

صورت و ساخت شعری خسرو شیرین نظامی

دکتر اسحاق طغیانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

مسعود آنگونه جونقانی*

چکیده

خسرو و شیرین نظامی، بی‌شک، یکی از شاهکارهای غنایی ادب ایران و جهان است. چنین اثر ژرفی در کنار التذاذ هنری حاصل از آن، توانایی آن را دارد که همواره مورد بازاندیشی و تأمل قرار گیرد تا بدین وسیله بتوان با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانشهای ساختاری نهفته در آن، موارد ارزشمندی را یافت. از آنجا که صورت^۱ و ساخت^۲ شعر به ترتیب در دو محور افقی و عمودی به طور همزمان گسترش می‌یابد در بررسی کمال شعری هر اثر باید بتوان با اتکا به اصولی صورت و ساخت اثر را به طور مستقل و جدا مورد بررسی قرار داد. به همین دلیل، محور کلی این مقاله بررسی امکانات ساختاری و صوری نهفته در خسرو و شیرین نظامی است. بخش اول، تلاشی است در بررسی آن دسته از امکانات ساختاری که در محور عمودی شعر، خود را نشان می‌دهد. بخش دوم، امکانات صوری را در چهار محور جدا مورد بررسی قرار می‌دهد. درک این دو دسته از تواناییها یقیناً بیانگر اهمیت چنین منظومه‌ای و اهمیت بازاندیشی در آن است.

کلید واژه‌ها: نظامی، خسرو و شیرین، امکانات صوری خسرو و شیرین، امکانات روایی خسرو و شیرین، برجسته‌سازی در خسرو و شیرین

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۴/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۹/۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

مقدمه

خسرو و شیرین نظامی یقیناً از بزرگترین منظومه‌های غنایی ادب ایران و جهان به شمار می‌رود. این بدان معناست که با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانشهای نهفته در آن، می‌توان موارد ارزشمندی را یافت که بتوان با رویی سترگ با استفاده از این مصالح پی افکند. این مختصر تلاشی است در جهت برجسته‌سازی آن دسته از امکانات و مصالحی که در منظومه خسرو و شیرین به طور نهفته وجود دارد. به همین منظور عمدتاً به بررسی امکانات شعر نظامی در دو محور افقی و عمودی شعر می‌پردازد. برای پرهیز از هرگونه ابهام لازم است یادآوری شود که منظور از محور افقی آن دسته از امکانات شعری است که در حد بیت خود را نشان می‌دهد. این دسته از امکانات عمدتاً تحت عنوان امکانات صوری معرفی می‌شود. امکاناتی که در واقع با صورت شعری سر و کار دارد و در واقع به آن دسته از امکانات و تواناییهایی اطلاق می‌شود که در مفردات و ترکیبات (محور جانشینی^۳) و نهایتاً در طول یک بیت (محور همنشینی^۴) مشاهده می‌شود. در محور عمودی با ساخت شعری سر و کار داریم. ساخت شعری به مجموع عوامل سازنده کلام به صورت «کل یکپارچه» اطلاق می‌شود. این عوامل تحت عنوان امکانات ساختاری مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱. امکانات ساختاری

این بخش خود شامل دو بخش است: امکانات توصیفی و امکانات روایی.

۱-۱ امکانات توصیفی

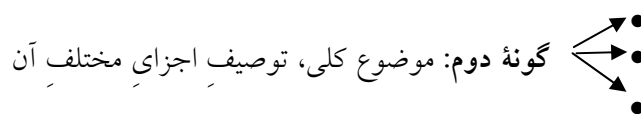
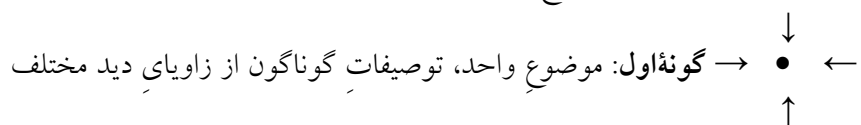
توصیف شاید یکی از جنبه‌های عام تکاملی ذهن و تفکر بشر نیز باشد. بشر در نخستین ادوار حیات اجتماعی خود بیشتر به تفکر عینی^۵ تمایل دارد؛ اما در سیر تکامل ذهنی خود به سمت و سوی تفکر انتزاعی^۶ کشانده می‌شود. باز نمود چنین تحولی در شعر هم کاملاً طبیعی است. اصولاً شعر در طی تاریخ خود از عینیت به طرف ذهنیت حرکت کرده است؛ به قول هگل این حرکت از مادیت و عینیت (محسوس بودن) به طرف معنویت و ذهنیت (معقول بودن) در مورد کل هنر صادق است (شمیسا، ۱۳۸۰: ص ۱۴).

مسئله توصیف در خسرو و شیرین، یکی از عمده‌ترین شاخصهای ادبی به شمار می‌رود. توصیف با تمرکز بر یکی از موارد مد نظر شاعر، آغاز می‌شود. شاعر با ملاحظه دقیق و جزئی معشوق، بهار، خزان و در مجموع طبیعت در چند بیت به توصیف جامع و دقیق معشوق و یا اشیا و ابژه‌های طبیعی می‌پردازد. این توصیفات، معمولاً دقیق و بدون اشکال است و این، خود در نتیجه برخورد مستقیم شاعر با طبیعت و راستین بودن عاطفه شاعر است.

