئوس و مطالب مهم مطرح شده در بوطیقای کلاسیک شعر فارسی پرداخته می‌شود؛ در واقع بر مبنای نظرات فیلسوفان و بلاغیونی چون: جُرجانی، ابن سینا، فارابی، شمس قیس رازی، نظامی عروضی مشخص می‌شود که تعریف آنها از: شعر، قالب، فرم و جوهرهٔ «شعر» چیست؟ و چه متونی را شعر و چه متونی را «شبیه به شعر» قلمداد می‌کرده‌اند؟ و تلقی آنها از یک شعر کامل، و روش تشخیص یک شعر نسبت به دیگر متنها در چیست؟ با این توصیف‌ها تبیین و تحلیل می‌شود که نظرگاه و شیوهٔ تلقی منتقدان و شاعران کلاسیک از «شعرِ کامل» چیست؟ سپس به مسائلی که امروزه در شعر معاصر (غرض از شعر معاصر اشعار سپید و آزاد هستند) وجود دارد خواهیم پرداخت و همچنین تعاریفی که امروزه در تقابل با بوطیقای کلاسیک، در رابطه با شعر وجود دارد را توصیف و تبیین خواهیم نمود و با ذکر خصایص و ویژگی‌هایی که شاعران و منتقدان معاصر، برای شعر بر می‌شمارند، تصویری از تلقی نظریه پردازان معاصر در بابِ شعر، ارائه خواهیم داد و سپس بر اساس مقایسهٔ دو تلقی موجود نسبت به شعر، این دو را در محک نقد قرار خواهیم داد و با تحلیل و بررسی متنهای مختلف، نشان خواهیم داد که تلقی‌هایی که امروزه در نقد معاصر، نسبت به شعر وجود دارد، ناقص است و نمی‌تواند سنجه‌ای دقیق و کامل برای تشخیص شعرِ کامل باشد؛ سپس تبیین خواهیم نمود که با توجه به ویژگی‌هایی که در بوطیقای کلاسیک شعر فارسی وجود دارد، هر متنی را می‌توان مورد نقد و بررسیِ منطقی و مستدل قرار داد و دیگر نمی‌توان به صِرف احساسات شخصی گفت: «این متنِ شعر است و آن متن شعر نیست». از این‌رو با توجه به دلایلی از جمله: خَلط شدن شعر با دیگر متنها؛ نسبی گرایی در تشخیص شعرِ کامل؛ شخصی شدن داوری‌ها در باب نقد شعر و نبودِ معیاری دقیق برای سرودن شعر؛ می‌توان این فرضیه و حدس را مطرح نمود که به دلایلِ فوق، در بوطیقای کلاسیک شعر فارسی تغییر و تحولی پدید نیامده است؛ به دیگر سخن شاعران و منتقدانِ کلاسیک، می‌دانستند که با از میان برداشتن برخی ویژگی‌های موسیقایی و عروضی، دیگر سخت می‌توان میان «شعر» و دیگر متن‌ها خصوصاً نثرهای شاعرانهٔ صوفیانه، تشخیص و تمایزی پدید آورد، از این‌رو سعی بر تغییرِ ساختارِ

شعر نداشتند و به همان ساختاری که در واقع بوطیقای شعرشان بوده، بسنده نموده‌اند و همچون شاعرانِ معاصرِ کشورمان از جمله «شاملو»، «احمدرضا احمدی» و «یدالله رویایی» نظام عروض و قافیه و عناصر موسیقایی را در هم نریخته‌اند. همچنین در ادامه نشان خواهیم داد که «شعرِ کامل» در نظرگاه شاعران کلاسیک، تلفیق و ترکیبی از دو عنصر «قاعده‌افزایی» و «قاعده‌کاهی» است؛ بر اساس دو سنجهٔ عناصرِ «قاعده‌کاهی» و «قاعده‌افزایی» به بررسی انواع متون ادبی، اعم از اشعار کلاسیک، اشعار معاصر، داستان کوتاه و رُمان، خواهیم پرداخت؛ بدین معنا که می‌توان با توجه به این دو قاعده و همچنین بوطیقای کلاسیک شعر فارسی، بسیار از متون را تمییز داد و آنها را در سطوح متفاوت طبقه بندی نمود. قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی را می‌توان دو سنجهٔ مهم برای تشخیص سطوح ادبی و شعری در یک متن دانست؛ در رابطه با قاعده‌افزایی می‌توان اینگونه گفت که اساس آن بر نظام موسیقایی استوار است؛ به این معنا که عناصر موسیقایی، بر زبان معیار افزوده شده و باعث تمایز صوری آن با زبان روزمره می‌شود. عناصری چون: وزن عروضی، قافیه، سجع، هم حروفی یا واج آرایی؛ البته به شرط آنکه در معنای متن، تغییر ایجاد نکنند و نوعی تمایز بیرونی و ظاهری نسبت به زبان معیار، در متن پدید آورند. امّا در رابطه با قاعده‌کاهی می‌توان اینگونه گفت: هرگونه عدولی در متن، که باعث تمایزِ آن میان زبان معیار و همچنین باعث پدید آمدن تغییر در معنا شود، قاعده‌کاهی نام دارد. از انواع قاعده‌کاهی‌ها می‌توان از: قاعده‌کاهی آوایی، قاعده‌کاهی نحوی، قاعده‌کاهی نوشتاری، قاعده‌کاهی واژگانی و قاعده‌کاهی معنایی نام برد *(صفوی، ۱۳۹۰ الف: ۱۶۳- ۳۱۸؛ صفوی، ۱۳۹۰ب: ۷۶-۹۴)*. با توجه به این دو ابزار و سنجه، می‌توان متن‌های مختلف را مقوله بندی و طبقه بندی نمود و بر اساس آن سطوح مختلفی را برای متنهای مختلف، از عالی‌ترین سطح تا نازل‌ترین سطح، به دست داد؛ از جمله: شعر کامل (یا شعرِ منظوم)، شعرِ منثور، متنِ منظوم، نثرِ ادبی و نثرِ صِرف (محض).

## پیشینهٔ پژوهش

می‌توان به جرأت ادعا نمود که از منظرگاه پژوهش حاضر، تا کنون کسی نگاهی انتقادی به شعر منثور در قیاس با بوطیقای شعر کلاسیک نداشته است امّا با این‌حال به

برخی آثار، که دارای قرابتهایی با موضوع پژوهش حاضر هستند اشارتی می‌رود: دکتر **علی محمد حق شناس**، نخستین بار به مقولهٔ طبقه بندی سه نوعِ **نظم**، نثر و شعر در مقالهٔ «**سه چهرهٔ یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات**» توجه نشان دادند *(حق شناس؛ ۱۳۸۳)*. سپس **دکتر کورش صفوی** در دو مجلد «**از زبانشناسی به ادبیات؛ نظم و شعر**» در رابطه با عناصر قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی و اینکه چه آثاری را می‌توان شعر قلمداد نمود و چه آثاری را نظم، مباحث ارزشمند و قابل تأملی را مطرح نمودند *(صفوی؛ ۱۳۹۰)*. دکتر **سیّد مهدی زرقانی** نیز، در کتابِ خود تحت عنوانِ «**بوطیقای کلاسیک**» به بوطیقای شعری کلاسیک به شکل مبسوطی پرداخت‌هایی داشته‌اند که از این منظر پژوهش بسیار ارزشمندی است. همچنین خانم **پرند فیاض منش** در مقاله‌ای با عنوان «**نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه**» به جنبه‌های اثر گذاری عناصر موسیقایی بر تخیل و موضوع اثر و احساسات شاعر، پرداخت‌هایی داشته است *(فیاض منش؛ ۱۳۸٤)*. دکتر **سعید بزرگ بیگدلی** و **دیگران** نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «**بررسی سبک نثر شاعرانه در عبهر العاشقین**» به ویژگی‌های شاعرانهٔ کتاب عبهر العاشقین می‌پردازند و اینکه حتی متون نثر نیز می‌توانند از وجهی دارای شاعرانگی و عناصرِ شعری باشند *(بیگدلی و دیگران؛ ۱۳۸۵)*. این آثار در رابطه با تأثیر عناصر موسیقایی بر شعریت متن، و اینکه می‌توان متون را از یکدیگر تفکیک نمود، و اینکه در آثار منثور نیز ویژگی‌های شعری وجود دارد، ساحت‌های در خور تأملی را مطرح کرده‌اند، امّا بصورت روشمند و به صورتِ اخص، به ویژگی‌های بوطیقای شعرِ کلاسیک فارسی و آسیب شناسی نظریاتِ امروزین در باب شعر، هیچ پرداختی نداشته‌اند و همچنین در رابطه با چراییِ عدم تغییر و تحول در شعر کلاسیک فارسی و بررسی تطبیقی متون از منظر سطح ادبی، مطالب منسجم و روشمندی را مطرح ننموده‌اند و اساساً دغدغه شان با پژوهش حاضر تفاوتِ «بین المشرق الی المغرب» است.

## بحث و بررسی

### الف) گفتمانِ انتقادی بر شعر کلاسیک

قبل و پس از نیما، شاهد هجومِ انتقاداتِ فراوان و شدیداللحنی نسبت به شعر کلاسیک بوده و هستیم. در واقع گفتمانی یکپارچه شکل گرفته بود که صبغهٔ شدیدِ انتقادی نسبت به

شعر کلاسیک داشت. منتقدان مشروطه یک نوع نقد بیرونی و محتوایی بر شعر کلاسیک داشتند و منتقدان هم عصر و پس از نیما، انتقاداتی فنی و زیبایی‌شناسانه به شعر کلاسیک فارسی داشتند. منتقدان زمان مشروطه، نقدهایی خارج از حوزه نقدِ بلاغی و زیبایی‌شناسانه به شعر کلاسیک داشتند؛ آنها بیشتر از منظرِ جامعه شناختی، مدنی، مفهومی، معنایی، و اخلاقی به نقدِ شعر کلاسیک پرداختند و سعی بر سنت زدایی، تقدس زدایی، عرفان زدایی و ...، از شعرِ کلاسیک داشتند *(چراغی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳۷)*. آنها بر زبانِ رمزی، استعاری، تشبیهی و مجازی شعر کلاسیک نقد داشتند، در صورتی که این عوامل خود از گزاره‌های تمایز بخش میان شعر و دیگر متون به حساب می‌آمد. این منتقدان معتقد بودند که شعر و اثر ادبی باید ساده، صریح و واضح باشد؛ **آخوند زاده** بی آنکه فهمی مُدرن از نقد و نظریهٔ ادبی داشته باشد، بی نظمی و عدم توالی زمانی در بسیاری از آثار از جمله **مثنوی** را با بی نظمی فیزیک نیوتونی و اثبات گرایی **دکارتی** نقد می‌کرد *(همان، ۱۳۹-۱۳۸)* و اندک اندک اینگونه نقدها بر شعر کلاسیک، چه در زمان مشروطه و چه در زمان نیما و پس از او، باعث کلیشه‌ای شدنِ نقد بر شعرِ کلاسیک شد؛ همانطور که خودِ نیما نیز به برخی وجوه شعر کلاسیک (از جمله عدم عینی گرایی و نگاه عرفانی) نقدهایی را وارد نمود و پس از او نیز کسانی چون **شاملو**، **یدالله رویایی**، **احمدرضا احمدی**، **رضا براهنی** و دیگران، نیز بر شعر کلاسیک تاختند و شعر منثور و موج‌های چند گانه را پدید آوردند؛ به دیگر سخن، این کلیشه‌ها اندک اندک تبدیل به «گفتمان نقد شعر کلاسیک» شد. در صورتی که بسیاری از این نقدها، می‌توانست حاصل جهت گیری‌های گفتمانی آن زمان باشد. بدین معنا که اساساً نقدِ به شعرِ کلاسیک، دیگر معمول و متداول شده بود و هر که از راه می‌رسید، دانسته یا نا دانسته، مطلع یا نا مطلع، بر اثرِ فضای غالبِ آن زمان، بر شعرِ کلاسیک فارسی می‌تاخت؛ از این‌رو در این پژوهش نشان داده می‌شود که علی رغمِ این طبیعی شدگی نقد بر شعر کلاسیک فارسی، باید اذعان نمود که حداقل؛ بوطیقای شعر کلاسیک فارسی روشمند بوده است و اصرار بر نظم و عروض و قافیه و موسیقی دارای دلایل خاص خود بوده است. همانطور که **داریوش آشوری** معتقد است: «سنتِ گذشتهٔ ما در عین آنکه می‌دانست یا حس می‌کرد که هر آنچه با وزن و قافیه گفته شود همیشه شعر

نیست، باز هم شعر را از این اسباب صوری جدایی ناپذیر می‌دانست.» *(آشوری، ۱۳۸۷: ٤٣)*.

