

تأملی در ساختارهای شعر فارسی

علیرضا شعبانیان*

چکیده

هنر یکی از فرآورده‌های انسانی است که از پنهان‌ترین زوایای ضمیر انسان سرچشمه می‌گیرد و می‌تواند آینه تمام‌نما 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 شعر پارسی ضروری می‌نماید. نگارنده در این پژوهش سعی دارد شناخت‌نامه‌ای مختصر از ساختارهای لفظی و معنایی شعر پارسی ارایه نماید. قابل ذکر است هنگامی که ساختارهای نوشتاری و تصویری و تکنیکی شاعری مورد مذاقه قرار گیرد، بدین شناخت می‌توان شاکله فکری شاعر را نیز تشریح نمود و تصویری کلی از اندیشه‌های وی ارایه کرد و همچنین با بررسی جریان تخیل و تصویر در شعر و شیوه به کارگیری صور خیال و آشنایی با ویژگی‌های معنایی و لفظی شاعر ضمن التذاد بیشتر 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.

۱- مقدمه

شعر برای انسان زاینده بروز حالتی ذهنی در محیطی از طبیعت است. به این معنی که به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجه آن او با اشیای محیط خود و با انسان‌ها نوعی رابطه ذهنی پیدا می‌کند و این رابطه به نوبه خود رابطه‌ای روحی است که در آن اشیا حالات مطلقاً 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 وسیله 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 خصوصیت‌گزینش 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 گوناگون - گونی 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 شفیع 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 گره خوردگی کامل برخوردار است یا نه؟

۲- تخیل

مفهوم تخیل هنری یکی از پیچیده‌ترین مسایل در زیبایی‌شناسی است و با همه کوشش‌هایی که در راه شناخت و تعریف آن شده از برخی جهات مبهم می‌نماید. دی لوئیس 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 برآیم.

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 تأثر صورت می‌گیرد که منجر به احساس می‌شود. «حوادث گوناگون در مراکز عصبی حافظه به صورت تصاویرهای ذهنی 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 واسطه مشابهت و مجاورت و تضاد یکدیگر را تعقیب می‌کنند و بدین 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 - که در گذشته دریافت شده - 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 - که در گذشته دریافت شده‌اند - 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 تصاویرهای ذهنی اشیا و پدیده‌ها به همان ترتیب و نظامی که از طریق حواس دریافت می‌شوند؛ یا ترکیب و تلفیق این تصاویرها 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^۳ و نوع دوم را تخیل^۴ 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 «نیروی است که میان حس و ادراک میانجی می‌شود، نیروی حیاتی و عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی و تکراری است که از عمل جاودانه آفرینش در «من هستم» لایتناهی و بیکران که در ذهنی محدود جلوه‌گر می‌شود.» (همان)

۱-۲- 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 ارایه‌دهنده گونه‌ای دگرگون‌کردن واقعیات بوده است. برخی روان‌شناسان معتقدند یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث به وجود آمدن حس زیبایی شناختی در انسان می‌شود ادراک اولیه است. هنگامی که فرد برای اولین بار

^۱ Mental Image

^۲ Fancy

^۳ imagination

با ساختاری روبه رو می شود در مرحله ادراک قرار می گیرد که فی نفسه ماهیتی زیبایی شناسانه است و هنگامی که در اثر تکرار، پدیده برای فرد شناخته می شود (رسیدن به مرحله شناخت پس از ادراک) حس زیبایی شناسانه تحلیل می رود تا جایی که توانایی خود را در ایجاد زیبایی از دست می دهد. حال می توان با تغییر در آن ساختار مجدداً این حس زیبایی شناسانه را فراهم آورد. این عمل کاری است که به مدد قوه تخیل توسط هنرمند صورت می پذیرد.