از ویژگیهای توصیف در خسرو و شیرین یکی این است که توصیفات نظامی گاهی خود را به شکل توصیف تفصیلی^۷ نشان می‌دهد. البته چنین رویکردی در توصیف تفصیلی خود به دو نوع جداگانه قابل ردیابی است:

گونه اول، آن دسته از توصیفات را شامل می‌شود که حول محور یک موضوع کلی است و توصیفات گوناگونی که ارائه می‌شود به روشن شدن اجزای موضوع کمک می‌کند. اما گونه دوم، آن دسته از توصیفات را شامل می‌شود که همگی به طور موازی و در راستای هم توصیفی از یک موضوع واحد به شمار می‌رود؛ به عبارت ساده‌تر در گونه اول، بخشهای مختلف یک صحنه به طور دقیق در ابیات پیوسته‌ای تشریح و توصیف می‌شود در حالی که در گونه دوم، همگی توصیفات در مورد یک موضوع واحد است در حالی که زاویه دید تغییر کرده است.

به منظور روشنتر شدن موضوع به این نمودار دقت کنید:



۱-۱-۱ کارکرد توصیف گونه اول در خسرو و شیرین

این شکل از توصیف، حاصل نگاه شاعر از زوایای مختلف به یک مسئله است. این گونه از توصیف قبل از نظامی در شاعران سبک خراسانی هم دیده می‌شود به طوری که نزد کسایی و منوچهری^۸ هم گاهی چند بیت پی در پی در وصف یک صحنه آمده و



صرفاً با تغییر زاویه دید شاعر، جلوه‌ای جدید از موضوعی واحد ارائه شده است. این ابیات از منوچهری دامغانی در وصف باران در این باره کاملاً روشن‌گر است.

آن قطره باران بین از ابر چکیده
 آویخته چون ریشه دستارچه سبز
 گشته سر هر برگ از آن قطره، گهریار
 و آن قطره باران سحرگامی بنگر
 سیمین گرهی بر سر هر ریشه دستار
 همچون سر پستان عروسان پری روی
 بر طرف گل ناشکفیده بر، سیار
 و آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب
 و اندر سر پستان بر، شیر آمده هموار
 هر گه که در آن آب چکد قطره امطار
 و آن دایره آب، بسان خط پرگار
 و آن مرکز پرگار شود قطره باران
 (منوچهری، ۱۳۷۰، ۴۴-۴۳)

همان‌طور که در این ابیات ملاحظه می‌شود، نظامی هم چونان گذشتگان خویش، دریافت حسی واحدی را از یک موضوع به شکل توصیفات گوناگون و مفصلی ارائه می‌کند تا به جایگیری آن در ذهن و تأثیرگذاری آن قوت بیشتری بخشد.

این تأثیرگذاری از آنجا ناشی می‌شود که تصویر در شعر گویندگانی از قبیل منوچهری، کسایی، خاقانی و نظامی ارزش اصلی دارد نه جنبه القایی؛ یعنی شاعر تصویر را فقط به عنوان اینکه تصویری در شعر آورده باشد می‌آورد و نه اینکه تصویر را وسیله انتقال اندیشه یا عاطفه‌ای کرده باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۱۷۸). این موضوع نزد نظامی و هم‌عنانش خاقانی و به طور کلی در مکتب اران فراوان دیده می‌شود. ابیات ذیل از نظامی، که همگی در وصف شب‌دیز است، شاهدی بر این مدعا تواند بود:

بر آخر بسته دارد رهنمودی
 سبق بُرده ز وهم فیلسوفان
 کز و در تک نیابد باد گردی
 چو مرغابی نترسد ز آب طوفان
 به یک صفرا که بر خورشید رانده
 به گاه کوه کندن آهنین سم
 گه دریا بُریدن خیزران دم
 چو شب کارآگه و چون صبح بیدار
 زمانه گردش و اندیشه رفتار
 (نظامی، ۱۳۷۸، ص ۵۴-۵۳)

چنین شگردی از توصیف تفصیلی خاقانی هم نمونه‌های متعددی دارد. به این ابیات خاقانی، که همگی در وصف آتش است، دقت کنید:

بی‌صرفه در تنور کن آن زرّ صرف را
 گویی که خرّمگس پرد از خان عنکبوت
 کو شعله‌های به صرفه و دعوا بر افکند
 بر پر سبز، رنگ غبیرا بر افکند
 روی لحاف زرد به پهنای بر افکند
 خیال پری شکست به غوغا بر افکند
 نالنده اسقفی ز بر بستر پلاس
 غوغای دیو و خیال پری چون به هم رسند

مریخ بین که در زحل افتد پس از دهان
پروین صفت کواکب رخشا بر افکند
طاووس بین که زاغ خورد و آنگه از گلو
گاورس ریزه‌های متقا بر افکند
(خاقانی، ۱۳۸۵: ص ۱۳۴)

۲-۱-۱ کارکرد توصیف گونه دوم در خسرو و شیرین

در توصیف تفصیل گونه دوم، شاعر همچنان در صدد ارائه توصیفات دقیق از یک موضوع است؛ اما به شیوه‌ای متفاوت از گونه قبل. در این شیوه، شاعر یک موضوع کلی را در نظر می‌گیرد و آن‌گاه با توصیفات جزئی و دقیق، تمام بخشهای مختلف صحنه را به تصویر می‌کشد. شگردی این چنین، که پیشتر در داستان شعوزده‌انگیز فردوسی به سحری حلال مبدل شده بود در سنت ادبی اران و به تبع، خسرو و شیرین نظامی هم دیده می‌شود:

صراحی چون خروسی ساز کرده
ز رشک آن خروس آتشین تاج
روان گشته به نقلان کبابی
ترنج و سیب لب بر لب نهاده
ز نرگس وز بنفشه صحن خرگاه
ز بس نارنج و نار مجلس افروز
خروسی کو به وقت آواز کرده
گهی تیهو بر آتش، گاه دراج
گهی کبک دری، گه مرغ آبی
چو در زرین صراحی لعل باده
گلستانی نهاده در نظرگاه
شده در حقه بازی باد نوروز
(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۹۸-۹۷)

در جای دیگر ماجرای میل کشیدن در چشمان هرمز را به جای توصیف در یک بیت و یک چشم‌انداز در چند بیت از چشم‌اندازهایی گوناگون مورد بررسی قرار می‌دهد:

گشاد این ترک خو چرخ کیانی
دو مرواریدش از مینا بردند
دو لعبت‌باز را بی‌پرده کردند
چو یوسف گم شد از دیوان دادش
ز هندوی دو چشمش پاسبانی
به جای رشته در سوزن کشیدند
سر سرمه به میل آزرده کردند
زمانه داغ یعقوبی نهادش
(همان: ۱۰۸)

چنین شگردی به یادگیر شدن تصاویر و القای تأثیر آنان کمک زیادی می‌کند. در واقع نظامی با استفاده از چنین ساختارهایی توان تفکر ساختاری خود را نیز نشان می‌دهد. البته این گونه توصیف، ماهیتاً در داستان به منظور توصیف دقیق صحنه به کار

گرفته می‌شده است؛ اما بعدها پای آن به ساخت غزل نیز کشیده شد و لسان‌الغیب، حافظ شیرازی، خلعتی دل‌انگیز از این شیوه بر بالای غزل خویش دوخت:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن خاک و غزلخوان و صراحی در دست
 نرگشش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان نیمه شب دوش به بالین من آمد بنشست
 (حافظ، ۱۳۸۱: ص ۳۷)

۲-۱ امکانات روایی

منظومه، معمولاً از لحاظ ساختار درونی، عناصر روایی و توصیفی را ترکیب می‌کند. در بخش روایی، شاعر معمولاً بر خطی مستقیم به پیش می‌رود و زبانی کم و بیش ساده به کار می‌گیرد حال اینکه در بخش‌های توصیفی، تمام تبحر کلامی خود را با استعارات و صنایع لفظی به نمایش می‌گذارد (بورگل، ۱۳۷۰: ص ۱۴). در خسرو و شیرین هم، همان‌طور که گفته شد، توصیف یکی از عمده‌ترین شاخص‌های ادبی به شمار می‌رود. اما یک نکته مهم در منظومه‌ها این است که غالباً ادبیات آن اتحاد معنایی دارد؛ زیرا شاعر باید واقعه‌ای را به صورت داستانی و پیوسته مطرح کند تا ذهن بتواند مطلب را دنبال کند.

اگر نمودار ارسطویی آغاز - فرجام و طرح داستانی^۹ را به عنوان عامل مشخص‌کننده سنتی در نقل و روایت داستان به شمار آوریم، می‌توان گفت غالب منظومه‌ها از ویژگی روایی برخوردار است.

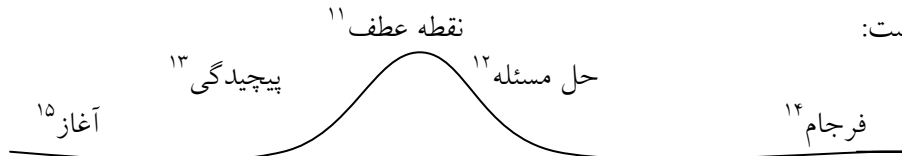
به طور کلی، روایت‌مندی اثر ممکن است به چهار شیوه حاصل شود:

- ۱) روایت‌مندی مستقیم (خطی)
- ۲) روایت‌مندی تصویری (ایماژیستی)
- ۳) روایت‌مندی نمایشی (دراماتیک)
- ۴) روایت‌مندی تمثیلی (آلیگوریک)

از این چهار شیوه، سه مورد نخست در منظومه خسرو و شیرین نمونه‌های فراوانی دارد. اما از آنجا که داستان خسرو و شیرین یک داستان رمزی محض یا یک داستان صرفاً تمثیلی^{۱۰} مانند داستانهای شیخ اشراق نیست (پورجوادی، ۱۳۷۰: ص ۱۷۲) به نظر می‌رسد این نوع، خاص شعر سمبلیک و عرفانی باشد. بنابراین در پی سه‌گونه اول را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۱-۲-۱ روایت‌مندی مستقیم (خطی)

منظور از روایت‌مندی مستقیم (خطی) همانا خط سیر داستانی یکرویه‌ای است که بر سیر طبیعی رویدادها و حوادث مبتنی است. در حالت کلی، ساختار روایت به گونه زیر است:



خسرو و شیرین همانند هر منظومه داستانی دیگر بر مبنای روایت بنا شده است. در این میان، روایت مستقیم و خطی (نوع اول) است که از دو گونه دیگر مشهودتر است. آوردن مثال از میان بخشهای روایی مستقیم، چندان دشوار نیست؛ برای مثال به این ابیات دقت کنید:

رعیت را زخود برگشته می‌دید
به کوری دشمنان را کور می‌داشت
رعیت دست استیلا بر آورد
ز روی تخت شد بر پشت شب‌دیز
سری برد از میان کز تاج به بود
جهان را بر جهانجوی دگر ماند...