مسائل و مطالبی که در پژوهش حاضر طرح می‌شوند به معنای طرفداری یا هواخواهی نگارندگان نسبت به شعر کلاسیک نیست؛ بلکه تبیین، توصیف و تحلیلِ مسائل و معضلاتی است که در شعرِ روزگار ما وجود دارد و البته باید اذعان نمود که بوطیقای شعر کلاسیک نیز خالی از اشکال و ایراد نیست؛ همانطور که کسانی چون نیما یوشیج نقدهایی را نسبت به برخی ابعاد شعر کلاسیک مطرح نمودند که بحق برخی از آنها موجه و درست بود. امّا طرحِ بحث‌های این پژوهش به دلیل آشنایی زدایی از بوطیقای کلاسیک شعر فارسی است و اینکه با خوانشی متفاوت می‌توان دلایلی را برای اصرار شاعرانِ کلاسیک بر عناصر موسیقایی و عروضی شعر بر شمرد.

## ب) تفاوت میان شعریت و ادبیت

شعر نوعی از زبان (launge) است. ماهیتِ زبان و چگونگی کاربرد و کارکردِ آن در شعر، مسئله‌یی غامض، پیچیده و لایه‌دار است[۱۰] زبان شاکله، اصل و اساسِ پدید آمدنِ انواع و اقسام آثار هنری است. همهٔ آثار هنری و ادبی، در ژرف‌ساخت (Structure Deep) خود دارای «زبان» و تبعِ آن «نظام» (structure) هستند؛ با این اوصاف زبان در همهٔ آثارِ هنری مشترک است، اما چه امری باعثِ تفاوت در زبانِ انواع ادبی (Genre) می‌شود؟ امروزه بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند که هر مقدار از زبانِ روزمره (ordinary language) و هنجارهای غالب بر آن، فاصله گرفته شود، به ادبی بودن و هنری بودنِ کلام نزدیک می‌شویم و آنچه زبانِ شاعرانه (Poetic Language) را ممکن می‌سازد، انحراف از همین هنجارِ زبانِ معیار است *(موکاروفسکی، ۱۳۹۱: ۱۹)*؛ بر همین اساس، اغلبِ آثاری که به نوعی در زیر شاخهٔ ادبیات قرار گرفته‌اند، در کلامِ خود، هنجارهایِ غالب بر زبان را، با دو مولفهٔ «قاعده‌افزایی» و «قاعده‌کاهی» در هم شکسته‌اند *(صفوی، ۱۳۹۰ الف: ۱٦۳– ۳۱۸؛ صفوی، ۱۳۹۰ب: ۷٦–۹٤)*. در زمان گذشته و از منظرِ شاعرانِ کلاسیکِ ما، متونی برچسبِ «شعر» می‌گرفتند که علاوه بر دارا بودنِ زبانِ استعاری، مجازی، تخییلی و تمثیلی، مؤلفه‌هایی چون: وزن، عروض، ردیف و برخی صناعات بلاغی (Rhetoric) و بدیع، را در

خود گنجانده باشند. اما امروزه با از میان برداشتنِ افاعیلِ عروضی و برخی مؤلفه‌های مهمِ شعرِ کلاسیک، صرفاً اصرار و پا فشاری بر «نگاه شاعرانه» و دیگر گونه بیان نمودنِ برداشت‌های شاعر از ابژه است بی آنکه به دنبالِ خصایص دقیقِ دیگری، برای تمایز بخشیدن بینِ شعر و دیگر متونِ ادبی باشند.

در مباحثِ نقدِ ادبیِ امروز، زمانی که می‌خواهند جوهرهٔ شعریِ اثری را تحلیل نمایند، از آن به «ادبیت» (Literariness) یاد می‌کنند. فرمالیست‌ها، در جستجوی ادبیتِ گفتار و متن هستند و «شعر بودن» و «ادبی بودن» را یکسان می‌پندارند[۲] معمولاً در تعریفِ ادبیتِ متن، آن را هنجار گریزی نسبت به زبانِ خودکار می‌دانند، که با برخی قاعده‌کاهی‌ها از زبانِ روزمره متمایز می‌شود؛ اما این اصل، امروزه و حتی در گذشته، می‌توانسته در شعر و بسیاری دیگر از متونِ «شبه ادبی» مشترک باشد؛ پس زمانی که شعر و نثر، صرفاً از منظرِ جوهرهٔ شعری و ادبی، با یکدیگر برابرند، باید علاوه بر قاعده‌کاهی، به دنبال برخی قاعده‌افزایی‌ها نیز بود تا یکی بر دیگری رجحان و تمایز داشته باشد؛ این تمایز را نظریه پردازان و شاعرانِ کلاسیک ما در قالبِ بوطیقای کلاسیک، که تکیهٔ آن بر عناصرِ موسیقایی است، تبیین نموده‌اند، حال آنکه منتقدان و نظریه پردازانِ امروزی، این مسئله را اغلب مسکوت گذاشته‌اند. زیرا شاعران و نظریه پردازانِ کلاسیک، همچنان که بر اصلِ قاعده‌کاهی و گذر از زبانِ هنجار، تاکید داشته‌اند به قاعده‌افزایی‌هایی از قبیل: عروض، قافیه، ردیف، جناس، سجع و خیلی دیگر از صنایعِ بدیعی که همگی دارای عناصرِ موسیقایی هستند، اصرار ورزیده‌اند تا هر چه بیشتر، زبان و قالبِ شعر، از قالبِ «زبان روزمره» و همچنین از قالبِ زبانِ دیگر انواع ادبی، متمایز شود. آنها بر خلافِ شاعران و نظریه پردازانِ امروزی، شعر را صرفاً «ذات» نمی‌دانستند بلکه در عینِ اعتقاد بر جوهری بودن و ذات بودنِ شعر، آن را همراه با برخی مؤلفه‌ها تبیین نموده‌اند، تا تمایزی میانِ قالبِ شعر و دیگر متون، مثلاً نثرِ صوفیانه (که سیاقی شاعرانه داشت) پدید آورند. زیرا در صورت عبور کردن از برخی خصایص همچون عروض و قافیه و...، امکان پدید آمدن هرج و مرج وجود داشت و هر فردی با نوشتن هر متنی که مقداری از زبان روزمره فاصله می‌گرفت، ادعای شاعری داشت. از این‌رو میانِ ادبیت و شعریت تفاوت وجود دارد؛ ادبیت را در بسیاری از متون ادبی که دارای هنجار گریزی و آشنایی زدایی هستند می‌توان یافت،

امّا شعریت از منظرِ پژوهش حاضر، صرفاً به متن‌هایی گفته می‌شود که هم دارای آشنایی زدایی و هنجار گریزی و دیگر تمهیدات ادبی باشند و هم آنکه در قالبِ منظوم و موسیقایی باشند تا نسبتِ به دیگر متونِ ادبی دارای تفاوت باشند و به دیگر سخن برچسبِ شعر و شعریت داشته باشند.

## پ) بوطیقای شعر کلاسیک فارسی

از آنجا که بوطیقای کلاسیک فارسی بسیار گسترده و وسیع است، طرح تمامی آن نظریات در اینجا غیر ممکن می‌نماید؛ در اینجا به نقلِ برخی سخنانِ ادیبان و فیلسوفانِ کلاسیک کشورمان خواهیم پرداخت و نظرگاه آنان نسبت به «شعر»، «شاعر»، و «شعر کامل» را بخواهیم شمرد.

### پ-۱) بوطیقای شعر کلاسیک فارسی در نگاه بلاغیون

**نظامی عروضی** اعتقاد داشت: «شاعر باید که سلیم الفطره، عظیم الفکره، صحیح الطبع، جیّد الرّویّه، دقیق النّظر باشد،... هرکه‌را طبع در «نظمِ شعر» راسخ شد و سخنش هموار گشت، روی به «علمِ شعر» آرد و عروض بخواند، و گردِ تصانیف استاد **ابوالحسن السرخسیّ البهرامی** گردد چون غایهٔ العروضین و کنز القافیه و نقد معنی و نقد الفاظ و سرقات و تراجم» *(نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ٤٨)*. از منظرِ **نظامی عروضی**، دقیق النظر بودن و دارای سلامت عقل و طبع، در واقع می‌تواند گونه‌ای از «دیگرگونه دیدن» باشد؛ که امروزه نیز، همچنان که خواهد آمد، بر آن اصرار دارند؛ در واقع سلامت عقل و طبع و دقت نظر، باعث می‌شود تا شاعر دارای تخیلات گسترده‌تری شود و با «وسعت دید» بیشتری به اطراف خود بنگرد. به این معنا که نگاه شاعر با دیگر افراد معمولی باید دارای تفاوتها و برجستگی‌هایی باشد و به ابژه و دیگری، به شکلی غیر معمول بنگرد و در پی کشف لحظه‌هایی باشد که مردمِ عادی به آن توجه نشان نمی‌دهند؛ این مؤلفه را می‌توان به گونه‌ای با برخی نظریاتِ مُدرن پیوند داد؛ مانند تعابیری که امروزه از آن به «هنرمندانه دیدن» یاد می‌کنند. اما آن چیزی که در گفته‌های فوق بسیار مهم می‌نماید، اصطلاحات «نظمِ شعر» و «علم شعر» است؛ ترکیبِ نظمِ شعر، به معنای منظوم کردن متنی است که برخوردار از

«ادبیّت» و «جوهرهٔ شعری» است. به دیگر سخن، اصطلاح شعرِ منظوم، از دو عنصرِ ادبیت و نظم تشکیل شده است. متنی که دارای ادبیت است و همچنین منظوم است؛ این مسئله باعث می‌شود تا با «شعری کامل» مواجه باشیم. به دیگر سخن ما هم با عنصرِ قاعده‌کاهی که همان ادبیت است مواجه هستیم و هم با عنصر قاعده‌افزایی که همان عناصرِ موسیقایی است. همچنین منظور از اصطلاح «علمِ شعر»، نشان دهندهٔ نگاه دقیق و علمی نظامی عروضی و سایر متفکران کلاسیک به شعر و طبقه بندی و تحلیل آن از منظری علمی است. اگر بخواهیم به ادبیات و آثار ادبی، از دیدگاه علمی نظر بیندازیم، باید بتوانیم آثار ادبی را طبقه بندی نموده و انواع متون را بر حسب ویژگی‌های ذاتی و عارضی، در طبقاتِ خاص و مشخص و معینی قرار دهیم *(شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۹)*؛ هر چند که برخی چون **بندتو کروچه** به قالب بندی و مقوله بندی انواع ادبی چندان باور مند نبوده‌اند و برخی متفکران پسامُدرن نیز همچون **ژاک دریدا**، با توجه به نظرگاه فرم شکنانه و ساختار شکنانه، اساساً به قالبِ خاص و مشخصی، تن نمی‌دهند، و بر این باور هستند که یک اثر را می‌توان در چندین ژانرِ ادبی قرار داد *(همان، ۲۵)* و طبقه بندیِ آثار باعث لطمه زدن به عنصرِ زیبا شناسی می‌شود *(همان، ۲۹)* با اینحال، بوطیقای کلاسیک نشان می‌دهد، که شاعران و بلاغیون همچنان که به عناصرِ زیبا شناسیک باورمند بوده‌اند، سعی داشته‌اند با برشمردنِ بسیاری از مؤلفه‌ها، میانِ متونِ ادبی، خصوصاً «نثرِ شاعرانه» و «نظمِ شاعرانه» تفاوت و تمایز پدید آورند. هر چند که شعر و ادبیات برخاسته از احساسات و عواطف آدمی است، اما در زمان نظریه پردازی و نقد آثار، این مسائل باید از منظری علمی و غیر احساسی نگریسته شوند تا جهت گیری‌های شخصی در آنها راه نیابد.

