فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی _ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال ششم، شمارۀ پانزدهم، پاییز ۱۴۰۲ (۱۱۳ـ۱۵۲)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.440410.1176

هنرسازه (prime)، نگرشی فراآرایه

شهاب‌الدین وطن‌دوست بکدیلو[۱] شکراله پورالخاص[۲] خدابخش اسداللهی[۳] بیژن ظهیری ناو[۴]

چکیده

امروزه، ادبیات و شعر تعریفی جامع‌تر از بیان صرف ادبی با معانی و ابزارهای آکادمیک دارد. ادبیات، اجتماع همۀ توانایی‌های علمی زبان در حوزۀ ساختار و غنا است. خلاقیت هنری شاعر و استخدام ترکیب‌ها و مضامین عالی منجر به تولید یک اثر ادبی و هنری می‌شود که بازخورد لذت‌بخش آن را در هیجان و انبساط مخاطب می‌توان یافت؛ فرم و ترکیب‌های هنری که به‌عنوان «هنرسازه» مطرح می‌شود. هنرسازه (prime) یا (Artistic device) یک نگرش فرا آرایه‌ای به ابزارهای زیبایی‌شناختی زبان در شعر فارسی است. همان‌که فرمالیست‌ها آن را هنر بیگانه‌سازی زبان از ذهن مخاطب می‌دانند و بر آن تأکیددارند. اساس هنرسازه‌ها، موسیقی، آرایه‌های ادبی و دیگر ترکیبات در سایه است که موجب برجسته‌سازی واژگان، تصاویر و مضامین اجمال‌شناسانه می‌شود. حسن این اتفاق در آن است که شاعر بداهتاً به این هنر نایل آید و نوعی جوشش درونی در آن حاکم باشد. در این مقاله به مباحثی نو در انواع هنرسازه‌های آوایی، بلاغی، تصویری و سماعی پرداخته‌شده است و با ارائۀ شاهدمثال از ابیات مولوی، سعدی و حافظ ازجمله درک مزه از تکرار واک، سرنگونی شکلی انسان از تصویر واژه و القای معانی از کلمات و الفاظ نامفهومی چون «قوقو بققو بق بققو» اثبات‌شده است که هنرسازه خود ابزاری فراتر از آرایه‌های صرف در حوزه‌ی زبان و معناست و بقا و اعتلای آثار شعری را باید در چنین مباحثی جست.

واژه‌های کلیدی: هنرسازه، صورت و معنا، نگرش فرمالیستی، آرایه‌ها و ابزارهای زبانی، شعر کلاسیک.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
e.yasser68@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندۀ مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Kh.asadollahi@gmail.com
۴. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
zahihinav@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/۰۶/۲۷

۱. مقدمه

حقیقت شعر را باید درآمیختگی هنرهای چندگانه و شعریت کلام جست؛ همان چیزی که بر همهٔ آرایه‌ها و زیبایی‌های ساختاری زبان فائق می‌آید و شعر را به‌عنوان یک اثر هنری از تأویل و تفسیر قطعی و یکسان مبرا می‌سازد. طرفداران نقدِ خواننده‌محور هم معتقدند که شعر به تعداد خواننده‌اش نسبت به درک و دریافت آنان معنا و مفهوم دارد. چون آرایه‌ها و زیبایی‌های ظاهری زبان بنا بر تسلط شاعر، ضعف و قوت دارند، باید به دنبال درک والا و اعجاب‌انگیز در آفرینش شعر گشت و آن خلق، زمانی اتفاق می‌افتد که آرایه‌ها و ابزارهای زبانی اسب هنر را چندپهلو هی کنند و پیش رانند. آنگاه به یک توانایی ویژه می‌رسند که در ادبیات غرب «Prime» و در زبان فارسی «هنرسازه» نامیده می‌شود.

ادبیات، زبان انتخاب و ترکیب است که به‌صورت هم‌زمانی و در زمانی بعضاً هم بینامتنی و فرامتنی شامل مجموعه‌ای از هنر و عناصری است که با تولید اثر دل‌نشین موجب تلذّذ خواننده و شنونده در اعصار بعد از خود می‌شود. مطابق نظر منتقدان نوپرداز جُستارهای هم‌زمانی و معاصر در آفرینش ادبی نسبت به ادوار گذشته اهمیت زیادی دارد. «آنچه ما ادبیات می‌نامیم نه با بازگشت به زمان گذشته [یعنی زمان پیدایش آن] بل با شرکت فعّال و زنده در آنچه امروز گفتنی است، درک می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۸: ۶۰۵). بدون تردید آنچه امروز می‌توان در مورد ادبیات گفت و در گذشته هم متناسب با دورهٔ خود مطرح بود، این است که «ادبیات سخنی بدور از واقعیت است» (تری ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۲). اساساً اگر ادبیات منطبق بر واقعیات و حقایق باشد، دیگر سخنی عادی و بدور از صور خیال خواهد بود. پس عناصر ادبی چه در حوزهٔ زبان و چه در بحث محتوا به جنبهٔ ادبیّت کلام قوّت می‌بخشند. آن‌طور که

نوشته‌اند، یاکوبسون این نظر را در سال ۱۹۱۹ مطرح کرد و گفت موضوع علم ادبیات، صرف ادبیات نیست؛ بلکه ادبیّت است، یعنی آنچه از یک اثر معیّن، یک اثر ادبی می‌سازد (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۱۷). پس «ادبیات، نوعی نوشته است که به گفتهٔ منتقد روس، رومن یاکوبسون، نمایشگر در هم ریختن سازمان‌یافتهٔ گفتار متداول است. ادبیات زبان معمول را دگرگون می‌کند، قوّت می‌بخشد و به‌گونه‌ای نظام‌یافته آن را از گفتار روزمره مُنحرف می‌سازد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴). اصولاً فرمالیست‌ها، ادبیات را نوعی کاربرد ویژهٔ زبان می‌دانند (ر.ک: علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۳۸). آنجا که «تودوروف در کتاب ادبیات شگرف می‌گوید: ادبیات گونه‌ای دیگر از زبان است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۸۹).

بنا بر تعریف صورت‌گرایان روس، ادبیات عبارت است از: علمی که در آن توصیف کارکردهای نظام ادبی، تحلیل عناصر سازنده‌ی متن، بررسی قوانین درونی حاکم بر تکامل ژانرهای ادبی از راه شناختِ مناسبات عناصر درونی شکل می‌گیرد. (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۰) تودوروف که از رهبران جریان فرمالیستی است، می‌گوید: اثر ادبی بیانگر نظام عناصر وابسته به یکدیگر است. رابطه‌ی هر عنصر با دیگر عناصر، کارکرد آن در چهارچوب نظام اثر به شمار می‌آید (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۳۲). اتفاقاً «رُمانتیک‌ها [هم] بر این باور بودند که اثر ادبی کلیّتی است که اجزای تشکیل‌دهنده‌اش از پیوندی اندام‌وار برخوردارند. هر جزء با اجزای دیگر هماهنگی دارد و تأثیر کلیّتی که در ذهن خواننده باقی گذاشته می‌شود هم ناشی از تک‌تک اجزاء و نیز ناشی از ارتباط مجموع این اجزاست که در شکل تبلور می‌یابد.» (علوی مقدم، ۱۳۸۷: ۲۴)

در نقد نو ـ که فرمالیسم روسی هم شاخه‌ای مؤثر از آن است ـ اساساً به تحلیل و بررسی خود اثر پرداخته می‌شود. آنچه مهم است، کشف ارزش ذاتی و استقلال اثر ادبی است، آن‌هم بدور از عوامل محیطی مثل اوضاع اجتماعی،

تحولات تاریخی، شخصیت و زندگی خود شاعر و مباحث اخلاقی و روان‌شناختی. جوهر ذاتی یک اثر ادبی و چگونگی بیان با استفاده از ابزارهای زبان ادبی مدنظر است و مورد مداقّه قرار می‌گیرد که در کل به‌عنوان فرم یا شکل مطرح می‌شود.

چنان‌که نوشته‌اند، ساختار، حاصل کلیهٔ روابط عناصر تشکیل‌دهندهٔ اثر با یکدیگر است، یعنی ارتباط ذاتی میان همهٔ عناصر ادبی و هنری که تمامیت و کلیت آن اثر را در برمی‌گیرند و به اثر انسجام و یکپارچگی می‌دهند (ر.ک: علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۶) و این ردّ یک‌جانبه‌گرایی و اعمال نظر در تفسیر شعر است.

آن‌هایی که به ارتباط مکتب مدرنیسم با صورت‌گرایی اعتقاددارند و رویکرد فرمالیستی را تداوم آن مکتب می‌خوانند، می‌گویند، مدرنیسم ضمن ردّ قرائتی صرفاً شخصی از یک اثر، تصریح می‌کند که معنای یک متن را می‌توان از طریق بررسی ساختار آن یافت. شگردی که به‌ویژه برای شعر مصداق دارد (ر.ک: برسلر، ۱۳۸۶: ۳۳۷). در مورد تعدّد برداشت‌ها و معانی مختلف از یک اثر گفته‌اند که هنر، بزرگ‌تر از مفسّران آن است، حتّی بزرگ‌ترین منتقدان نتوانسته‌اند همهٔ انواع معانی و ارزش آثار را مشخص کنند. همهٔ نقدها غیرقطعی، نسبی و مورّب است (ر.ک: دیچز. ۱۳۷۹: ۵۹۱). بر همین اساس است که نظریه‌پردازانی چون فردینان دو سوسور به قطعیت «معنا» معتقد نیستند و آن را نسبی می‌شمارند. آن‌ها معتقدند اندیشه‌ها متفاوت است و درک و دریافت عناصر زبانی هم بسته به استعداد زبان‌شناختی افراد متفاوت است. حتّی «ساختارگرایان [هم] اغلب بر تعیّن ناپذیری معنای یک متن تأکید می‌ورزند و اظهار می‌دارند که متن ممکن نیست به‌خودی‌خود و در خود واجد واقعیتی عینی باشد.» (برسلر، ۱۳۸۶: ۳۱۸)

اینک بر مبنای جریان‌شناسی نقد فرمالیستی به یک تقسیم‌بندی با رویکرد هنرسازه در نمونه‌هایی از غزلیات مولوی، سعدی و حافظ می‌پردازیم.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

عنوان «هنرسازه» با توجه به فراگیری آن، هم در حوزهٔ زبان و هم ازنظر معنی، می‌تواند به ادبیات دیرسال ما با دیدهٔ نو و جوان نگاه کند. هرگونه سخن، بالعموم و شعر به‌طور خاص وقتی بکر و بدیع باشد، رویکرد و پرداخت به آن نیز بدیع و زنده خواهد بود. ذکر جمیل «هنرسازه» می‌تواند بیان بلیغ و فصیح نوآوری‌ها در ادبیات باشد و خواننده را دو زانو در مقابل جذابیت و عظمت روح شعر و شاعر بنشاند و به وجد آورد. بر این اساس ما در این جستار با تحلیل و بررسی کوتاه «هنرسازه» در غزلیات سه شاعر بزرگ سبک عراقی، مولوی، سعدی و حافظ می‌خواهیم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

ـ هنرسازه‌های موجود در غزلیات مولوی، سعدی و حافظ چگونه قابل تأویل و تفسیر است؟

ـ مباحثی از قبیل «وجه غالب»، «صورت انگیزشی» یا «تعجب‌برانگیزی» «آشنایی‌زدایی»، «برجسته‌سازی» و «کهنه و نو» بودن شعر چه ارتباطی با هنرسازه‌های این اشعار دارند؟

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

اهمیت و ضرورت این پژوهش تحلیل و بررسی کوتاه «هنرسازه» در غزلیات سه شاعر بزرگ سبک عراقی، مولوی، سعدی و حافظ است. این کار به درک بهتر و عمیق‌تر از اشعار و همچنین زیبایی‌های شعری این شاعران برجسته کمک می‌کند.