شهنشه بخت را سرگشته می‌دید
به زر اقبال را پر زور می‌داشت
چنین تا خصم لشکر در سر آورد
ز بی‌پستی چو عاجز گشت پرویز
در آن غوغا که تاج او را گره بود
کیانی تاج را بی‌تاجور ماند

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۱۱۴)

در این ابیات پیچیدگی داستانی بدین‌گونه مطرح شده است که پرویز متوجه این ماجرا می‌شود که رعیت نسبت به او تمایلی قلبی ندارند و از او برگشته‌اند. تمهیدات لازم را از طریق دادن زر و سکه انجام می‌دهد. اما این تمهید هم با موفقیت همراه نمی‌شود. در بیت چهارم، که اوج داستانی به شمار می‌رود، پرویز پس از دریافت بی‌پناهی خود از تخت فرو می‌آید و بر پشت شب‌دیز می‌نشیند و از صحنه می‌گریزد. حل مسئله هم در بیت پنجم مطرح می‌شود. در طول این بیت مشخص می‌شود که پرویز نهایتاً مسئله را بدین صورت حل می‌کند که اگر در آن غوغا سر خود را به سلامت از معرکه خارج کند برایش ارزش بیشتری دارد. چون سری که بی‌تاج بماند بسیار بهتر از تاج بدون سر است! فرجام داستانی هم در بیت آخر به صورت روشن نشان‌دهنده اوضاع آرام پس از وی است؛ یعنی اینکه تاج وی به جهانجوی دیگری تعلق می‌گیرد و داستان روال طبیعی خود را به دست می‌آورد.

۲-۱-۲ روایت‌مندی تصویری

همان‌طور که می‌دانیم، نزد طرفداران اصل تخیل و ایماژیست‌ها تصویرپردازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. حیثیت شعری و ناب بودن اثر در نظر آنان از میزان پردازش و کارایی همین تصاویر ناشی می‌شود. بنابراین، ایماژیست‌ها ساختار تصویری شعر را با ساختار تصویری رؤیا یکی می‌پندارند و طبعاً خواهان همانندسازی تصویری شعر و رؤیا هستند. جنبه اصلی تصویر نزد ایماژیست‌ها تا حدی است که شعر خالی از تصویر را با نظم - به مفهوم سنتی آن - یکسان می‌پندارند. در نظر آنان شعر ناب، شعر تصویری است؛ اما به نظر می‌رسد یکی از ضعف‌های عمده ایماژیست‌ها در عدم درک و دریافت امکان آمیزش تصویر و روایت باشد. روایت‌مندی در تصاویر، درست همان‌گونه که در رؤیا اتفاق می‌افتد، نکته پر اهمیتی است که مورد اغماض آنان قرار گرفته است. نمونه‌ای از روایتگری تصویری از نظامی را در این ابیات از خسرو شیرین ملاحظه کنید:

فلک را آب در چشم آمد از دور	چو قصد چشمه کرد آن چشمه‌نور
نغیر از شعری گردون برآورد	سهیل از شعر شکرگون برآورد
شد اندر آب و آتش در جهان زد	پزندی آسمان گون بر میان زد
موصل کرد نیلوفر به نسرین	فلک را کرد گجلی پوش پروین
ز چرخ نیلگون سر بر زد آن ماه	حصارش نیل شد، یعنی شبانگاه
چو غناند قاقمی بر روی سنجاب...	تن سیمینش می‌غلتید در آب

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۷۷)

این شیوه از روایت از امکاناتی است که نزد خاقانی و بویژه نزد نظامی از کارکرد ویژه‌ای برخوردار است تا جایی که به نظر می‌رسد از ویژگی‌های منحصر به فرد خسرو و شیرین، همانا روایت از طریق تصاویر است؛ گونه‌ای از روایت، که نادیده انگاشتن آن اصلاً به نفع ادب پارسی نخواهد بود. در اینجا صرفاً به منظور ذکر نمونه‌های بیشتر از چنین شگردی نزد نظامی ابیات زیر مثال خوبی است:

آمدن شیرین به مداین

زده شاپور فتیراک او دست	به گلگون رونده درخت بر بست
کنیزی چند را با خویشتن برد	وزان خوبان چو در ره پای بفشرد
به رنج و راحتش غمخوار بودند	که در هر جای با او یار بودند

بسی برداشت از دیبا و دینار
ز گاو و گوسفند و اسب و اشتر
و زانجا سوی قصر آمد به تعجیل
دگ ر ره در صف شد لولوء تر
به هور هندوان آمد خزینه
از آن در خوشاب آن سنگ سوزان
ز روی او که بد خرم بهاری
ز گرمی کان هوا در کار او بود
ملک دانست کامد یار نزدیک
ز مریم بود در خاطر هراسش
به مهد آوردنش رخصت نمی یافت
به پیغامی قناعت کرد از آن ماه
نبودی یک زمان بی یاد دلدار

