ای رستخیزِ ناگهان ! و ای رحمتِ بی‌منتها
ای آتش افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

جلال الدین مولوی

۱

شعر: رستاخیزِ کلمات

ممکن است فردا، یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان خاطر می‌توانم بگویم: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعر خود، عملی در زبان، انجام می‌دهد که خواننده، میان زبانِ شعری او، و زبان روزمرّه و عادی— یا به قول ساختگرایان چک[1]: زبان‌اوتوماتیکی ـ تمایزی‌احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و عللی غیرقابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی، شعرِ ابدی، همان شعری است که علتِ تمایزِ آن از زبانِ مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست. نمونه‌اش شعر حافظ. شما نمی‌توانید بگویید در:

زهدِ من با تو چه سنجد که به یغمایِ دلم
مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای،

تمایزِ این زبان، از زبانِ مبتذل روزمرّه، در توازنِ دو مصرع و برابری

1) Czech Structuralist.

آنها با وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات است که مثلاً در زبان روزمرّه کسی به صورت موزون سخن نمی‌گوید، و نیز نمی‌توانید بگویید هماهنگی و تقارنِ قافیه‌های راز و ناز در طول غزل و... است و نیز نمی‌توانید کاربرد تک‌تک کلمات را که متمایز از زبان روزمرّه است، دلیل شعریت آن بدانید، و می‌بینید که هیچ استعاره و مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست، هرچه هست در نفسِ کاربردِ زبان است[۲].

برخلاف عقیدهٔ خودم، در کتاب صور خیال، و عقیدهٔ بسیاری از ناقدان قدیم و جدید، ایماژ هم درین بیت نقشی ندارد چون هیچ تشبیه یا مجاز تازه‌ای هم در آن به چشم نمی‌خورد. هیچ نکتهٔ عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست پس چیست وَجْهِ شعریّتِ این بیت و وَجْهِ عدمِ شعریّتِ بسیاری از ابیاتی که تمام این خصوصیات را دارند و شعر نیستند. هم وزن دارند و هم قافیه و حتی تشبیه و استعاره‌شان هم تازه و نو است و احتمالاً فکر یا نکتهٔ ظریفی هم در آنها به کار رفته است؟ حقیقت امر این است که اگر می‌توانستیم علتِ اصلیِ این‌تمایز را درفورمول‌های شناخته شدهٔ علوم ادب یا زبان‌شناسی جدید بررسی کنیم می‌توانستیم با آموزش و تعلیم، حافظ‌های دیگری تربیت کنیم. اما علوم ادب و زبانشناسی فقط ساحت‌های محدود و معینی از یک اثر ادبی را می‌توانند مورد بررسی قرار دهند و تمایز آن را از غیرش نشان دهند، ولی یک اثر برجستهٔ شعری، برجستگی و تمایزش، در همان جایی است که نمی‌توان آن را تفسیر و تعلیل کرد. شما شعریّت — اگر بشود شعریّت را تا این حد توسعه داد — و تمایزِ کارْبُردِ زبان را در آثارِ رشید و طواط از سویی و آثار بیدل و یا قاآنی از سوی دیگر، می‌توانید با اصول قوانین ادب و تحلیل‌های زبانشناسیک جدید، نشان دهید ولی در شعر حافظ و سعدی و

---

2) Mukarovsky, Jan: *The word and werbal Art*, Translated and edited by. J. Burbank and P. Steiner. Yale University Press 1977 P.2.

دیگر بزرگان این امر امکان‌پذیر نیست.

یکی از صورتگرایان روسی[۳]، شعر را «رستاخیزِ کلمه‌ها»[۴] خوانده است[۵]، و درست به قلب حقیقت دست‌یافته[۶]. زیرا در زبانِ روزمرّه، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند ولی در شعر، و ای‌بسا که با مختصرپس و پیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زندگی تمام‌کلمات دیگرمی‌شود. مثلاً همان تعبیر «چه سنجد؟» در بیت حافظ، مرکز این رستاخیز است. معلوم نیست چه گونه، درین بافت، این تعبیرچنین تشخص و تمایزی یافته است. بطورمبهم می‌توان آن را احساس کرد اما علت و راز آن را نمی‌توان بیان داشت. منظور، استعمال «چه سنجد با...» درین موردِ خاص است نه اینکه تصور کنید، چنین تعبیری اختراع حافظ است ادبیات فارسی (نظم و نثر قبل از حافظ) پر است ازین تعبیر و شاید، بی‌فایده نباشد یادآوری این نکته که یکی از شاعرانِ بزرگ خودمان نیز گویا، شعر را رستاخیز کلمات تلقی می‌کرده است و عقیده داشته است که این رستاخیز کلمات سبب «حَشْرِ معانی»، می‌شود و این تعبیر حشرِ معانی او، خود چشم انداز دیگری است از این مفهوم:

بیدل! سخنم کارگهِ حشر معانی است
چون غلغلهٔ صور قیامت کلماتم

---

3) Russian Formalist.

4) The resurrection of the word.

۵) مراجعه شود به مقالهٔ ویکتورشکلوسکی V. Shklovsky در:

Russian Formalism, edited by S. Bann and J. E. Bowlt Edinburgh 1973 P. 41.

۶) اصل این تعبیر را گویا مالارمه نیز به کار برده ولی تحلیل فرمالیستی و دقیق آن حاصل کوششهای شکلوسکی و همراهان اوست در نحلهٔ صورتگرایان روس.

اگر بپذیریم که مرزِ «شعر و ناشعر»، همین رستاخیز کلمه‌هاست، یعنی تمایز و تشخص بخشیدن به واژه‌های زبان، آنگاه به این نتیجه خواهیم رسید که چون «رستاخیزِ کلمه‌ها» یا صورت‌تشخص یافتن آنها در زبان، می‌تواند هم علل و هم صُوَرِ بسیاری داشته باشد، پس شعر هم می‌تواند تعاریف متعدد از چشم‌اندازهای متعدد، داشته باشد. کسی که در تعریف شعر، وزن و قافیه را اساس قرار می‌دهد، درک او از قیامت کلمه‌ها، و تمایز زبان شعر از زبان مبتذل و اتوماتیکی، در حد وجود وزن و قافیه و یا عدم آنهاست، آنکه فراتر ازین می‌رود و شعر را در کاربُردِ مجازی زبان تعریف می‌کند، او نیز تمایز یا قیامت کلمات را در جا به جا شدن مورد استعمال آنها می‌داند و بدینگونه هر کسی از ظن خود، یار این مفهوم می‌شود.

از آنجا که قوانین ادب و تحقیقات زبانشناسی و بوطیقاهای کهنه و نو، هیچ گاه نخواهند توانست علل پیچیده و رازهای سر به مهر شاهکارهای شعری را تعلیل و تحلیل کنند، هیچ گاه، هیچکس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد و هر کس به تناسب آگاهیهایی که در جهت شناخت و تمایزِ ساحَت‌های زبانی از یکدیگر دارد، تعریفی از شعر عرضه می‌کند و پس از چندی بر اثر تغییر میزان آگاهی او از تمایزِ ساحَت‌های زبانی، تعریفش نیز از شعر دگرگون می‌شود و بهمین دلیل بود که من در آغاز این یادداشت متذکر شدم که این عقیدهٔ من است در این لحظه و شاید فردا یا همین امروز عصر، عقیده‌ام دگرگون شود.

از همین جا می‌توان طبقاتی بودن مصداق و نسبی بودن مفهوم شعر را نیز دریافت. رستاخیز کلمات، برای افراد و طبقات مختلف — با فرهنگ‌های متفاوت— مفاهیم مختلفی دارد. برای بعضی همینکه هنجار مبتذل زبان با آمدن وزن بهم خورد، عبارت تبدیل به شعر می‌شود.

شعرهایی را که ذوقهای عامی می‌پسندد در نظر بگیرید. برای بعضی جا به جا شدن موارد استعمال کلمات (انواع استعاره و حسامیزی و مجاز) و برای بعضی کهنه شدن و آرکائیک شدن استعمالات، سبب تمایز یا رستاخیز کلمات می شود و برای بعضی همهٔ این عوامل، حتی اگر جمع هم شود، باز نمی تواند مفهوم رستاخیز کلمه ها باشد و آنها خواستار عواملی هستند که قابل تعلیل و تحلیل نیست.

بی گمان شعر، بیرونِ زبان قابل تصور نیست، و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می دهد. حال آیا می توان قوانین این تغییرات را مورد بررسی قرار داد یا نه؟ آنچه مسلم است این است که ادبا و فلاسفهٔ قدیم و جدید بعضی ازین قوانین را کشف کرده اند و در عصر ما بعضی از زبانشناسانی که در حوزهٔ شناخت شعر و نظریه های شعری کار کرده اند، بعضی دیگر ازین قوانین را که پیچیده تر بوده اند مورد بررسی قرار داده اند از قبیل مباحثی که در باب حسّامیزی در زبان شعر انجام داده اند، با اینهمه این کشفیات و قوانین حوزهٔ بسیار کوچکی از حقیقت شعر یا علت رستاخیز کلمه ها را می تواند توجیه کند و بخش عمدهٔ آن همچنان نامکشوف باقی می ماند تا نوابغ شعر، بدون آگاهی و استشعار، از آن بهره‌مند شوند.

در مجموع، راه های شناخته شدهٔ تمایز زبان، یا رستاخیز کلمه ها را، در سطوح مختلف آگاهی هایی که ممکن است اهل زبان داشته باشند، می توان به این صورت تقسیم بندی کرد، اگرچه همه در حوزهٔ زبان است ولی در تقسیم بندی کوچکتر می تواند بدینگونه مقوله بندی شود: ۱) گروه موسیقایی ۲) گروه زبانشناسیک.

گروه موسیقایی

مجموعهٔ عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار بخشیدن

آهنگ و توازن، امتیاز می بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می شوند، می توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... که ما در ذیل، باختصار، به هر کدام اشاراتی می‌کنیم و در متن کتاب، در باب بعضی از آنها به تفصیل، بحث کرده‌ایم، و همچنین عوامل شناخته نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آنها قانونی کشف کرد شاید آیندگان به کشف بعضی از این رازها دست یابند.

موسیقیِ شعر، دامنهٔ پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصهٔ وزن یا همراهی زبان و موسیقی بهنگام کار احساس کرده است[۷] در سیر تاریخی این هماهنگی، صورتهای مختلف موسیقی زبان، یا زبانِ نظام یافته، تغییرات و دگرگونیهای بسیار دیده و تکامل یافته است.

هر مجموعهٔ گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آنها، با بعضی دیگر، توازنها یا تناسب‌هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعهٔ آوایی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است. اگر مجموعهٔ آوایی A، B، C، D، E و F در کنار هم قرار گرفت (خواه دارای

---

7) Thomson, Georg: *Marxism and Poetry*, London 1975 P. 14 - 21.

و مقایسه شود با نظریهٔ فلاسفهٔ اخوان‌الصفا که از نقش مهمّ لحن‌ها و آهنگ‌ها در کاستن از رنج و زحمتِ کارگران، در حین کار، سخن می‌گوید. رسائل اخوان‌الصفا، ۱۸۷/۱.

معنی و نظام نحوی باشد و خواه نباشد) این مجموعهٔ آوایی در رابطه ای که اجزایش ــ بلحاظ انواع تناسب‌ها ــ با یکدیگر می توانند داشته باشند دارای انواع موسیقی های زبانی نیز می تواند باشد و ما بعضی از این انواع شناخته شدهٔ تناسب‌ها را به اختصار در ذیل مورد اشاره قرار می دهیم:

الف) وزن: وقتی مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما بلحاظ کوتاه و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوتها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می آید که آن را وزن می نامیم و اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب‌هایی خاص احساس می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند بهمین دلیل است که چیزی که برای مردم ایران موزون است برای مردم انگلیسی زبان موزون نمی نماید و برعکس. وزن می تواند ــ دست کم بلحاظ تجربی ــ در هر زبانی صورتهای گوناگون داشته باشد.

ب) قافیه: همان مجموعهٔ آوایی، گذشته از وزن، بلحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوتها، در مقاطع خاصی ــ وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت ــ می توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه (به معنی عام کلمه که شامل قافیه های میانین هم می شود) می خوانیم. در باب نقش موسیقایی قافیه در جای دیگر به تفصیل بحث شده است و در اینجا از تکرار آن پرهیز داریم و فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که قافیه نیز از نخستین عواملی بوده است که در میان اقوام ابتدایی، بعنوان عامل مؤثر در رستاخیز کلمه ها به حساب آمده است و جادوی الفاظ را در سجع کاهنان ــ که بیماران را شفا می داده است ــ می توان دید.

ج) ردیف: شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه است یا شکل غنی تر شدهٔ قافیه هاست و چون در جای دیگر از آن بحث شده، همین اشاره را، در اینجا، بسنده می دانیم.