انواعِ نثرهایِ موزون، فنی و مسجع، می‌توانستند از برخی زوایا به شعر نزدیک و مانند باشند، امّا بر اساسِ مؤلفه‌هایی که نظریه پردازنِ کلاسیک بر شمرده‌اند، میانِ همهٔ این متون در مقایسه با شعر، تفاوت و تمایزهایی پدید آمده است؛ برای مثال در برخی متون تاریخی همچون **تاریخ بیهقی** می‌توان در برخی جملات، وجوه شاعرانه و ادبی یافت یا برخی متونِ صوفیانه از قبیل **کشف الاسرار**، **مرصادالعباد**، **عبهر العاشقین** *(رک بزرگ بیگدلی ودیگران، ۱۳۸۵)* دارای سبک و سیاقی شاعرانه هستند؛ و با اشعار منثور امروزی کاملا مشابهت دارند و چندان تفاوتی نمی‌توان در آنها دید.[۳] برای مثال این جمله از **تاریخ بیهقی**، امروزه با

توجه به مختصاتِ شعر منثور، یک شعر به حساب می‌آید هرچند که صرفاً یک نثر تاریخی و ادبی است!

«داد از دنیای فریبنده
بباید سترد و
راه دیگر باید گرفت و
خوش بزیست و
خوش بخورد» *(بیهقی، ۱۳۸۹: ۱۷۷)*.

**شمس قیس رازی** در رابطه با همین شباهت‌های موجود میانِ «شعر» و «نثرهای شاعرانه» تعریفی قابل تأمل و تقریباً جامع و مانع دارد؛ وی تا آنجا که می‌تواند، بینِ شعر و تشابهِ آن با دیگر متون تمایز قائل می‌شود. او می‌گوید که شعر: «از روی اصطلاح، سخنی است اندیشیده، مرتّبِ معنوی، موزون، متکرِّر، متساوی، حروف آخر آن به یکدیگر مانند؛ و در این حدّ گفتند سخنِ مرتّبِ معنوی تا فرق باشد میان شعر و هذیان و کلام نامرتبِ بی معنی و گفتند موزون تا فرق باشد میانِ نظم و نثر و مرتّب معنوی و گفتند متکرّر تا فرق باشد میان بیتی دو مصراعی و میان نیم بیت، کی اقل شعر بیتی تمام باشد- چنانک پیش از این گفته‌ایم- و گفتند تساوی تا فرق باشد میان بیتی تمام و مصاریع مختلف، هر یک بر وزنی دیگر. و گفتند حروف آخرین به یکدیگر مانند تا فرق بود میانِ مقفّی و غیر مقفّی، کی سخنِ بی قافیت را به شعر نشمرند اگرچه موزون باشد» *(شمس رازی، ۱۳۸۸: ۲۲۱)*.

**شمسِ رازی** تفاوت‌ها، تمایزها، خط و مرزهای ظریف و هوشیارانه‌ای را میانِ شعر و دیگر متن‌ها بر شمرده است؛ وی حتی میانِ فرم‌های شعریِ مختلف نیز تفاوت قائل شده است. همانطور که از دیدگاهِ نظریه پردازانِ کلاسیک بر می‌آید، آنها وزن و موسیقی را از جمله عوامل و ارکان مهم و بدیهی، میانِ شعر و دیگر متونِ ادبی، از جمله نثرِ ادبی می‌دانند؛ **ابن سینا** نیز در راستای برخی شباهت‌های موجود میانِ متونِ ادبی، معتقد است که: «ممکن است نثر، خیال انگیز باشد...اما شعرِ والا، فقط زمانی پدید می‌آید که هر دو عاملِ فوق یعنی کلام خیال انگیز و وزن در آن جمع باشند» *(زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۳٤)*؛ این جمله در واقع بنیان بوطیقای کلاسیک است که در پژوهش حاضر نیز بر آن تکیهٔ فراوان شده است. آنها با توجه به خیال انگیز بودنِ کلام، که همان شاعرانه بودن است، و آن را مشترک در دیگر

متونِ ادبی می‌دانند، سعی دارند تا از این مرزهای مشترک عبور کنند و تعریفی جامع و مانع از «شعری کامل» ارائه دهند؛ همانطور که **فارابی** نیز بر همین عقیده است: «شعر، کلامی مخیّل مؤلف از اقوالی موزون متساوی و مقفّی است» *(همان، ۱۳۷)*.

با توجه به دیدگاه‌های فوق دور نیست که آنها به «امکانِ» تغییر در ساختار شعر پی برده باشند و اینکه این امکان را می‌دیده‌اند که از برخی محدودیت‌های شعری از جمله عروض و قافیه و بحور مختلف عروضی، رهایی یابند، اما زمانی که با دیگر نثرهای شاعرانهٔ صوفیانه مواجه می‌شده‌اند، در می‌یافتند، که از میان برداشتنِ بحورِ عروضی و وجوه موسیقایی از شعر، باعث یکسان شدن «شعر» و «نثر شاعرانه» می‌شود. از این‌رو با توجه به نگاه علمی و دقیقِ خود، نسبت به طبقه بندیِ انواع متون، همیشه بر تمایزها پافشاری داشته‌اند و همین تمایزها باعث می‌شد تا آنها نخواهند به برخی تغییرات و انقلاب‌های شعری روی آورند، بلکه در دوره‌های مختلف و با فرسوده شدنِ زبان و نگاهِ شاعرانِ گذشته، آنها روی به دیگر هنجار گریزی‌ها و نازک خیالی‌ها آورده‌اند اما به همان قالب‌ها و فرم‌های مرسوم وفا دار مانده‌اند.

با توجه به تعاریفِ امروزی نسبت به شعر، **نظامی عروضی** سالها پیش از این معتقد بود: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتسّاق مقدمات مُوهمه کند و التئام قیاسات منتجه، بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خُرد، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند، و با ایهام قوّتهای غضبانی و شهوانی را بر انگیزد، تا بدان ایهام طباع را انقباضی و انبساطی بود، و امور عِظام را در نظام عالم سبب شود» *(نظامی، ۱۳۸۸: ٤٢)*. **نظامی عروضی** در ضمن اینکه «شاعر» را تعریف می‌کند، «شعر» را نیز تعریف می‌کند. وی، غیر واقعی بودن، خیال انگیز بودن، وهم انگیز بودن و اغراق در شعر را برجسته می‌سازد شعر را وسیله‌ای می‌داند که باعثِ تهییج و تشویق و تحریکِ مخاطب می‌شود و همچنین باعث می‌شود که مخاطب دچار انفعالِ نفسانی و التذاذ شود (عناصری که تقریباً بوطیقای شعر معاصر را نیز تشکیل می‌دهند). و این تقریباً همان تعریف **ارسطو** در باب ویژگی‌های شعر و محاکات[۴] است : «... کسانی که شاعران وصف و مُحاکات می‌کنند، یا از حیث سیرت، آن‌ها را برتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند یا فروتر از آن چه هستند» *(زرین کوب، ۱۳۸۵: ۱۱۵)*؛ نظریه پردازانِ شعر کلاسیک

فارسی نیز «ذاتِ شعر» و ذاتِ ادبیات را تقریباً همچون نظریه پردازانِ امروزی تبیین و تعریف نموده بودند و در رابطه با «ذات بودن شعر» مشکلی نداشته‌اند؛ بلکه می‌خواسته‌اند تفاوت و تمایزِ بیشتری میانِ انواع متونِ ادبی از جمله میانِ شعر و نثرِ شاعرانه قائل شوند.

### پ-۲) بوطیقای شعر کلاسیک فارسی در نگاه فلاسفه

نظریه پردازان کلاسیک، همچون نظریه پردازان امروزی، بر تخییل و تخیل، که از جمله عناصر مهمِ جوهری شعر است تأکید ورزیده‌اند و آن را از ارکان مهم شعر به حساب آورده‌اند: **قرطاجنی** معتقد است: «هر قیاسی که در بر دارندهٔ محاکات و تخییل باشد شعر است...زیرا در شعر مادهٔ سخن اهمیتی ندارد، خیال انگیز بودن آن مهم است» *(زرقانی، ۱۳۹۱: ٤٨)*. همچنین نیز معتقد است: «آن نوع کلام قیاسی که مبتنی بر تخییل است و در آن محاکات وجود دارد، کلام شاعرانه است...» *(همان: ٦٨)*.

همچنین **ابن سینا** نیز در تاکید بر تخییل معتقد است: «غرض از سرودن شعر، تصدیق نیست، بلکه تخییلی است که در روان آدمی قبض و بسطی پدید آورد» *(همان، ٤٨)*. وی همچنین معتقد است: «شعری که در آن صنعت و محاکات نباشد، شعر نیست؛ در نظر فیلسوفان، شعر یعنی **محاکاتِ موزون**» *(همان: ٦٠)*. محاکاتِ موزون در واقع به معنای عناصرِ تخییلی در کنارِ عناصرِ موسیقایی است. زیرا در صورتِ عدم موزون بودن و فقدانِ عناصرِ عروضی، شعر با دیگر نثرهای شاعرانه مشتبه می‌شود. **فارابی** نیز همچون ابن سینا، اولویت را بر تخییل می‌دهد اما در رابطه با لزوم و اهمیت وزن بسیار تاکید دارد: «اگر قرار باشد از وزن و محاکات یکی را به عنوان عامل قوام بخش شعر برگزینیم، بی گمان محاکات را انتخاب می‌کنیم؛ چون وزن اهمّیت کمتری دارد؛ کلام محاکاتیِ بدون وزن، شعر نیست اما «شعر گونه» هست، در حالی که کلامِ موزونِ بدون محاکات نه شعر است و نه شعر گونه» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۳۴). **فارابی** با دیدی بسیار ژرف و وسیع، بر این باور است که هر شعر موزونی در صورتی که فاقد تخییل و محاکات باشد، شعر نیست اما کلامی که دارای تخییل و محاکات باشد، «شعرگونه» است و در ذیل شعر قرار می‌گیرد هر چند که «شعرِ کامل» نیست. در تأیید سخنان فوق و در تأکید بر لزوم همراهی محاکات و تخییل با

وزن و قافیه، **ابوالبرکات بغدادی** نیز معتقد است که: «...کلام زمانی شعر محسوب می‌شود که موزون و مقفّا باشد» (همان: ۶۰).