ز جنس چهار پایان نیز بسیار
چو دریا کرده کوه و دشت را پر
پس او چهار پایان میل در میل
به سنگ خویش تن در داد گوهر
به سنگستان غم رفت آبگینه
چو آتشگاه موبد شد فروزان
شد آن آتشکده چون لاله زاری
هوا گفتمی که گرمی دار او بود
بدید امید را در کار نزدیک
که مریم روز و شب می داشت پاشش
به رفتن نیز هم فرصت نمی یافت
به بادی دل نهاد از خاک آن راه
و زان اندیشه می پیچید چون مار
(همان: ص ۸۱-۸۰)

۳-۲-۱ روایت‌مندی نمایشی (دراماتیک)

در منظومه عشقی ایران همه انواع ادبی دیگر گرد می‌آیند: شعر غنایی، مدیحه، پند و اندرز، هجو و وصف (بورگل، ۱۳۷۰: ص ۱۴). علاوه بر این، نظامی در خلق گفتگو و ترسیم شخصیت و ساختار روایت نیز استاد است (همان، ۱۹). این همان چیزی است که از نظر تاریخی بسیار ارزشمند و مفید است؛ یعنی به رغم بسیاری از ادعاها مبنی بر عدم وجود نمایشنامه‌نویسی در ایران در قرون پیشین به آسانی می‌توان با تمایز دو گونه نمایشی یعنی گونه اجرایی و گونه داستانی، این فضل تقدم را برای ایرانیان محفوظ داشت. پیتر چلکوفسکی با درک اهمیت این نکته، آن را بدرستی گوشزد کرده است: هنگامی که گوته در یادداشتها و بررسیهایی برای فهم بهتر دیوان غربی - شرقی خود با قاطعیت اظهار داشت که هیچ صورت نمایشی در ادبیات ایران وجود ندارد بی‌شک به آن نوع نمایشی اشاره می‌کرد که برای اجرا در صحنه نوشته شده باشد... اما در تاریخ طولانی ادبیات فارسی چندین نمایشنامه در هیئت انواع ادبی دیگری نوشته شده است. این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود یا به صدای بلند برای دیگران خوانده شود (چلکوفسکی، ۱۳۶۸:



ص ۱۶). به منظور آشنایی بیشتر با امکانات دراماتیک (نمایشی) خسرو و شیرین، خواننده علاقه‌مند می‌تواند به اصل مقاله چلکوفسکی مراجعه کند.

۲. امکانات صوری

علاوه بر امکانات ساختاری قبل توجهی که در منظومه خسرو و شیرین نظامی قابل بررسی و استفاده است، امکانات صوری قابل ملاحظه‌ای نیز در فضای اثر مشاهده می‌شود. درک کارایی این امکانات علاوه بر پرتوافشانی بر هنر نظامی، راهکاری برای شیوه‌های استعلای کلام در محور افقی، فارغ از ملاحظیات ساختاری (محور عمودی) به حساب می‌آید. بنابراین آنچه در پی می‌آید تلاشی است از این دست.

معمولاً ارزش صوری کار نظامی را در قدرت ترکیب‌سازی وی می‌دانند (نگ ← مقصودی، ۱۳۷۹: ص ۳۵؛ جودی، ۱۳۷۸: ص ۳۴؛ پورجوادی، ۱۳۷۷: ص ۵-۲). استاد شفیع کدکنی معتقد است سی درصد ترکیبات شعر خاقانی و نظامی... از خودشان شروع شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ص ۲۸). ایشان این مسئله را از ویژگیهای ممتاز نظامی و خاقانی می‌داند و بر آن است که هرکس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیعتری است (همان، ۲۷).

هر چند در این گفته شکی نیست، محور بررسی ما درک توانشهای نهفته واژگانی نظامی است؛ به عبارتی دیگر، صرف استفاده از ترکیبات و مفردات گوناگون توسط نظامی مورد نظر ما نیست، بلکه معتقدیم کلمه ممکن است حاوی برخی ارزشهای تصویری، موسیقایی، معنوی، تلفیقی و... باشد که شاعر یا نویسنده با احاطه و تسلط بر این کارکردها در القا و مؤثرتر جلوه دادن پیام شعری موفق خواهد شد. عدم آشنایی و درک چنین ضابطه‌هایی به پردازش آثار ضعیف و غیرخواندنی نزد شاعران تازه‌کار منجر خواهد شد و این از آنجا است که استعداد شناخت کلمه از امور متعدد ناشی می‌شود که مهمترین آنها را می‌توان در دقت و توجه به شکل و ترکیب و مفاهیم مجازی و حقیقی کلمه، شناخت خاصیت اصوات، پرباری ذهن از نظر دایره لغات، وسعت زمینه‌های فرهنگی و نیز ذوق و قریحه و شعور و هوشیاری شاعر خلاصه کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۳۹۲).