ویکتور شکلوفسکی، نظریه پرداز فرمالیست روس و واضع نظریه آشنایی زدایی در ادبیات، معتقد است هنر و ادبیات، ادراک حسی ما را دوباره نظام و سازمان می بخشد و ساختاری جدید پدید می آورد که موجب شکستن عادت ها و ایجاد زیبایی می گردد. (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹)

تری ایگلتون، منتقد و نظریه پرداز ادبیات، در تبیین موضوع عادت شدگی مثالی می آورد: بیشتر اوقات بدون آن که آگاه باشیم در هوا تنفس می کنیم اما اگر ناگهان هوا سنگین یا آلوده شود مجبور می شویم بیشتر مراقب تنفس کردن خود باشیم و نتیجه این وضع رسیدن به تجربه ای عمیق تر نسبت به حیات جسمانی است. (ایگلتون، ۱۳۷۹: ۸۳) تزوتان تودوروف در این باب می نویسد: 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 چنان که دیده می شوند نه آنچنان که شناخته می شوند. شگرد هنر همه چیز را مبهم و نا آشنا می کند از این رو ادراک حسی را دشوار و دیرپای می سازد. کنش ادراک حسی در هنر هدفی در خود می شود و از این رو باید به درازا انجامد. (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۳)

شکلوفسکی نیز در مقاله هنر به مثابه فن می نویسد: تکنیک هنری عبارت است از افزایش مدت زمان ادراک حسی، زیرا فرآیند ادراک حسی فی نفسه یک غایت زیبایی شناسانه است. (سجودی، ۱۳۸۰: ۲۹) در شعر برای ایجاد این حس زیبایی شناسانه، تعویق ادراک شاعر به مدد تخیل و صنایع هنر آفرین دست به آشنایی زدایی می زند که این آشنایی زدایی خود منجر به برجسته سازی زبان می شود. (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۲-۴۸) این مسأله را نباید از نظر دور داشت که مهم ترین مؤلفه ای که موجب آشنایی زدایی و برجسته سازی در شعر می گردد خلق صور خیالین و تصاویر هنری می باشد. در تعریف تصویر هنری نظریات مختلفی وجود دارد که در بخش تصویر مورد بررسی قرار می گیرد.

خیال در شعر از آن جا پدید می آید که شاعر، تصویری را در ذهنش مجسم می کند و سپس آن شکل را در قالب زبان — که وسیله ارتباط است — می پروراند. به این ترتیب مخاطب هم می تواند تصویر را در ذهن خویش بازسازی کند. این بازسازی تصویر است که لذت بخش است که به آن «تجسم» نیز می گویند. این تجسم، شرط لازم تأثیر تخیل 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.

۳- تصویر

ازرا پوند: تصویر آن چیزی است که گرهی فکری و عاطفی را در لحظه ای از زمان ارایه می دهد. (براهنی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۳۷۴) یکی از محوری ترین عناصری که در ایجاد زیبایی در شعر نقش ایفا می کند تصویر است. شاید گزاره گویی نباشد اگر تصویر را اصلی ترین عنصر شعر بدانیم. اما تصویر چیست؟ در فرهنگ واژگان زبان انگلیسی و فرانسه برابر واژه image گروهی از معادل های

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 تصویر کردن، نشان دادن، توصیف کردن، تصور کردن، نمایش دادن و مجسم کردن 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 وسیله کلمه، عبارت یا جمله شاعر که ساخته می‌شود تا تجربه حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود یا آن‌چنان که سی. دی. لوئیس گفته است: ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیله 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 افاقی 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 مقوله 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، محل‌گره خوردن عاطفه، اندیشه و خیال است و جایگاه خلق دوباره پدیده‌های مادی و معنوی به شیوه هنری. اوانر زایس تصویر را این گونه تعریف می‌کند: تصویر، صورت عینیت یافته و مادی شده فکر هنری است. تصویر از این نظر، هنگامی موجودیت دارد که تصویری ذهنی در درون ماده معینی تحقق یافته و بدین طریق دریافت آن از طریق حواس ممکن شده است. (زایس، ۱۳۶۰: ۸۳) دکتر شفیع 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 ادبی جدید و در کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود و بعضی از معاصرین ما به عنوان تصویر از آن یاد می‌کنند با کلمه خیال که در شعر و ادب قدیم عربی و فارسی استعمال شده است برابر نهاده شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۲) ژان پل سارتر در باره تصویر هنری می‌گوید: «تصویر هنری عبارت است از نحوه خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی یا طریقه 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 وسیله 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 وسیله 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 لحظه 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، ج ۱: ۱۱۵) درآیدن 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 او است با به کارگیری عناصر خیالی 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)