در جمع بندی این بحث و لازم و ملزوم بودن تخییل و اهمیت وزن و موسیقی در شعر، **ابن سینا** معتقد است: «ممکن است نثر، خیال انگیز باشد ...اما شعر والا فقط زمانی پدید می‌آید که هر دو عامل فوق، یعنی کلام خیال انگیز و وزن در آن جمع شوند» (همان: ۱۳۴). از این‌رو باید گفت که قاطبهٔ نظریه پردازان کلاسیک شعر فارسی، جملگی متفق القول هستند که وزن از عناصر جوهری و ذاتی شعر نیست اما قطعاً از ارکان مهم و ضروری شعر به حساب می‌آید و فقدان آن باعث ناقص شدنِ شعرِ والا یا شعرِ کامل می‌شود.

## ت) بحرانِ تعریف شعر در بوطیقای شعر معاصر

همانقدر که در بوطیقای کلاسیک شعر فارسی با تعریف، تبیین و تنقیحِ دقیق شعر مواجه هستیم در روزگار ما تعریفِ شعر تبدیل به یک بحران شده است؛ با از میان رفتنِ محدودیت‌های شعر کلاسیک فارسی و با عبور کردن از مرزهای بیت، مصراع، عروض، قافیه و ...، شعرِ منثور و دیگر شعرهایی که در قالب نثر هستند، وجه تمایز خود را با دیگر متن‌ها تقریباً از دست داده‌اند و یکی از مهم‌ترین وجه تمایزات میان شعر و متن معمولی را در نوع «نگاه متفاوت» شاعر تعریف می‌کنند. امروزه در میان شاعران و منتقدان، هر نوشته و یا هر واکنشِ متفاوتی که نسبت به ابژه صورت می‌گیرد را «نگاه شاعرانه» و اثر خلق شده را «شعر» می‌نامند؛ به دیگر سخن، «شاعری» با «هنرمندی» در نگاهِ منتقدانِ امروزی یکسان است و از این رو، خیلی از نوشته‌ها، شعر به حساب می‌آیند[۵] ابتدا به برخی نظریاتِ منتقدانِ ایرانی در رابطه با تعریفِ شعر و تلقیِ آنان از تفاوتِ شعر با نثر، شواهدی می‌آوریم و سپس به نگاهِ منتقدان و نظریه‌پردازانِ غرب نیز می‌پردازیم. **داریوش آشوری** معتقد است: «.. در شعرِ ناب، شاعر تنها «شاعرانه» و نه به هیچ گونهٔ دیگر، با امور و اشیاء بر خورد می‌کند...» *(آشوری، ۱۳۸۷: ۱۲۱)*. او همچنین در رابطه با اشتراکِ حسِ شاعرانه در بین تمامی هنرمندان اعتقاد دارد که: «تجربهٔ شاعرانه و بینش شاعرانه تنها در شعر نیست که خود را پدیدار می‌کند، آن را در جاهای دیگر نیز می‌توان یافت. از جمله در یک قطعهٔ موسیقی یا در یک تابلویِ نقاشی...و حتّا در بیرون از اثرِ هنری، در رفتارِ یک انسان

نسبت به انسانِ دیگر...رویدادی که بسیاری آن را «می بینند» ، امّا یک کس آن را آنچنان می‌بیند و باز می‌گوید که دیگران نمی‌بینند و نمی‌گویند؛ و چنین کسی را دارای طبع یا حسِّ «شاعرانه» می‌دانیم.» *(همان، ٤٦)*.

این دیدگاهها را نظریه پردازان و شاعران کلاسیک نیز داشته‌اند، و پیش‌تر از تأکید آنان بر قدرت تخیل و دیگرگونه دیدن، نقل قول‌های فراوانی را به شاهد آوردیم، و این خود نشان می‌دهد که آنها به ذات بودنِ شعر و ادبیات کاملاً باورمند بوده‌اند؛ اما همانگونه که از منظرِ کسانی چون **داریوش آشوری** بر می‌آید، دیگر سخت می‌توان، بینِ انواع متونِ ادبی تفاوت قائل شد؛ زیرا اساس و پایه این نظریات، صرفاً «شاعرانه دیدن» است، بی آنکه به دیگر گزاره‌ها و تمایزها توجه شود. امروزه تعاریفی که از شعر ارائه می‌شود، بیشتر جنبهٔ «احساسی» و «سلیقه‌ای» دارد و به همین دلیل است که اغلبِ منتقدانِ ما نیز بجایِ آنکه با توجه به رویکرد و یک نظامِ مشخص، به نقد و تحلیل اشعار بپردازند صرفاً «احساساتِ» خود را در رابطه با اثر بیان می‌دارند؛ بوطیقای کلاسیک تقریباً تکلیف خود را با توصیف، تعریف و تبیینِ شعر مشخص نموده بود، حال آنکه امروزه اغلب منتقدان دارای معیار و ملاکِ مشخصی برای نقدِ شعر نیستند؛ زیرا معیار و ملاکِ مشخصی نیز برای تعریف و تبیینِ شعر ندارند و در نهایت: «همین نا ممکن بودنِ تعریفِ شعر است که کارِ نقدِ شعر را مشکل می‌سازد: به گونه‌ای که چیزی در نظرِ یکی شعری والا می‌نماید در نظرِ دیگری نه تنها شعر نیست، بلکه جایگاهی در محدودهٔ هنر نیز ندارد» *(ترابی، ۱۳۷۵: ۹۵)*. تعریف از شعر، امروزه بیشتر از روی احساس است تا از روی یک رویکرد مشخص و معین؛ **ضیاءالدین ترابی** در رابطه با تفاوتِ شعر و نثر معتقد است: «تنها تمایز شعر با نثر همانا منطقِ شعری است که در نثر وجود ندارد. شعر منطق خاص خودش را دارد و نثر منطق خاص خود را. به عبارت دیگر منطقِ شعر بر تخیل شاعرانه استوار است و منطق نثر به اندیشهٔ صِرف...» *(ترابی، ۱۳۷۵: ۹۳)*. با توجه به اینگونه تعاریف، آیا نمی‌توان در هیچ نثری، تخیلِ شاعرانه را باز یافت؟ باید گفت بسیاری از متونِ نثر، دارای منطقِ شعری هستند، اما از منظرِ بوطیقای کلاسیک، شعر نام نمی‌گیرند. تُرابی و بسیاری دیگر، جوهرهٔ شعری را صرفاً به شکلِ «حسی شده» و سلیقه‌ای بیان نموده‌اند؛ **محمد حقوقی** نیز همچون دیگر محققان و منتقدانِ امروزی تمایزِ فُرمی، صوری و ظاهریِ شعر و نثر را نادیده می‌گیرد؛ به این معنی

که «...قبل از هر ویژگی دیگر، شعریت هر شعر احساس شود، همان جوهری که ذاتِ آن است و در نظم و نثر نیست. و همواره از سرچشمهٔ خیال می‌جوشد» *(حقوقی، ۱۳۷۷: ٦١)*. **حقوقی** نیز به شکلِ حسی شده، شعر و جوهرهٔ آن را تعریف می‌کند و به همین دلیل است که «نقدِ شعر» نیز سلیقه‌ای می‌شود؛ وی با توجه به تعریفی که نسبت به جوهرهٔ شعری و شعریت ارائه می‌دهد، بحثِ شاعرانه بودنِ یک نثر را نادیده می‌گیرد و به تمایز میانِ «نثرِ ادبی» و «شعر» نمی‌پردازد.

برخی از فرمالیست‌های روس، همچون **آخن بام** برای آنکه میانِ شعر و دیگر متون، تمایز قائل شوند، اساسِ شعر را «استعاره» (Metaphor) و بنیانِ نثر را «مَجاز مُرسل» (Metonymy) می‌دانند *(احمدی، ۱۳۷۲: ۸۱)*. **یاکوبسن** نیز این موضوع را بسط و گسترش می‌دهد، از منظرِ او: «استعاره دارای نظم «نظامدار» است و مجاز مرسل دارای نظم همنشینی. پس، به دو گونه سخن متفاوت می‌توان دست یافت: یکی استعاری و دیگری بر پایه مجاز مرسل. گاه هر دو سخن را می‌توان در سخنی کلی یافت، اما به هر رو، در نهایت یکی از آنها بر دیگری مسلط است.» *(همان،۸۲)*. این نظریات البته می‌توانند برای تمایز نهادن میانِ انواع متونِ ادبی حائز اهمیت و راهگشا باشند، امّا همچنان که در ادامه خواهیم دید، عنصرِ استعاری صرفاً در شعر وجود ندارد و می‌توانیم این عنصر را در رُمانها و داستانهای کوتاه و ...، نیز مشاهده کنیم؛ **یاکوبسن** می‌گوید چه متونی را می‌توان با توجه به عنصرِ غالب (Dominant)، «نثر» قلمداد کرد و چه متونی را «شعر»؛ او معتقد است که در هر اثری مانند: سینما، تئاتر، نقاشی، نثر، رُمان، داستانِ کوتاه، اگر «استعاره» عنصرِ غالب باشد، آن اثر، شاعرانه است و به تبعِ آن برچسبِ شعر می‌گیرد و در هر اثری اگر عنصرِ«مجازِ مُرسل» حاکم باشد، منطقِ نثر و غیر شعری دارد؛ مثلاً از منظرِ او تئاتر، منطقی شاعرانه دارد، در مقابلِ سینما که دارایِ قاعدهٔ همنشینی و مجازِ مُرسل است؛ همینطور داستان‌ها، رمان‌های مُدرن، آثارِ سمبولیسم و رمانتیک که عنصری شاعرانه دارند و در مقابلِ رمان‌ها و رمانس‌های کلاسیک که بر مجازِ مُرسل و منطقِ نثر استوار هستند.