د) هماهنگی‌های صوتی: همان مجموعهٔ عناصر آوایی A B C .... مفروض را اگر در نظر بگیریم، بلحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوتهای موجود در داخل سراسر زنجیرهٔ گفتار، و نه در مقاطع خاصی، امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می رود مثل اینکه مصوت «او» یا «آ» یا «ای» و مثلاً صامت سین یا شین یا میم اگر به تناسب خاصی تکرار شود خود جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر است و عاملی در رستاخیز کلمه‌ها. سهم بسیار عمده‌ای از موسیقی شعر در همین بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است که اندکی از آن را قدما در مباحث مربوط به انواع جناسها مطرح کرده‌اند ولی حوزهٔ این بخش از موسیقی زبان بسی فراتر از حد شناخت و تشخیص قدما و مباحث علم بدیع است و در زبانشناسی جدید می تواند از راههای دیگر مورد مطالعهٔ دقیق‌تر قرار گیرد. مجموعهٔ فراخ دامن و پهناور «طرح‌های آوایی»[۸] هر زبان.

گروه زبانشناسیک

مجموعهٔ عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها، می تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود عواملی است که در حوزهٔ مباحث زبان و زبانشناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز و حذف، حسامیزی و... اینها قوانین شناخته شدهٔ رستاخیز کلمات در حوزهٔ بوطیقاهای جدید و زبانشناسی است ولی چنانکه پیش از این اشارت کردیم هزاران قانون ناشناخته در همین حوزهٔ کاربرد زبان وجود دارد که زبانشناسی از تحلیل و تعلیل آن عاجز است:

---

8) Sound Patterns.

الف) استعاره و مجاز:

کلمات در زبان روزمرّه، معنای قاموسی خود را دارند، یعنی کلمهٔ «دیوار» یا «درخت» و یا «باریدن» برای تمام فارسی زبانان یک معنی دارد و از هر کس بپرسید، آن را به همان نوعی معنی می‌کند که دیگران، و وقتی آن را در جمله به کار می برند، در زنجیرهٔ خاصی از ارتباطات واژگانی آن را به کار می برند. برای آنها فقط آب و برف و باران، می بارد ولی عشق نمی بارد اما در زبان شعر این نظام محدود درهم شکسته می شود و شاعر می‌گوید: «به صحرا شدم، عشق باریده بود» وقتی کلمهٔ باریدن از حوزهٔ محدود برف و باران و آب (که برای تمام اهل زبان بطور مساوی و همیشه یکسان استعمال می شود) خارج شد و عشق بارید، آنجا رستاخیز کلمه‌ها آغاز شده است. باریدن وقتی با «برف» و با «باران» به کار می رود، چون در معنی قاموسی و مشترک نزد همهٔ اهل زبان است، هیچ گونه تشخص و امتیازی ندارد، و مرده است. ولی وقتی با «عشق» به کار رفت، آن نظام تکراری و مبتذل درهم شکسته شده و کلمهٔ مردهٔ «باریدن» — در نتیجهٔ رستاخیز واژه‌ها — زنده شده است. مجازهای زبان و استعاره‌ها همه از همین جا بوجود می آیند. بر روی هم می توان گفت که در زنجیرهٔ عادی گفتار و در عرف اهل زبان، کلمات دارای خانواده‌های معینی هستند که غالباً با هم ازدواج می‌کنند. اگر بگوییم:

یک لحظه ترا دیدم
یک ساعت ترا دیدم
یک روز ترا دیدم

اینها، کاربرد عادی و قاموسی زبان است، حال اگر بگوییم:

یک شادی ترا دیدم

«شادی» از آن خانواده نیست و خواننده احساس غرابت می‌کند و ممکن است حتی آن را بی‌معنی بداند، حال اگر بگوییم:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم دید
یک ساعت چشمهای ترا خواهم دید
یک روز چشمهای ترا خواهم دید

اینها، باز، کاربرد قاموسی و عادی زبان است، اما اگر بگوییم:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

فعل نوشیدن در معنی قاموسی خود به کار نرفته است و حوزهٔ مجاز و استعاره است و ممکن است بسیاری از اهل زبان بگویند: «چشمهای ترا خواهم نوشید» بی‌معنی است ولی بعضی که به توسّع مجاز آشنایی دارند، ممکن است از این عبارت لذت هم ببرند. اگر این توسّع مجازی در زبان، نوعی باشد، که اهل زبان یا حتی گروهی از اهل زبان آن‌را بپسندند، این عمل که بقول والری سبب افزایش قلمرو مالکیت زبان می‌شود سبب رستاخیز کلمه‌نیز می شود و باعث آن است که ما از برخورد با:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

احساس غرابت کنیم و از آن حالت اتوماتیکی و مبتذل و تکراری زبان برکنار بمانیم. این توسعهٔ قلمرو مجاز یا استعاره در زبان تا بی‌نهایت قابل گسترش است ولی از حدی که بگذرد اهل زبان — هر قدر پذیرای توسّع باشند— آن را نخواهند پذیرفت مثلاً اگر در همان زنجیرهٔ گفتار، توسّع را مضاعف کنیم و بگوییم:

یک شادی چشم‌های ترا خواهم نوشید

در اینجا، هم شادی در معنی لغوی خود به کار نرفته و هم نوشیدن. پس قلمروِ استعاری زبان پیچیده‌تر شده است اما شرط اصلی در این توسع‌های زبانی این است که شاعر با تصرف خود دو کار دیگر را هم باید تعهد کند:

۱) اصل جمالشناسیک.
۲) اصل رسانگی و ایصال.

۱) منظور از اصل جمالشناسیک این است که وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنوندهٔ اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی، احساس کند وگرنه صرف آشفته کردن نظام خانوادگی الفاظ کاری است که براساس جداول خاصی به آسانی قابل توسعه و تقلید است اهل زبان «صدای روشن» را می‌پذیرد ولی «جیغ بنفش» را به جد تلقی نمی‌کند زیرا در ترکیب نخستین نوعی اصل جمالشناسیک احساس می‌شود و در دیگری نه. علت عدم توفیق اینهمه شعر نو که این روزها عرضه می‌شود، یکی همین است که بعضی از گویندگان شعر، آگاه یا ناخودآگاه، در استفاده از این جدول افراط می‌کنند، بی‌آنکه جانب اصل جمالشناسیک را در این زمینه رعایت کنند. در نتیجه زبان شعر آنها، چیزی است که از مقولهٔ زبان روزمره و کاربرد قاموسی زبان نیست، اما شعر هم نیست زیرا شعر حوزهٔ رستاخیز کلمه‌هاست با رعایت اصل ایجاد زیبایی. اگر ساحت استتیک (جمالشناسیک)[9] زبان در نظر گرفته نشود، بکلی نقض غرض خواهد بود زیرا هدف اصلی که ارائهٔ زیبایی است خود به خود منتفی شده است.

۲) منظور از اصل رسانگی و ایصال این است که وقتی واژه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، مثلاً در همان مثال پیشین، وقتی بجای:

یک لحظه چشم‌های ترا خواهم دید

9) aesthetic.

گفتیم:

یک شادی، چشم‌های ترا خواهم نوشید

خواننده علاوه بر احساس لذت جمالشناسیک باید از لحاظ رسانگی (communication) هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر — که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است — احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد. وقتی که درهم ریختنْ نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، این غرض اصلی دیگر، که جانب رسانگی و ایصال است، نیز منتفی خواهد شد و بگونه‌ای دیگر نقض غرض خواهد بود. اینکه بسیاری از نمونه‌های شعر نو، هیچ گونه عکس‌العملی در میان خوانندگان خود ایجاد نمی‌کند، علاوه بر فقدان ساحَتِ جمالشناسیکِ زبان، بعلت فقدان این ساحَتِ ایصال و رسانگی نیز هست.

اینجاست که باز باید یادآوری شود که قوانین هنر ناب و شعر متعالی فراتر از حد این جداولی است که سروکارش با اصول سمانتیک یا کشفیات زبانشناسی است و رستاخیز واژه‌ها، کاری نیست که از روی جداول زبانشناسی بحاصل آید. مولانا فرموده است:

بر جای نان، شادی خورد، جانی که شد مهمان تو.

تمام توسعات زبان که قلمرو انواع مجاز (= صور گوناگون استعاره و کنایه) است، از همین اصول پیروی می‌کند. ولی رستاخیز کلمات منحصراً از طریق وزن یا این درهم‌آمیزی خانوادهٔ کلمات بدست نمی‌آید در شعر سعدی و حافظ کشف علل رستاخیز کلمه‌ها بسیار پیچیده‌تر از اینهاست. با اینهمه، مجاز یکی از بنیادهای اصلی شعر است و این مجازها در طول تاریخ یک زبان، اندک اندک، بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و داخل حوزهٔ قاموسی زبان می‌شود بنابر این مرز حقیقت و مجاز، در زبان یک مرز قراردادی است. اگر از تمام مردم فارسی زبان

بپرسیم: «قرمه سبزی را با چه می‌پزند؟» خواهند گفت: «با سبزی و گوشت و لوبیایِ چشم بلبلی.» و هیچ کس از ایشان در حین گفتار کوچکترین توجّهی به مجاز یا تشبیه بسیار زیبایی که در ترکیب «لوبیای چشم بلبلی» نهفته است، ندارد زیرا بر اثر کثرت استعمال دیگر هیچ رابطهٔ جمال شناسیکی میان لوبیا و چشم بلبل باقی نمانده است؛ امّا کسی که اولین بار این نوع لوبیا را چشم بلبل خواند، شاعر بزرگی بود که به تشبیه حسّیِ بسیار زیبایی دست‌زد و شاید اگر ما این تعبیر را به یک زبان فرنگی ترجمه کنیم اهل آن زبان در مراحل نخستین این تعبیر را بسیار شاعرانه احساس کنند. وقتی کلمه‌ای از خانوادهٔ خود جدا شد و با خانواده‌ای دیگر ترکیب شد، مجاز آغاز شده است ولی با همنشینی مستمر این واژه، در خانوادهٔ جدید، اندک اندک از خصوصیت مجازی آن کاسته شده و تبدیل به یک واژه در معنی حقیقی و قاموسی خود می‌شود، و ای‌بسا که اگر بار دیگر به خانوادهٔ نخستین خویش بازگردد، در آنجا از مقولهٔ مجاز تلقی شود، و سبب نوعی تشخص و حالت رستاخیزی.

ب) حِسّامیزی:

بحث حِسّامیزی[10] را از استعاره جدا کردیم، بخاطر اهمیتی که در شعر جدید به آن می‌دهند[11] و حِسّامیزی عبارت است از توسّعاتی که در زبان ــ از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ــ ایجاد می‌شود. استعاره یا مجاز، شکل عام این توسّعات است و شاخهٔ معینی از این توسّعات که براساس آمیختن دو حس به وجود آید، حِسّامیزی خوانده می‌شود، مثل: «جیغ بنفش» یا «آوازِ روشن». از لحاظ جدول امکانات زبانی، به

10) Synaesthesia.

11) Ullmann, S: *Romanticism and Synaesthesia* in Publication of the Modern Language Association of America Vol. LX 1945 P. 810 - 827.

تناسب پنج حس ظاهری، می‌توان بیست و پنج نوع حِسّامیزی تصور کرد که ممکن است بسیاری از انواع آن هیچ گاه در زبان قابل تصور نباشد برای مثال:

حس لامسه	با	نرمی	درشتی
حس بینایی	با	رنگ	حجم
حس شنوایی	با	صدا	موسیقی
حس شامه	با	بوی	عطر
حس ذائقه	با	طعم	شیرینی و شوری

بطور طبیعی سروکار دارند اگر محسوسی را که از مقولهٔ رنگ است با فعل دیدن و رؤیت و مشاهده به کار ببریم و مثلاً بگوییم رنگ درخت را دیدم یا رؤیت کردم یا مشاهده کردم، کاربرد حقیقی است و جای هیچ حسی بهم نخورده است اما اگر همین رنگ درخت را شما بجای رؤیت یا دیدن یا مشاهده، بشنوید یا استماع کنید یا گوش کنید حوزهٔ مجاز است:

سبزی درخت را رؤیت کردم = حقیقت است.

سبزی درخت را گوش دادم = مجاز است.

و از قلمرو حسّامیزی است اگر بگویید موسیقی تلخ یا شیرینی را شنیدم، چون موسیقی با گوش سروکار دارد و نه با ذائقه، مجاز است و حسّامیزی. و اگر بگویید عطر صدای ترا استشمام کردم مجاز است و حسّامیزی چرا که عطر از مقولهٔ حس شامه است و صدا از حوزهٔ حس شنوایی. بر همین قیاس تا بی‌نهایت این جدول قابل گسترش است ولی باید توجه داشت که دو اصل رسانگی و حفظ ساحَتِ جمالشناسیک در اینجا دارای کمال اهمیت است.

این نکته را هم در اینجا یادآوری کنم که این آمیختگی قلمروهای

حسّی با یکدیگر منحصر در حواس خمسهٔ ظاهره نیست بلکه حواس باطنی را نیز شامل است حال اگر بعضی از متکلمین اشعری مشرب منکرِ حواس باطنی باشند[۱۲] ماکاری به آنها نداریم قدر مسلم این است که با همان مصطلحاتِ سنّتی و رایج قدمای خودمان هم می شود در قلمروِ حواسِ آدمی تقسیم بندیهای بسیاری کرد و اینکه چیزی بنام حسِّ مشترک وجود دارد یا نه و بحث بر سر اینکه قوه‌ای به نام متوهّمه یا متفکّره یا متخیّله وجود دارد یا نه اینها بماند برای همان کتبِ کلامیِ قدما[۱۳] و قدمای معاصر. تعبیراتی از نوع:

رویِ آگاهیِ آب
روی قانونِ گیاه
من وضو با تپشِ پنجره‌ها می‌گیرم
در نمازم جریان دارد ماه
سنگ از پشتِ نمازم پیداست الخ...