۴- 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 و سیله‌ای 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 دریچه افکار و احوال شاعر جلوه می‌کند. شاعر به مثابه شیشه رنگینی است که شعاع آفتاب را عبور می‌دهد و رنگ و گونه خود را بدان می‌بخشد. بدین گونه عالم واقع که از دریچه 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 نا شناخته‌ها 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 دوره 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 بردارنده شاکله فکری خاصی است. این شاکله فکری به اثر وحدت می‌بخشد و آینه تمام‌نمای روزگار و دوران مؤلف و هم‌چنین دنیای آرمانی او است؛ «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 ویژه مؤلف فردیت خاصی می‌یابد و کنکاش در زوایای اثر بیان‌گر این موضوع می‌تواند باشد که تفکر هر انسان منحصر به خود او است 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 شاکله فکری خاصی نیز است که می‌توان صورت تقلیل یافته این شاکله فکری را در ساختار اثر هنری مشاهده کرد. این مسأله را هم نباید از یاد برد که آرایه شاکله فکری در دو حوزه 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.

۵- 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 از سان با قصد انتقال احساسی که خود آن را تجربه کرده باشد آن احساس را در خود شستن برانگیزد و به کمک علائم 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 وسیله 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 برآشفستگی و نابسامانی است و هنر شکل و نظم» (رزغریب، ۱۳۷۸: ۱۰۳) رزغریب نیز 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 نتیجه 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 آرایه نمود تا مخاطب در جایگاه تجربه قرار بگیرد و از این دریچه احساس به او انتقال یابد نه این‌که پذیرنده نتیجه احساس مؤلف باشد. به هر حال نمی‌توان نقش عاطفه را در شعر نادیده گرفت. از سویی این مؤلف با جلب مخاطب به متن و ترغیب او به ادامه خواندن به عنوان عنصری کاربردی نقش ایفا می‌کند و از سویی مخاطب را در جایگاه تجربه عواطف و احساسات انسانی از منظرهای مختلف قرار می‌دهد، تا هر لحظه در جهان مؤلف و جهان متن به کشف تازه‌تری برسد.

۶- صور خیال

عناصر خیال و صورهای 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.

۱-۶- 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 باره 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 تقابل دست کم یک صفت همانند و مشترک در دو چیز 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 لذت 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 آن چنان‌که ابوهلال عسکری در باره کاربرد آن می‌گوید: هیچ ادیبی از آن بی‌نیاز نیست.» (همان، ۴۶)

۱-۱-۶- 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 جنبه 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 دایره تاویل برای مخاطب گسترش پیدا کند. قدام نیز با توجه به این مورد تشبیه چهار جزئی 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 شفیع 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 قدام 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، تو صیف خیال گونه «مشبه» به و سیله «مشبه به» است، این تو صیف مخیل باید از مشبه به اخذ شود، پس وجود «مشبه» و «مشبه به» هر دو لازم است. برای تشبیه می‌توان به اعتبار حسی و عقلی بودن «مشبه» و «مشبه به» چهار حالت متصور شد.

←	→
۱- مشبه حسی	←
←	→
۲- مشبه حسی	←
←	→
۳- مشبه عقلی	←
←	→
۴- مشبه 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)

۲-۶- استعاره

اوج تخیل هنری و ایجاد ادراک زیبایی شناسانه در عنصر تصویرآفرین «استعاره» نمود می‌یابد. «استعاره روح شعر است، انتقال مفهوم کلمه‌ای است به کلمه دیگر یا انتقال معنی یک شیء است به معنی دیگر، حذف یکی از طرفین استعاره در ذهن و آرایه 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 التبین» 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 معتر در البدیع استعاره را جانشین کردن 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 سیل 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 و سیله‌ای برای دخول و انتقال ذهنیات. کلمه‌ای را که در غیر معنی حقیقی به کار رفته «مستعار» و معنی مورد نظر یا مشبه را «مستعاره»، 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.

۲-۶-۱- تقسیم‌بندی استعاره

در باره 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 ممکن بیان 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 تصویر ساز در پژوهش هنر نیست بلکه سویه 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 مستعاره در کلام حذف شده باشد بدان استعاره «مصرحه» و اگر مستعار منه در کلام نباشد، این استعاره را «مکنیه» گویند.