با این توصیف‌ها صرفاً شعر را نمی‌توان با عنصرِ استعاری باز شناساند چرا که دیگر آثارِ هنری که دارای محورِ جانشینی و استعاری هستند، «شعر» نام می‌گیرند هر چند که رُمان باشند! و این از جمله نقاط ضعف نظریه پردازی معاصر و در واقع بوطیقای شعر

معاصر است که نمی‌تواند شعر را از دیگر متون تمییز دهد و آن را با دیگر ژانرها و انواع ادبی مشتبه می‌کند. از این‌رو بسیاری از رمان‌ها و داستانها از منظر بوطیقای معاصر، شعر به حساب می‌آیند: به عنوانِ مثال «در واپسین رمان **جیمز جویس** «Finneganas wake» گزینش موارد مشابه (ساختن واژگان جدید، که هر واژه ترکیبی از واژگان گوناگون در زبان‌های متفاوت است) اهمیت کلیدی دارد. این رمان هم در شکل و هم در بیان روایی خود (رسیدن از کابوس چند تن به تاریخ جهانی) اثری است استعاری و اساساً شاعرانه. **دیوید لاج** معتقد است که یولیسِ **جویس** نیز استعاری است. هر چند لحظاتی از رمان همچون توصیف جویس از دختری جوان (خدمتکار همسایه بلوم) به مجاز مرسل نزدیک می‌شود، چرا که قاعدهٔ اساسی آن رسیدن از جزء به کل است؛ مهمتر از این، ساختار کلی یولیس، استعاری است، یعنی بر پایه گزینش و قیاس برقرار است» *(همان، ۸۳-۸٤)*؛ همانگونه که از نظر گذشت، امروزه تبصره‌هایی که برای شعر از منظر زبانی، لحاظ می‌دارند، نمی‌تواند صرفاً محدود به شعر باشد، بلکه در بسیاری از آثارِ هنری و ادبی مشترک است؛ هر چند که نظریاتِ فُرمالیست‌ها و برخی زبانشناسان و ساختارگرایان در رابطه با ویژگی‌های آثار ادبی و به تبعِ آن، نقد و تحلیل آثا مختلف می‌تواند راهگشا باشد اما تمامی و اغلب مؤلفه‌های فرمایست‌ها از قبیل صنعت تمهید (Device)، آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) و هنجارشکنی (Deform)، می‌توانند در همهٔ آثارِ ادبیِ والا مشترک باشند؛ هنوز که هنوز است می‌توان بر اساسِ مؤلفه‌های فُرمالیست‌ها، بسیاری از آثارِ شاعرانِ کلاسیک را نقد و ارزیابی نمود، اما تفاوت در این است که اشعارِ کلاسیک همچنان که پتانسیلِ نقد و ارزیابی با نظریاتِ امروزی را دارند، براساسِ بسیاری از تمایزها و قاعده‌افزایی‌ها، از دیگر متونِ ادبی نیز متفاوت و متمایز هستند.

از این‌رو و با توجه به مباحث پیش گفته، حتی فردی چون، **نیما یوشیج**، با توجه به تسلطی که بر ادبیات کلاسیک داشت، نیز نخواست تا همهٔ مؤلفه‌های بوطیقای کلاسیک را کاملاً کنار بگذارد؛ اگر چه نیما معتقد بود که: «...همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است» *(یوشیج، ۱۳۵۷: ۳۰)*. اما او نیز تا حدودی به بوطیقای شعر کلاسیک فارسی وفا دار ماند، زیرا که می‌دانست با از میان برداشتنِ کاملِ عناصرِ بوطیقای کلاسیک، شعر با دیگر متون درهم آمیخته می‌شود و بر اساسِ آن هرج و مرج به راه

خواهد افتاد؛ البته منظور او از نزدیک شدن به نثر، همان طبیعی بودنِ کلام (دکلاماسیون) است که بر اساسِ طبیعتِ زبان، کلام و معنا تا هراندازه که گوینده و شاعر تشخیص می‌دهد، کوتاه و بلند می‌شود و آن الزام و اجبار و محدودیتی که شعرا و ادبای کلاسیک لحاظ نموده بودند، تا حدودی تعدیل می‌شود و راه را برای بهتر بیان نمودن افکار و احساساتِ شاعر هموار می‌سازد و کلامِ شاعر، در سیرِ طبیعی خویش قرار می‌گیرد؛ او اگرچه با از میان برداشتنِ برخی محدودیت‌های شعر کلاسیک، می‌خواست تا روحی نوین بر کالبدِ شعرِ فارسی بدمد، اما آگاه نیز بود که با از میان برداشتنِ تمامی مؤلفه‌های بوطیقای کلاسیک، شعر با خیلی از متونِ دیگر مشتبه می‌شود و شاید دقیقاً به همین دلیل بود که بر روی قافیه و دیگر مؤلفه‌های شعرِ کلاسیک اصرار می‌ورزید و به همین دلیل است که حتی پس از او نیز برخی بر آهنگین بودنِ کلام و افاعیلِ عروضی و وزن در شعر تأکید داشته و هنوز نیز به نظر می‌رسد دارند.[۶]

## ث)خوانش و تحلیلِ متون ادبی بر اساسِ بوطیقای کلاسیک

کورش صفوی معتقد است: «...اگر پایه یا زمینهٔ زبان ادب، همان شکل نوشتاری زبان خودکار باشد، «شعر» نثری است که در آن قاعده‌کاهی اعمال شده است؛ «نظم» نثری است که در آن قاعده‌افزایی به کار رفته؛ «شعر منظوم» نثری است که با اعمال قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی پدید آمده؛ «شعر منثور» نثری است که در آن قاعده‌کاهی اعمال شده ولی قاعده‌افزایی در آن دخالت نداشته؛ «نثر منظوم» یا بنا به سنت، «نثر مسجع» با اعمال قاعده‌افزایی پدید آمده. تنوع این گونه‌ها را می‌توان بر حسب نوع قاعده‌افزایی یا قاعده‌کاهی و میزان عملکرد هر یک، تا بی نهایت ادامه داد» *(صفوی، ۱۳۹۰: ۳۹)*. بر اساسِ این تقسیم بندیِ تقریباً علمی و دقیق، که در واقع منبع و منشأ آن بوطیقای شعر کلاسیک فارسی است، می‌توان بسیاری از متون را چه از منظرِ ذات و چه از منظرِ فُرم، تحلیل و بررسی و نقد نمود؛ در تقسیم بندی فوق «شعرِ منظوم» کامل‌ترین نوع شعر است. چرا که هم دارای عناصر قاعده‌کاهی و هم دارای عناصر قاعده‌افزایی است و از این روی از منظر بوطیقای کلاسیک شعر فارسی «شعرِ منظوم» کامل‌ترین و والاترین نوع شعر به حساب می‌آید که نمود آن در اشعار حافظ و مولانا کاملاً پدیدار است.

حال به طبقه بندی و تحلیل متونِ مختلف می‌پردازیم و نشان می‌دهیم با دارا بودنِ مؤلفه‌های بوطیقای کلاسیک و ویژگی‌های شعر منظوم، می‌توان بسیاری از متون را تحلیل، ارزیابی و تقسیم بندی نمود؛ در اینجا به ترتیب متن‌هایی که دارای سخنِ ادبی، فاضلانه و عالمانه هستند برخی موارد را به شاهد می‌آوریم و سپس به متن‌های «شعرگونه» و انواع آن می‌پردازیم و با تقسیم بندی و مقایسهٔ هر یک از این متن‌ها، مشاهده می‌کنیم که چگونه می‌توان انواع متونِ ادبی را بر اساسِ بوطیقای کلاسیک تقسیم بندی نمود و در این میان، شعر کامل دارای چه ویژگی‌ها و خصایصی است و با ذکر این شاهد مثالها، دوباره تأکید می‌شود که چرا شاعران و نظریه پردازانِ کلاسیک بر «برخی مؤلفه‌های عارضیِ» شعر تاکید داشته‌اند.

این مقاله از **مرحوم دهخدا**، را در روزنامهٔ «**صور اسرافیل**» از نظر بگذرانید: «کبلایی دخو! قدیما گاهی به درد مردم **می‌خوردی**! وقتی مشکلی به دوستانت رو میکرد، حل **میکردی**. ...امّا نگو که تو ناقلای حقّه باز، همان طور که توی روزنامه صور اسرافیل نوشته **بودی** ، **یواشکی** و بی خبر برای تحصیل علم **کیمیا** و **لیمیا** و **سیمیا** رفتی به هند و الخ...» *(دهخدا، ۱۳۸۷: ۱۱)*. جملاتِ فوق تقریباً موزون و دارای طنینِ خاصی (مثلاً چیزی شبیه به طنین و ضرباهنگِ شعرِ معروفِ پریا از **شاملو**) هستند و با دارا بودن سجع در برخی سطور، با برخی قاعده‌افزایی‌ها، از نثرِ معمولی فاصله گرفته‌اند؛ البته این متن را نه می‌توان «شعر» قلمداد نمود و نه جملهٔ ادبی؛ هر چند که به دلیلِ دارا بودنِ برخی قاعده‌افزایی‌ها، از زبانِ روزمره، فاصله گرفته است، اما نمی‌توان آن را از منظرِ بوطیقای کلاسیک، شعر قلمداد کرد. زیرا دارای زبان شاعرانه، تخییل، ایماژ و عنصرِ استعاره نیست و همچنین فاقد تساوی مصراع‌ها است. این متن صرفاً به دلیل برخی قاعده‌افزایی‌ها، که آن را آهنگین و تقریباً موزون نموده، از زبانِ روزمره متمایز شده است و می‌توان با مقداری تسامح آن را «نثرِ معمولیِ موزون» نامید.

حال این مقدمه از دکتر **میرجلال‌الدین کزازی** را که در دیباچهٔ کتاب «**شرح دشواری‌های دیوان خاقانی**» آمده و دارای نثری مطنطن است مشاهده می‌کنیم: «دوستِ برین را که **جهانِ جان** است و **جانِ جهان**، آن **جانِ جانِ جان** را که جان را دلدار است و دل را جانان، از بُنِ دندان و جان، سپاس می‌گزارم که خامهٔ نَوان را آن **توان** ارزانی فرمود که

خواست دیرین را جامهٔ کردار در پوشانم و دیوان خاقانی را که خاقانِ سرزمینِ سخن است و چامه‌ها را شور آفرینِ هنگامه‌ها، از آغاز تا انجام **باز نمایم** و **راز گشایم**. باشد که این تک و تاز در آن پهنهٔ **راز** که گاه به یکبارگی **ماز** در ماز است، دوستاران سخن **پردازِ** چامه **طراز** را سودمند و دلپسند افتد و به جان، **دمساز** و **هنباز** آید!» *(کزّازی، نه: ۱۳۸۹)*. متنِ فوق هم به دلیلِ بازی با کلمات (از جمله آوردنِ جناس، سجع و واج آرایی‌های مکرر) و هم به دلیلِ دارا بودنِ زبانی فاخر و با صلابت، و هم به دلیل سره نویسی و با دارا بودنِ رگه‌هایی از آرکائیسم (Archaeism)، در چشمِ مخاطبان، به عنوانِ «متنی ادبی» به حساب می‌آید. زیرا این متن با نثری فاضلانه و ادیبانه به رشتهٔ تحریر در آمده و می‌توان گفت «ادبیتِ» این متن به مراتب از متنِ قبلی بسیار بیشتر است؛ این نثر که به آن نثرِ مسجع می‌گویند و به نثرِ امثالِ **سعدی** در **گلستان** مانند است، هر چند دارای برخی لحظه‌های شاعرانه است و اگر چه با برخی قاعده‌کاهی‌ها و قاعده‌افزایی‌ها، نسبت به «زبانِ معمول» فاصله گرفته است، اما هنوز از منظرِ بوطیقای کلاسیک نمی‌توان بر آن شعر نام نهاد؛ این متن دارای ویژگی‌های ادبی است و نه شعری؛ زیرا که از منظرِ بوطیقای کلاسیک این متن نه منظوم است و نه آنکه دارای بحور عروضی و ردیف و قافیه است و به همین دلیل نمی‌توان بر آن «شعر» نام نهاد؛ بلکه می‌توان گفت متنِ ادبی زیبا و فصیح و یا «نثرِ مسجعِ شاعرانه» است.