از همین مقولهٔ حسّامیزی است گرچه به ترکیب حواس خمسهٔ ظاهره محدود نماند. بنابرین شعرهای سهراب سپهری، بویژه از صدای پای آب، تا ما هیچ ما نگاه که توفیق و شهرتِ سپهری مرهونِ آنهاست، فرزندانِ خلف و ناخلفِ «جیغ بنفش» و «آوازِ روشن» اند. بهترین شعرهایِ او که در حافظهٔ دوستداران شعر رسوب کرده است بیشتر ازین مقوله است:

من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
ــ دختر بالغ همسایه ــ

---

۱۲) سعدالدّین تفتازانی، شرح عقاید نسفی، ۳۰

۱۳) تهانوی، کشاف اصطلاحات الفنون، ۳۰۳/۱.

پای کمیاب‌ترین نارونِ روی زمین
فقه می‌خواند

(ندای آغاز)

یا:

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم

(به‌باغ همسفران)

یا:

زن زیبائی آمد لب رود
آب را گِل نکنیم
روی زیبا دو برابر شده است

(آب)

یا:

دست‌شان را نرساندیم به سرشاخهٔ هوش
جیب‌شان را پر عادت کردیم (سورهٔ تماشا)

و:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست[۱۴]

(مسافر)

---

۱۴) دراین نمونه‌ها، فکر یا تجربهٔ حسی یا ادراک هنری در شعر مرکزیت دارد، و هنر شاعر بازی با خانوادهٔ کلمات نیست و اندیشه بخودی‌خود دارای کمال اهمیت است تمام آموزشهای دون‌خوان (Don Juan) درکتابهای عرفانی داستانیش که در زبان فارسی هم از معروف‌ترین کتابهاست، در یکی دو فکر عمده خلاصه می‌شود که مهمترین آنها همین است که آنچه قوانین جهانی تشخیص داده‌می‌شود عادت ماست؛ ما عادت کرده‌ایم که ببینیم سنگ از بالا به پایین حرکت کند و شعله رو به بالا، این عادتِ ماست و ما در «غبارِ عادت» گرفتاریم. من نمی دانم ←

که در آن، فکر مقدم بر حسّامیزی است یا حتّی جایی برای حسّامیزی وجود ندارد ولی غالباً از خانوادهٔ این نوع شعرها کمتر دارد، بیشتر کارش حسّامیزیِ مجردِ از اندیشه است. این حسّامیزی گاهی در خانوادهٔ «آواز روشن» قرار می‌گیرد که حرفهایی از ین نوع حاصل می شود:

بالشِ من پُرِ آوازِ پر چلچله هاست (ندای آغاز)

□

واژه را باید شست (صدای پای آب)

□

نرم و آهسته بیایید مبادا که ترک بردارد
چینیِ نازکِ تنهایی من (واحه‌ای در لحظه)

و زمانی، و بیشتر متأسفانه، ازین مقوله:

بارشِ شبنم رویِ پُلِ خواب
پرشِ شادی از خندقِ مرگ
گذرِ حادثه از پشتِ کلام

(صدای پای آب)

→ سپهری از او گرفته یا از دیگری؟ امّا همه شان وامدارِ متفکر بزرگ مشرق جلال الدّین مولوی اند که می‌گوید (از زبان حق):

عادتِ خود را بگردانم به وقت
این غبار از پیش بنشانم به وقت
بحر را گویم که هین پُر نارشو
گویم آتش را که رو گلزار شو

(مثنوی ۳۳۶/۱)

که اصل فکر از امام ابوالحسن اشعری و اتباع اوست. در باب دون‌خوان، که زاییدهٔ تخیلِ کارلوس کاستاندا (Carlos Castaneda) است مراجعه شود به حقیقتی دیگر ترجمهٔ ابراهیم مُکلا، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳٦٤، بویژه مقدمهٔ مترجم.

که می‌توان جدول ضربش را با چند اسم مصدر (از مقولهٔ بارش) و چند اسم ذات و اسم معنی تا بی‌نهایت ادامه داد و مثلاً «بلا تشبیه» گفت:

جهش صاعقه از فرق تگرگ
تپش زندگی از ساقه به صبح
وزش حسرت از چشم به باغ

الی غیرالنهایه. که محصولِ جدول ضربِ خانوادهٔ کلمات و در عمل نوعی تردستی در سبک شعر است و سبک او منحصر است در بالا بُردنِ بسامد حسّامیزی به معنیِ اعمّ کلمه، یعنی همان جای خانوادهٔ کلمات را درهم ریختن که ممکن است مدتی ذهن‌های خالی و ناآزموده را بخود مشغول کند ولی آینده‌ای برای آن در قلمروِ هنر نمی‌توان پیش‌بینی کرد.

بنظرم در قسمت اعظَم شعرهای او بویژه کارهای آخرینش: ما هیچ ما نگاه، جیغ بنفش است که بر آوازِ روشن غلبه کرده است. شعر او، در کل، زنجیره‌ای است از مصراعهایی مستقل که عاملِ وزن، بدون قافیه، آنها را به هم پیوند می دهد و بندرت دارای ساختِ شعری (structure) است و به تعبیر نوْصورت گرایانِ روسی امثالِ اُتمان[15] فاقدِ پیرنگِ شعری[16] است بهمین مناسبت دورترین کسی است از نیما و اخوان و شاملو (در کارهای بیست سال اخیر شاملو که اوج هنر اوست) و بنظرم می‌توان گفت نوعی شعر سبک هندی جدید است که مجازهای زبانی بیشترین سهم را در ایجاد آن دارند. اگر نیما و اخوان و شاملو طرحهایی (گرچه کوچک) از ناصرخسرو، فردوسی و مسعود سعد باشند او هم طرحی است

---

15) Jurij Lotman 16) poetic plot

گرچه کوچک از صائب یا بیدل.

بهرحال خواستم این نکته را بگویم که سپهری تمام عمرش بیش از آنکه صرف شعرگفتن شودصرف کوشش درراه رسیدن به سبک شعری شد و با صدای پای آب به سبکِ شعریِ موفقی رسید وهمان سبک، در ماهیچ مانگاه، بلای جان او شد و مشتش را دربرابرخوانندهٔ دقیق وهشیار بازکرد. هر چه هست اهمیّت او در سبک اوست و در مرکز سبک او مهمترین عامل بالا رفتن بسامدِ حسّامیزی است که گاه موفق است و گاه ناموفق و هر قدر در حوزهٔ حسّامیزی توفیق داشت، با همهٔ پست و بلندِ کارهای او، باید بگویم نمونه های تشخیص personification در کارهای او ناموفق بود. بالا رفتنِ بسامد نوع اخیر در بیان شعری او سبب شد که کارهای آخرش به این وادی کشیده شود:

امّا گاهی
آوازِ غریب رشد،
در مفصل تردِ لذّت
می پیچید
زانوی عروج،
خاکی می شد
آن وقت
انگشت تکامل
در هندسهٔ دقیق اندوه
تنها می ماند.

(از آب ها به بعد)

ج) کنایه :

وقتی دو تن با یکدیگر بحث می‌کنند، یکی از آنها می‌گوید : « من دو تا پیرهن بیشتر از توپاره کرده‌ام» اگر به ظاهر این عبارت توجه کنیم

مفهومش چیزی است و اگر به لوازم این عبارت دقت کنیم مفهوم دیگری دارد. لازم این عبارت اینست که چون دو پیرهن بیشتر پاره کرده‌ام پس عمر بیشتری دارم و در نتیجه تجربهٔ بیشتری دارم و باز درنتیجه فهم و درک بیشتری دارم، پس حق با من است و من بهتر می‌فهمم. این نوع کاربرد زبان را کنایه می‌گویند، بقول قدما ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم. در شعر، بخصوص در شعرهای طنزآمیز، از این نوع توسعات زبان که کنایه خوانده می‌شود، بسیارمی‌توان دید. در تحلیل نهایی بازگشت کنایه نیز به نوعی تشخص دادن به زبان است. وقتی فردوسی در وصف قهرمان خویش می‌گوید:

چرانندهٔ کرکس اندر نبرد

مستقیماً نمی‌گوید که او دشمنان خود را می‌کشد، می‌گوید او در نبرد خویش سبب چراندن (غذا دادن به) کرکسها می‌شود و چون کرکس از گوشت مرده و مردار تغذیه می‌کند، پس او سبب کشتن کسانی می‌شود تا کرکس‌ها از گوشت آنان تغذیه کنند. به تعبیر عبدالقاهر جرجانی (متوفّی ٤٧١) درکنایه یک «معنی» وجود دارد و یک «معنیِ معنی»[۱۷] و درین شعر فردوسی، «معنیِ» سخن شاعر این است که قهرمان داستان سبب غذا رساندن به کرکسان است و «معنیِ معنیِ» آن، این است که وی مردی شجاع و دلاور است و در کشتار دشمنان در میدان نبرد، توانا.

د) ایجاز و حذف:

یکی از راههای بسیارپیچیده و غیرقابل تحلیل و تعلیل در زبان

---

۱۷) دلایل الاعجاز، ص ۲۰۳.

شعر، که موجب تشخص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می شود، نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند، فرض کنید وقتی حافظ می‌گوید:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

یا:

قیاس کردم و آن چشم جادوانهٔ مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود

یا:

دفتر دانش ما جمله بشویید به می
که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چون شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی

این واو از آن واوهای اختراعی حافظ است. در شعر دیگران، آن را ندیده‌ام یا بخاطرم نمانده، و این هیچ کدام از معانی معهود واو در زبان فارسی را ندارد باید آن را واو حذف و ایجاز خواند. می‌گوید: دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری/ جانب هیچ آشنا نگاه ندارد. واو به معنی چندین فعل محذوف عمل می‌کند دیدم و دانستم و فهمیدم و احساس کردم و بر من مسلم شد و... که... و این واو، حداقل به جای یک فعل و که موصول، زمینهٔ دلالی دارد. دیدم و دانستم که ... چنین و چنان است و حافظ با آوردن این واو خیلی چیزها را حذف کرده است. همچنین در

دیگر ابیات فوق: قیاس کردم و (دانستم که.)... که فلک دیدم و (دانستم که)... و

و این همان است که صورتگرایان روس آن را بعنوان قانون « رعایت اقتصاد در کوششهای خلاق» [۱۸] خوانده‌اند و الکساندر وسه‌لوسکی [۱۹] معتقد بود که « یک اسلوب قانع کننده و رضایتبخش، دقیقاً اسلوبی است که بیشترین اندیشه را با کمترین واژگان ارائه می دهد» [۲۰]

هـ) باستانگرایی :[۲۱]

شاید پس از وزن و قافیه، معروفترین و پرتأثیرترین راههای تشخص دادن به زبان کاربرد آرکائیک زبان باشد[۲۲]، یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی روند. اینکه زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستانگرایی است. احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست سبب تشخص زبان می شود و نیز ساخت نحوی کهنهٔ زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخص زبان است. پس بر روی هم باستانگرایی را در دو شاخهٔ ۱) واژگان و ۲) نحو، می توان مورد مطالعه قرار داد:

---

18) The Law of the economy of Creative efort.

19) Alexander Veselovsky.

20) Shklovsky, V. in *RussianFormalist Criticism* Translated by L. T. Lemon, Uuiversity of Nebraska Press 1964 P. 10.

21) Archaism.

۲۲) باستانگرایی را به این صورت می توان تعریف کرد: « ادامهٔ حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون» مراجعه شود به:

Leech, G. N.: A *Linguistic guide to English Poetry*, Longman . 1976 P. 13.