۳-۶- 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 اندیشه ژرف او بر آید. از این رو هنرمند می‌کوشد با بخشیدن شخصیت انسانی به اشیا این امر را تحقق بخشد. یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال، تصرفی 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 دریچه 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 زنده دیگر.» (طالبیان، ۱۳۷۸: ۷۶) دکتر شفیعی در این باره می‌نویسد: «مسأله تشخیص چیزی است که در کتب نقد شعر و بلاغت فرنگی به عنوان فصلی جداگانه همیشه مورد بررسی قرار می‌گیرد، اما در کتب ادب ما نشانی از آن وجود ندارد و حتی نامی هم برای آن، دقیقاً نداریم و انتخاب عنوان تشخیص که معادلی است برای تعبیر فرنگی کاری است که بعضی ناقدان معاصر عرب در کتاب‌های خود کرده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۱) این نکته را نباید فراموش کرد که اگر چه در کتب قدما مستقیماً به تشخیص اشاره نشده است اما گاه به طور مبهم و نامعین، مورد نظر علمای بلاغت بوده و هر کدام به گونه‌ای از آن سخن گفته‌اند.

در «تخلیص المفتاح» آمده است: «و گاه باشد که تشبیه در نفس مضمَر ماند و هیچ کدام از ارکان آن آورده نمی‌شود مگر مشبه و با آوردن یکی از خصایص «مشبه به» به موضوع تشبیه اشارت می‌شود و این تشبیه مضمَر در نفس، استعاره مکنیه خوانده می‌شود و اثبات آن امر مختص را در اصطلاح استعاره تخیلیه می‌گویند و مجموع این کار را استعاره بالکنایه مثلاً: و اذا المنيّة أنشبت اظفارها الفيت كل تميمة لا تنفع (همان) چنان‌که می‌بینیم مثالی که برای تعریف در نظر گرفته شده حاوی آرایه تشخیص است و اگر چه مستقیماً و مجزا به آن اشاره نرفته، اما منظور نظر بوده است.

آنچه در تعریف «استعاره بالکنایه» یا «کنایی» آمده است می‌تواند تا حدودی مفهوم «تشخیص» را نیز در بر بگیرد. اما «بهرتر است این گونه تصویرها را از استعاره جدا کنیم و به شیوه ارباب بلاغت مغرب زمین رفتار نماییم که آن را تشخیص می‌خوانند و

آن را از مجاز جدا کرده‌اند و ارسطو آن را نهادن اشیا در زیر چشم یعنی نیروی حرکت و حیات بخشیدن به اشیا می‌خواند.» (همان، ۱۵۴)

۶-۴- مجاز

مجاز از جمله شگردهایی است که در زبان روزمره کاربرد وسیعی دارد و به تبع در شعر نیز به کار می‌رود. مجاز را نمی‌توان به عنوان یکی از ابزارهای اصلی تصویرآفرینی در نظر گرفت. تنها یکی از انواع مجاز می‌تواند این کارکرد را داشته باشد که مجاز به علاقه‌مشابهت یا «استعاره» نام دارد. مجاز در لغت به معنی غیر واقع است و در علم بیان استفاده از لفظ در غیر معنی حقیقی است به لحاظ وجود قرینه‌ای که مانع از اراده معنی حقیقی باشد. شرط نقل معنی 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 اراده کردن معنی حقیقی، مانع باشد و علاقه و رابطه‌ای که بین معنی نهاده و نانهاده وجود داشته باشد. (سکاکی، ۱۳۵۶: ۳۶۵) مجاز در نظر ارسطو عبارت است از نقل نام چیزی بر چیزی دیگر. این انتقال یا از جنس به نوع یا از نوع به نوع یا از نوع به نوع و یا بر حسب مناسب و مشابهت صورت می‌گیرد. (طالبيان، ۱۳۷۸: ۸۲)

۷- ساختار تخیل

ساختار تخیل شیوه پیوند و ارتباط میان صور خیالی در شعر است ساختار تخیل بر چگونگی شکل‌گیری تصویر و ارتباط آن، با عناصر دیگر موثر است و به صور خیال در متن، شکل و هیأت ویژه‌ای می‌بخشد. بی‌شک ذهن مؤلف مهم‌ترین عامل در چگونگی ساختار تخیلی متن است اما نباید از یاد برد که ذهن به مثابه عنصری است که مداوم در ساختاری بزرگ‌تر خود را تعریف می‌کند. مؤلفه‌هایی چون فرهنگ، مذهب، شرایط جغرافیایی، تاریخ، و سنت ادبی و... در دیالوگی مداوم با ذهن قرار دارند و به ذهن شکل می‌بخشند. پس می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که علاوه بر ذهن مؤلف عوامل موثر دیگری وجود دارند که در شکل‌گیری ساختار تخیل و ماهیت آن موثرند.