حال به تحلیل برخی از جملات در داستانها و رمانها می‌پردازیم؛ این جملات از مجموعه داستانِ «**یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**» از **بیژن نجدی** را از نظر می‌گذرانیم: «مرتضی دید یک مشت نور آویزان، پله به پله پایین می‌آید و تاریکی حیاط برایش راه باز می‌کند» *(نجدی، ۱۳۹۱: ٤١)*؛ «.. کسی را ندیدم که از کنارم بگذرد و بوی دهان او را روی من بریزد» *(همان، ٤٨)*؛ جملات فوق اگرچه دارای برداشت‌ها و دریافت‌هایی شاعرانه و همچنین آشنایی زدایی و عبور از هنجار و زبانِ معیار هستند؛ مانند «راه باز کردن تاریکی حیاط» که نوعی انسان انگاری است و در واقع عنصری شعری به حساب می‌آید و یا «ریختن بوی دهان» که دارای عنصر حس آمیزی است؛ اما با این همه نمی‌توان بر آنها شعر نام نهاد؛ بلکه می‌توان گفت این جملات «شبیه شعر» هستند؛ زیرا که صرفاً دارای قاعده‌کاهی هستند و هیچ گونه قاعده‌افزایی در آنها دیده نمی‌شود. در ادامه نیز برخی

جملات از برخی رمان‌های مطرح نیز به شاهد آورده می‌شود تا ثابت شود لحظه‌های شاعرانه و استعاری در بسیاری از متون وجود دارد و از منظر بوطیقای کلاسیک، صِرف «شاعرانه بودن یک نثر» باعث شعر شدن آن نمی‌شود؛ جمله‌ای از رُمان «**زوربایِ یونانی**» نوشتهٔ «**نیکوس کازانتزاکیس**» را مشاهده می‌کنیم: «بشود که سرنوشت، همواره تو را بر زانوی خداوند بنشاند!» *(کازانتزاکیس، ۱۳۹۰: ۵۱۵)*. نشستن بر زانوی خداوند و جان بخشی به سرنوشت، باعث شده است که این جمله، دارای بافتاری شعری باشد، اما چون صرفاً یک جمله در یک رمان است و عاری از هرگونه عناصر موسیقایی، نمی‌توان به این جمله نیز شعر گفت. دو جمله از رمان «**صد سال تنهایی**» از «**گابریل گارسیا مارکز**» را می‌خوانیم: «بوی غیر قابل تحمل خاطره‌های پوسیده شنیده می‌شود» *(مارکز، ۱۳۸۸: ۲۶۶)*. و «او در بعد از ظهری داغ مرگ را در ایوان و در کنارِ خود دید که با او مشغول خیاطی است» *(همان، ۲۹۳)*. این جملات بر اساسِ بافتِ رئالیسم جادوییِ آن، و با توجه به نظریاتی که از منتقدانِ امروزی نقل نمودیم، دارای نگاه و برداشتی شاعرانه است و نویسنده، نگاهی دیگر گونه به ابژه دارد؛ وجود عناصر حس آمیزی در رابطه با «بوی خاطرات»، «شنیده شدن بویِ این خاطرات»، «دیدن مرگ در هیأتی انسانی» و جان بخشی به او و کار خرق عادتِ مرگ، یعنی «خیاطی کردن»، از جمله ویژگی‌های آشنایی زدایانه و شاعرانه این جملات به شمار می‌روند، اما به دلیل فقدان عناصر موسیقایی همچنان نمی‌شود به آنها شعر یا شعر کامل نام نهاد بلکه این جملات صرفاً «نثر شاعرانه» هستند که در یک رمان آمده‌اند. یا این جمله از داستانِ بلندِ «**عشق بینِ دو هزاره**» از **فروزنده فرخی** را مشاهده می‌کنیم: «از نیشگونِ سر انگشتانِ گرمیِ آفتاب بر پوستم که از درز پرده‌ها به سویم دست دراز کرده بود...» *(فرخی، ۱۳۹۰: ۲۳)*. همین جمله را می‌توان با بسیاری از هایکوها و اشعار منثور امروزی مقایسه و قیاس نمود؛ هر چند که در این متن، نگاه و دریافتِ نویسنده، شاعرانه و هنرمندانه است اما همچنان که مؤلفه‌های بوطیقای کلاسیک پیشِ روی ما است، نمی‌توانیم بر آن شعر نام نهیم زیرا دارای قاعده‌افزایی‌هایی چون وزن و افاعیلِ عروضی و عناصرِ موسیقایی نیست.

با توجه به شاهد مثال‌های فوق، مشخص می‌شود که بسیاری از اشعاری که امروزه با عنوانِ شعر به چاپ می‌رسند هیچ تفاوتی با رمانها و داستانها و حتی مقالات ادبی ندارند!

با این اوصاف از منظر بوطیقای معاصر و نظریات امروزی، دیگر به سختی می‌توان هیچ گونه فرقی بینِ «نثرِ ادبی» و «شعر» قائل شد؛ مثلاً این شعر از **یدالله رویایی** در دفترِ «**من گذشته امضاء**» هیچ یک از ویژگی‌های یک شعر کامل را ندارد بلکه دقیقاً به مانند متنِ یک داستان و رمان است: «قصدهای من از نوشتن، خَلَجان‌های من از تن‌اند. میان این همه قصد، کندویی در تن، امضاء قصد عجیبی است: اینکه نشانی از خود جا بگذارم که نه بشود خواند، و نه نشود خواند. که مکرر شود بی آنکه تکرار شود. و با دیگران معاشر شود بی من. بی من معاشر با کسی باشد که من نیست. امضای من معاشرِ من نیست» *(رویایی، ۱۳۸۷: ٤۳)*. بازی با کلمات و معناهای اشتقاقیِ آن و پدید آوردنِ نوعی ارتباطاتِ فلسفیِ حاصل از این کلمات، باعث شده تا هنجارِ زبانِ غالب شکسته شود و علاوه بر آن، دیگرگونه دیدنِ کلمات و ابژه، منشی شاعرانه به این جملات بخشیده است. آیا اینگونه خصایص را در دیگر متونِ ادبی نمی‌توان یافت؟!

امروزه اشعار آزادی که به چاپ می‌رسند از منظر تصاویر شاعرانه و نگاه شاعرانه نیز چندان قابل تأمل نیستند و حتی از جملات برخی رمان‌ها نیز ساده‌تر می‌نمایند؛ برای مثال این شعر از **منوچهر آتشی** کاملاً یک نثر مطلق و صِرف است: در این اردیبهشت سوزان/ که سدر و گز از حرارت خورشید/ پژمرده می‌شود/ بزازهای دوره گرد غریب/ با بقچه‌های ململ رنگین چیت و... *(به نقل از تُرابی، ٤۳)*. یا شعری از **سید علی صالحی**: آه‌ای هنوزهٔ، هنوز گریختهٔ من/ دیگر میا، دیگر برو، برو تا چشمهٔ سووشون/ می‌گویند قومی بودند، آمدند، ماندند و رفتند/ امّا باقی راز را شاید باد، یا باداباد با خود برده باشد. *(همان، ۷۳)* که کاملاً یک نثر ساده است و حتی از جملات برخی رمانها و نثرهای معمولی نیز ساده‌تر می‌نماید! یا این شعر از **حافظ موسوی**: روزهای گرم تابستان/ وقتی که / عمه جان زیر این درخت انجیر می نشست / و با بادبزن حصیری، خودش را خنک می کرد/ بعد از ظهر ماه مبارک رمضان و.. *(موسوی، ۱۳۸۵:۹٤ - ۹۵)* این شعر نیز صرفاً به یک دفتر خاطره مانند است تا یک شعر. این گونه اشعار علاوه بر اینکه دارای عناصر شعری نیستند حتی دارای عناصر ادبی ساده نیز نیستند! این قبیل متون را بر اساسِ بوطیقای کلاسیک شعر فارسی نمی‌توان شعر به حساب آورد؛ هر چند همین شاعران دارای اشعار به مراتب زیباتر و فنی‌تری در آثار خود هستند، اما باید گفت برخی از اشعارِ فوق که به شاهد آوردیم نه

دارای استعاره و تشبیه هستند و نه دارای زبانی شاعرانه و نه حتی دارای زبانی ادبی؛ به دیگر سخن اینگونه متون حتی با توجه به مؤلفه‌های امروزی نیز «شعر» به حساب نمی‌آیند. این از جمله همان آفت‌ها و هرج و مرج‌هایی است که نظریه پردازانِ بوطیقای شعر کلاسیک فارسی از آن هراس داشتند؛ آنها قصد در هم ریختنِ بحورِ عروضی و عناصرِ موسیقایی و بلاغی از شعر را نداشتند زیرا می‌دانستند با آزاد کردنِ شعر از این تعلقات، در شعر هرج و مرج پدید می‌آید و هر متنی را که نوشته می‌شود می‌توان برچسبِ شعر داد؛ همانگونه که در سطور فوق برخی اشعارِ امروزین را به شاهد آوردیم، مشخص می‌شود که ملاک و معیاری برای سرودنِ شعر در بوطیقای شعر معاصر وجود ندارد و همهٔ متن‌ها از منظرِ شخصی و سلیقه‌ای نام شعر به خود می‌گیرند و به چاپ می‌رسند. در ادامه نشان خواهیم داد که در گذشته و شعر کلاسیک نیز، هر اثری که در قالبِ «نظم» بوده را با توجه به مؤلفه‌های بوطیقای کلاسیک شعر به حساب نمی‌آورند و این نشان دهندهٔ کمالِ پختگی نظریه پردازانِ بوطیقای شعر کلاسیک در بابِ شعر است.

## ج) «سخنِ» منظوم یا «شعرِ» منظوم؟

بسیاری از منتقدانِ ایرانی معتقدند که شعرِ کلاسیکِ فارسی صرفاً نظم[۷] بوده است، و آن‌ها را نمی‌شود شعرِ قلمداد نمود؛ اما در شعر کلاسیکِ فارسی بر خلاف بسیاری از سخنان و بر خلاف این گفتهٔ **رولان بارت** که می‌گوید: «در دورهٔ کلاسیک، نثر و شعر دو کمّیت به شمار می‌روند و تفاوتشان قابل اندازه گیری است، به این نتیجه می‌رسیم که شعر همواره با نثر تفاوت دارد. ولی این تفاوت ذاتی نیست، بلکه کمّی است» *(بارت، ٦٤: ۱۳۹۰)*. باید گفت در شعر کلاسیکِ ما (در رابطه با شعرِ غرب سخن نمی‌گوییم)، همچنان که تفاوت در کمّیت (بحور عروضی) است، در کیفیت و ذات بودن نیز هست؛ برای مثال ما بسیاری از شاعرانِ کلاسیک کشورمان را «ناظم» می‌شناسیم که صرفاً به دنبال کمیّت و قاعده‌افزایی‌ها بوده‌اند و به تعبیری صرفاً سعی بر سرودن نظم داشته‌اند، بی آنکه ابتکاری شاعرانه در آثار آنها روی داده باشد؛ برخی از آنها اتفاقات روزانه یا مسائل علمی و کلامی و تاریخی را در قالب نظم سروده‌اند و هیچ ابتکار شاعرانه‌ای در کار آنها وجود ندارد و

برخی دیگر صرفاً برای نشان دادن قدرت خود در کلام و نظم آوری، مطالبی را در قالب منظوم سروده‌اند؛ برای مثال این شعرِ **قاآنی شیرازی** را می‌خوانیم:

ای وزیری که صدر قدر ترا — هست نه خرگه بسیط، بساط
تو مطاعی و کائنات مطیع — تو محیطی و روزگار محاط
صاحبا بندهٔ تو قاآنی — که کمین چاکرش بود وطواط