۱) باستانگرایی واژگانی:

نگاهی به شعرهای شاملو و اخوان، در میان معاصران ما، نشان دهندهٔ میزان استفادهٔ این دو گوینده از آرکائیسم واژگانی و نحوی زبان است و شاید در کارهای موفق شاملو، این توجه به باستانگرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخص زبان باشد که جای خالی وزن، در مفهوم عروضیِ آن را، نیز تا حدی پر می‌کند. مفهوم باستانگرایی در نظر ما، محدود به احیای واژگان مرده نیست، حتی انتخاب تلفظ قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستانگرایی است. مثلاً اگر امروز **وارونه** بمعنی **معکوس** به کار رود و در هنجار عادی گفتار جای داشته باشد، باستانگرایی خواهد بود اگر بجای وارونه واژگونه، باژگونه، واژون و امثال آن را به کار ببریم:

غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه در آبگینهٔ بیقرار

(شاملو)

آبگینه بجای آینه، نوعی باستانگرایی است و باژگونه بجای وارونه نوع دیگر آن، بهرحال شاعر به تناسب نیاز موسیقایی و روحی خویش از صورتهای مختلف یک کلمه می‌تواند بهره‌مند شود، که فقط یکی از آنها در هنجار عادی زبان، زنده و مورد استفادهٔ همگان است. در همین حوزهٔ باستانگرایی بشمار می‌رود کاربردهای اقلیمی از زبان نسبت به اقلیم دیگر. یکی از دوستان ما می‌گفت، به همراه جمعی از تهران به افغانستان سفر کردیم و در یکی از شهرها یا دهات آنجا به سیاحت و سفر مشغول بودیم، دو دختر فقیر که ما «خارجیان» را دیدند، به طرف ما آمدند و یکی از آنها تقاضای کمک یا پولی می‌کرد، و آن دیگری که در فاصلهٔ دورتر ایستاده بود به دوستش گفت:

شرمت باد!
از بیگانه دریوزه می‌کنی؟

در صورتی که همین دختر اگر در تهران می خواست این حرف را بزند می‌گفت:

خجالت بکش
از خارجی گدایی می‌کنی؟

تفاوت استعمال «شرمت باد!» بجای «خجالت بکش!» و «بیگانه» بجای «خارجی» و «دریوزه» بجای «گدایی» تفاوت دو هنجار گفتار در ایران و افغانستان است و این برای ماست که نوعی تشخص دارد، برای اهل افغانستان هنجار طبیعی است و آن حالت رستاخیز کلمه‌ها که در عبارات آن دختر افغانستانی، برای شنوندهٔ ایرانی احساس می شود، برای خود آنها وجود ندارد و شاید معادل زبانی آن در گفتار اهل تهران برای آنها نوعی تازگی داشته باشد.

۲) باستانگرایی نحوی:

ممکن است ساختمان نحوی جمله، به لحاظ حروف اضافه یا پس و پیش شدن اجزای جمله و یا هر عامل نحوی دیگر، در گذشته نوعی باشد و در حال نوعی دیگر. هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستانگرایی به شمار می رود و ممکن است مایهٔ تشخص و برجستگی زبان شود. مثلاً در همان گفتار دختر افغانستانی: «شرمت باد!» جملهٔ دعایی است ولی «خجالت بکش» جملهٔ امری، ساخت نحوی آنها متفاوت است. استفاده از ساخت دعایی بجای ساخت امری، نوعی باستانگرایی به‌شمار می رود و چنانکه می بینید زبان را امتیاز می بخشد. توسع و تنوع در حوزهٔ نحوی زبان از مهمترین عوامل تشخص زبان ادب است (چه در شعر و چه در نثر) و گاه تنها عامل برجستگی

یک عبارت، همین برجستگی ساخت نحوی آن به تناسب موضوع است. زبان‌شناسی جدید تا حد زیادی به تحلیل این صورتها می‌پردازد، اما از توجیه علل تأثیر آنها عاجز است.

و) صفت هنری epithet[۲۳]:

آوردن صفت به جای موصوف در بسیاری از موارد سبب تشخص زبان می‌شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به آن epithet می‌گویند در زبان شعر دارای مقام برجسته‌ای است. در بسیاری از قسمت‌های مهم شاهنامه، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است و همچنین در بوستان سعدی و دیوان حافظ. این صفت‌ها گاه می‌توانند در حوزهٔ استعاره قرار گیرد و گاه نه. و اگر هم در حوزهٔ استعاره قرار گیرد، باز تا حدی به این قلمرو نیز مربوط است. در این بیت، حافظ، دو نوع صفت هنری به کار برده که دومی مصداق کامل صفت در موضوع بحث ماست و اولی نیز به صفت نزدیکتر است تا به استعاره بمعنی معهود آن، اگرچه در تحلیل نهایی نوعی استعاره است، بهرحال وقتی حافظ می‌گوید:

«پیر گلرنگ من» اندر حق «ازرق پوشان»
رخصتِ خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود

وی به جای اینکه بگوید «شراب»، می‌گوید، «پیر گلرنگ من» و آنها که مقصود او را در نیافته‌اند سعی کرده‌اند داستانهایی بسازند و پیر و مرشدی بنام «گلرنگ» در زندگی حافظ جعل کنند، اما حقیقت قضیه این است که در زبان هنری او، «پیر گلرنگ» همان شراب است که به

---

۲۳) دربارهٔ epithet و صورتهای مختلف آن مراجعه شود به:
A *Hand Book to Literature*, by C. H. Holman, third edition . 1975 . P. 201.

اعتبار کهنگی پیر است و به اعتبار سرخی، گلرنگ، او نمی‌گوید «شراب کهنه» می‌گوید «پیر گلرنگ من» و با آوردن این صفت epithet بجای موصوف، زبان شعر خود را تعالی می بخشد و کلمات مرده را زنده می‌کند، در همین مصراع بجای صوفیان یا اصحاب خانقاه — که حافظ آنها را همیشه مسخره می‌کند— می‌گوید «ازرق پوشان» و نمی‌گوید صوفیان تا زبان از هنجار مبتذل و عادی و قاموسی خود فراتر رود و از تقابل رنگهای سرخ و کبود درین مصراع که نتیجهٔ حضور دو واژهٔ «گلرنگ» و «ازرق» است، تابلو رنگی عجیب خود را می آفریند.

ز) ترکیبات زبانی :

از عوامل تشخص دادن به زبان و به قول صورتگرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن، یکی هم ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر صورتگرایان روس، معتاد با آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و «آشنایی‌زدایی»[۲۴] کند و حاصل این آشنایی زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاء را کشف کنیم و سنگیت سنگ را و درختیت درخت را و گیاهیت گیاه را[۲۵] ما با

---

24) defamiliarization

25) *Russian Formalist Criticism*, P. 12.

یکی از ظریفترین نکاتی که در اندیشهٔ بزرگان عرفان ما نهفته است همین مسألهٔ رابطهٔ معکوس میان عادت و حقیقت است در نظر عرفای ما، هرچه به عادت نزدیک شویم از حقیقت دورتر شده‌ایم و با شکستنِ عادتهاست که می توان به حقیقت رسید. فریدالدّین عطار، در یکی از تمثیل های خود از زبان ابلیس حکایتی آورده که عین این اندیشه را به زیباترین وجه ممکن، تصویر می‌کند، خلاصهٔ مطلب به‌زبان ساده این است که مسیح، ابلیس را مشغول سجدهٔ خداوند دید، گفت: این چه کاری است که می‌کنی؟ گفت: من از عهد قدیم (روزگار وصال حق)

کلمات «شمع» و«پرتو» و«سعادت» قبلاً معتاد و آشنا بوده ایم ولی دراین بیت حافظ، با ترکیبی که بوجود آورده، از ما آشنایی زدایی می‌کند و در نتیجه، احساس شگفتی می‌کنیم:

دولت صحبت این «شمع سعادت پرتو»
باز پرسید خدا را که به پروانهٔ کیست ؟

ح) آشنایی زدایی در حوزهٔ قاموسی :

یکی از مهمترین عوامل رستاخیز واژه‌ها، جایی است که یک واژه به گونه‌ای به کار می رود که خلاف انتظارخواننده است، مثلاً آشنایی و عادت اهل زبان این است که کلمهٔ «زنهار» را با فعل منفی به کار برند

→

چنین عادت کرده‌ام. مسیح درپاسخ او می‌گوید: آگاه باش که آنچه از سَرِ عادت برخاسته باشد بر درگاهِ او ارجی ندارد و با حقیقت آن را سر و کاری نیست، اینک از عطار بشنوید:

سجده‌ای می‌کرد ابلیسِ لعین
گفت عیسی : «در چه کاری این چنین ؟»
گفت : «من بیش از همه، عمری دراز
سجده عادت کرده‌ام. زان گاه باز،
عادتم گشته است این زان می‌کنم
گر همه سجده‌ست تاوان می‌کنم !»
عیسیِ مریم بدو گفت : «ای سَقَط !
می ندانی هیچ وره کردی غلط
تو یقین می دان که اندر راهِ او
نیست عادت لایق درگاهِ او
هر چه از عادت رَوَد در روزگار
نیست آن را با حقیقت هیچ کار!»

(مصیبت نامه، عطار ۱۲۲)

و اینکه عطار می‌گوید: نیست عادت لایق درگاهِ او، در مورد هنر هم صادق است یعنی می توان ضمیر درگاهِ او را از حق به هنر تغییر داد و گفت: «عادت، لایق درگاهِ هنر نیست!»

و بگویند: «زنهار مرو، زنهار مگو، زنهار مکن و...» وقتی حافظ می‌گوید:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند
«زنهار» کاسهٔ سر ما پر شراب «کن»

خواننده، انتظار فعل منفی دارد، و وقتی با «کن» بجای «مکن» رو برو شد احساس غرابت می‌کند. یا آوردن مصدر منفی با فعل واجب است در این بیت حافظ:

عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس
که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن

و این نوع دیگری از «آشنایی زدایی» است که در قلمرو مجاز نیست. مثال دیگر: «کژ و مژ» از اتباع‌اند و سنت زبان آنها را غیرقابل تفکیک می‌داند ولی وقتی مولانا گفت:

چون کشتی بی‌لنگر «کژمی‌شد» و «مژمی‌شد».

با تفکیک آنها، از کلمه نوعی «آشنایی زدایی» شده است که عامل رستاخیز واژه‌هاست.

ط) آشنایی زدایی در حوزهٔ نحو زبان:

دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی، آن است که در قلمرو نحو زبان syntax اتفاق می‌افتد. زیرا امکانات نحویِ هر زبان، و حوزهٔ اختیار و انتخابِ نحوی هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است. آن تنوّعی که در حوزهٔ باستانگرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل تصور نیست. از سوی دیگر، و با چشم‌اندازی دیگر، بیشترین حوزهٔ تنوّع جویی در زبان، همین حوزهٔ نحو است که بعضی از

بزرگان فلاسفهٔ جمال در فرهنگ اسلامی، تمام توجّه خود را بدان معطوف داشته‌اند و عبدالقاهر جرجانی که بزرگترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را، منحصر در حوزهٔ ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی‌النحو می‌خواند. منظور او از علم معانیِ نحو، آگاهی شاعر و ادیب است از کاربُردهای نحویِ زبان و اینکه هر ساختاری، درچه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد. البته دیگران که پس از او آمده‌اند، متأسفانه، نظریهٔ او را تبدیل به چند کلیشهٔ خشک و تکراری و بسیار مبتذل کرده‌اند که قرنهاست حوزه‌های علمیه، و اخیراً دانشکده‌های ادبیات هم، به نشخوار همان کلیشه‌ها سرگرم‌اند و درین فاجعه نقش امثالِ سکّاکی و خطیب قزوینی و تفتازانی را نباید فراموش کرد. بگذریم.

در تحلیل بلاغیِ ساختارهای نحوی زبان فارسی، هنوز هیچ کاری انجام نگرفته است‌وما به هیچ وجه قصد وارد شدن در آن بحث دراز دامن را نداریم، در اینجا نظری می‌افکنیم به چندنمونه شعر. برای مثال درین قلمرو، در زبان فارسی، فردوسی و سعدی، دو استادِ بی‌همتا و بلامنازع‌اند. و کسانی که از مبنای بلاغیِ هنر ایشان، که در همین ساختارهای نحوی نهفته است، غفلت دارند غالباً، کارِ آنان را «نظم» می‌دانند و نه «شعر» در صورتی که درین چشم‌انداز، اوجِ «شاعری»، همان اوج «نظم» است.و استعاره‌ها و مجازهای نو و انواع دیگرِ بیان بندرت خود را نشان می‌دهند. شاید در سراسر دیوان سعدی یک تشبیه یا استعارهٔ تازه وجود نداشته باشد در صورتی که دیوان ضعیف‌ترین و گمنام‌ترین شعرای عصر صفوی سرشار است از صدها استعاره و مجازِ بی‌سابقه. سعدی و فردوسی از لحظهٔ حضورشان در تاریخ ادبیات ما، همواره فرمانروایان بی‌چون و چرای قلمروِ شعر بوده‌اند و آن شاعرکان عصرِ صفوی، با همهٔ استعاره و مجازهای نوآیین‌شان، حتی برای اهل شعر و

متخصّصان اینگونه مباحث نیز، فراموش شده‌اند. معجزهٔ این دو استاد در همین جاست. وقتی سعدی می‌گوید:

چون مرا عشق تو از هرچه جهان بازاستد
چه غم از سرزنش هرکه جهانم باشد

(کلیات ۴۸۱)

اگر گفته بود:

چون مرا عشق تو از جمله جهان بازاستد
چه غم از سرزنش جمله جهانم باشد

ظاهراً معنی تفاوتی نمی‌کرد ولی همه کس می داند که شعر از آسمان به زمین می آمد. تمام زیبایی و هنر شاعر در همین هرچه جهان و هرکه جهان است که در آن نوعی حذف وجود دارد، یعنی بهره‌وری از یک ساختار نحویِ خاص که دیگران — تا آنجا که یاد دارم — از آن غافل بوده‌اند. شاید نیما بدون اینکه توجهی به شعر سعدی داشته باشد[۲۶] تصادفاً به چنین حذفی در زبان دست یافته، وقتی می‌گوید:

---

۲۶) سعدی این تعبیر را، فراوان مورد استفاده قرار داده است:

گر هر که در جهان را شاید که خون بریزی
با یار مهربانت باید که کین نباشد

(کلیات، ۴۸۵)

اگر چه هرچه جهانت بدل خریدارند
منت بجان بخرم تا کسی نیفزاید

(همانجا، ۵۱۲)

هرکه سودای تو دارد، چه غم از هرکه جهانش
نگران تو چه اندیشه و بیم از دگرانش

(همانجا ۵۳۳)

اگرت به هرکه دنیا بدهند حیف باشد
وگرت به هرچه عقبی بخرند رایگانی

(همانجا، ۶۴۲)

جاده خالی‌ست، فسرده است امرود
هرچه، می‌پژمرد از رنج دراز

(در فرو بند، ۱۳۲۷)

یا وقتی سعدی می‌گوید:

اول منم که در همه عالم نیامده‌ست
زیباتر از تو در نظرم هیچ منظری

(کلیات ۶۱۷)

ساختارِ نحویِ زبان بگونه‌ای است که خلاف انتظار خواننده است تا اوایل مصرع دوم، انتظار خواننده این است که شاعر مقامِ خودش را در عالم از همه کس ممتاز کرده است، ولی بعد از کلمهٔ «زیباتر از تو...» تمام جهت عوض می‌شود و با این خلاف انتظار و نوعی چشم‌بندی بلاغی، خواننده را مسحور می‌کند. از همین مقوله است وقتی می‌گوید:

منم امروز و تو و مطرب و ساقی و حسود
خویشتن گو به دَرِ حجره درآویز چوخیش[۲۷]

(کلیات ۵۳۶)

که عطف حسود بر من و تو و مطرب و ساقی خلاف انتظار خواننده است، و مایهٔ شگفتی می‌شود وقتی در مصرع دوّم تکلیفِ حسود را به گونه‌ای دیگر تعیین می‌کند.