از این نظر، هنر نظامی نه تنها به دلیل ترکیب‌سازیهای نوین اوست؛ بلکه استعداد ویژه وی در بعد تألیفی واژگان نمود بیشتری دارد؛ یعنی جایی که نظامی با ایجاد

شبکه‌های درهم تنیده موسیقایی، تصویری، تلفیقی و... واژگان را در تقابل با یکدیگر برجسته‌تر می‌کند. بنابراین، نظامی در عمل، جزو شاعرانی است که با توجه به بوطیقای جدید، چهره‌ای ممتاز دارد؛ بدین معنی که شعر را اولاً به لحاظ نمایش دادن و تصویرگی به نقاشی و ثانیاً به لحاظ موسیقایی بودن کلام به موسیقی نزدیک کرده است؛ یعنی از طرفی با ابزارهای علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره به جای سخن گفتن نقاشی کرده و از طرف دیگر با ابزارهای علم بدیع مخصوصاً بدیع لفظی موسیقی درونی شعر را اعتلا داده است (شمیسا، ۲-۱۳۷۱: ص ۳۳۹).

به همین منظور در این بخش با استفاده از الگوی زبانشناختی یاکوبسن^{۱۶} به طرح و بررسی این مسئله می‌پردازیم: از نظر یاکوبسن کارکرد شعری زبان، اصل تعادل یا معادل بودن کلمات را از محور گزینشی به محور ترکیبی کلام فرا می‌افکند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۲۳). وقتی شاعر در محور گزینش - یا هر کاربر زبانی دیگر - به انتخاب دست می‌زند، معمولاً انتخابهای گسترده‌ای دارد. کاربر زبانی در مرحله انتخاب، معمولاً از میان واژه‌های هم معنا، هم صدا یا کلماتی که خانواده دستوری یکسانی دارد به انتخاب دست می‌زند. تا اینجا کاربر زبانی سویه زبانی عام و مشترک زبان را به کار برده است. به محض اینکه در محور ترکیب، کاربر زبانی در انتخاب واژگان به منظور رعایت تناسبهای لفظی، معنوی و موسیقایی به انتخاب خاصی دست بزند از سویه ادبی زبان نیز بهره‌مند شده است. این معنای گفته یاکوبسن است که متأسفانه سوء تعبیرهای نامناسبی از آن به عمل آمده است.

آی. ای. ریچاردز از بنیانگذاران نقد نو^{۱۷} نیز در این باره آرای مشابهی دارد. بنابراین به منظور درک بهتر سویه تألیفی واژگان، بخشی از نظریات ریچاردز را در اینجا می‌آوریم: به گفته ریچاردز، شاعر همچنان که معنا یا معانی خود را کشف می‌کند به ضرورت سازنده زبان شعری خویش است. او معنای جمله‌های خود را در مقام یک موزاییک و قطعه‌های مجزا و مستقل کنار هم چیده بنیاد نمی‌کند. معانی کلمه‌های شاعر و نویسنده عوامل ثابتی از این دست نیستند؛ برعکس، آنچه ما معانی کلمات او می‌نامیم، نتایجی است که از راه بازی متقابل امکانات تفسیری کل شعر به آن می‌رسیم. برای رسیدن به این مقصود باید در نظر داشته باشیم که کلمات به طور مجرد معنا نمی‌شوند (دستغیب، ۳-۱۳۷۳: ص ۱۹۲).

با در نظر گرفتن دو محور جانشینی (گزینش) و هم‌نشینی (ترکیب) یعنی به ترتیب قدرت انتخاب شاعر در گزینش واژگان و واژه‌سازی و به دنبال آن قدرت وی در ترکیب این عناصر در محور هم‌نشینی [در صورتی که این هم‌نشینی باعث برجسته‌سازی برخی عناصر واژگانی شود] بهتر می‌توان درباره هنر شاعری وی سخن گفت. با در نظر گرفتن چنین قدرتی، برخی از پژوهشگران برآنند که نظامی از این نظر، متعادلترین وضعیت را در میان شاعران یافته است؛ یعنی در هر دو حور نمود خاصی در شعر وی وجود دارد (نگ ← صفوی، ۱۳۸۳: ص ۱۹۷-۱۷۷).

از آنجا که درباره قدرت ترکیب‌سازی، واژه‌سازی و دایره غنی واژگان نظامی (که همگی در محور جانشینی قرار دارد) حرف‌های زیادی گفته شده است، سعی می‌شود در این قسمت به قدرت کاربرد کلمات در محور هم‌نشینی نزد نظامی نظری انداخته شود. به طور خلاصه، واژگان در تقابل با یکدیگر در محور هم‌نشینی (ترکیب) ارزش‌های خود را بیشتر نشان می‌دهند و از نگاه فرمالیستی برجسته‌تر می‌شوند. این برجسته‌سازی ممکن است در چهار حوزه کلی روی دهد:

الف) برجسته‌سازی موسیقایی

ب) برجسته‌سازی تصویری

ج) برجسته‌سازی تلفیقی

د) برجسته‌سازی بدیعی

بنابراین در بخش پایانی با بررسی قدرت نظامی در محور هم‌نشینی و ایجاد شبکه‌های در هم تنیده معنایی، موسیقایی و... مطالب به جمع‌بندی نزدیک می‌شود.