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

آثار ترجمه‌شده از نظریه‌پردازان و محقّقان خارجی از جمله آثاری است که در تحقیقات مربوط به ادبیات فارسی هم باید ناگزیر به آن‌ها مراجعه کرد. از آثار قدمایی زبان فارسی می‌توان به فنّ شعر ارسطو، آثار بلاغی عبدالقاهر جرجانی، اساس الاقتباس خواجه نصیر و غیره اشاره کرد. از معاصرین هم محققانی چون محمدرضا باطنی، رضا براهنی، شفیعی‌کدکنی، شمیسا، فتوحی و دیگران با آثار فاخر خود در این زمینه کار کرده‌اند. علاوه بر این کتاب‌ها، مقالات زیر هم ازجمله پیشینه‌های این پژوهش‌اند:

ـ «آشنایی‌زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی» (۱۳۹۱)، خدابخش اسداللهی و منصور علیزاده: نتیجهٔ حاصل از جستار را می‌توان در فراهنجاری غزل‌های مولانا به‌ویژه با شور و حال ارتجالی سروده‌ها دانست، آن‌که در وجد و سماع خانقاهی و در حالت سکر و بی‌خودی می‌سراید.

ـ «نقش صفت به‌عنوان یک هنرسازه در زیبایی‌شناسی شعر نو» (۱۳۹۹) از هادی حیدری‌نیا و عالیه مهرابی: نویسندگان صفت‌های به‌کاررفته در شعر را فراتر از یک مقولهٔ دستوری، به‌عنوان یک ابزار هنرسازه‌ای مطرح کرده‌اند و مدعی شده‌اند دربرگیرندهٔ همهٔ اوصاف هنری و ادبی آن است.

ـ «بررسی خوانش بوطیقایی اشعار حافظ بر اساس اصول هرمونوتیک» (۱۴۰۰) از صالح کاکویی و دیگران: در این مقاله سعی شده است لایه‌های پنهان هنرسازه‌های حافظ به رخ کشیده شود و خوانشی زیبایی‌شناسانه ارائه گردد.

ـ «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ» (۱۳۹۶) از تیمور مالمیر: نویسنده ردیف‌های شعری در غزلیات حافظ را از حیث موسیقی کلام، نقدها و رندی‌ها، ضعف و قوت و الزامات و اکراهات اجتماعی بررسی کرده است.

ـ «قاعده‌افزایی در غزلیات شمس» (۱۳۸۸) از فاطمه مدرسی و امید یاسینی. توازن آوایی از حیث موسیقی تکرار در قافیه و ردیف و بیان ریتمیک و ضرب‌آهنگ‌های هیجانی موضوعی است که نویسندگان محترم طرح و بررسی کرده‌اند.

وجه تمایز این مقاله نسبت به پیشینه‌های مطرح‌شده، در طرح هنرسازه‌هایی است که از حیث آوا، بلاغت، تصاویر انتزاعی و اوراد و اذکار سماعی بررسی‌شده‌اند. در ادامه به وجه غالب جامعهٔ آماری خود (دیوان شمس، غزلیات سعدی و حافظ) پرداخته و برجستگی‌های موسیقیایی و آشنایی‌زدایی‌های هنرمندانه در نمونه غزل‌های مربوطه، مطرح‌شده و به نقش عوامل بیرونی در آفرینش شعر اشاره‌شده است.

۲. بحث و یافته های تحقیق

۲ـ۱. هنرسازه

هنرسازه درواقع هنر برجسته‌سازی واژگان، ترکیبات و مضامین جمال‌شناسیک است که با استفاده از عناصر زبانی اعم از لفظی و معنوی، بیرونی و درونی و موسیقی کلام موجب آفرینش‌های هنری و نوآوری در شعر می‌شود و در قالب فرم مطرح می‌گردد. گاهی این هنرسازه‌ها جدید هستند و گاهی با احیای عناصر مرده و کهنه ظاهر می‌شوند. این حُسن خلاقیت بر زیبایی، ماندگاری و دل‌نشینی اثر می‌افزاید. چنین آثار بکری موردپسند مخاطب قرار می‌گیرد؛ بنابراین «وظیفهٔ شاعر کشف مداوم است. او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی‌ای که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند معانی شگفت می‌آفرینند.» (پرین، ۱۳۷۶: ۳۵)

سِرفیلیپ سیدنی می‌گوید: ابداع، صفت ممیّزهٔ شاعر است. وی با توسّل به قریحهٔ خویش چیزهای تازه می‌آفریند (ر.ک: دیچز، ۱۳۷۹: ۱۰۸). چون ذوق

شعری در میان شعرا متفاوت است و تسلّط آن‌ها بر ابزارهای زبانی در مقایسه با یکدیگر فرق می‌کند، ناگزیر آثار شعری‌شان هم نسبت به هم قوّت و ضعف دارد و هر منتقد ادبیِ واقف بر این امور می‌تواند دادِ سخن دراین‌باره را بدهد. «شاعران متفاوت، یک معنای واحد را به شیوه‌های بیانی متفاوت تصویر می‌کنند و آنچه زبان ادبی شاعر و نویسنده را در مقایسه با شاعر و نویسندهٔ دیگر غنا و ژرفا می‌بخشد، همین شیوهٔ بیانی، شگردها و نوع کاربرد واژه‌ها و عناصر معنایی و زیبایی‌شناختی است.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۱)

من از آن حُسن روزافزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
(حافظ، ۱۳۶۸: ۲)

چه داند دام بیچاره فریب مرغ آواره چه داند یوسف مصری غم و درد زلیخا را
(مولوی، ۱۳۶۷: ۷۳)

گرش ببینی و دست از تُرنج بشناسی روا بوَد که ملامت کنی زلیخا را
(سعدی، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

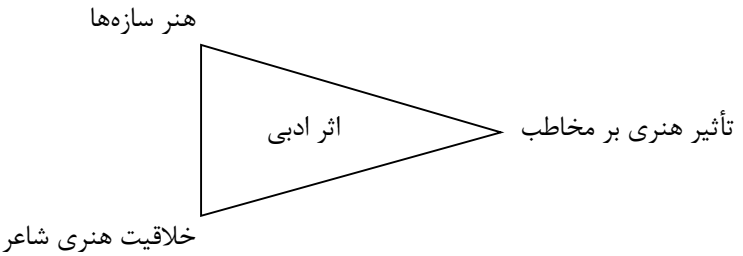
ای آفتاب خوبان! می‌جوشد اندرونم یک ساعتم بگنجان در سایه‌ی عنایت
(حافظ، ۱۳۶۸: ۶۰)

بگستر بر سرِ ما سایه‌ی خود که خورشیدانه سیما داری امروز
(مولوی، ۱۳۶۷: ۴۶۹)

ای ماهِ سروقامت! شکرانه‌ی سلامت از حال زیردستان می‌پرس گاه‌گاهی
(سعدی، ۱۳۶۸: ۶۲۸)

تفاوت‌های زبانی که در آثار شعری به چشم می‌آید، معمولاً به نوع استفاده و برخورداری از فنون ادبی برمی‌گردد. شاعر با توجه به حال و هوای خود و توان ذهنی و دایرهٔ واژگان در انتخاب کلمات، وزن و موسیقی، هنری به کار می‌بندد که اثر او را از دیگر آثار متمایز می‌کند.

هنرسازه‌ها



«هنگامی‌که شعر عینیت می‌یابد و موجودیت مادی پیدا می‌کند و مفاهیم در قالب واژه‌ها نقش می‌بندد، شعر دارای فرم و شکل می‌شود و این فرم تابعی از موضوعیت نمادها، استعاره‌ها، تمثیل‌ها، نشانه‌ها، اندازه‌های طولی مصراع، آواهای صوتی و ترکیب و پرداخت است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۵۰). آنچه در ساخت شعر مهم است، صورت و فرم آن است. در بوطیقای ساختارگرا هم آمده است که بوطیقا برخلاف تأویل آثار معین، در جست‌وجوی بازگویی معنا نیست؛ بلکه هدفش شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثر هستند (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۹). تی. اس اِلیوت هم به آنچه در خود شعر می‌گذرد بیشتر از تأثیر شعر توجه دارد (ر.ک: دیچز، ۱۳۷۹: ۴۴۵). تأکید و اصرار فرمالیست‌ها بر ظرفیت‌های خود ادبیات و قابلیت‌های آن منجر به پیدایش هنرسازه‌ها (artistic device) گردید.

هرکدام از آثار شعری اوتاد ادبیات ما فرم و سبک خاص خود را دارند. آنجا که با فعال کردن واژه‌ها و ترکیبات کهنه یا شیوهٔ ساخت به فرم انگیزشی و وجه غالب در اثر خود رسیده‌اند. «مولانا و حافظ از روزگار خود فراتر می‌روند. این بدان سبب است که فرم شعر این شاعران در فراروی بی‌پایان آن، قدرت بسیاری را نهفته است. شعر این شاعران بزرگ علاوه بر بیان ویژگی‌های روزگار آنان، در لابلای فراروی شکلی و ساختاری از محتوای آن عصر به‌سوی شکل ادبی والا، خود را از محدودیت‌های آن عصر رها می‌کند» (براهنی، ۱۳۶۴: ۷۰). البتّه در نقد ادبی آثار مربوط به سبک عراقی باید به مقولهٔ عرفان به‌عنوان اصلی‌ترین بحث معنوی پرداخت که تغییراتی در نقد و تفسیر به وجود آورد و از دریچهٔ معنی دگرگونی ویژه‌ای را بر لفظ وارد آورد (ر.ک: شمیسا. ۱۳۸۳: ۹۸).