در کتابهای نحوی بحث‌های درازدامنی در باب مستثنای منقطع دارند و معروف‌ترین و شاید هم تنها شاهد آن در طول قرون و اعصار «جائنی القوم الاحماراً» است ولی هیچ کس به نقشِ بلاغی و تأثیر هنری

---

۲۷) خیش: پرده مانندی بوده است از حصیر یا خَس و خار که از بیرون می‌آویخته‌اند و آب بر آن می‌پاشیده‌اند تا هوای درون خانه سرد شود.

این ساختار توجه نکرده، امّا سعدی بسیاری از هنرنمایی‌های خود را در استفاده از همین مستثنیٰ منقطع‌ها نشان داده است:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی
الاّ بر آنکه دارد با دلبری وصالی

(کلیات ٥٣٤)

و زیباتر از او سخن مولوی:

خنک آن قماربازی که بباخت هر چه بودش،
و نماند هیچش الا هوسِ قمارِ دیگر

(کلیات شمس ۳/ ۳)

هیچ کس نیامده است، مطالعه‌ای دقیق رویِ این خصوصیت‌های سخن سعدی انجام دهد. واوهای سعدی خودش عالَمی دارد که می‌تواند موضوع یک رساله باشد به همین چندتا که در حافظه دارم توجه کنید:

همه گویند و سخن گفتنِ سعدی دگر است.

□

ما نتوانیم و عشق پنجه درانداختن

□

بیا و گر همه بد کرده‌ای که نیکویی

□

شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

که عطف انواع جمله بر انواع جمله را نشان می‌دهد و اینها هر کدام دارای کمال اهمیّت از لحاظ نقش بلاغی است.

هنر سعدی از همین واو هاوالاّهای[۲۸] بظاهر ساده شروع می‌شود تا

---

۲۸) با صاحب شمشیر مبادت سر و کاری
الاّ به سرِ خویشتنت کار نباشد (کلیّات، ٤٨٣) ←

پیچیده‌ترین ساختارهایی که خواننده را به شگفت وامی دارد و به یک اعتبار، بسیاری از هنرنماییهای دیگر او هم مرتبط با همین ساختارهای نحوی است:

طاقتِ سر بریدنم باشد
وز حبیبم سَرِ بریدن نیست

(کلیات ٤٥٦)

یا:

حلاوتی ست لب لعل آبدارش را
که در حدیث نیاید چو در حدیث آید (همانجا، ٥١١)

یا:

مرا توجان شیرینی بتلخی رفته از اعضا
الآ ای جان به تن بازآ، وگرنه تن بجان آید

(همانجا ٥١٥)

یا:

پایم امروز فرو رفت به گنجینهٔ کام
کامم امروز برآمد به مراد دل خویش

(همانجا، ٥٣٥)

در سوگندهای سعدی نیز غالباً توجه به این ساختارها دارای کمال اهمیت است:

به دوستی که نکردم زدوستیت عدول

(همانجا ٤٨٥)

در قرون اخیر، استفاده از بلاغت ساختارهای نحوی، در شعر، تقریباً

یا:

سعدی به هیچ علّت روی از تو برنپیچد
الآ گرش برانی، علّت جزین نباشد

که نوع خاصی از استعمال الآست و متفاوت با موارد رایج آن.

فراموش شده و شاعران غالباً کلیشه‌های نحوی استادان کهن را تکرار کرده‌اند. شاید ایرج در عصر اخیر بیشترین توجه را به این نکته داشته باشد و بهمین دلیل هم شعرش وسیع‌ترین حوزهٔ نفوذ را در میان معاصران و اخلافش دارد. نیما نیز، بدون توجه به ساختارهای نحویِ موجود، گاه تغییراتی در نحو زبان داده که اگرچه تمامیِ مواردش با توفیق همراه نبوده است، امّا در مواردی هم موفق بوده است:

با تنش، گرم، بیابان دراز...

(هست شب، ۱۳۳٤)

یا:

هنگام که گریه می‌دهد ساز

(هنگام که... ۱۳۲۷)

که پذیرفتنی و زیباست امّا موارد بسیاری هم هست که نه در هنجار زبان معاصر جا می افتد و نه با هنجار قدما تطبیق می‌کند، و باید پذیرفت که غلط است:

آن ماه که آتشش نه خاموشم باد
در هر نفس آوایش در گوشم باد
چندانش دل سوخت به من دوش که گفت:
سوداش خدا کند فراموشم باد!

(مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۶۶۶/۱)

ی) بیان پارادوکسی:

یکی از انواع آشنایی زدایی هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است. من در باب بیان پارادوکسی چند جای دیگر بحث کرده‌ام[۲۹] در

---

۲۹) از جمله مراجعه شود به: شاعر آینه‌ها، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۶، ص ۶۰ ـ ۵٤.

اینجا به تعریف آن نمی‌پردازم بلکه با چند نمونه آن را نشان می دهم. از مولوی بشنوید:

ما نه مرغانِ هوا نه خانگی
دانهٔ ما دانهٔ بی دانگی
هر کبوتر می‌پَرَد زی جانبی
وین کبوتر جانبِ بی جانبی

«دانهٔ بی دانگی» و «جانبِ بی جانبی» تعبیراتی است که بلحاظِ منطقی تناقض در ترکیب آنها نهفته است ولی اگر در منطق عیب است در هنر اوجِ تعالی است وقتی حافظ می‌گوید:

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل

«سلطنتِ فقر» یک بیانِ پارادوکسی است و این یکی از شیوه‌های عظیم در بلاغتِ سنتیِ ماست که مثل بسیاری از موارد دیگر، کتابهای قدیم از تبیین آن و نشان دادنِ مبانی عظیمِ جمال شناسی آن عاجزند. وقتی شاعرِ سبک هندی **شتابِ ساکن** را در شعر خویش تصویر می‌کند واعظِ قزوینی:

ز خود هر چند بگریزم، همان دربندِ خود باشم
رَم آهوی تصویرم شتابِ ساکنی دارم

و سنائی دم از **برگ بی‌برگی** می‌زند، اینها همه آشنایی زدایی در حوزهٔ بیانِ پارادوکسی است.

نکتهٔ قابل یادآوری، درپایان این بحث، این است که این اصل آشنایی زدایی که در استتیک صورتگرایان روسی در مرکز بحث قرار می‌گیرد، بیان دیگری است از همان اصلِ «تخییل» که امثال خواجهٔ طوسی[۳۰] و دیگران در فلسفهٔ التذاذِ از آثار هنری مطرح کرده‌اند. قدما نیز

---

۳۰) خواجه نصیرالدین طوسی. اساس الاقتباس. چاپ استاد مدرس رضوی. دانشگاه تهران.

توجه داشته‌اند که همه چیز می‌تواند مایهٔ شگفتی شود، اما، گرفتاریهای زندگی و عادت به قوانین روزمرهٔ حیات، ما را از راه یافتن به آن، محروم می‌کند. زکریای قزوینی که بحث دقیق و درستی در باب مفهوم تعجب دارد، می‌گوید: «همه چیز در جهان، مایهٔ حیرت و شگفتی است امّا این شگفتی را، انسان، به هنگام کودکی، به هنگام فقدِ تجربه‌ها، ادراک می‌کند؛ سپس غریزهٔ عقل، در وی، اندک اندک، ظاهر می‌شود و توجّه او مستغرق در قضاء حوایج خویش و تحصیل آرزوهای خود می‌شود و با مدرکات و محسوساتِ خویش انس می‌گیرد، و بر اثرِ طولِ انس، اندک اندک، از نظرِ او می‌افتد و چون حیوان عجیب یا کاری خارقِ‌عادت دید زبان به تسبیح حق می‌گشاید...»[۳۱]

در پایان این یادداشت، تذکر این نکته ضرورت دارد که نویسندهٔ این سطور، جوانب اجتماعی و انسانی شعر را اموری مسلم و مورد قبول همگان می‌داند و به همین دلیل به این نکات اشارتی نکرد، حتی صورتگرایان روس هم که گاه مورد هجوم جامعه‌گرایان ادبیات می‌شوند، این مسائل را قبول دارند بقول رنه ولک: «روش صورتگرایان به هیچ وجه منکر ایدئولوژی یا محتوی در هنرها نیست، بلکه همان چیزی را که آنان به اصطلاح محتوی می‌خوانند، از جنبه‌های فرم و صورت به شمار می‌آورد.»[۳۲]

---

۳۱) زکریای قزوینی (۶۰۰ — ۶۸۲ هـ ق) عجایب‌المخلوقات، مصر، الطبعة الرابعة ۱۳۹۰/۱۹۷۰ ص ۶.

32) Wellek, René: *Concepts of criticism*, Yale University Press, 1973, P. 66.

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ
سرودِ زهره به رقص آورد مسیحا را

حافظ

۲

وزن و موسیقیِ شعر

تعریف وزن

خواجه نصیرالدّین طوسی، در معیارالاشعار، گوید: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن درعدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آنرا در این موضع وزن خوانند[۱].» تعریفهای بسیاری دربارهٔ وزن شده است که هر کدام مورد انتقاد واقع است و کم و بیش تعریف جامع و مانعی بنظر نمی رسد. شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آنرا قرینه می خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند»[۲] و دربارهٔ وزن شعر گفته‌اند: تفاوت آهنگ نظم و

---

۱) معیارالاشعار، ص ۳.

۲) وزن شعر، دکتر شفیعی کدکنی، ص ۱۰.

نثر اینست که شعر آهنگهای معینی را در خود گردآوری می‌کند و شکل خاصی از آنها می سازد و با تکرار این آهنگها وزن بوجود می آید.[۳] هرچه این تناسب بیشتر باشد وزن دلپذیرتراست و بیشتراحساس می شود و ناگفته پیداست که ساختمان کلمات هر ملتی نوعی وزن برای شعر آنها بوجود می آورد که با وزن شعر دیگر ملتها قابل تطبیق نخواهد بود و « اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل بحسب اختلاف امم مختلف است»[۴] و روی همین نکته است که اعراب چون وزن شعرهای ایران قدیم را احساس نمی‌کرده‌اند آنرا نثر مسجع می خوانده‌اند و تمام خسروانیها و سرودهای باربد را به عنوان نثر مسجع شناخته‌اند[۵].

البته آنها که دقت و تأملی داشته‌اند متوجه موضوع شده‌اند و آنرا وزن مجازی خوانده‌اند[۶] ولی اینهم تعبیر درستی نیست بعضی تصور کرده‌اند که ایرانیان سخنان غیرمنظوم را با موسیقی تطبیق می دهند یعنی کلمات را می‌کشند تا با آهنگ تطبیق کند از جمله جاحظ که معتقد بود: « عرب آهنگهای موزون را بر اشعار موزون تطبیق می دهند و عجم (بیشتر نظرش به ایرانیان است) کلمات را می‌کشند و کوتاه و بلند می‌کنند تا با آهنگ تطبیق کند. بنابراین چیز ناموزونی را برچیزی موزون قرار می دهند»[۷] البته یک خصوصیت در وزن شعر عربی هست و آن مسئلهٔ یکنواخت بودن وزن شعر است که به نظر می رسد وزن درست‌تر و کاملتری دارد و این ویژگی وزن شعر عرب بگفتهٔ محققان امروز زاییدهٔ محیط جغرافیایی و

---

3) Walter Allen: *Writers on Writing*, P. 85.

٤) معیارالاشعار، خواجه نصیرطوسی، ص ٤.