دکتر شفيعی 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 سازنده 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. (شفيعی 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 اندازه 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 باره 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 بگنجانند. «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.» (میر صادقی، 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 متصور 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)

۸- عناصر نظم آفرین

«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 سکانات 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 واسطه نظم سخن نیفتاده است. (شمس قیس رازی، ۲۰۰، منقول از موسیقی شعر، ۵۰) دکتر شفیع 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 باره وزن به نحوی دیگر بیان کرده‌اند: وزن هر نوع انتظامی می‌باشد که در یک توالی مستقر شده است. (پیر گاستالا، ۱۳۳۶: ۱۴۱) از سطو نیز شعر را زاینده دو نیرو می‌داند، یکی غریزه محاکات و دیگری خاصیت ادراک وزن. آهنگ موسیقی شعر دامنه پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه 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 عرصه 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 بی‌خویشی در برابر کلام مخیل دشوارتر انجام می‌شود.

ابن سینا در منطق شفا در باب وزن کلام خطابی می‌گوید: کلام اگر برخوردار از سجع و عطف و وزن باشد به خاطر سپردنی‌تر خواهد بود. (الشفا ابن سینا، 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 شفیع تأثیرات وزن در شعر را این گونه بیان کرده‌اند:

۱— 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.

۲— میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳— 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 ایفای شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌کند که کم از موسیقی وزن شعر نیست؛ زیرا در شعر دو نوع موسیقی وجود دارد:

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

۲- 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)

۱-۸- موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی شعر وزن شعر است که مبتنی بر کمیت و کیفیت هجاها در یک مصراع 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 موسیقایی شعرش. در مورد موسیقی بیرونی این نکته را باید همواره در نظر داشت که شاعران در بیشتر اوقات از تأثیرات عاطفی اوزان عروضی سود جست‌اند. مثلاً مولوی در حالت وجد و سماع 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 مفتعلن مفتعلن مفتعلن) است. در مفتعلن دو هجای کوتاه در کنار هم قرار گرفته‌اند و در مفاعلن هجاها کوتاه فقط با فاصله 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)

۲-۸- موسیقی درونی

مدار و جلوه‌گاه درونی شعر هرگونه تنوع و تکرار است و بنا به گفته دکتر شفیع «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 انواع 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.

۳-۸- توازن آوایی

توازن آوایی به تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها 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 مصوت‌های 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:

... وگر دست محبت 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 آوایی و برخی از انواع قافیه و سجع متوازی است.

واج آوایی با تکرار صامت /ز/ :

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

۴-۸- 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 منور به تو نجوم جمال ای مقرر به تو رسوم کمال

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

شد آن زمانه که رویش بسان دیا بود شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود

۵-۸- 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.

به روز نبرد آن یـــــــل ارجمند به شمشیر و خنجر به گرز و کمند

برید و درید و شکست و بیست یلان را ســـــــر و سینه و پا و دست

یا

میر منند و صدر منند و پناه من سادات ری، ائمه ری، اتقیای 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.

۶-۸- موسیقی کناری شعر

منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی 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 همیشه شعر فارسی بوده و تکمیل‌کننده ساختمان آن. از میان قافیه و ردیف، سهم موسیقی شعر بیشتر است و ردیف، غالباً جنبه 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 قیده‌ها 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 حوزه 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 دوباره پدیده‌های مادی و معنوی به شیوه هنری است و تصویر هنری عبارت است از نحوه 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 مأخذ