۲ـ۱ـ۱. هنرسازه‌های آوایی

بی‌گمان اهمیت موسیقی در به‌کارگیری نوع واژه و چگونگی ترکیب آن‌ها در محور افقی و هم‌نشینی است؛ گرچه محور عمودی را نباید ازنظر دور داشت. تا شعر سروده می‌شود و حالت نوشتاری به خود می‌گیرد، در حالتِ سکون ارزش حقیقی خود را پیدا نمی‌کند، مگر آنکه بارها و بارها خوانده شود تا لذّت موسیقیایی آن بین مخاطبانش اعم از شنوندگان و خوانندگان منتشر شود. حس شنیداری و بینایی و گفتاری چنان باهم هماهنگ عمل می‌کنند که حقیقت موسیقی را در آن اثر درک می‌کنند. ازآنجاست که ژاک دریدا برتری گفتار بر نوشتار را آوامحوری می‌نامد. آوامحوری با قرار دادن گفتار در جایگاهی برتر، نوشتار را فروتر قلمداد می‌کند (ر.ک: برسلر، ۱۳۸۶: ۱۵۴) و این یعنی هنجار زبانی و موسیقی کلامی. در مثال‌های زیر نغمهٔ حروف و تداعی معنا از لحن و موسیقی کلام برجستگی‌هایی ایجاد کرده‌اند که به هنرسازه انجامیده است.

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند　　همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۹)

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی　　غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

(سعدی، ۱۳۸۶: ۶۰۰)

در بیت سعدی علاوه‌بر آرایه‌های نغمهٔ حروف و مراعات‌النظیر، کشش درونی حس چشایی با مزهٔ شیرین در تکرار حرف «ش» متصور می‌شود:

هین طبل شُکر زن که می‌طبل یافتی　　گه زیر می‌زن‌ای دل و گه بمّ و بمّ و بمّ

(مولوی، ۱۳۶۷: ۶۴۳)

نه شرابی‌ام نه بنگی نه خیالی‌ام نه رنگی　　نه مغّنی‌ام نه چنگی هله لنگ لنگ لنگم

(نباتی، ۱۳۴۵: ۲۶۵)

در این ابیات نغمهٔ حروف «چ» چهچه بلبل را به یاد می‌آورد که با قرینهٔ گل و بوستان سازگار است. مولوی در شعر خود از زیر و بم صدا برجسته‌سازی کرده است و صدای طبل را به هنگام کوبیدن تصویر کرده است و نباتی لنگی موردنظر خود را با انتخاب واژگان مناسبِ دارای حرف «گ» و سیلاب‌های لنگ زن در انشاد شعر برجسته کرده است.

دوش، دور از رویت، ای جان! جانم از غم تاب داشت

ابر چشمم بر رخ از سودای دل سیلاب داشت

(سعدی، ۱۳۸۶: ۳۷۳)

انتخاب بحر رمل با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» با محتوای اظهار دردمندی و گله‌گزاری مطابقت دارد. علاوه بر آن جملهٔ معترضهٔ-دور از رویت- بسیار هنرمندانه و با لحن موسیقیایی زیبا، به‌جا استفاده‌شده است. سه مصوت «او» پشت سر هم در واژگان «دوش»، «دور»، «رو» بیانگر این لحن

موسیقیایی است. مصوت «آ» در ادامهٔ مصراع اول هم توأم با کاربرد دوبارهٔ «جان» موسیقی گوش‌نوازی دارد. واژهٔ «سودا» در مصراع دوم هم «سویدای دل» را به یاد می‌آورد. سودای دل ← سویدای دل. مصوت‌های بلند «او» و «آ» پشت سر هم نوعی انتظار را تداعی می‌کند.

۲-۱ـ۲. هنرسازه‌های بلاغی

وقتی شاعر با استفاده از علوم بلاغی مانند آرایه‌ها، معانی، بیان و برخی تصاویر حسی، کلمات را چنان استادانه انتخاب و در کنار هم قرار می‌دهد که به برجستگی‌های زبانی و معنوی دست می‌یابد و به فرم خاصی می‌رسد، از هنرسازه‌های بلاغی استفاده کرده است.

خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون دل در وفای صحبت رودِ کسان مبند

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۷)

حافظ در واژهٔ «رود» از چند جهت برجسته‌سازی کرده است تا به هنرسازه تبدیل شود: ۱. جناس تام، اولی به معنی رودخانه دومی به معنی پسر و فرزند؛ ۲. «رود» در مصراع دوم به معنی نوعی ساز زهی هم است که به علاقهٔ مجاز آواز و غنا از آن برمی‌خیزد؛ ۳. باز «رود» در مصراع دوم جزء نقیضین است به معنی سرور و شادمانی از حیث ساز و آواز و گریه و ناله از قبل فریاد رودارود که نوعی شروه‌خوانی است. بالطبع با هریک از معانی تفسیر بیت باهم متفاوت خواهد بود.

معانی: ۱. اگر می‌خواهی اشک چشمانت مثل رود از دیدهٔ جاری نشود به وفای فرزند دیگران دل مبند (اگر این فرزند، پسر باشد شعر از جنس شعرهای مکتب وقوع خواهد بود).

۲. اگر می‌خواهی اشک خون مثل رود از دیدگانت جاری نشود با ساز هرکسی نرقص و خود را ملعبهٔ دیگران مکن.
۳. اگر می‌خواهی اشک خون گریه نکنی به سرور و شادمانی یا گریه و زاری کسان دل مبند.

نکتهٔ دیگری که از کلمهٔ «رود» در مصراع دوم به‌عنوان تصویر مقلوب در ذهن ایجاد می‌شود، کلمهٔ «دور» است که به نظر می‌رسد وفای به عهد از قاموس معشوقکان دور است.

ز دیدنت نتوانم که دیده بردوزم و گر معاینه بینم که تیر می‌آید

(سعدی، ۱۳۸۶: ۴۴۸)

این‌که در واژهٔ «بردوختن» صنعت استخدام است، با تیر یک معنی و با دیده معنی دیگر دارد و در کل بیت آرایهٔ غلو، به‌جای خود. اما هنرسازهٔ سعدی عبارت است از انتخاب واژگانی که بسی باهم ارتباط دارند که چون در معنی دخالت ندارند به چشم نمی‌آیند. ارتباط معنوی «معاینه» از ریشهٔ «عین» با کلمات «دیدن، دیده و بینم» که از ایهام ترجمه حاصل می‌شود. دیده فروبستن و دیده را با تیر دوختن هم برجستگی زبانی دارد.

۲ـ۱ـ۳. هنرسازه‌های تصویری

تصاویر مندرج در کلمات و مطابقت آن با ذهن خلاق ـ که متناسب با حواس پنجگانه است ـ نوعی نقاشی شعری در مخیلهٔ مخاطب ایجاد می‌کند که خود از بهترین هنرسازه‌ها است. هواداران نقد جدید و فرمالیست‌ها، تصویر را جوهرهٔ اساسی شعر و عامل اصلی تأثیر سخن می‌دانند و معتقد هستند که کلید راهیابی به معنا و دنیای ذهن و روان هنرمند در مجازهای زبانی است و از

طریق تحلیل تصویرهای مجازی می‌توان به آن دنیای درونی و پنهان راه یافت (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۵).

دو رسته لؤلوی منظوم در دهان داری عبارت لب شیرین چو لؤلوی منثور

(سعدی، ۱۳۸۶: ۴۵۵)

از دو واژهٔ «منظوم» و «منثور» به معانی مرتب و پراکنده، ضمن ارادهٔ تضاد معنوی، نگاهی هم به نظم و نثر از انواع ادبی دارد. در کنار «لؤلوی منظوم»، حرف اضافهٔ «در»، دُر را به یاد می‌آورد، چون دندان‌های همچون مروارید و منظم معشوق مطرح‌شده است. از واژهٔ «رَسته» به معنی صف و ردیف «رُستن و روییدن» به ذهن متبادر می‌شود. سخنان معشوق را هم به گوهرهای پراکنده تشبیه کرده است. پس بیت ساختار هنرسازه‌ای دارد، به‌ویژه در مصراع نخست.

ماییم چون لا سرنگون وز لا تومان آری برون تا صدر الّا کشمکش لا را به الّا می‌کشی

(مولوی، ۱۳۶۷: ۱۲۷۵)

در این بیت فراهنجاری تصویری و نوشتاری وجود دارد. سه بار «لا» و دوبار «الّا» تکرار شده و به موسیقی شعر کمک کرده است. «لا»ی نخست، شکل سرنگونی بشر را تداعی می‌کند، انگار بدن رو به پایین و پاها رو به بالاست، از همین حیث اخراج آن از بهشت و واژگونی او به دلیل تنبیه به یاد می‌آید. در «لای دوّم، کفر و نادانی، ناشکری و تمرّد بشر و ره به ترکستان بردن او مدنظر قرارگرفته است و خطاب به معشوق حقیقی می‌گوید: ما که موجب سرگردانی و سرنگونی خود شده‌ایم، تو با لطف و محبت، دست ما را می‌گیری و از حیرانی و ندانم‌کاری نجاتمان می‌دهی. با ذکر «الّا» و راهیابی از «لا» به «الّا» عبارت ارجمند «لا الهَ الّا الله» به ذهن متبادر می‌شود که تا در مقابل خدایان دروغین «لا» نگویی به «الّا الله» نمی‌رسی. منظور از صدر الّا، مقام کبریایی «الله» است که بر سر «الّا» نشسته است. علاوه بر این‌ها در ترکیب «تومان» هنجارشکنی

کرده است و دو ضمیر منفصل «تو» و متصل «مان» را چسبیده در کنار هم آورده است. همچنین از واژهٔ «کشمکش» در مصراع دوم، مصافی که بین قوای روحانی و الهی در ضمیر انسان و هواجس شیطانی در نفس است، لحاظ شده است که از مهلکهٔ این درگیری، تو ما را به راه راست و مقام قرب الهی هدایت می‌کنی. بین «کشمکش» و «می‌کشی» هم نغمهٔ حروف وجود دارد.

۲-۱- ۴. هنرسازه‌های سماعی

این هنرسازه‌ها برگرفته از اوراد و اذکار خانقاهی است که اهل سلوک به هنگام رقص و سماع بر زبان و اندام خود جاری می‌ساخته‌اند. بسیاری از این شعرها صرفاً به این منظور سروده شده و در اوقات و احوال ویژه خوانده می‌شده‌اند.