۵) فرهنگهای فارسی عموماً ذیل خسروانی و باربد و رک: شفیعی کدکنی: کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یکی از خسروانیهای باربد، مجلهٔ آرش، شماره ۱۳٤۲/٦

٦) معیارالاشعار، ص ۵ — ٤ دیده شود.

۷) العمده، ابن رشیق قیروانی، ج ۲ ص ۳۱٤ و نیز/ رک: الصناعتین، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۸.

زندگی طبیعی در صحرا است که ازاحساس دایرهٔ افق صحرا بوجود می آید و از آن نظر است که ابعاد این دایرهٔ گسترده نسبت به او در همه جا یکسان است.[٨]

منشاء وزن :

بعضی وزن را نتیجهٔ کار می دانند. دالامبر[٩] در قرن هیجده گفته بود که «مفهوم وزن از ضربه های متوازن پتکهای کارگران بدست آمده است نه از آواز پرندگان»[١٠] بوشر همین نظر را طرح کرده و گفته است: کار بویژه کار دسته جمعی منتهی به توازن و ریتم میشود. بعضی از توجه به آوازهای متوازن کارِ پاروزنان قایقها در جوامع ابتدایی این معنی را تأیید کرده اند.[١١]

آنچه مسلم است این است که باید گفته شود احساس وزن و منشاء این احساس در میان ملل مختلف ممکن است سرچشمه های گوناگون داشته باشد چنانکه کلمان هوار، منشاء وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می زنند می داند[١٢].

اهمیت وزن از نظر اقوام ابتدایی :

در اقوام ابتدایی که اهل خواندن و نوشتن نیستند مسألهٔ نیازمندی به وزن بیشتر محسوس است و این خصوصیت را در زبان عرب جاهلی

---

٨) الاسس الجمالیة فی النقدالعربی، عِزُّالدین اسماعیل، ص ٢٧٠.

9) Alembert, Jean Le Rond, d. (1717-1783).

١٠) شناخت زیبایی، فیلیسین شاله، ص ٩٠ــ ٨٩.

١١) همان کتاب، همان صفحه.

١٢) الاسس الجمالیه، ص ٣٢٦ نقل از: Huart, Cl: *Literature Arab* P. 4.

بخوبی می توانیم بررسی کنیم علتش هم چنانکه گفتیم اینست که: ادب جاهلی در محیطی بوجود آمده و رشد کرده که خواندن و نوشتن وجود نداشته است و شعر در طول این مدت جز صورت صوتی هیچ چیز نداشته و به صورت اصوات و آهنگهایی زبان به زبان می‌گشته[۱۳] و این امر بالطبع باعث آن شده است که عرب به وزن توجه زیادی پیدا کرده و عالیترین مراحل موسیقی را اوزان و قوافی شعر شناخته است.

اهمیت موسیقاییِ زبان عرب را هیچیک از محققین نتوانسته اند بخصوصیتی مستند کنند و اخیراً یکی از محققان عرب در این باره بحث جامع و کاملی دارد که راز این موضوع را می‌گشاید و اساس این خصوصیت زبان عرب را چنانکه یاد کردیم در اُمّی بودن مردم عرب می داند زیرا ادب ایشان ادبیست که تنها از راه گوش منتقل می شود نه از راه چشم و وقتی که مردم بگوش خود در این موضوعات اعتماد کردند گوشها ورزیدگی زیادی در کار شناخت فرق اصوات دقیق پیدا کرده برای ایقاعهای لطیف آماده می شود و همانطور که گوشها آماده شد زبانها نیز آماده می شود و از این رهگذر بنوعی از موسیقی و غنا نزدیک می شود[۱۴]. تأثیر موسیقی جاهلی و این خصوصیت زبان عرب در طول زمان ادامه پیدا کرد حتی در دورانی که جاهلیت دیگر وجود نداشت. و این بدان جهت بود که ادیبان عرب همواره شعر جاهلی را بعنوان سرمشق پیش چشم می داشتند. و این خصوصیت نه تنها در موسیقی بیرونی شعر عرب مؤثر افتاده است بلکه در کلمات این زبان نیز خصوصیت موسیقایی عجیبی وجود دارد که جناسهای بسیار در این زبان می توان ساخت و شاید در هیچ زبانی دیگر این قدرت وجود نداشته باشد اگرچه بعضی

---

۱۳) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۲.

۱۴) دلالة الالفاظ، ص ۲ — ۱۹۱ که در این باره بحثی مشبع و بسیار خوب دارد.

کوشیده‌اند که توجه عرب را به جناس متأثر از نظرهای ارسطو در فن شعر بدانند اما این سخن درست نمی‌نماید.[۱۵] بخصوص که می‌بینیم زبان عرب از نظر طبیعی برای پذیرش این مسایل از هر زبان دیگری آماده‌تر است و شاعران عرب از قدیم به این موسیقی کلمات توجه بسیاری داشته‌اند مثلاً اعشی در این بیت مسئلهٔ جناس را به مرزی رسانده است که بعضی از اهل ادب آنرا جنون شمرده‌اند:

وَقَدْ غَدَوْتُ الیٰ الحانُوتِ یَتْبَعُنی
شارٍ شَلولٌ مِشَلٌّ شُلْشُلٌ شَوِلٌ[۱۶]

و می‌گویند شخصی این قصیده را بر علی بن سلیمان نحوی خواند و هنگامی که بدین بیت رسید او گفت: بخدا سوگند که این مرد دیوانه شده است.

چنانکه دیدیم اُمّی بودن عرب باعث شده است که به جنبهٔ صوتی کلمات که در سپردن بحافظه کمک می‌کند بیشتر از هرچیز توجه کنند و حتی در نثرشان نیز این خصوصیت را رعایت کنند.[۱۷] شاید علت این که در دورهٔ اسلامی اکثر ناقدان طرفدار لفظ اند و خود از راز این عقیده آگاه نیستند و به درستی نمی‌توانند از آن دفاع کنند همین موضوع باشد.[۱۸] اصولاً شعر عرب جز برای تغنی بوجود نیامده سپس این تغنی بانشاد و خواندن بدون آواز تبدیل شده و بعد از مراحلی به قرائت آرام یا صامت که امروز ما در کتابت با آن رو برو هستیم تبدیل شده و این سیر طبیعی را در شعر یونان نیز می‌توان مشاهده کرد.[۱۹]

---

۱۵) فن الجناس، علی الجندی، ص ۱۷.

۱۶) الموازنة بین ابی تمام والبحتری، آمدی، ص ۲۵۳.

۱۷) به مبحث مبانی موسیقایی صنایع بدیعی در همین کتاب رجوع شود.

۱۸) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۶ ببعد.

۱۹) دکتر مندور، در مجلهٔ کلیة الاداب: الشعر العربی وزنه ص ۱۳۴.

پس از این خواهیم دید که شعر و موسیقی چه پیوند استواری دارند هم از نظر طبیعی و هم از نظر تاریخی.

پیوند شعر و موسیقی :

هیچ ملتی را نمی شناسیم که از موسیقی بی بهره باشد پس باید بپذیریم که موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می‌کشانده است همان کششهایی است که او را وادار بگفتن شعر می‌کرده است و پیوند ایندو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ هاست و غنا موسیقی الحان و آهنگها و بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیرو می داند که یکی غریزهٔ محاکات است و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ[۲۰] گرچه آدمی به نثر نیز می تواند تغنی کند اما هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که غنای او با نثر باشد زیرا جمع میان شعر و موسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.

می توان تصور کرد که در آغاز این دو جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس بیکدیگر پیوسته اند اما بهتر و درست‌تر اینست که بگوییم در آغاز با هم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند.[۲۱] بنظر می آید که در آغاز اصواتی آهنگدار بوده است ولی معنی ای نداشته بعد انسان کوشیده است که جای آنها را با کلمات مفهوم و دارای معانی پر کند. ازین رهگذر شعر بوجود آمد و چون نمی شد کلمات را چنانکه هستند در تمام موارد با آهنگ تطبیق داد بعضی از ضرورتهای شعری بوجود آمد و یا ناگزیر شدند که در وزنها تصرفی ایجاد کنند که منشاء بوجود آمدن زحافها شد.[۲۲] پس از آنکه بشر از

---

۲۰) هنر شاعری، بوطیقا، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، ص ۵۵ — ۵٤.

۲۱) التوجیه الادبی، دکتر طه حسین و دیگران، ص ۱۲۸.

۲۲) اصول النقد الادبی : احمد الشایب، ص ۳۲۰.

دورهٔ ابتدایی و سادگی به تمدن رسید و مظاهر زندگی دگرگون شد در شعر هم تأثیر کرد. و این تحولات روی داد:

۱ــ شعر فنی شد خاص عده‌ای، و اصولی را پذیرفت.

۲ــ سپس که فنی جداگانه شد از موسیقی نیز جدا شد و خود بخود چیزی بود مستقل و موضوع تغنی به شعر در حقیقت آمیزش دو هنر بود.

۳ــ پس از این جدایی شاعران کوشیدند که شعر موسیقی خاص خود را داشته باشد. یعنی کلمات به جای خود بنشینند بی آنکه از آلات موسیقی کمک بگیرند.

٤ــ شعرا راههای دیگری را درپیش گرفتند و علاوه بر سرودن شعرهای غنایی و لیریک ــ که قدیمترین انواع شعر است ــ اشعاری در حکمت و هزل و وصف و فلسفه بوجود آوردند[۲۳].

و این مسألهٔ آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین خاص هیچ ملتی نیست در یونان و عرب و...[۲۴] و حتی در همین روزگاران اخیر هم که توجه شود می بینیم بسیاری ازنوازندگان دوره گرد خود سرایندگانی نیز هستند. اصولاً شعر برای این بوجود آمده که با آن تغنی شود، ازاین نظردرزبانهای یونانی ولاتین می‌گویند: «شعرتغنی کرد» و نمی‌گویند نظم کرد. عرب نیز می‌گوید: انشد شعراً یعنی شعری تغنی کرد و سرود.[۲۵]در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است. اعشی شاعر نابینای عرب را نیز صناجة العرب می‌گفتند زیرا که شعر می سرود و خود تغنی می‌کرد و می بینیم که شعرا در دورهٔ اسلامی کسانی را استخدام می‌کردند که شعرهاشان را در دربار شاهان و خلفا با آواز بخوانند و از دلایل این موضوع یعنی پیوستگی شعر و موسیقی یکی این بیت حسان بن

---

۲۳) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران، ص ۳۰ــ ۱۲۹.

۲٤) الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، دکتر شوقی ضیف، ص ٤۰.

۲۵) تاریخ آداب اللغة العربیه، جرجی زیدان، ج اول، ص ٦٤. در فصول آینده این نظر نقدخواهد شد.

ثابت است:

تَغَنَّ فی کُلِّ شِعْرٍ اَنْتَ قائِلُهُ
اِنَّ الغناءَ لِهٰذا الشِعْرِ مِضْمارُ

و معتقد است که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود.[۲۶] در زبان انگلیسی نیز کلمهٔ bard به معنی شاعر متغنی است یعنی کسی که می‌گوید و تغنی می‌کند و معمولاً یکی از آلات موسیقی را نیز به همراه دارد و آن را به همراه شعر خود می نوازد از جمله گروه‌هایی که در اروپای قرون وسطی خود شعر می سرودند و خود تغنی می‌کردند آنهایی هستند که به تروبادورها troubadours معروف اند و نیز آنها که به minnesinger شهرت یافته اند.[۲۷] واز همین پیوستگی تاریخی شعر و موسیقی است که بعضی معتقدند شاید بحورعروضی یادگار باقیماندهٔ الحان معروفی باشد از روزگاری که شعر و موسیقی با یکدیگر پیوند داشته اند زیرا صاحب اغانی از ابوالنضیر نقل می‌کند که غنای عربی بر تقطیع عروضی استوار است.[۲۸] و اگر این عقیده را بپذیریم شاید بتوان گفت اختلاف وزن شعری ایران قدیم و وزن شعر عرب در اختلاف موسیقی این دو قوم بوده است پیشتر از آنکه عرب موسیقی ایرانی را بیاموزد، یعنی در دوران ابتدایی زندگی عرب صحرایی که موسیقی اصلی بیابان را داشته و از موسیقی ایران آگاه نبوده است. بگذریم از طبیعت ساختمان دو زبان که خود عاملی جداگانه است.

شعر و موسیقی جهات اشتراکی نیز دارند زیرا هر دو به منظور ایجاد حالتی به کار می روند نه به خاطر اثبات امری یا تصویر منظری خارجی با قطع نظر از تأثیری که ممکن است وصف منظره در بیننده پدید آورد. مایهٔ

---

۲۶) النقد الادبی، احمد امین، ص ۲۵۸.

۲۷) التوجیه الادبی، ص ۱۲۹.

۲۸) فن التوشیح، مصطفی عوض الکریم، ص ۷٤.