- ۱- احمدی، بابک. ساختار و تاویل متن. جلد ۱ و ۲. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
- ۲- اخوان ثالث، مهدی. بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۹.
- ۳- آل احمد، م. سوررنالیسم. تهران: نشر نشانه، ۱۳۷۷.
- ۴- زایس، اونر. زیبایی‌شناسی. ترجمه ا. نیک‌آذین، تهران: پیام، ۱۳۶۰.
- ۵- ایگلتون، تری. پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
- ۶- براهنی، رضا. طلا در مس، جلد ۱، انتشارات زریاب، ۱۳۷۱.
- ۷- براون، ادوارد گرانویل. تاریخ ادبی ایران. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶.
- ۸- برت، آرال. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
- ۹- پرین، لارنس. در باره شعر. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۱.
- ۱۰- پیر، گاستالا. زیبایی‌شناسی تحلیلی. ترجمه علیقلی وزیری. دانشگاه تهران، ۱۳۳۶.
- ۱۱- تتوی، عبدالرشید. فرهنگ رشیدی. سیما دانش، ۱۳۸۶.
- ۱۲- تولستوی، لئو. هنر چیست. ترجمه کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۵.
- ۱۳- جلی، حسین. میزان موسیقایی شعر فارسی. تهران: نهاد هنر و ادبیات، ۱۳۷۲.
- ۱۴- خانلری، پرویز. وزن شعر. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
- ۱۵- داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
- ۱۶- سجودی، فرزانه. ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی. تهران: انتشارات حوزه هنری، ۱۳۸۰.
- ۱۷- سکاکی، ابویعقوب یوسف بن ابوبکر. مفتاح العلوم. قاهره، ۱۳۵۶.
- ۱۸- سینیاء، فویلند. مقدمه‌ای بر نظریه هنر. ترجمه کامران سپهران. تهران: مرکز، ۱۳۸۳.
- ۱۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی. تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۰.
- ۲۰- _____، _____ . موسیقی شعر. تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۴.
- ۲۱- _____، _____ . محمدرضا. ادوار شعر فارسی. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۸۳.
- ۲۲- شمیسا، سیروس. فرهنگ عروضی. تهران: فردوس، ۱۳۷۰.
- ۲۳- _____، _____ . معنی و بیان. تهران: پیام نور، ۱۳۷۱.
- ۲۴- صفوی، کورش. از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد اول. تهران: انتشارات حوزه هنری، ۱۳۸۰.
- ۲۵- ضابطی، احمد. سینما و ساختار تصاویر در شاهنامه. تهران: کتاب فرا، ۱۳۷۸.
- ۲۶- طوسی، نصیرالدین. محمد بن محمد. معیارالاشعار. به اهتمام جلیل تجلیل. تهران: نشر جامی، ۱۳۶۹.
- ۲۷- عسگری، آقاخان. هستی‌شناسی شعر. تهران: نشر قصیده سرا، ۱۳۷۷.
- ۲۸- علوی مقدم، مهیار. نظریه‌های نقد ادبی معاصر. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
- ۲۹- غریب، رز. نقدی بر مبنای زیبایی‌شناسی. ترجمه نجمه رجایی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۸.
- ۳۰- غیائی، محمدتقی. سبک‌شناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه، ۱۳۶۸.
- ۳۱- فضیلت، محمود. معنانشناسی و معانی در زبان و ادبیات. کرمانشاه: دانشگاه رازی، ۱۳۸۵.
- ۳۲- _____، _____ . آهنگ شعر فارسی. تهران: سمت، ۱۳۷۸.
- ۳۳- _____، _____ . آرایه‌های ادبی. کرمانشاه: دانشگاه رازی، ۱۳۸۴.
- ۳۴- قزوینی، محمد بن عبدالوهاب. المعجم فی معابیر الاشعار العجم، کتاب‌فروشی تهران.
- ۳۵- مقدادی، بهرام. فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
- ۳۶- میرصادقی، میمنت. واژه‌نامه هنر شعری. تهران: انتشارات مهناز، ۱۳۷۳.

- ۳۷- میرعمادی، سیدعلی. شناخت ذهن و زبان در گذر زمان. تهران: ورجاوند، ۱۳۸۲.
- ۳۸- الندیم، محمد بن اسحاق. الفهرست. تصحیح رضا تجدد، اساطیر، ۱۳۸۱.
- ۳۹- هگل، فردریش ویلهلم. مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی. ترجمه محمود عبادیان. تهران: نشر آوازه
- ۴۰- وزیرنیا، سیما. زبان‌شناخت. تهران: قطره، ۱۳۷۹.
- ۱۳۶۳.