*(به نقل از حقوقی، ۱۳۷۷: ۸).*

ویژگی این شعر، تنها در فنِ سخنوری و تسلطِ شاعر بر کلمات است و به اصطلاح «لزوم ما لا یلزم» کرده است. دارای ایماژهای شعری نبوده و به تبعِ آن برای مخاطب و شنونده دارای جذابیت نیست. دراصطلاحِ قدما به این دست از شاعران «ناظم» می‌گفتند. هر چند که شعرِ فوق دارای وزن و قافیه و ردیف است، اما امروزه این شعر در مقایسه با اشعارِ **حافظ شیرازی**، **صائب تبریزی** و دیگر شاعرانِ بزرگ کلاسیک، صرفاً یک نظم و کمیّت به حساب می‌آید؛ درست است که نظمِ فوق دارای کمیتِ موردِ نظرِ بوطیقای کلاسیک است، اما دیگر مؤلفه‌های بوطیقای کلاسیک را دارا نیست؛ از این روی در بوطیقای شعر کلاسیک هر جملهٔ موزون و هر بیتی را نمی‌توان شعر نامید[۸] و کامل‌ترین نوعِ شعر، «شعرِ منظوم» است، نه «سخن منظوم». شعرِ منظوم دارای دو عنصرِ قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی است که با توجه به قرار گرفتن این دو در کنارِ هم پدید می‌آید و آن را بسیار تفاوت است با سخنان منظومی از قبیل همان شعر قاآنی شیرازی. یا برای مثال وقتی اشعارِ «نثر گونهٔ » **بیژن جلالی** را از نظر می‌گذرانیم: «شب شد/ولی من هنوز/از شب خویش سخنی نگفته‌ام/ و همچنان/روشنی روز را چون کبوتری/ بر سینهٔ خود می‌فشارم» (همان، ۴۰۹). چنین اشعاری هر چند دارای تخییل و صور خیال و نگاه شاعرانه و ایجاز هستند، اما با کنار هم نهادنِ مصراع‌ها، به مانند جملاتِ یک رمان و یا داستان کوتاه می‌شوند؛ همچنان که شعرِ **قاآنی** و امثال او را نیز اگر چه دارای وزن و قافیه و برخی صناعات دیگر هستند، نمی‌توان شعر به حساب آورد. زیرا آن شعر قاآنی، بر اساسِ بوطیقای کلاسیک دارای خیال و تصاویر شعری نبوده و فاقدِ روح شاعرانه است *(شمیسا، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۷)*. اما **نیما یوشیج** زمانی که عنصر و موتیفِ شب را، در شعر «**هست شب**» به تصویر می‌کشد، هم می‌توان از منظرِ عنصرِ خیال و نگاه شاعرانه آن را مورد تأمل قرار داد و هم از منظرِ فرمِ

متمایز نسبت به نثر: «هست شب یک شب دم کرده و خاک/ رنگ رخ باخته است./ باد، نو باوهٔ ابر، از بر کوه/سوی من تاخته است./ هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا،/ و الخ...» *(به نقل از حقوقی، ۲۳۵)*؛ نیما در این شعر همچنان که به عناصر شاعرانه و دیگرگونه دیدن وفا دار است، به افاعیل عروضی و قافیه نیز به شدت پایبند است و این گزاره‌ها باعث تمایزِ بیشتر شعرِ او نسبت به نثری شبیه به همان در یک رمان می‌شود. شبیه به شعر بیژن جلالی را می‌توان در بسیاری از نثرهای ادبی و رمان‌ها مشاهده نمود اما شعرِ نیما با دارا بودنِ گزاره‌های شعرِ منظوم، نسبت به نثرِ ادبی متمایز شده است و به همین دلیل است که قبلاً نیز متذکر شده بودیم که چرا نیما نخواست بیش از این در فُرمِ شعر و افاعیلِ عروضی و برخی مؤلفه‌های شعر کلاسیک تغییر ایجاد نماید. این شعر نیما از منظر بوطیقای کلاسیک، نمایندهٔ یک «شعر کامل» است؛ زیرا عناصر تخییل و موسیقی و بحور عروضی و قوافی در آن مشاهده می‌شود و آن را بصورت کامل با دیگر متن‌هایی که در رابطه با درون مایه «شب» هستند متمایز نموده است.

عناصرِ خیالی و شعری در نثرِ صوفیانه به وفور یافت می‌شود؛ این جملهٔ در «تذکرهٔ الاولیاء» **عطار** را می‌خوانیم: «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین‌تر شده، چنانک پای مرد به گِل زار فرو شود پای من به عشق فرو می‌شد.»[۸] این نثر با توجه به نظریاتِ امروزی و بوطیقای شعری معاصر، یک شعر به حساب می‌آید؛ اگر این نثر را در قالبِ شعرِ سپید و منثور در جایی بخوانیم، شاید دراینکه شعری می‌خوانیم شک نداشته باشیم: به صحرا شدم/ عشق باریده بود/ و زمین‌تر شده /چناک پای مرد/ به گِل زار فرو شود/ پای من/ به عشق فرو می‌شد[۹]. این متن صوفیانه را می‌شود به عنوان یک شعر امروزی قلمداد نمود، در صورتی که صرفاً یک «نثر شاعرانهٔ» صوفیانه است و اگر قرار دادهای بوطیقای کلاسیک نبود، در آن زمان این جمله را «شعری کامل قلمداد» می‌نمودند؛ حال یک شعر امروزی را با سیاقی شبیه به جملهٔ بالا مشاهده می‌کنیم:

و آنگاه عشق
بیش‌تر می‌بارید
و بیش‌تر...
پای مزار دار.. *(رضایی نیا، ۱۳۸٤: ۷)*.

آیا تفاوتی در این شعر منثور و آن نثر صوفی وجود دارد؟! از جمله دلایلِ عدمِ تمایلِ شاعران و بلاغیون کلاسیک فارسی در تغییر بوطیقای شعر شان، این بود که اشعارِ آنان با بسیاری دیگر از متون «منثورِ شاعرانه» مشتبه می‌شد و از این‌رو مؤلفه‌هایی چون عروض و قافیه و عناصر موسیقایی و به صورت کل عناصر قاعده‌افزایی را از اشعار خود حذف ننمودند.

## نتیجه

شاعران و نظریه پردازانِ شعر کلاسیک فارسی، با توجه به تمایز قائل شدن میانِ متونِ مختلف، هیچگاه ساختار، و اصول بوطیقایی و بلاغی شعری خود را تغییر ندادند؛ بسیاری از متونِ عرفانی و صوفیانه، با نگاه و زبانی شاعرانه پدید آمده بودند و حتی به دلیل دارا بودنِ برخی عناصر شاعرانه، شبیه به بسیاری از اشعارِ امروزی بوده‌اند؛ امّا شاعران و بلاغیون کلاسیک دریافته بودند که اگر افاعیلِ عروضی و عناصرِ موسیقایی، که جزوی ضروری از بوطیقای شعر کلاسیک به حساب می‌آمدند، از اشعارشان جدا شود، شاید دیگر نتوان میانِ «نثرِ ادبی» و «شعر» تفاوت و تمایز قائل شد. دور نیست که آنها نیز همچون بسیاری از نظریه پردازانِ امروزی در این اندیشه بوده‌اند که برخی مؤلفه‌های عارضی و صوریِ شعر را از میان بردارند، اما بر این امر نیز واقف بوده‌اند، که در هم شکستنِ قالب و عروضِ در شعر، باعث درهم تنیدگی شعر و نثر با یکدیگر می‌شود؛ در تقابل با بوطیقای کلاسیک، شاعران و نظریه پردازانِ امروزی نتواسته‌اند آنچنان که باید، میانِ «نثرِ ادبی» و «شعر» تمایز قائل شوند و با برشمردنِ برخی خصایص و ویژگی‌هایی که می‌توانند میانِ نثر و شعر مشترک باشند، از منظرِ تقسیم بندی سطحِ شعری و ادبیِ متون دچار مشکلات فراوانی شده‌اند؛ بوطیقای شعر کلاسیک فارسی، بر اساس هم پوشانی دو اصل پذیرفته شدهٔ قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی می‌تواند سرمشقِ تحلیل و ارزیابی بسیاری از متن‌ها قرار گیرد، بی آنکه منتقدان بخواهند صرفاً از سلایقِ شخصیِ خود در رابطه با آثارِ شعری سخن بگویند؛ بلکه می‌توانند با ملاک قرار دادنِ بوطیقای شعر کلاسیک، همانطور که در پژوهش حاضر نیز نشان داده شد، به تحلیل و ارزیابی متونِ مختلفِ شعری و ادبی بپردازند.

## پانوشت‌ها

۱–ویکو در رابطه با استعاری بودنِ زبان معتقد است:«اگر... جامعه‌ای نتواند خصیصه‌ای مجرد یا عام را بنامد... باید نام شخصی را که واجد آن خصیصه است جایگزین آن کند. از اینجاست که وضعیت آغازینِ زبان، استعاری است..» (دیچز، ۱۳۸۶: ۶۷). و اینچنین است که: «اگر بپذیریم که زبان ماهیتاً استعاری است، از آن جا که در استعاره، چیزی که جانشین چیزی دیگری گردیده است عین همان چیز نیست، ناچاریم مهم‌ترین نقص بنیادین زبان را بپذیریم» (موسوی، ۱۳۸۹: ۱۷۴). و این خود بخشی از پیچیدگی‌ها و غموضِ ذاتیِ زبان است.

۲– برای مثال: «...فرمالیست‌های روس کوشیدند تا بحث در خصوص «**ادبیّت**» زبان متونِ ادبی را به موضوع اصلی نقد تبدیل کنند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۴–۲۳)؛ یاکوبسن می‌گوید: «موضوع دانش ادبی ادبیات نیست بلکه **ادبیت** است؛ یعنی همان چیزی که یک اثر ارائه شده را به اثری **ادبی** بدل می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۴۱). **شفیعی کدکنی** می‌گوید: «یکی از مسائلِ بنیادی در فرمالیسمِ روسی مسالهٔ «ادبیّت» است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۹). از منظرِ اغلبِ نظریه پردازانِ امروزی، ادبیت را می‌توان در همهٔ متونِ ادبی، چه رُمان و چه شعر و... مشترک یافت و اساساً شعر و ادبیات را بصورتِ مشترک می‌نگرند. در صورتی که در گذشته و در بوطیقای کلاسیک، شعر با دیگر متونِ ادبی دارای تفاوتهایی بوده است و از اینرو می‌توان گفت میان شعریت و ادبیت در بوطیقای کلاسیک تفاوت وجود دارد.

۳ – دکتر شفیعی کدکنی کتابی دارند که در آن «وجوه شاعرانگی» نثر صوفیانه را بررسی نموده‌اند و نشان می‌دهند که بسیاری از نثرهای صوفیانه می‌توانند نوعی«شعر » باشند (ر.ک شفیعی کدکنی؛۱۳۹۲).

۴–در رابطه با محاکات، ماده و ماهیتِ شعر از منظرِ قُدما و نظریه پردازانِ کلاسیک؛ ر.ک: (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۳۹– ۲۸؛ زرقانی، ۱۳۹۱: ۹۴– ۵۳؛ زرین کوب، ۱۳۸۵: ۱۲۰– ۱۱۳).