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا　　ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

(مولوی، ۱۳۶۷: ۱۰۸)

هنجارشکنی موجود در این بیت صرفاً به وزن شعر و موسیقی آن برمی‌گردد. وزن شعر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است؛ اما در قرائت دستوری وزن شکسته می‌شود، پس باید با تکیه بر موسیقی و رقص و آواز خانقاهی، شعر را این‌گونه، موسیقیایی و منطبق بر وزن عروضی خواند:

ای هوس‌های دلم بی یا بیا بی یا بیا　　ای مراد و حاصلم بی یا بیا بی یا بیا

که این شیوه جُز از عارف پرشوری مثل مولانا پذیرفته نیست.

بس از سرِ مستی همه این ناله برآرند　　قوقو بَقَقو بق بَقَقو بق بَقَقیقی

من بنده‌ی شمس‌الحق تبریز که مَه کرد　　شقّا شققا شق شققا شق شَقَقیقی

(مولوی، ۱۳۶۷: ۱۱۶۰)

هنرسازهٔ مولانا در کل این دو غزل ـ که تنها دو بیت از آن برگزیدیم ـ در این است که از اصوات و کلمات نامفهوم برای تداعی معنا و حال و هوای خلسه

یا رقص و سماع خانقاهی استفاده کرده است. «قوقو بققو بق بققو بق بَقَقیقی» می‌تواند تقلیدی از آواز پرندگان باشد یا اَورادی از وردهای دراویش که بعضاً هیچ معنی خاصی هم ندارد مثل «یرلی یلی یرلی یلی». «شقّا شققا شق شققا شق شققیقی» هم صدای شقّ القمر ماه یا شکسته شدن هرچیزی را تداعی می‌کند. شق‌القمر ماه از کرامات پیامبر اکرم(ص) بود که مولوی به شمس تبریز نسبت داده است.

۲-۲. وجه غالب

هریک از آرایه‌های ادبی تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز را درصورتی‌که خلاقیت هنری داشته و کهنگی و مردگی گذشته را از سر بگذراند، هنرسازه می‌خوانند. «هر نوع ابداع و نوآوری در حوزهٔ ساخت و صورت‌ها، زیر چتر گسترده و پهناور هنرسازه‌ها قرار دارد ... حتّی کاستن از تزاحُم فرم‌های انبوه خود نوعی خلاقیت در حوزهٔ ساخت و صورت تلقّی می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱-۱۵۰). در بحث هنرسازه‌ها گاه یک عنصر فراموش‌شده یا برکنار مانده، به دلایل تاریخی، اجتماعی و گاه بسیار پیچیده، ناگهان وارد صحنه می‌شود و به وجه غالب تبدیل می‌گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۵). وجه غالبی که در متن اثر قرار می‌گیرد و سایر عناصر را حول محور خود به حرکت درمی‌آورد. «عنصر غالب ازنظر یاکوبسون، عنصر کانونی یک اثر هنری [است] که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعیّن می‌بخشد و تغییر می‌دهد [و الزاماً ادبی هم نیست] در نظر او، نظام‌های شعری هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ عنصر غالبی قرار داشته باشد که از نظام غیرادبی سرچشمه می‌گیرد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۶). بنابراین تأثیرپذیری شاعر و نویسنده از محیط اطراف خود یا پاسخی که به تحرکات اجتماعی و تحریکات و مفروضات ذهنی می‌دهد، موجب انگیزشی

می‌شود که شاید ادبی هم نباشد؛ بلکه از سرچشمهٔ اجتماعی آب بخورد و با قلم شاعر یا نویسنده صبغهٔ ادبی به خود بگیرد. همین انگیزش‌ها در هر دوره‌ای موجب رواج عنصری خاص از ابزارهای زبانی یا آرایه‌ها می‌گردد که به عنصر یا وجه غالب آن شاعر یا دوره تبدیل می‌شود. وجه غالب در شعر حافظ، ایهام و در شعر مولوی (غزلیات شمس)، موسیقی و در غزل‌های سعدی سادگی زبان همراه با صلابت و فخامت است.

گر خمر بهشت است بریزید که بی دوست هر شربت عذبم که دهی عین عذاب است

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۹)

خواجهٔ شیراز علاوه بر لحاظ کردن جناس شبه اشتقاق در واژه‌های «عذب» و «عذاب» که نوعی پارادوکس معنایی هم دارند، از فعل (بریزید) دو معنی ایهامی اراده کرده است: ۱. آن خمر بهشتی را دور بریزید و به من مخورانید که بدون مصاحبت دوست برای من مثل حنظل عذاب‌آور است؛ ۲. اگرچه خمر بهشتی بدون دوست با همهٔ گوارایی برایم تلخ و نامیمون است و اساساً خمر با بهشت مغایرت دارد؛ ولی عیب ندارد بریزید که بخورم یعنی بدون دوست و معشوق چه شیرین و چه تلخ دیگر برایم فرقی نمی‌کند.

چو برشکست صبا زلف عنبرافشانش به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۵)

ایهام در لفظ شکسته: ۱. صبا با این که زلف عنبر افشان معشوق را شکست امّا با عبور از کنار هریک از این تارهای شکسته، جانی تازه یافت؛ ۲. باد صبا چون با گذشتن از لابلای موی معشوق معطّر گشت، به هر عاشق دل‌شکسته که رسید، جان نزار او را تازه کرد و بیماری او را بهبودی بخشید. علاوه بر این هنرسازهٔ ایهامی، واژهٔ «پیوست» دارای یک برجستگی زبانی است که باز به‌نوعی ایهام تلقی می‌شود که شمیسا آن را ایهام استخدام می‌خواند: ۱. صبا

به تارهای شکسته پیوست و جان تازه یافت؛ ۲. تارهای شکسته دوباره به هم پیوند خورد و عاشق را مسرور کرد یا باد صبا را مفرح ساخت.

غزلیات سعدی علاوه بر این‌که سخن دل مخاطب و خواننده است، ازنظر زبانی هم روان و سلیس است. اگر در گلستان سعدی با دشواری‌هایی مواجهیم، غزل‌های او ساده و دل‌نشین است. به زبان گفت‌وگو نزدیک است؛ اما بانظم و نظام خاص، «سعدی توانسته است از عام‌ترین عواطف آدمی با زیبایی بسیار، ساده و روان و موجز سخن بگوید و محتوای ضمیر پُرنشاط و جمال‌جوی و عشق‌پرور خود را در مصراع‌ها و بیت‌هایی که قدرت القایی بی‌نظیری می‌یابند، بیان کند» (انوری، ۱۳۸۶: نه). همان‌که «الکساندر پوپ و دکتر ساموئل جانس معتقد بودند، شعر ریختن محتوایی دارای قابلیت نثر در قالب نظمی استادانه و خوش‌آیند است و بر تفرد نوع ادراک شاعر تأکید می‌کردند» (دیچز، ۱۳۷۹: ۱۶۶)

غزلیات سعدی، بسیار ساده و روان، جذّاب و مخاطب پسند است. اینجاست که می‌گویند، شعر، همیشه با لذّت همراه است، همهٔ روح‌هایی که شعر بر آن‌ها وارد می‌شود برای دریافت حکمتی آمیخته با لذّت آغوش می‌گشایند (ر.ک: دیچز، ۱۳۷۹: ۱۹۲).

ما را سری است با تو که گر خلق روزگار　　دشمن شوند و سر برود، هم بر آن سریم
گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من　　از خاک بیشتر نه، که از خاک کمتریم
ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بوالعجب　　در حلقه‌ایم با تو و چون حلقه بر دریم

(سعدی، ۱۳۸۶: ۵۲۲)

در این ابیات از یک غزل سعدی، علاوه بر آرایه‌های موجود در شعر، برجستگی‌هایی در زبان وجود دارند که همان هنر ساده‌گویی استادانه اوست. «سر» در بیت نخست سه بار تکرار شده است که به ترتیب به معنی «سر و

سرّ و عهد و پیمان»، «سرِ حقیقی به‌عنوان عضوی از بدن» و «قول و قرار» به‌کاررفته است. ضمناً «بر آن سریم» را می‌توانیم غایت وفاداری و فداکاری معنی کنیم. در بیت دوم «بیشتری یا کمتری از خاک» ابتدا به لحاظ تعداد ذرات آن و بعد به معنی ارزش و بها به کار گرفته‌شده است؛ یعنی در مقابل عشق تو قدر و منزلتی کمتر از خاک داریم. بیت سوم هم همان بحث «حاضر و غایب» است که می‌گوید: هرگز حدیث حاضر و غایب شنیده‌ای / من در میان جمع و دلم جای دیگر است. منِ عاشق فکر می‌کنم در پیش توأم درحالی‌که دچار فراق و دوری‌ام و این جای شگفت است؛ گرچه دلم در جمع شما است، انگار در بند هجرانم، مانند حلقهٔ درِ خارج از منزل و محفل شمایم. درواقع سعدی جناس‌ها را در حد هنرسازه اعتلا بخشیده است. ضمناً در حلقه بر در بودن نوعی اتّصال به آستان معشوق و ابرام و دست برنداشتن موجود است.

ور تحمّل نکنم جور زمان را چه کنم؟ داوری نیست که از وی بستاند دادم

(سعدی، ۱۳۸۶: ۴۸۹)

در مصراع دوم علاوه بر ترکیب «دادستانی» به معنی قضاوت، دادوستد به ذهن می‌آید. واژهٔ «دادم» هم دو معنی دارد: دادخواهی مرا بکند و آنچه را که از کف دادم یا به او دادم برایم بازستاند.

همچنین وجه غالب موسیقی در غزلیات پرشور شمس که روح و ضمیر هر خواننده یا شنونده را می‌نوازد برگرفته از موسیقی لفظی است که با استفاده از تجنیس و تکرار آفریده‌شده‌اند یا موسیقی معنوی که آن‌هم درنتیجهٔ انتخاب بهتر واژگان حاصل می‌شود. بالطبع «هر واژه‌ای که در ارتباط با واژهٔ دیگر از یک سطح لغوی محض به یک سطح گستردهٔ معانی یا از یک سطح عادی

آوایی به یک سطح موسیقیایی تعالی یابد یک مورد بدیعی است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۲).