۱-۲ برجسته‌سازی موسیقایی

اینکه بار موسیقایی واژه در وجه تألیفی خود به جنبه تخیلی و عاطفی شعر یاری می‌رساند، نکته‌ای است که فرمالیستها بخوبی آن را دریافته‌اند. طبیعی است انتخاب یک واژه از میان مترادفات، دشوار نیست؛ اما این انتخاب زمانی سودمند می‌شود که با تناسب آوایی دیگری دمخور و دمساز باشد؛ برای مثال در بیت زیر از مولانا دقت کنید:

عذر خواه عقل کلّ و جان تویی جان جان و تابش مرجان تویی

از نظر معنایی، **مرجان** مترادف **بُسد** است و با کلمه‌ای چون **لؤلؤ** هم حوزه معنایی مشترکی دارد؛ یعنی در محور انتخاب، شاعر با این سه گزینه - که هر سه از نظر وزنی هم اختلالی در ارکان عروضی شعر ایجاد نمی‌کند - روبه‌رو است، آنچه در محور انتخاب او را مجبور می‌کند تا **مرجان** را برگزیند همانا تناسب آوایی آن با **جان** است. بنا به گفته شفيعی، مولانا بسیاری از مفاهیم دور از هم را در پرتو جادوی مجاورت چنان به هم نزدیک می‌کند که خواننده نه تنها آنها را غیرمتناسب احساس نمی‌کند، بلکه در ذهن او آن مفاهیم تا مرز عینیت به هم نزدیک می‌شوند (شفيعی، ۱۳۷۷: ص ۲۵).

جادوی مجاورت اگرچه تفاوت **نظم** را از **شعر** چندان متمایز نمی‌کند از شاخصه‌هایی است که گاه کلام را تا حد معجزه بالا می‌کشد (نگ ← شفيعی کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۲۶-۱۵) و این جادویی است که سحرآمیزی با آن را دستان سحرانگیز نظامی خوب می‌داند:

(۱) برون آمد ز پرده سحر سازی شش اندازی به جای شیشه بازی

(همان، ۴۷)

انتخاب ترکیبات «سحر سازی، شش اندازی، شیشه سازی»، گزینش تصادفی یا صرفاً دلخواهی نبوده است؛ بلکه حوزه آوایی مشترک «سجع... ازی» در کنار تناسب معنایی این سه واژه که هر سه از مترادفات شعوده‌انگیزی هستند، زیبایی خاصی به این بیت بخشیده تا جایی که آن را در حد یک بیت برجسته نمایان ساخته است.

نکته دیگر که بار موسیقایی کلام را دو چندان کرده گزینش و به تبع آن همنشینی واژگان آمد، سازی، اندازی، جای، بازی، که تکرار واج «آ» در آنان، مجموعه تناسبات آوایی را دو چندان کرده است. این کاربرد واج آرایبی که در بلاغت غربی با سه نام **alliteration, consonance, assonance** و در بلاغت اسلامی تحت عنوان **توزیع** شناخته می‌شود از ویژگیهای موسیقایی خسرو و شیرین نظامی است.

در نمونه‌های ذیل قدرت استخدام واژگان در محور جانشینی و آنگاه تقابل واژگان در محور همنشینی کاملاً مشهود است.

(۲) به زر اقبال را پر زور می‌داشت به کوری دشمنان را کور می‌داشت

(همان، ۱۱۴)

(۳) نمد زینم نگردهد خشک از این خون بتر زینم تبر زین (چون) بود (چون)

(همان، ۷۱)



در این نمونه که به نظر می‌رسد از اعجاب‌انگیزترین بیت‌هایی است که ارزش موسیقایی آن نمود ویژه‌ای دارد، تناسب آوایی به شرح زیر دیده می‌شود:

- نمد زین، بتر زین، تبر زین (زین یک‌بار در معنای معمول خود و یک‌بار مخفف از این)
- خشک و خون (تناسب آوایی در صدای خ)
- بتر و تبر (جناس ناقص)
- چون و چون (تکرار)

۲-۲ برجسته‌سازی تصویری

از دیگر شاخص‌های ارزشی واژگان، ارزش تصویری آنان است. تصویرپردازی خود را صرفاً در بافت تألیفی نشان می‌دهد. چون ضرورت تشکیل تصویر حداقل وجود دو قطب است که در علم بیان با **مشبه** - **مشبه‌به** تعریف می‌شود، پس طبیعی است که وجه تصویری واژگان در شکل دیالکتیکی (تقابل) آن نمود پیدا کند؛ این بدین معناست که تصویرسازی با تمام امکانات بیانی خود اعم از تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و نمونه‌های کاملتر آن یعنی آرکی‌تایپ، سمبل و رمز بر اساس یک رابطه دوگانه استوار است. این رابطه دوگانه بدان معناست که محور هم‌نشینی شدیداً بر محور جان‌نشینی تأثیرگذار است و نظامی هم‌استادانه این محور را پرورانده است؛ برای نمونه، مثال‌های زیر بررسی می‌شود:

(۱) به **باغِ مشعله دهقانِ انگشت** **بنفشه می‌درود و لاله می‌کشت**

(همان، ۹۶)

هر انسانی شاید به منظور استفاده تصویری از زبان متعارف خود قدرت استفاده از استعاره را داشته باشد، اما هنر نظامی از گونه‌ای است که شعر او را بسیار قابل تأمل کرده است و آن هنرورزی، همانا چیزی نیست جز **شبکه‌های استعاری درهم تنیده** که خاقانی هم، دستی در آن دارد. این گونه بازی‌های استعاری ابهام شیرینی در طول بیت می‌پراکند؛ ابهامی که حاصل قرار گرفتن در دو یا چند شبکه‌ی موازی تصویری است. این

شبکه‌های تصویری موازی، ارزش زیباشناختی بسیاری دارد و خود به دو گونه جدا قابل تقسیم است:

۱-۲-۲ تصاویر ابهامی^{۱۸}

این تصویرسازیها معمولاً در طول یک بیت مشاهده می‌شود و با به کارگیری مراعات نظیر، دو تصویر متمایز را پدید می‌آورد. این تصاویر مرکب مانند ابهام عمل می‌کند؛ یعنی شاعر به طور همزمان، یک تصویر دور و یک تصویر نزدیک می‌آفریند؛ اما تنها یکی از این تصاویر مرکب، مورد نظر وی است.