کار نیز در هر دو صوت است یکی صوتهای موسیقی که به حسب نسبت زیر و بمی نغمه را و به حسب وقوع در زمانهای متساوی ضرب وزن را ایجاد می‌کند جای دیگر صوتهای ملفوظ که ترتیب آنها بحسب دلالت، صوتهای گوناگون به ذهن القا می‌کند و تنظیم آن صوتها به حسب آهنگ و وزن نشاط و شوقی در شنونده برمی انگیزد که صورتهای ذهنی را جان و جنبشی می بخشد و از آن حالتی در نفس پدید می آورد.[۲۹] و این خوشاهنگی تعبیر از احساسات شاعرانه در تأثیر آنها نقش عمده‌ای دارد و نه تنها بحر و وزن شعر است که این جنبش روحی را در آدمی برمی انگیزد بلکه ایقاعهای صوتی یعنی موسیقی درونیِ شعر نیز چنین تأثیر عظیمی دارد و در حقیقت می توان گفت که ایقاع جزئی از دلالت تعبیر است چنانکه در ذات لغت دلالت معنی وجود دارد.[۳۰] دربارهٔ تأثیر وزن در شعر سخنهای بسیار گفته اند و بطورکلی می توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است مهمترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد و اصولاً توقعی که آدمی از یک شعر دارد اینست که بتواند آنرا زمزمه کند و علت این که یک شعر را بیش از یک قطعه نثر آدمی می خواند همین شوق به زمزمه و آوازخوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه مسألهٔ تخییل را از وزن جدا کرده اند[۳۱] اما هرگز نمی توان پیوند ایندو را با یکدیگر نادیده گرفت و ابن سینا نیز عوامل محاکات و تخییل را بدین گونه بیان می‌کند:

۱ــ به لحنی که بدان نغمه سرایی می شود، زیرا لحن در نفس تأثیر بسزایی دارد و هر غرضی را با لحنی که خاص آنست باید بیان کرد.

---

۲۹) دکتر خانلری، شاعری، سخن شمارهٔ ۱، سال ۵، ص ۵.

۳۰) سید قطب، النقد الادبی اصوله ومناهجه، ص ۵۶.

۳۱) خواجه نصیرالدّین طوسی، معیارالاشعار، ص ۴ ــ ۵.

۲— دیگر به نفس کلام در صورتی که مخیل باشد و محاکات کند.
۳— بوزن، وزنهایی هست سبک و وزنهایی دیگر سنگین و باوقار و گاه باشد که این سه در یک اثر جمع شوند.[۳۲]

همین را خواجه نصیر نیز در اساس الاقتباس بی هیچ کم و کاستی آورده است و ترجمه گونه ایست از عبارات ابن سینا.[۳۳] نیازمند به توضیح نیست که وزن در شعر جنبهٔ تزیینی ندارد بلکه یک پدیدهٔ طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی توان از آن چشم پوشید. علتش هم چنانکه دیدیم اینست که عاطفه یک نیروی وجدانی است و آثاری نیز در جسم آدمی دارد که در وی به هنگام خشم و شادی و اندوه آشکار می شود. در هر حالتی تپش قلب و نبضش بگونه ایست و نفس کشیدنش بطرزی و این کارها خود نمودار انفعالی است در روح.

پس هرگاه بخواهیم که حالات را با کمک واژه ها نشان بدهیم ناگزیر کلمات به شکلهایی تقسیم خواهد شد و هر قسمتی وزنی بخود می‌گیرد و از این رهگذر است که بحرهای شعر بوجود می آید و اگر به زبان نثر ادا کنیم ضعف آن احساس می شود و برای همین است که شعر را نمی توان به نثر درآورد[۳۴] و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بیخود می شوند. و این آهنگها جز در سخن منظوم بوجود نمی آید.

ابوهلال عسکری همین مطلب را گفته و سپس شعرهای ایرانی قدیم را ازین قاعدهٔ کلی استثنا می‌کند و می‌گوید وزن ایشان بر نثرها تطبیق داده می شده و الحانشان منظوم بوده و کلامشان منثور و چنانکه دیدیم این

---

۳۲) ابن سینا، شفا، منقول در ترجمهٔ فن الشعر ارسطو، توسط دکتر عبدالرحمن بدوی، ص ۱۶۸.
۳۳) خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، ص ۵۹۲.
۳۴) احمد الشایب، اصول النقد الادبی، ص ۳۰۰.

ناقد عرب نیز مانند جاحظ وزن شعر قدیم ایرانی را درنیافته بوده است[۳۵] و حتی بعضی مانند ابواسحق زجاج معتقد بودند که هر ملتی باید به وزن عرب شعر بگوید اگر نه شعر نخواهد بود[۳۶].

رو یهم رفته می توانیم تأثیرات وزن را در این اصول خلاصه کنیم:

۱ــ لذت موسیقایی بوجود می آورد و این در طبیعت آدمی است که، خواه‌ناخواه، از آن لذت می برد. و از طرف دیگر نیز چنانکه یاد شد زبان عاطفه همیشه موزون است زیرا آدمی درانفعالات روحی سخنش مقطع است و تکیه‌ها و ترجیعهایی دارد که آهنگش متفاوت است هم از نظر صوتی و هم از نظر طولی.

شاید رقص قدیمترین زبانی باشد که بشر برای تعبیر از انفعالات‌نفسانی خود بکار گرفته.

رقص در حقیقت، به تعبیر بعضی، موسیقی صامت است و گاه که رقص و موسیقی با هم آمیخته‌اند درین حالت دو هنر ترکیب شده‌است. بنابراین عواطف همیشه همراه با حرکاتی در جسم آدمی بوجود می‌آیند و از همین نظر است که گفتیم زبان عواطف همیشه موزون است.

۲ــ میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳ــ به کلمات خاص هر شعر تأکید می بخشد[۳۷] و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.

این اصول است که باعث شده وزن بعنوان مهمترین عامل شعر معرفی شود و می بینیم که اکثر کتابهای مقدس نیز دارای آهنگ و موسیقی خاص‌اند و این موضوع بخوبی نشان می دهد که انسان در برابر

---

۳۵) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ص ۱۳۸.

۳۶) سکاکی، مفتاح‌العلوم، ص ۲۴۵.

37) N. C. Stagebery: *Poetery as Experience*, P. 146.

موزونیت چه تأثراتی دارد و بیهوده نیست اگر «عامهٔ منکران نبوت را طعن در کتابهای منزل و انبیاء مرسل جز بواسطهٔ نظم سخن نیفتاده است.» [۳۸]

و همین توجه به جانب موسیقایی شعر بوده است که بسیاری شاعران را وادار به داشتن راوی می‌کرده است و قدما عقیده داشته‌اند که «شاعری که او را راوی بود شعرش خود ذوقی دیگر دارد»[۳۹]

در دنبالهٔ این گفتار یادآوری این نکته بجاست که وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را بطور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع بخاطرش می رسد وزن نیز همراه آن هست در این باره گفته‌اند که: طبیعت بخودی خود وزن را تعیین می‌کند[۴۰] و گوته می‌گفت: وزن همانطور که هست بطور ناخودآگاه از حالت شاعر مایه می‌گیرد اگر شاعر در حال سرودن شعر دربارهٔ وزن بیندیشد دیوانگی است و هیچ اثر ارجمندی خلق نخواهد کرد[۴۱] و نزدیک بهمین سخن است گفتهٔ الکساندر پوپ Alexander Pope آنجا که می‌گوید آهنگها باید همچون طنین احساسات جلوه کنند[۴۲] یعنی نفس آهنگ که شاعر با خود زمزمه می‌کند نمایشگر فراز و فرودهای روحی او باشد و در این کار اختیاری از خود نداشته باشد. بنابراین بیجا نخواهد بود اگر شعر بی وزن را مانند بسیاری از ناقدان ادب شعر ندانیم چنانکه آندره موروا می‌گوید: من شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی بینم که بیهوده بریده بریده شده است[۴۳] و ورلن در شعر بیش از هر عنصر دیگری وزن را مؤثر

---

۳۸) المعجم، شمس قیس رازی، ص ۲۰۰.

۳۹) سمعانی، رَوْحُ الارواح، ورق 207a

۴۰) الاسس الجمالیه، ص ۲۹۹.

41) *Writers on Writing*. P. 38.

42) *Poetry*, by Elizabeth Drew P. 35.

۴۳) «من از شعر آزاد سر درنمی آورم»، آندره موروا، ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری، در مجلهٔ سخن، دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.

می دانست[۴۴] و این پیوند بحدی استوار است که جای عنصر خیال را می‌گیرد؛ یعنی در مبحث پیوستگی شعر با هنرهای دیگر دسته ای معتقدند که شعر به‌نقاشی و تصویرگری نزدیکتراست و عدهٔ بیشتری می‌گویندپیوندِ با موسیقی از پیوند با نقاشی بیشتر است بخصوص در شعرهای غنایی ولیریک[۴۵] و نیما رابطهٔ موسیقی (وزن) و شعر را بحدی می دانست که می‌گفت: شعر بیوزن شباهت به‌انسان برهنه و عریان دارد.[۴۶]

پیش از آنکه دربارهٔ رابطهٔ قافیه با موسیقی سخن بگوییم از یادآوری این نکته ناگزیریم که موسیقی و آهنگ شعرچنانکه پیش از این اشارت رفت محدود به قالب عروضی و بحر شعر نیست بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می شود که کم از موسیقی وزن شعر نیست. زیرا شعر دو موسیقی دارد:

۱— موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است براساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

۲— موسیقی درونی که عبارتست از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.

وزن، موسیقی بیرونیِ شعر را ایجاد می‌کند و ایقاعهای کلمات موسیقی درونیِ آنرا[۴۷] البته موسیقی داخلی را با موازین عروضی نمی‌توان سنجید و همان است که‌استاد لامبورن Lamborn می‌گوید: موسیقی درونی که در شعر پیدا می شود از وزن و نظم وسیعتر است[۴۸] و چه بسا شعرهایی که از نظر نت موسیقی مساوی هستند و از نظر موسیقی اصواتِ کلمات و

---

۴۴) شناخت زیبایی، فیلیسین شاله، ص ۸۳.

۴۵) النقدالادبی، احمد امین، ص ۷۱.

۴۶) نیما، زندگی و آثاراو، دکتر جنتی عطایی، ص ۱۲.

۴۷) النقدالادبی اصوله ومناهجه، سید قطب، ص ۶۹.

۴۸) دکتر شوقی ضیف، الفن ومذاهبه فی‌الشعر العربی، ص ۷۳.

موسیقیِ درونی متفاوت‌اند و حتی هر بیت از یک شعر ممکن است موسیقی خاصی داشته باشد که با موسیقی درونیِ بیت دیگر متفاوت باشد.[۴۹]

قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و موسیقی درونیِ کلمات، موسیقی قافیه نیز قابل بررسی و تحقیق است. و یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه جنبهٔ موسیقایی آنست. در حقیقت قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد.

از گوشه و کنار تعبیرات قدما دربارهٔ وزن این نکته به چشم می‌خورد که قافیه را جزئی از وزن بشمار می‌آورده‌اند از جمله در تعبیر ابن رشیق که می‌گوید: «وزن بزرگترین رکنهای تعریف شعر است و آن مشتمل بر قافیه نیز هست و آنرا بدنبال خود می‌کشاند به ضرورت»[۵۰] دربارهٔ تأثیر موسیقی قافیه در فصلهای آینده بشرح‌تر گفتگو خواهیم کرد. بعضی از ناقدان معاصر نیز گفته‌اند که: «مطالعه در بنیاد فیزیکی قافیه بطور دقیقی نشان می‌دهد که قافیه یکی از عناصر وزن است»[۵۱] و حتی این پیوستگی را به تقریبی با دستگاه مولد صوت در آهنگهای موسیقی تطبیق داده و معتقدند که اگر یک نغمه موسیقی را در دو آلت موسیقی بنوازیم دو نغمه از نظر صوتی با هم اختلاف خواهند داشت یا دست‌کم هر کدام طعم خاص خود را داراست. این خصوصیت را در شعر قافیه بعهده دارد زیرا می‌بینیم که دو قصیده در یک موضوع و یک وزن که با دو قافیه سروده شده‌اند

---

۴۹) همانجا.

۵۰) ابن رشیق، العمده، ج ۱، ص ۱۳۴.

51) Babette Deutsch: *Poetry Hand Book*, P. 117.

تأثیرشان مختلف است.[۵۲] و بعضی از محققان آمریکایی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی بشمار آورند. نتیجهٔ تحقیق ایشان اینست که قافیه در ساختمان یک شعر همان نقش را بازی می‌کند که کلید key یا «تنالیتی» tonality و مایه در ترکیب موسیقی.[۵۳] در این باره دکتر شوقی ضیف نظری دارد که شایسته است هم اکنون آنرا یادآور شویم او می‌گوید: قافیه یادگار نواختن آلات موسیقی است و در گوش یادآور کف زدنها و طبلها و دفهاست. نشانه‌های دیگری هم از این پیوند احساس می‌کنیم که تصریع [نوعی تجدید مطلع] هاست. مثلاً در قصیدهٔ امرءالقیس در چند جا تجدید مطلع شده است و مثل اینست که شاعر از تغنی قطعه‌ای به قطعهٔ دیگر می‌گراید. حتّی تقطیع‌های صوتی مثل:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
كَجُلْمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيْلُ مِنْ عَلِ

و نیز قافیه‌های داخلی نموداری از این پیوند و علاقه است.[۵۴]

---

۵۲) النقدالادبی، احمد امین، ص ۳ — ۷۲.

53) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 395.

۵۴) الفن ومذاهبه فی‌الشعرالعربی، دکتر شوقی ضیف، ص ۵۰ — ۴۷.

خوش نشین ای قافیه اندیش من
قافیه‌ی دولت تویی در پیش من
جلال الدین مولوی

۳

تعاریف قافیه

قدما و تعاریف قافیه

در این بحث فقط به آوردن نظرهای ادیبان ایرانی و عرب دربارهٔ قافیه می‌پردازیم و چنانکه خواهیم دید با آنکه قافیه از نظر مفهوم خارجی یک چیز است و کاملاً مشخص و هر کسی از نظر مصداقی آنرا به روشنی ادراک می‌کند و بازمی شناسد نظر اهل ادب در تعریف آن اختلاف بسیاری دارد. صاحب المعجم می‌گوید: «قافیت بعضی از کلمهٔ آخرین بیت باشد بشرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود پس اگر متکرر شود آنرا ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد.»[۱]

از این تعریف او چنین استفاده می‌شود که هرچه قبل از ردیف بود قافیه است خواه مشابهت در بعضی از حروف آخر در آن باشد و خواه نباشد. مثلاً تکرار قافیه را با این حساب می توان در شمار ردیف آورد چرا که وی مقید نشده است به اینکه اگر تکرار شد باید حروف قبل از آن کلمهٔ مکرر با یکدیگر شباهت داشته باشند.

خواجه نصیرالدین طوسی گوید: « اما قافیه تشابه اواخر ادوار باشد و

---

۱) المعجم، ص ۲۰۲.

مراد از تشابه اینجا اتحاد حروف خاتمه است به اختلاف کلمات مقاطع یا آنچه در حکم مقاطع باشد چنانکه در ابیات مردف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها اینجا یا مصرعهاست که قافیه در آن اعتبار کنند — چنانکه در مثنوی — یا در بیت‌های تمام چنانکه در قطعه‌ها و قصیده‌ها. و باشد که هم در بعضی مصرعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها. و باشد که دردورها — که اجزای یک بیت باشد — اعتبار کنند مانند مسمطات چهارخانه و غیرآن.»[۲]

سپهر کاشانی توضیحی دربارهٔ تشابه می دهد که دیگران کمتر بدان توجه کرده‌اند آنجا که می‌گوید: «بدانکه در قافیه آنچه بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند مناط است نه آنچه کتابت فرمایند زیرا که بسیار حروف نگاشته آید و بر آن تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند در هر دو صورت آنچه بدان تکلم شود مناط است و قافیه از آن پدید آید.»[۳]

بعضی دیگر شرط دیگری هم بدان افزوده‌اند و گفته‌اند: «بیت مقفی آن باشد که شاعر قصد قافیه فرستادن کرده باشد درو، بیتی که این قصد در او نباشد شعر نباشد.»[۴]

البته تعریفهای مجملتری هم شده است از قبیل اینکه قافیه: کلمه‌ای است که در آخر شعر واقع شود و بر آن شعر تمام گردد[۵] یا: مقفی آنست که خواتیم اقوال متشابه باشد بر وجهی که مصطلح است[۶] و بسیاری تعریفهای دیگر ازین دست که همه از نظر کلی درست بنظرمی رسد. ولی

---

۲) معیارالاشعار، ص ۶ — ۵.

۳) براهین العجم، سپهرکاشانی، چاپ سنگی تهران، بدون صفحه شمار، مقدمه، فصل اول.

۴) عروض همایون، چاپ ادیب هروی، ص ۸۶.

۵) درهٔ نجفی، نجفقلی میرزا، چاپ بمبئی، ۱۹۱۵ ص ۶۴.

۶) اساس الاقتباس، خواجه نصیرطوسی، ص ۵۸۷.

مواردی می‌توان یافت که تعریفها شامل آن می‌شود اما قافیه نیست زیرا شرایط لازم را در ضمن تعریف نیاورده‌اند. مثلاً این تعریف که یکی از معاصران کرده است: قافیه عبارتست از تکرار حرف واحد در محل خاصی از آخر شعر[۷].

بعضی تعریف قافیه را وسعت داده‌اند بحدی که بهر چیزی که در دایرهٔ مفهومی شکل قرار گرفته باشد تطبیق می‌کند و این بیشتر بتأثیر از ادیبان عرب است که مجازهای زبان عرب را نیز در مرز اصطلاحات ادبی داخل کرده‌اند و پس از این خواهیم دید از جمله صاحب عروض همایون که می‌گوید: بعضی تمام کلمهٔ آخر را قافیه می‌گویند و بعضی دو کلمه آخر بیت را و بعضی مصراع آخر را و بعضی تمام بیت[۸] را و بعضی تمام قصیده را و بعضی حرف روی را و همه به مجاز قافیه است به اعتبار آنکه قافیه در اینهاست[۹] و خواجه‌نصیر نیز می‌نویسد: «قافیه اسمی بود که بر همهٔ قصیده یا بر تمامی یک‌یک بیت از قصیده اطلاق کنند و آن بطریق توسع و مجاز باشد. و باشد که کلمات متشابه را که در اواخر ابیات باشند قوافی خوانند و آن از جهت اشتمال آن کلمات بر قافیه باشد که یک حرف را — که اصل قافیه بود و آنرا حرف روی خوانند چنانچه بعد از این گفته شود — قافیه خوانند.»[۱۰]

در عربی نیز تعریفها همه در همین حدود است و اغلب ادیبان فارسی زبان تعریفهای عرب را پیش چشم داشته‌اند دسوقی گوید: قافیه در

---

۷) دکتر خانلری، نغمهٔ حروف در مجلهٔ سخن شمارهٔ ۸ سال پنجم ۱۳۳۳ ص ۵۷۷.

۸) روی عمربن الشرید عن ابیه انه قال: استنشدنی رسول‌الله صلعم: هل تروی من شعر امیة بن ابی الصلت شیئاً فانشدته مأة قافیه کلما مررت علی بیت، قال: «هیه... صد بیت روایت کردم و اندر آخر هر بیتی کـی گفتمی، می‌گفتی: هیه، دیگری بگوی» کشف المحجوب هجویری ۵۱۸ و درین روایت قافیه برابر بیت به کار رفته است.

۹) عروض همایون، ص ۸۶.

۱۰) معیارالاشعار، خواجه‌نصیرالدین طوسی، ص ۱۶۵ — ۱۶۶.

شعر لفظی است که بیت بدان ختم می‌شود. یا خود آن کلمه یا حرف آخر آن یا غیر از اینها که مثلاً بگوییم از نخستین محرک قبل از دو ساکن تا پایان. و در این باره نظرها مختلف است.[۱۱]

و صاحب‌بن عباد می‌گوید: بعضی گفته‌اند قافیه همان حرف روی است و بعضی گفته‌اند کلمهٔ آخر بیت است و بعضی گفته‌اند آخرین ساکنی است که در بیت وجود دارد تا اولین ساکنی که با یک حرکت در ماقبلش با آن تلاقی می‌کند و بعضی قصیده را قافیه می‌خوانند و بعضی بیت را.[۱۲]

در تعریف ابن‌رشد نوعی تازگی دیده می‌شود: قافیه در نزد عرب هماهنگیی است در مقدار و در بعضی از الفاظ و این هماهنگی گاه در یک حرف است که همان حرف آخرین است و یا در دو حرف و همان است که متأخران آنرا «لزوم» می‌خوانند.[۱۳]

دربارهٔ رابطهٔ مفهوم لغوی قافیه با جنبهٔ اصطلاحی آن نیز در عرب بحثهاست بعضی می‌گویند: قافیه را از آن سبب قافیه خوانده‌اند که درپی هر بیتی می‌آید و عده‌ای می‌گویند از این نظر است که درپی مشابه‌های خود می‌آید ولی ابن‌رشیق می‌گوید من آن نظر نخستین را می‌پسندم زیرا اگر این گفتهٔ اخیر درست باشد جایز نیست که آخر بیت اولی هر قصیده را قافیه بخوانیم زیرا او درپی چیزی نیامده است ولی اگر بگوییم درپی بیت می‌آید صحیح خواهد بود.[۱۴] بعضی هم گفته‌اند: قافیه به معنی مقفوه است مثل ماء دافق به معنی مدفوق و عیشة راضیة، به معنی مرضیه و مثل اینست که شاعر درپی آن می‌رود و ابن‌رشیق این گفته را نیز درست

---

۱۱) دسوقی، شروح التلخیص، چاپ مصر، ج ٤ ص ٤٤٥.

۱۲) صاحب‌بن عباد، الاقناع فی العروض و تخریج القوافی، بغداد ۱۹۶۰ ص ۸۳.

۱۳) منقول در فن‌الشعر، ارسطو، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، ص ۲٤۱.

۱٤) ابن‌رشیق قیروانی العمده، ج اول، ص ۱۵٤.

می شمارد.[۱۵]

در فارسی نیز کلمهٔ پساوند را با همین معانی که دربارهٔ قافیه از نظر لغوی گفته شد می توان تطبیق داد.

قافیه از نظر ادیبان و ناقدان فرنگی:

همانطور که نظرگاه شرق با غرب در بسیاری از مفاهیم ادبی و اجتماعی متفاوت است در این مسأله نیز زاویهٔ توجه دو جانب متفاوت می نماید و ما اینک به بررسی تعریف قافیه از نظر ناقدان فرنگی می پردازیم تا پس از آن دربارهٔ تعریفهای شرقی و غربی آن سخنی بگوییم. بعضی نوشته اند که: «قافیه بازگشت و تکراریست در صداهای مشابه پایان دو مصراع یا چند مصراع»[۱۶] و بعضی نوشته اند: قافیه وحدت و تشابهی است میان دو یا چند کلمه از مصوتهای کشیده یا صداهایی دیگر[۱۷] و نیز گفته اند: قافیه مطابقت صداهای پایان مصراعهاست و همچنین گفته اند: تکرار صداهای بسیار مشابه یا یکنواخت است که با فواصل معینی منظم شده اند و همچنین گفته اند قافیه طرحی است که بوسیلهٔ آن کلمات پایان دو تکه بیکدیگر شباهت پیدا می‌کنند و گفته اند که قافیه: بازگشت صداهای مشابه است و Schutze چنین تعریف کرده است که: قافیه صداهای مشابه دو هجای آخر است درپایان دو شعر، و Edwin Guest گفته است که قافیه توافقی است که بین دو هجا موجود است و صداهای مشابهی را دربردارد [۱۸]

بعضی دیگر گفته اند: قافیه تشخص صداهاست درپایان مصارع[۱۹] و

---

۱۵) ابن رشیق قیروانی العمده، ج اول، ص ۱۵٤.

16) J. C. Nesfield. *English grammer past and Present* P. 435.

17) *Poetry as Experience,* P. 158.

18) *Dictionary of World Literary Terms,* P. 344.

19) *Poetry A Modern Guide to its understanding and enjoyment,* by Elizabeth Drew P. 276.

بعضی دیگر قافیه را چنین تعریف کرده‌اند که قافیه عبارتست از تکرار صداهای مشابه با مصوتها یا صامتها یا ترکیب مصوتها و صامتها در یک یا چند هجا که معمولاً با تکیه و فشار ادا می‌شود و در فواصل معین و شناخته‌ای ظاهر می‌شود.[۲۰]

از این تعریفها که بوسیلهٔ شاعران و ناقدان اروپایی دربارهٔ قافیه شده است و از آنچه پیش از این از ادیبان و ناقدان ایران و عرب نقل کردیم می‌توانیم زاویهٔ توجه و نقطهٔ دید هر دسته را نسبت به نقش قافیه و یا میزان اهمیت آن در شعر درک کنیم. البته بعضی خصوصیات را که به ساختمان زبان و طبیعت کلمات هر قوم بستگی دارد باید به یکسو نهاد. اما در آنچه که متوجه مفهوم کلی قافیه است دیدیم که ناقدان فرنگی در تعریفهاشان همواره حالت ترکیبی یا بهتر بگوییم جنبهٔ تقارن و دو طرفی قافیه را در نظر می‌گیرند و بیشتر توجه ایشان به هماهنگی و توازن و مشابهت صوتی است در صورتی که در تعریفهای شرقی — گرچه این معانی را هم می‌توان از آن استنباط کرد اما — مستقیماً بدان توجه نشده است. از همین اختلاف می‌توان به میزان نظرها و عقاید این دو طرف دربارهٔ قافیه توجه کرد.

در تعریف فرنگیها همیشه تقریباً دو نکته نهفته است: اول مسألهٔ تقارن و تشابه و از طرفی دیگر جنبهٔ صوتی و موسیقایی قافیه. و این دو نکته نشان می‌دهد که ایشان چه مایه به تأثیر هنری و ارزش قافیه در شعر توجه داشته‌اند که در تعریفهای ایشان نیز این معنی نمودار شده است در صورتی که توجه به این نکات نه تنها در تعریفهای شرقی وجود ندارد بلکه در کتب مفصلی هم که دربارهٔ قافیه نوشته‌اند هرگز به وظایف و نقشهای قافیه توجه نکرده‌اند و ما در این باره پس از این به تفصیل سخن خواهیم گفت.

---

20) *Poetry Hand - Book* p. 117.