مولوی در غزلیات شمس، خود را از قید برخی محدودیت‌های ادبی مثل قافیه یا دستور رهانیده و صرفاً به بیان حال و هوای خانقاهی و عاشقانه پرداخته است. عاشقانه‌هایی که از سرِ عرفان و ملکوت برخاسته است و از روح و روان سروده است. «پری بیش شِلی می‌گوید: رعایت شیوهٔ منظم، تکرار هماهنگ در زبان و ذهن‌های شاعرانه همراه با پیوند آن با موسیقی، وزن را یا نظامی خاص از صورت‌های سنّتی هماهنگ و زبان را پدید می‌آورد» (دیچز، ۱۳۷۹: ۱۹۰). این نظم و توالی اصوات و آواها و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر، طنین و آهنگی پدید می‌آورد و نغمهٔ حروف، بیانگر و القاکنندهٔ مفهوم و حالتی احساسی و عاطفی و معنایی خاص در شعر می‌شود (ر.ک: علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

من طربم، طرب منم زهره زند نوای من — عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
آه که روز دیر شد آهوی لطف شیر شد — دلبر و یار سیر شد از سخن و دعای من
باز شود دکان گل ناز کنند جزو و کل — نای عراق با دهل شرح دهد ثنای من
باده تویی سبو منم آب تویی و جو منم — مست میان کو منم ساقی من سقای من

(مولوی، ۱۳۶۷: ۶۸۷)

نکتهٔ برجسته در این ابیات مناسبت موسیقی با وزن دوری است که عبارت است از «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» که اگر به‌صورت ریتم و آهنگ بر سطحی صاف بکوبیم، صدای دف زدن تولید می‌شود، مثل «رام دارا رام دارام رارام ـ رام دارارام دارام رارام».

ای قبله‌ی پیشانی صد قبله‌ی جانانی — تشویش مسلمانی ای مه تو که‌را مانی؟
هم‌بحری و هم کانی هم جسمی و هم جانی — هم اینی و هم آنی ای مه تو که‌را مانی؟

هم‌دردی و هم درمان هم کفری و هم ایمان هم پشتی و هم پالان ای مه تو کەرا مانی؟
هم پستی و هم بالا هم ساحل و هم دریا هم خامش و هم گویا ای مه تو کەرا مانی؟
(مولوی، ۱۳۶۷: ۱۱۵۷)

باز از وزن دوری استفاده‌شده و موسیقی برجسته‌ای به وجود آورده است: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن. علاوه بر آن «قبله» با «پیشانی» که بر سجده می‌نهند، نوعی ارتباط برقرار کرده و در مصراع دوم به‌جای «آرامش مسلمان» که با رو کردن به قبله و عبادت و راز و نیاز حاصل می‌شود، با هنجارگریزی «تشویش مسلمانی» آورده است. در کل غزل صنعت ادبی موازنه را به‌طور خاص برجسته کرده است. تکرار در واژۀ «هم» نوعی تقابل و تأیید را می‌رساند. «پشت و پالان» نسبت به سایر تقابل‌ها خیلی برجسته است و شاید ذهن و ضمیر هرکسی به‌راحتی با آن کنار نیاید و از شخصیتی عارف مثل مولوی بعید شمارد و این پاره کردن زنجیر قیودات است و تنها از جرأت و جسارت مولانا برمی‌آید. آن چیزی که در این غزل و غزل‌های مشابه به‌عنوان هنجارشکنی و برجسته‌سازی یا غرابت زبانی به نظر می‌آید رعایت نکردن قافیه در رکن قافیه (رکن سوّم ابیات) است. چون «ای مه تو کرا مانی؟» در کل غزل ردیف جمله‌ای است و قافیه محسوب نمی‌شود. شاید این هنجارشکنی هم ویژۀ مولاناست و موسیقی درونی را بر موسیقی کناری (قافیه) رجحان داده است.

«در نظر اَیخن باوم وجه غالب در شعر غنایی جانب موسیقیایی زبان است که تمام جوانب دیگر را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و شکل گردانی می‌کند؛ ازجمله نحو زبان را و نیز نظام و ترتیب واژه‌ها را و بخش‌بندی نظم را» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۳۷).

در این راستا هر چه هست، مسئلۀ انگیزش هنرسازه‌ها است از قِبَل انتخاب واژه، وزن، قافیه، ردیف، تشبیهات و استعاره‌ها، جناس، سجع، پارادوکس،

تناسب اوزان شعری با محتوا و متن و توجه ویژه به موسیقی حروف که منجر به زیبایی‌شناسی اثر ادبی می‌گردد. ریچارد هارلند می‌گوید: یوری تیتیانوف مدعی است که در شعر، معنای واژگان با آوا تعدیل و تقویت می‌شود. شاعر با دگرگون کردن کیفیت آوایی، معناهای ثانوی و رنگ‌آمیزی‌هایی را برمی‌انگیزد که از درون [خود] بدرخشند (ر.ک: هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۸). همین موسیقی شعر است که به‌موازات زبان یا بیشتر و عمیق‌تر از بافت کلام، قبل از توجه به محتوا و معنی در مخاطب، شنونده یا خواننده اثر می‌گذارد.

۲-۳. موسیقی شعر

اصولاً هر نوع زیبایی در سخن از دو سرچشمه جاری است. یکی موسیقی کلمات و دیگر نیروی تداعی که این را هم می‌توان موسیقی معنوی خواند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۴۵). صورت‌گرایان روس به‌ویژه اَیخن باوم موسیقی را فرمانروای اصلی شعر می‌دانند و آن را حاکم بر فضای کلی و جامعیت شعر معرفی کرده‌اند که وظیفهٔ اصلی انتقال معانی را بر عهده دارد و این حقیقتی است که در نظریه‌های ادبی در باب ماهیت شعر به آن رسیده‌اند. واج‌آرایی در انتخاب کلمات هم حروف ـ که نغمات حاصل از آن مهم‌ترین عامل دلنوازی و انتقال مفاهیم است ـ تأثیر شگرفی در بلاغت کلام دارد. «موسیقی شعر از هم‌نشینی و انسجام صوت‌ها و آواها شکل می‌گیرد. نظم و توالی صوت و آوا در واژه و بافتِ جمله، طنین و آهنگی پدید می‌آورد. این هوشمندی و ساحری شاعر است که واژه را در زنجیره‌ای از واژگان، نمودی دیداری می‌بخشد.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۷۷)

با در نظر گرفتن اتحاد لفظ و معنا و تأثیر عمیق موسیقی کلام در آن دو، می‌شود گفت که معنا و محتوا چیزی جز هماهنگی این سه عنصر نمی‌تواند باشد. «یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین در کلام، تکرار است. تکرار، موسیقی

شعر را به وجود می‌آورد و از ارکان بنیادی در شعر است. به گفتهٔ الیوت، موسیقی شعر از شعر همان‌قدر جداشدنی است که معنی از شعر» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۳: ۱۷). ارزش ذاتی کلمات با گرایش به ساخت خود و ساختار آن در جمله، چنان است که از وجود خودی یا خودکاری خارج‌شده و در خدمت بافت و ترکیب کلی قرار می‌گیرد. از فرم کلیشه‌ای به شکل بدیع و ناکلیشه تبدیل می‌شود و به سمت غریب‌سازی حرکت می‌کند. «کلمه، تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست؛ بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاص دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱۸۲). درواقع ریتم و آوا، باهم موسیقی شعر را می‌سازند. این موسیقی دو نقش عمده دارد: ۱. لذّت بخش است؛ ۲. می‌تواند به تقویت معنی و استحکام ارتباط کمک کند (ر.ک: پرین، ۱۳۷۶: ۹۷).

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل　　کجا دانند حال ما سبکباران ساحل ها

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱)

بحر هزج مثمّن سالم «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» که به هنگام قرائت شعر نوعی حرکات مدوّر در موسیقی کلام و لحن ایجاد می‌کند و انسان را به گردی صداهای شعر در ارکان هدایت می‌کند، در ذهن بشر تصویر گرداب مُهلک را ـ که هر چیز گرفتار در خود را می‌گرداند و فرو می‌بلعد ـ تداعی می‌کند. درنتیجهٔ ایجاد ارتباط ذهن و زبان و تصویر، شکل و حقیقت گرداب در نظر مجسم می‌شود. همخوانی الفاظ و واژگان انتخابی در مصراع اول و نوع ترکیب آن‌ها با موسیقی ملموسش، خود ایجاد معنی می‌کند.

فغان! کاین لولیانِ شـوخِ شیرین‌کـارِ شهرآشوب
چنان بردند صبر از دل، که ترکان خوان یغما را

(حافظ، ۱۳۶۸: ۲)

نغمهٔ حروف در واک «ش» و کلمات مربوطه، به‌نوعی شورش، هیاهو، غارت و چپاول ترکان مغول و کولی‌های غارتگر را متداعی می‌شود. نسبت دادن معشوقکان شیرین‌حرکات به ترک غارتگر جای تأمّل دارد؛ اما بی‌رحمی آن‌ها در عمل دلبری، مدنظر شاعر بوده و از واژهٔ «ترک» هم به تناسب ایهام «خوبرویان» اراده شده است. می‌گوید این معشوقه‌های لولی‌وش شیرین‌کار که موجب آشوب در شهر شده‌اند، چنان عاشقان خود را غارت کردند که انگار ترکان مغول به غارت و یغمای شهر پرداختند. در ترکیب «لولیان شوخ»، ضمن این‌که شوخ به معنی زیباروست در معنی چِرک و مُندرس بودن با کولی‌ها ـ که معمولاً سر و وضع ژنده و چرکین دارند ـ ارتباط برقرار کرده است. کولی‌های دوره‌گرد و گدا، شکل و شمایل نظیف و پاکیزه ندارند. در فعل «بردند» معنی بُرد در قمار و بازی نرد و شطرنج به ذهن می‌آید که عاشق همیشه بازنده و معشوق همواره برنده است. همچنین «یغما» واژه‌ای با ریشهٔ ترکی است و از این حیث با ترکان ـ که به زبان ترکی صحبت می‌کنند ـ ارتباط دارد. «یِغما: غارت» «یغما یغماق: غارت جمع‌کردن و گردآوری دار و دسته برای یورش».

بهترین حس و حال و هدایتی که مخاطب درنتیجهٔ موسیقی کلام به سمت و سوی معنا و محتوا کشیده می‌شود در همین انتخاب و ترکیب واژه‌ها نهفته است.