۵–صِرفِ هنرمندانه دیدن و شاعرانه بیان نمودن، از منظرِ بوطیقای کلاسیک شعر نیست؛ زیرا این ویژگی می‌تواند در بسیاری از صحبت‌های مردم و حتی نویسندگان عادی مشترک باشد؛ مثلاً **امرسن** پیش بینی می‌کند همهٔ مردم شاعرند:«او حتی زمانی را پیش بینی می‌کند که ادبیات به معنای متعارف آن، ضرورت خود را از دست می‌دهد، زیرا همهٔ مردم شاعرند و روایت خود از «کتاب طبیعت» را بازگو می‌کنند.» (هارلند، ۱۰۰، ۱۳۸۶)؛ یا وقتی سیدنی تا آنجا پیش می‌رود که **هرودوتِ** مورّخ، را شاعر می‌داند زیرا: «هم او و هم همهٔ کسانی که از او پیروی کرده‌اند، توصیف شور انگیز عواطف و تفصیلهای بسیار از میدان‌های جنگ را که هیچ کس نمی‌تواند صحّت آنها را تایید کند از شعر ربوده و یا غصب کرده‌اند» (دیچز، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

۶–پس از نیما، **شاملو** نیز نخواست، طنین و آهنگین بودنِ شعر را که تمایزِ کوچکی بینِ نثر و شعر است را از اشعار خود دور نگاه دارد: «امّا شاملو در این قمار که چیزی مثل موسیقی عروضی را باخته و از دست داده چیزی بسیار مهم بُرده است، یعنی عناصر دیگری را بخدمت شعر خویش گماشته تا جبران کمبود موسیقی عروضی را بکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۷۱). هر چند که باز این آهنگین بودن چندان نمی‌تواند میانِ اشعارِ شاملو و برخی جملات

«شبه ادبی» و «ادبی»تمایزِ محسوسی پدید آورد؛ و بعدها نیز باعث شد تا پیروان شاملو شعر سپید را به ورطه‌های ناخوشایندی بکشانند. البته بعدها ، امثالِ **رضا براهنی** نیز به وزن به مثابهٔ تمایز میانِ شعر و نثر اعتقاد داشتند؛ **حافظ موسوی** می‌گوید: «او بی آنکه مخالفتی با شعر بی وزن داشته باشد همچنان به وزن به عنوان یکی از امتیازهای مهم شعر (در برابر نثر) می‌نگرد» (موسوی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). امثال **تندر کیا** نیز با پدید آوردنِ مباحثی همچون «نثم» (یعنی نظم به علاوهٔ نثر)، خواهانِ پدید آوردنِ تمایزی میانِ شعر و نثر بودند (همان، ۱۰۳)؛ آنچه از همهٔ این قبیل مباحث بر می‌آید آن است که بوطیقای شعر کلاسیک، که عنصرِ وزن و آهنگ را یکی از اصولِ مهمِ شعر و تمایز آن با دیگر متون می‌دانست، بر تفکراتِ نظریه پردازانِ امروزی نیز تاثیراتِ وافری داشته است و اگرچه شاعران و نظریه پردازانِ امروزی به تغییراتِ عمده‌ای دست یازیدند، اما گویی آنها نیز نمی‌خواسته‌اند این تمایزها را به شکلِ کامل از میان بردارند. و این سیطره و نگاه دقیقِ بوطیقای شعرِ کلاسیک را نشان می‌دهد.

۷ – موضوع «نظم» با توجه به نظریهٔ «نظم» **عبدالقاهر جرجانی**، دارای بار معنایی دیگری نیز هست (ر.ک العشماوی، ۱۳۸۵: ۷۲– ۷۰؛ مُشرف، ۱۳۸۶: ۴۰۷ – ۴۰۴) که بسیار با اهمیت و تأثیر گذار است و در واقع از نظرگاه ساختگرایانه، «نظم» بنیانِ هر اثرِ شعری و ادبی والا و بزرگی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۷) از این‌رو در این نوشتار، اصطلاح «نظم» به معنای «نظم» در دیدگاه جرجانی نیست، بلکه نظم به معنای نوشتهٔ عادی منظومی است که عاری از هر گونه هنر و ابداعی است.

۸– صرفِ ترکیبِ وزن و قافیه و ردیف و سجع در کنار یکدیگر از منظرِ بوطیقای کلاسیک شعر به حساب نمی‌آید؛ برای مثال کتاب قضیهٔ دست بر قضا یکی از داستان‌های **صادق هدایت** از مجموعهٔ **علویه خانم** به سبک نثر موزون نوشته شده است اما نمی‌توان گفت شعر است. **آشوری** در رابطه با موزون بودن نثرِ **ابراهیمِ گلستان** در برخی داستانهایش، معتقد است: «او می‌کوشد تا مایه‌ای از زبانِ شاعرانه را در زبانِ نثر بدواند، اما اشتباهِ او این است که این کار را با وارد کردنِ وزنِ شعر در نثر می‌کند و فاعلاتن‌ها و مستفعلن‌ها را پشت هم می‌آورد و با این کار به کارِ داستان گوییِ خود نیز آسیب می‌زند...» (آشوری، ۱۳۸۹: ۲۹).

۹–این جمله از **عطار** که در تذکره الاولیا آمده، بسیار معروف است و از جمله سطوری است که برخی برای اثبات جوهرهٔ شعری در نثرِ صوفیانه از آن بهره بُرده‌اند؛ برای نمونه: (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۴ ؛ شریعتی، ۱۳۸۹: ۳۰۲).

## منابع


۱. آشوری، داریوش (۱۳۸۷)، شعر و اندیشه، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
۲. _____، _____ (۱۳۸۹)، باز اندیشی زبان فارسی، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
۳. احمدی، بابک (۱۳۷۲)، ساختار و تاویل متن (جلد اول)، چاپ دوم ، تهران: مرکز.
۴. بارت، رولان (۱۳۹۰)، درجهٔ صفر نوشتار، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، چاپ چهارم، تهران: هرمس.
۵. بزرگ بیگدلی، سعید، و دیگران (۱۳۸۵)، «بررسی سبک نثر شاعرانه در عبهر العاشقین»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش.۶ (بهار و تابستان)، صص ۴۹-۲۱.
۶. بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۹)، روضه‌های رضوانی، گزینش از محمد جعفر یاحقی، تهران: سخن.
۷. پاینده، حسین (۱۳۸۸)، نقد ادبی و دموکراسی، جُستارهایی در نظریه و نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
۸. تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبی فارسی، چاپ دوم، تهران: آمه.
۹. ترابی، ضیاءالدین (۱۳۷۵)، پیرامون شعر (مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
۱۰. چراغی، رضا، و دیگران (۱۳۹۰) ، «تحلیل رویکردهای انتقادی روشنگران ایرانی به شعر کلاسیک»، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش.۲۰ (بهار)، صص ۱۶۲ – ۱۳۷.
۱۱. حق شناس، محمد علی (۱۳۸۳)، «سه چهرهٔ یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات»، مجلهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، ش. ۱و۲، صص ۶۹-۴۷.
۱۲. حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، شعر نو از آغاز تا امروز، جلد اول، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث با همکاری نشر یوشیج.
۱۳. دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۷)، چرند و پرند، چاپ اول، تهران: نیک فرجام.
۱۴. دیچز، دیوید (۱۳۸۸)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمد تقی صدیقیانی، غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: علمی.
۱۵. رضایی نیا، عبدالرضا (۱۳۸۴)، فرشته بفرستید، چاپ سوم، تهران: همسایه.
۱۶. رویایی، یدالله (۱۳۸۷)، منِ گذشته امضا، چاپ سوم، تهران: کاروان.
۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵)، ارسطو و فن شعر، چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر.
۱۸. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۱)، بوطیقای کلاسیک، بررسی تحلیلی _ انتقادی نظریهٔ شعر در منابع فلسفی، تهران: سخن.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، راهنمای ادبیات معاصر، چاپ دوم، تهران: میترا.
۲۰. _____، _____ (۱۳۸۹)، انواع ادبی، چاپ چهارم از ویرایش چهارم، تهران: میترا.
۲۱. شریعتی، علی (۱۳۸۹)، هنر، مجموعه آثار ۳۲، چاپ سیزدهم، تهران: چاپخش.
۲۲. شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۵)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ هفتم، تهران: آگه.
۲۳. _____، _____ (۱۳۸۶)، موسیقیِ شعر، چاپ دهم، تهران: آگه.
۲۴. _____، _____ (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی دربارهٔ نظریّه ادبیِ صورتگرایانِ روس، تهران: سخن.
۲۵. _____،_____ (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، در آمدی به سبک شناسی نگاهِ عرفانی، تهران: سخن

۲۶. صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زبانشناسی به ادبیات، نظم، جلد اول، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
۲۷. _____، _____ (۱۳۹۰)، از زبانشناسی به ادبیات، شعر، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
۲۸. عروضی سمرقندی، نظامی (۱۳۸۸)، چهار مقاله و تعلیقات، تصحیح علامه محمّد قزوینی، به اهتمام دکتر محمد معین، به کوشش مهدخت معین، چاپ اول، تهران: صدای معاصر.
۲۹. العشماوی، محمد زکی (۱۳۸۵)، «نظریهٔ نظم امام عبدالقاهر جرجانی»، ترجمه و تحقیق محمدهادی مرادی، مجلهٔ زبان و ادب، ش. ۲۹، صص ۹۵ – ۷۰.
۳۰. فرخی، فروزنده (۱۳۸۹)، عشق بین دو هزاره، چاپ اول، شیراز: داستان سرا.
۳۱. فیاض منش، پرند (۱۳۸۴)، «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، صص ۱۸۶-۱۶۳.
۳۲. قیس الرّازی، شمس الدین محمّد (۱۳۸۸)، المُعجَم فی مَعَاییرِ اشعارِ العَجَم، تصحیح مجدد دکتر سیروس شمیسا، تهران: علم.
۳۳. کالر، جاناتان (۱۳۸۹)، نظریهٔ ادبی، معرفی مختصر، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.
۳۴. کازانتزاکیس، نیکوس (۱۳۹۰)، زوربای یونانی، ترجمهٔ محمود مصاحب، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۳۵. کزّازی، میرجلال الدّین (۱۳۸۹)،گزارش دشواریهای دیوان خاقانی، چاپ ششم، تهران: مرکز.
۳۶. گارسیا مارکز، گابریل (۱۳۸۸)، صد سال تنهایی، ترجمه زهره روشنفکر، چاپ اول، تهران: مجید.
۳۷. مُشرف، مریم (۱۳۸۶)، «نظم و ساختار در نظریهٔ بلاغت جرجانی»، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ش. ۵۴، صص ۴۱۶-۴۰۳.
۳۸. موسوی، حافظ (۱۳۸۵)، زن، تاریکی، کلمات، چاپ دوم، تهران: آهنگ دیگر.
۳۹. _____، _____ (۱۳۸۹)، پانوشت‌ها، پنج مقاله در حواشی نظریه‌های ادبی، چاپ اول، تهران: آهنگ دیگر.
۴۰. موکاروفسکی، یان (۱۳۹۱)، «زبان معیار و زبان شاعرانه» ترجمهٔ پژمان واسعی، کتاب ماه ادبیات، ش.۶۷ (آبان)، صص ۲۱-۱۸.
۴۱. نجدی، بیژن (۱۳۹۱)، یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، چاپ هفدهم، تهران: مرکز.
۴۲.هارلند، ریچار (۱۳۸۶)، دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمهٔ دکتر بهزاد برکت، چاپ اول، رشت: دانشگاه گیلان.
۴۳. یوشیج، نیما (۱۳۵۷)، حرف‌های همسایه، چاپ چهارم، تهران: دیبا.