انتخاب مناسب واژگان و ترکیب مناسب‌تر آن‌ها در کلام را شفیعی کدکنی «جادوی مجاورت» می‌نامد که گاه چنان ابهت و عظمتی در کلام ایجاد می‌کند که مخاطب به‌محض شنیدن لحن موسیقیایی آن سر تسلیم در برابرش فرومی‌آورد و هنوز به معنا و محتوا فکر نکرده، نسبت به آن احساس پذیرش عمیق در ذهن و ضمیر خود می‌نماید:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا　　یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی　　مُرغ کُهِ طور تویی، خسته به منقار مرا
روز تویی، روزه تویی، حاصل دریوزه تویی　　آب تویی، کوزه تویی، آب دِهِ این بار مرا

(مولوی، ۱۳۶۷: ۶۴)

بخش عظیمی از هنر مولوی، در دیوان کبیر از همین جادوی مجاورت سرچشمه می‌گیرد. او بسیاری از مفاهیمِ دور از هم را در پرتو جادوی مجاورت، چنان نزدیک به هم می‌کند که خواننده نه‌تنها آن‌ها را غیرمتناسب احساس نمی‌کند؛ بلکه در ذهن او، آن مفاهیم تا مرز عینیت به هم نزدیک می‌شوند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۲۰). در همین سه بیت گذشته، قافیه‌های درونی یار، غار، خوار/ نور، سور، منصور، طور/ روز، روزه، دریوزه، کوزه و تکرارهای «مرا» و «تویی» نوعی جادوی مجاورت در موسیقی سماعی ایجاد می‌کند. بیشترین لذّت شعر در خوانده شدن و شنیده شدن آن است و هرچه به انگیزش احساسات و عواطف مخاطب بینجامد و تداعی‌اش بیشتر باشد، بر لذّت آن افزوده خواهد شد. اینجاست که جوششی بودن اثر به چشم می‌آید. شعر جوششی حیات خود را از دست نمی‌دهد و همواره زنده است؛ اما شعر کوششی طرفی به دل نمی‌بندد و زود هم تاریخ‌مصرفش تمام می‌شود.

۲-۴-آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی

بحث آشنایی‌زدایی یعنی پالایش غبار عادت از روی لغات و تعابیر و ترک عادت‌های ذهنی و چشمی یکی از فنون ادبی است که کاربردهای تکراری و پیش‌پاافتاده را از منظر مخاطب و خواننده زدوده و صورت‌های جدیدی به آن‌ها می‌دهد. «آشنایی‌زدایی در نظر صورت‌گرایان روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌هاست و هر پدیدهٔ کهنه را در صورتی نو درآوردن، یعنی هنرسازه را از نو زنده و فعال کردن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶). آشنایی‌زدایی

را می‌توان نمود عینی هنرسازه دانست. برخی از صورت‌گرایان روس ازجمله اشکلوفسکی آن را گونه‌ای از حضور فرم می‌دانند. آنچه امروزه به‌عنوان تصویر در شعر مطرح می‌شود، همان فرم (همکاری اجزای لفظی و عناصر زبانی با محتوا) است که با قدرت تخیل و خلاقیت شاعر به نقش‌آفرینی در دگرگونی صورت‌های خودکار و تکراری می‌پردازد. واژگان، اصول نحو، وزن، قافیه، موسیقی و آرایه‌های ادبی بازیگران این عرصه‌اند که با آشنایی‌زدایی ایجاد انگیزش می‌کنند و با فعال‌سازی، حیات دوباره می‌یابند. «آشنایی‌زدایی شامل تمهیدات، شگردها و فنونی است که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانی مخاطبان مخالفت می‌کند. این نوع تمهیدات و شگردها در همهٔ آثار ادبی موجب تغییر شکل و دگرگونی می‌شود و زبان معمول و هنجار را «ناآشنا» می‌کند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۷). زبان معمول زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می‌شود. پس زبان غریب می‌شود و به‌تبع آن دنیای مألوف به‌یک‌باره ناآشنا می‌نماید (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۸۳: ۷). ترکیبات، اصطلاحات و عناصر زبان و آرایه‌های کلیشه‌ای که در گذر زمان تبدیل به فُرم و هنجار می‌شود و هیچ لذت و احساسی را در مخاطب ایجاد نمی‌کند با وقوف شاعر به ارزش ذاتی کلمات و ظرفیت‌های هنری آن‌ها تغییریافته، نو شده و دوباره از حاشیه به متن فراخوانده می‌شود. «ازآنجاکه در فرایند کلیشه‌سازی، واژگان نقش اساسی بازی می‌کنند [هنر] آشنایی‌زدایی، واژگان را از مسیر معمول خود خارج می‌کند و به آن‌ها انرژی تازه‌ای می‌دهد.» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۹۷)

هزار جهد بکردم که سرّ عشق بپوشم　　نبود بر سرِ آتش میسّرم که نجوشم
حکایتی ز دهانت به گوش جان من آمد　　دگر نصیحت مردم حکایت است به گوشم

(سعدی، ۱۳۸۶: ۵۰۵)

معنا و مفهومی که از فعل «جوشیدن» درک می‌شود جوش آمدن مایعاتی مثل آب است، در این بیت هم به قرینهٔ لفظ «آتش» همان مفهوم به ذهن می‌آید که با قرار گرفتن بر روی آتش امکان نجوشیدن برایم نبود؛ اما نکتهٔ آشنایی‌زُدا ـ که سعدی به‌کاربرده است ـ عبارت است از: ۱. منظور از «آتش» ارادهٔ معنای مجازی عشق است که در مصراع اوّل هم آورده؛ ۲. باز از لفظ «نجوشم» معنی جوش‌وخروش عشق را مدنظر قرار داده است. در بیت دوم هم یک غریب‌سازی در واژهٔ «حکایت» به‌کاربرده است که ازلحاظ معنا و تقابل محتوا فراتر از آرایهٔ جناس است. «حکایت» در مصراع نخست به معنی مژده، خبر، بشارت آمده است و در مصراع دوم به معنی افسانه، پند و اندرزی که ارزش وقع نهادن ندارد. نکتهٔ برجسته در این دو معنی آن است که عاشق حکایت اوّل را با جان و دل می‌پذیرد و برایش خوشحال می‌شود؛ ولی برای حکایت دوم ارزش و اعتبار قائل نیست و به هیچ می‌انگارد.

۲-۴-۱. مقایسهٔ دو غزل از سعدی و حافظ

غزلی از سعدی با مطلع

من از آن روز که در بند توأم آزادم　　پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم

را حافظ دوبار استقبال کرده و دو غزل زیبا آفریده است که در مقطع غزل اوّل، مصراع نخست سعدی را تضمین کرده است:

حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی　　(من از آن روز که در بند توأم آزادم)

هر سه غزل از سعدی و حافظ وزن و قافیه یکسانی دارند. تک غزل سعدی پانزده بیت و دو غزل حافظ مجموعاً هیجده بیت است.

چهار بیت از غزل سعدی

خرّم آن روز که جـان می‌رود اندر طلبت　　تـا بیـاینـد عـزیـزان به مبـارک بـادم

به سخن راست نیاید که چه شیرین سخنی — وین عجب‌ترکه تو شیرینی و من فرهادم
هیچ شک نیست که فریاد من آنجا برسد — عجب ار صاحب دیوان نرسد فریادم
دانی از دولت وصلت چه طمع دارم؟ هیچ — یاد تو مصلحت خویش ببرد از یادم

(سعدی، ۱۳۸۶: ۴۸۹)

چهار بیت از دو غزل حافظ

تا شدم حلقه به گوش درِ میخانه‌ی عشق — هر دم آید غمی از نو به مبارکبادم
شهره‌ی شهر مشو تا ننهم سر در کوه — شور شیرین منما تا نکُنی فرهادم
رحم کن بر من مسکین و به فریادم رس — تا به خاک درِ آصف نرسد فریادم
سایه‌ی طوبی و دلجویی حور و لب حوض — به هوای سرِ کوی تو برفت از یادم

(حافظ، ۱۳۶۸: ۸-۱۹۷)

البتّه در این مقایسه و بررسی، هشت بیت از سعدی و سیزده بیت از حافظ می‌توانستند موردبحث و فحص قرار بگیرند. چون مشارکت‌های لفظی و قافیه‌ای باهم داشتند؛ اما برای رعایت اختصار، ابیات برجسته از هر دو شاعر انتخاب گردید.

۱. هر دو شاعر لفظ «مبارک باد» را به‌کاربرده است؛ اما در بیت سعدی طرفه‌ای به نظر نمی‌رسد. طبیعی است که برای مبارک باد کسی، عزیزان و دوستدارانش می‌آیند؛ ولی در بیت حافظ یک تناقض معنایی در تبریک گفتن غم است. علی‌القاعده در روی آوردن غم و مصیبت محلی برای مبارک باد نیست، لیکن حافظ هنجارگریزی کرده و استیلای غم و غصّه را پیام تبریکی قلمداد کرده است. البته در بیت سعدی هم میان لفظ رفتن و آمدن تناقض هست

۲. در هر دو غزل اشارهٔ تلمیحی به ماجرای عشق فرهاد و شیرین رفته است. آنچه در بیت سعدی به چشم می‌آید، جناس تام در واژهٔ «شیرین» است؛

همچنین ایهام در واژهٔ «شیرین» در مصراع دوم به دو معنی نام معشوقهٔ فرهاد و طعم شیرینی و گوارایی. اما در بیت حافظ ضمن آوردن پارادوکس در «شورِ شیرین» و ذکر طعم‌های چشایی، شیرین را همراه فرهاد آورده است و اشاره‌ای هم به کوه کندن او کرده است. واج‌آرایی در حرف «ش» هم بسیار برجسته و گوش‌نواز است. ضمناً «شهره» با «شهر» هم جناس مذیّل دارد. همچنین از واژهٔ «نکُنی» مفهوم «نکَنی» به ذهن متبادر می‌شود که فکر را به سمت و سوی «کوه کندن» فرهاد می‌کشاند. علاوه بر آشنایی‌زدایی «مبارک‌باد از سوی غم» همهٔ آرایه‌های به کار گرفته‌شده از سوی حافظ به وجهی برجسته استفاده‌شده است. سر به کوه و بیابان گذاشتن هم کنایه از حیرانی و سرگردانی از عشق است.

۳. در بیت سوم هر دو شاعر به کنایه از جور معشوق یا زمانه به وزیر ممدوح خود شکایت برده‌اند. سعدی از حال و هوای شیراز و اوضاع نابسامان آن (در بیت قبل) نالیده است و به درگاه خواجه شمس‌الدین محمد جوینی وزیر مدبّر و کاردان هلاکوخان در بغداد متوسل می‌شود. ضمن ارادهٔ دو معنا از «فریادم» می‌گوید، شکی نیست که حال و روز من به گوش وزیر در آنجا (بغداد) خواهد رسید، در تعجبم از این که صدای من به آنجا برسد و وزیر به فریاد من رسیدگی نکند. شاید ضعف این بیت در همین موقوف‌المعانی بودن با بیت قبل و بعد است؛ لیکن حافظ مثل سایر ابیات در دیگر غزل‌هایش با حفظ استقلال معنی، منظور خود را در همین بیت بیان می‌کند که محبوب من! بر این فقیر بی‌نوا ترحّم نما و به فریاد من برس، کاری نکن که فریاد دادخواهی من به گوش وزیر عدالت‌گستر در دستگاه شاه شجاع برسد. منظور از آصف به گفتهٔ خرمشاهی دو شخص است که هر دو وزیر شاه شجاع بوده‌اند

و هر دو فردی اصلح و خوب در کشورداری. قوام‌الدین محمد صاحب عیار و خواجه جلال‌الدین توران شاه.

۴. در بیت چهارم، سعدی علاقهٔ خود به معشوق و آرزوی وصل او را در قالب سؤال طرح می‌کند و خود هم پاسخ می‌دهد که نه! طمعی از وصال تو ندارم؛ زیرا یاد تو مصلحت مرا در رسیدن به وصل تو از یاد بُرده است. گفتیم چون «وجه غالب» زبان سعدی، ساده و مردمی بودن است؛ بنابراین سعی و تلاشی برای برجسته‌سازی در این بیت دیده نمی‌شود. اما بهایی که حافظ در قبال بست نشستن در کوی دلبر می‌پردازد، بهایی خیلی زیادتر از وام سعدی است. حافظ می‌گوید، بهشت را با همهٔ ناز و تنعّم از مصاحبت با حور در لب حوض و زیر سایهٔ طوبی گرفته تا عمر جاوید، به دیداری از شما آن‌هم گذرا بر سرِ کویت می‌بخشم. اصلاً همهٔ آن نعمات را در مقابل کوی تو فراموش کرده‌ام.

تأثیری که حافظ از سعدی گرفته و ازنظر استخدام واژگان بر سلف خود غالب آمده است. درواقع ما را با شکل جدیدی از فرم و ساخت واژگان یا جملات مواجه نساخته و تلنگری بر دریافت ما نزده‌اند؛ اما آن‌گونه که «فرمالیست‌های روس عقیده داشتند، زبان ادبی [او] در جریان خودکار زبان و ادراکات ما گسیختگی ایجاد می‌کند و این عمدتاً بر اثر آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۴۹). آشنایی‌زدایی آن‌وقت اتفاق می‌افتد که «عادت‌های‌مان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را بر چشم ما بیگانه می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۷). توجه به ساختگرایی در آفرینش یک اثر ادبی «همراه با جنبه‌هایی از قبیل آشنایی‌زدایی و نوسازی واژه، بازگرداندن غنای به یغما رفتهٔ زبان به زبان ازخودبیگانه شده [است].» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۹۳)

عدول از هنجار زبان و بحث آشنایی‌زدایی از مباحث اصلی فرمالیست‌ها است که شاعر با استفاده از ابزارهایی مثل مجاز، استعاره، کنایه و صنایع ادبی ـ که معمولاً خروج از معانی قراردادی الفاظ است ـ به آن توفیق می‌یابد. اساساً «تکیهٔ منتقدان فرمالیست بر دو اصل است: ۱. تغییر شکل در زبان عادی؛ ۲. صناعات ادبی که باعث آشنایی‌زدایی می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۰)

در شعر حافظ هرچه هست غور در خود زبان و الفاظ و ارتباط بین کلمات است، همان‌که مدعای صورت‌گرایان است. شفیعی کدکنی حافظ را «خداوند آشنایی‌زدایی» می‌خواند. حتی دشوارسازی‌های حافظ هم زیبا و دل‌نشین است.

۲-۴-۲- آشنایی‌زدایی‌های دستوری

برخلاف تعدادی از شعرای ادوار گذشته یا معاصران که برای مضمون‌آفرینی با کلمات بازی کرده‌اند و شعرهای سخت و بُغرنج سروده‌اند، خروج از زبان نُرم مثل آشنایی‌زدایی، غرابت، برجسته‌سازی به‌ویژه توجه بیشتر به موسیقی کلام بدون در نظر گرفتن مباحث دستوری و نحوی ازجمله شاخصه‌های موفقیت بزرگان شعر در خلق آثار جاوید است. اعراض از برخی قوانین ادبی مثل عیوب قافیه هم که آگاهانه بوده جزو هنجارشکنی آن‌ها می‌تواند باشد. مولانا در دیوان شمس نمونه‌هایی از این هنجارگریزی را به‌کاربرده است. حتی اختیارات شاعری مطرح‌شده در شمس قیس رازی در زمان خود نوعی هنجارشکنی عروضی یا دستوری بوده است و یا سادگی زبان سعدی.

خرامان شو به گورستان ندایی کن بدان بستا ن که خیز ای مرده‌ی کهنه برقص ای جسم ریزیده

(مولوی، ۱۳۶۷: ۸۶۱)

گورستان را به بستان تشبیه کردن و خرامان به‌سوی آن رفتن در منطق عقل نمی‌گنجد که نوعی فراهنجاری معنایی است. همچنین واژهٔ «کهنه» را به معنای قدیمی به کار بردن و ساختن فعل از اسم ریز ریز نوعی عدول از نرم دستوری و زبانی مولوی است که می‌تواند در زمرهٔ آشنایی‌زدایی‌های او قرار بگیرد.

شیــر نظـر با سگ اصحاب کهف　　خون مرا باز خوریدن گرفت

(مولوی، ۱۳۶۷: ۲۲۹)

ازین دیگ جهان رفتی چو حلوا　　به خوان آن جهان زیرا پزیدی

(همان: ۹۸۹)

آنجا بردت پای که در سر هوست بود　　آنجا بردت دیده که آنجا نگریدی

(همان: ۱۱۶۲)

افعالی مثل خوریدن، پزیدن، نگریدن، ناپدیدن به معنی ناپدید شدن و غیره از جمله غرابت‌های صرفی است که مولانا به‌عنوان هنجارگریزی از آن استفاده کرده است.

۲-۵-عوامل بیرونی

پیداست که شاعر در خلاقیت خویش و سرودن یک شعر، از جامعهٔ خود و عوامل بیرونی تأثیرپذیر است و به مطالبهٔ ادبی عصر خود پاسخ مثبت می‌دهد. حال این مطالبه عاشقانه و غنایی باشد یا اجتماعی و اخلاقی. گروه دوم از فرمالیست‌ها که مخالف جریان انجماد فکری‌اند و به رابطهٔ هنر و جامعه ازجمله ادبیات معتقدند بر این باورند که عوامل مختلف محیطی به‌ویژه رشته‌های گوناگون هنر بر آفرینش‌های بکر و نو تأثیر مؤثّر می‌گذارند. رومن یاکوبسون ـ که از رهبران این طیف‌اند ـ می‌گوید، هنر پاره‌ای از تشکیلات جامعه است، عنصری وابسته به دیگر عناصر، عنصری قابل تغییر و به همین دلیل، همواره متوجّه روابط دیالکتیکی هنر [بررسی نقّادانه نظریّه با اصل حقیقت] با هر

ساختار اجتماعی دیگر هستیم (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۸). بنابراین خیلی از آثار ادبی و هنری ـ که بزرگان عرصهٔ هنر و ادبیات به وجود آورده‌اند ـ مانند شاهنامه، مثنوی معنوی، منظومه‌های عاشقانه و حماسی و حتّی اشعار غنایی مکتب عراقی یا نقاشی‌های استاد کمال‌الملک و فرشچیان به‌نوعی در عصر خود آفریده‌شده‌اند که اگر نمی‌بود، فردوسی و مولوی یا سایر آفرینندگان این آثار، باز به اقتضا و خواست فرهنگی جامعه به وجود می‌آمدند. شعرا و نقاشان دیگر پیدا می‌شدند و آن‌ها را پدید می‌آوردند و حالا چون به نام آنان تمام‌شده است، می‌گوییم حافظ و لاغیر یا فردوسی و بس.

به‌هرحال این وظیفهٔ فرهنگی در زمین نمی‌ماند و به مرحلهٔ اجرا درمی‌آمد. همین‌جاست که بحث «مرگ مؤلف» پیش کشیده می‌شود. بزرگانی چون فردوسی، مولوی، حافظ و سعدی چنان در اثر خود به تحلیل رفته‌اند و آثاری جاوید آفریده‌اند که دیگر نام و نشانی از شخصیت حقیقی آن‌ها در بین نیست؛ بلکه هر وقت از آنان یاد می‌شود، منظور و مقصود خواننده و شنونده شعر ایشان است. از حافظ، شعرهایش را و از فردوسی، شاهنامه را مدنظر داریم.

«مرگ مؤلف به لحاظ معنایی بار مثبت دارد نه منفی. مؤلّف خود را قربان اثرش می‌کند و در نوشته‌اش جادوانه می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۹). اشکلوفسکی می‌گوید، اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر و از رهگذر تداعی با آن آثار فهمیده می‌شود. نه‌تنها اثر تقلیدی، بلکه هر اثر دیگری در توازی و تقابل با یک الگو (هر الگویی که می‌خواهد باشد) آفریده می‌شود (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۹: ۴۸).

مطالعات فرمالیستی نشان می‌دهد که جوهر هر کار تازه‌ای حفظ سنّت‌های قدیمی است و این حفظ سنّت کهن از سویی و تغییرات حاصل از دخالت‌های عوامل بیرونی از سوی دیگر، موجب تحوّل و دگرگونی فرم و قالب شده و به

نوآوری ختم می‌شود. تجلی ارزش‌های جدید در ساخت و صورت و نو کردن شکل‌های کهنه ـ که از قبل به‌طور بالقوّه در زبان وجود داشته است ـ درنتیجهٔ مداخلهٔ عوامل بیرونی و هنرهای دیگر به‌وقوع می‌پیوندد. یوری تن یانو می‌گوید، اثر ادبی یک نظام است با روابط متقابلِ عواملِ آن، روابط متقابل هر عامل با عاملِ دیگر و این همان وظیفه‌ای است که هر عامل در کل نظام باید انجام دهد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۳۰). حتی در بحث انتخاب واژه و ترکیب هم عوامل خارجی مؤثر هستند. «انتخاب صرفاً برحسب تشابه صورت نمی‌پذیرد و عوامل دیگری نیز در این انتخاب دخیل‌اند.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۴۶)

راستی خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی　　خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۳۰)

دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر　　کـز دیو و دَد ملولـم و انسانم آرزوست

گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما　　گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست

(مولوی، ۱۳۶۷: ۲۰۳)

در این دو مثال پُرواضح است که حافظ به حوادث روزگار شاه شیخ ابواسحاق اینجو و زوال زودهنگام دولت او توجه دارد و مولوی به جریان فکری آزادگی انسان و نامردمی‌های روزگار خود اشاره دارد:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند　　چون به خلوت می‌رسند آن کار دیگر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۲۴)

ای مرغ خوش‌الحان بخوان اللهُ مولانا علی　　تسبیح خود بر زبان اللهُ مولانا علی

(مولوی، ۱۳۶۷: ۱۱۸۹)

۳. نتیجه‌گیری

ادبیات در هم ریختن سازمان‌یافتهٔ گفتار متداول است؛ درعین‌حال اجزای وابسته به همی هستند که تأثیر کلی و محوری در ذهن مخاطب باقی

می‌گذارد. سخنی به‌دوراز واقعیت‌های موجود در فرم و شکل خاص که با استفاده از استعدادهای ذاتی کلام به نوآوری و آفرینش هنری می‌انجامد. هنرسازه که شالوده این خلاقیت است، با برجسته‌سازی واژگان، ترکیبات و مضامین جمال‌شناسی، زبان را از فضای صنایع لفظی و معنوی بیرون می‌آورد و اعتلا می‌بخشد. شاعر صاحب سبک مثل مولوی، سعدی و حافظ گاه با تک‌تک مخلوقات (جاندار و بی‌جان) به جوش‌وخروش درمی‌آید و هم‌زمان و هم‌زبان با آنان به ترنم شعر و موسیقی توأمان می‌پردازد، از کوکوی پرنده گرفته تا صدای نسیم در گندم‌زار. بحث ماهم سر همین آواها است که چیزی فراتر از آرایه‌های صرف است و بسیار بیشتر از آن‌ها در صبغهٔ هنری شعر نقش ایفا می‌کند و در قالب فرم انگیزشی و وجه غالب جلوه می‌نماید. وجه تازگی سخن ما هم در همین مقوله است.

به‌عنوان‌مثال در هنرسازه‌های آوایی، موسیقی بدون کلام و آوا محوری در ارائه معنی و انتقال مفاهیم، جایگاهی رفیع‌تر از شکل نوشتاری و دستوری پیدا می‌کند و این فراتر از نغمهٔ حروف است. آنجا که مولوی می‌سراید: «گه زیر می‌زن ای دل و گه بمّ و بمّ و بم» یا سعدی می‌گوید: «دوش ـ دور از رویت ـ ای جان! جانم از غم تاب داشت» در مصراع مولوی بمّ و بمّ و بم صدای طبل را تداعی می‌کند و در شعر سعدی مصوت‌های پشت سر هم (او) تاب‌وتب شاعر از غم دوری را بازگو می‌کند.

در هنرسازه‌های بلاغی، شاعر با استفاده از نردبان آرایه‌ها، معانی و بیان و غیره چنان تصاویر حسی می‌آفریند که در هیچ‌یک از مؤلفه‌های گفته‌شده محدود نمی‌شود و معمولاً ساخته‌وپرداختهٔ شور و شعور شاعر است که بیشتر هم ناگهانی و دفعتاً بر زبان او جاری می‌شود. مانند فصاحت و بلاغت کلامی که در این بیت حافظ نهفته است: «خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون /

دل در وفای صحبت رود کسان مبند» که سوای جناس تام در واژهٔ «رود» و ایهام موجود در «رود» مصراع دوم، نوعی ساز زهی به علاقهٔ غنای موسیقیایی و معنی متناقض آن فریاد «رودارود» در غم از دست دادن فرزند جوان را ـ که از شروه‌خوانی‌های قوم لر است ـ به یاد می‌آورد.

گاهی شاعر، تصاویری از کلمات و ترکیبات می‌سازد که گویی به یک نقاشی انتزاعی تماشا می‌کنیم تا شعر. هنرسازه‌هایی از جنس فرازبانی مثل تابلوهای نقاشی؛ مانند واژگونی انسان متحیّر در تصویر کلمهٔ «لا» در مصراع «ماییم چون لا سرنگون، وز لا تومان آری برون» از مولوی، یا تشبیه هم‌زمان دندان‌های معشوق و سخنان شیرین او به لؤلؤی منظوم و منثور در شعر سعدی «دو رسته لؤلؤی منظوم در دهان داری / عبارت لب شیرین چو لؤلؤی منثور».

اما هنرسازه‌های سماعی که از اوراد و اذکار خانقاهی با حس و حال تمام در عین مستانگی در بند بند اهل سلوک رخنه می‌کند و ساری می‌شود، آواها و نواهایی که در قید هیچ صنعت ادبی نمی‌گنجد. آنجا که مولوی می‌گوید: «من بندهٔ شمس‌الحق تبریز که مه کرد / شقّا شققا شق شققا شق شققیقی».

بی‌گمان همین هنرسازه‌ها است که با موسیقی کلمه و کلام و عوامل متعدد ذهنی و ساختاری به پیدایش وجه غالب در اثر ادبی ـ هنری می‌انجامد.

به گفتهٔ یاکوبسن «عنصر غالب، عنصر کانونی یک اثر هنری است که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد»؛ بنابراین می‌شود گفت وجه غالب در شعر مولوی (غزلیات شمس) موسیقی، در غزل‌های سعدی سادگی زبان همراه با صلابت و فخامت و در شعر حافظ ایهام است که همه با رویکرد هنرسازه‌ای بر زیبایی‌های زبانی و معنایی می‌افزایند.

موسیقی شعر هم تنها وزن و بحر و آهنگ برخاسته از آن نیست؛ بلکه موسیقی فضای کلی حاکم بر کلمه و کلام و انسجام صوت‌ها و آواهاست که

در محور هم‌نشینی، ترکیبات جدیدی می‌آفرینند و رنگین‌کمانی از احساس لذت به وجود می‌آورند و تأثیر شگرفی بر مخاطب می‌گذارند. در مصراع «فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب» از حافظ علاوه بر نغمهٔ حروف نوعی شورش، هیاهو، دوره‌گردی و غارت و چپاول به ذهن متبادر می‌شود، به‌ویژه گردش مدوّر کلمات در دهان نوع عمل کولیان یغماگر و طنّاز را ترسیم می‌کند.

نقش آشنایی‌زدایی در ایجاد هنرسازه هم نقش بی‌بدیلی است. دایرهٔ واژگان در حوزهٔ زبان و ادبیات همان دایرهٔ واژگان کهن و تکراری است؛ اما هنر پالایش غبار عادت از روی لغات و تعابیر ـ که موجب برون‌رفت از عادت‌های ذهنی و تصاویر عینی است ـ هنرسازه است، همان‌که استاد شفیعی کدکنی آن را هنر زنده و فعال کردن هر پدیدهٔ کهنه می‌داند.

در این جستار با مقایسهٔ دو غزل از سعدی و حافظ، نگاهی به آشنایی‌زدایی‌های این دو استوانهٔ شعر فارسی انداخته و گفته شد که به موضوعات و ترکیب‌های مشترک چگونه با دید متفاوت هنری نگریسته‌اند. «وین عجب‌ترکه تو شیرینی و من فرهادم» از سعدی و «شور شیرین منما تا نکنی فرهادم» از حافظ. آشنایی‌زدایی‌های دستوری ازجمله ساختن فعل‌هایی مانند «پزیدن و ناپدیدن» از اسم هم از آن دسته هنجارگریزی‌ها است.

در بحث عوامل بیرونی هم باید گفت پُربی‌راه نیست که شاعر در خلاقیت و نوآوری خود از عوامل محیطی و جامعه اطراف تأثیر می‌پذیرد و اساساً شاعر زبان گویای جامعهٔ خود است. وقتی هنر، زبان، شاعر، جامعه و حوادث تاریخی بخشی از یک جامعهٔ ادبی و مدنی‌اند بدون تردید تراوشات ذهنی هنرمند ازجمله شاعر هم تصاویری از عوامل بیرونی و تأثیر آن بر عوالم درونی او خواهد بود به‌طوری‌که حافظ در بیت «راستی خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی/ خوش

درخشید ولی دولت مستعجل بود» به حوادث و زوال زودهنگام حکومت شاه شیخ ابواسحاق اینجو اشاره می‌کند.

.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز.

۲. ایگلتون، تری (۱۳۸۳)، ***پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوّم، تهران: نشر مرکز.

۳. باطنی، محمدرضا (۱۳۶۹)، ***زبان و تفکّر***، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.

۴. براهنی، رضا (۱۳۷۱)، ***طلا در مس*** (در شعر و شاعری)، جلد ۱، تهران: ناشر مؤلف.

۵. برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد، تهران: نیلوفر.

۶. پرین، لارنس (۱۳۷۶)، ***دربارهٔ شعر***، ترجمهٔ فاطمه راکعی، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

۷. تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹)، ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.

۸. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۶۸)، ***دیوان شعر***، بر اساس نسخهٔ قزوینی و غنی، چاپ نهم، تهران: اقبال.

۹. دیچز، دیوید، (۱۳۷۹)، ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران: علمی.

۱۰. رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)، ***از سکوی سرخ (مسائل شعر)***، به کوشش حبیب‌الله رؤیایی، تهران: مروارید.

۱۱. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۱)، ***نقد ادبی***، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

۱۲. سارتر، ژان‌پل (۱۳۵۵)، ***ادبیّات چیست؟*** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ پنجم، تهران: زمان.

۱۳. سلدن، راما و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوّم، تهران: طرح نو.

۱۴. سید حسینی، رضا (۱۳۸۴)، ***مکتب‌های ادبی*** چاپ سیزدهم، تهران: نگاه.

۱۵. سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۶)، ***کلیات***، تصحیح حسن انوری، چاپ دوّم، تهران: قطره.

۱۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، ***رستاخیز کلمات***، تهران: سخن.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۱۸. شفیعی کدکنی محمدرضا (۱۳۸۵)، ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ دهم، تهران: آگاه.

۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، ***سبک‌شناسی شعر***، تهران: فردوس.

۲۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، ***نقد ادبی***، چاپ چهارم، تهران: فردوس.

۲۱. صفوی، کورش (۱۳۸۳)، ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

۲۲. علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)***، تهران: سمت.

۲۳. فاطمی، سید حسین (۱۳۶۴)، ***تصویرگری در غزلیات شمس***، تهران: امیرکبیر.

۲۴. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵)، ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن.

۲۵. گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵)، ***مبانی نقد ادبی***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران: نیلوفر.

۲۶. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۶۷)، ***کلیات شمس تبریزی***، با مقدمهٔ فروزانفر، چاپ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.

۲۷. هارلند، ریچارد (۱۳۸۵)، ***درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاطون تا بارت***، ترجمهٔ علی معصومی و دیگران، چاپ دوم، تهران: چشمه.

۲۸. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۳)، ***بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی***، تهران: سمت.

۲۹. ولک، رنه (۱۳۷۰)، ***چشم‌اندازی از هنر و ادبیات***، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: معین.