در مثال یاد شده چنین حالتی حاکم است:

- مراعات نظیر **باغ** و **دهقان** و **بنفشه** و **لاله**. در این شبکه باغی تصویر می‌شود که دهقان در آن به درون بنفشه و کاشتن لاله مشغول است.
- مشببه‌های اجزای فوق یعنی **منقل** (باغ)، **آتش** (دهقان)، **سیاهی** (بنفشه)، **سرخ** (لاله) هم در کنار یکدیگر تناسبی استعاری را حاکم کرده‌اند. این شبکه، تصویری ارائه می‌کند که در آن آتشی در منقلی افتاده و سیاهی زغال را از بین برده و آن را به سرخی لاله‌گونی تبدیل کرده است.

۲-۲-۲ تصاویر موازی^{۱۹}

در گونه دوم تصاویر موازی، که آن را نوعی اسلوب معادله به شمار می‌آوریم، دو تصویر مرکب در برابر هم قرار می‌گیرد. این دو تصویر دقیقاً شرحی استعاری از یک موضوع واحد به شمار می‌رود.^{۲۰} (خاقانی هم همانند سایر شاعران مکتب اران از این ویژگی بهره‌مند است.) برای روشن شدن موضوع به مثال زیر دقت کنید:

پرنده‌ی آسمان‌گون بر میان زد شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کُحلی‌پوش پروین موصل کرد نیلوفر به نسرین

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۷۷)

در این ابیات، که به نظر نگارنده از اعجاب‌انگیزترین تصویرهای سراسر خسرو و شیرین و حتی ادبیات ایران است، مسئله تصویرهای موازی از گونه دوم در کار است؛ یعنی ما بستن لنگ و فوطه‌آبی رنگ شیرین را بر میان سه بار می‌بینیم: یک بار از دیدگاه روایت مستقیم و دو بار دیگر از چشم‌انداز تصویر.



✓ روایت مستقیم

• (پرنده آسمان‌گون) بر (میان) بستن

✓ چشم‌انداز تصویری

• **فلک** (استعاره از پرنده) را کحلی پوش پروین (استعاره از میان) کردن

• **نیلوفر** (استعاره از پرنده) را به **نسرین** (استعاره از میان) موصل کردن

مثالی دیگر از این دست:

تک شب‌دیز کردش غمگساری	زشیرین بر طریق یادگاری
به امید گهر با سنگ می‌ساخت	به یاد ماه با شبرنگ می‌ساخت

(همان، ۱۱۱)

۲-۳ برجسته‌سازی تلفیقی

از دیگر ویژگی‌های واژگان، که به صورت جدا وجود ندارد، اما می‌تواند خود را در بافت ترکیبی به شکل برجسته‌ای نشان دهد، تلفیق است. منظور از تلفیق، همانا کنار هم نهادن عناصر به نظر ناهمگون است که موجب اعتلای کلام می‌شود؛ به عبارتی دیگر، تلفیق با تقابل واژگان از سطوح مختلف زبانی و جمع ناسازه‌ها باعث اعتلای کلام می‌شود.

تلفیق واژگان مشخصاً امری است که در محور ترکیب یا هم‌نشینی خود را نشان می‌دهد. نظامی از این هنر به طور ویژه‌ای بهره‌مند است. هرچند از آنجا که منظور از تلفیق، کنار هم نهادن عناصر ناهمگون در کنار یکدیگر است، چه بسا بعضی از این ناهمگونیها صرفاً از نگاه خواننده امروزی احساس شود در حالی که چنین تلفیقی ممکن است در زبان و نگاه شاعر یک عهد ذهنی و سنت ادبی به شمار رود. به همین منظور قبل از ارائه مثال یادآور می‌شود که ویژگی‌های سبکی دورانی را که شاعر در آن می‌بالیده است، نباید با هنرنمایی‌های وی در حوزه تلفیق اشتباه کرد؛ مثلاً آبگینه در زبان امروزی کاربرد آرکائیسمی (کهن‌گرایانه) دارد و تلفیق آن با زبان معیار امروزی باعث برجستگی زبانی می‌شود در حالی که در قرن ششم کاربرد آبگینه را نباید به دلیل هنرنمایی شاعر در بعد تلفیق به شمار آورد.

برای نمونه به این شعر از شاملو دقت کنید:

(۱) غبارآلوده، از جهان

تصویری بازگونه در آبگینه بی قرار... (شاملو، نقل از صفوی، ۱۳۸۳: ص ۸۱)
به نظر صفوی، واژه‌ها یا ساختهایی از این دست در نظام زبان خودکار فارسی معاصر جایی ندارد. بنابراین کاربردشان **عملکردی نشاندار** خواهد داشت؛ زیرا بر نظام زبان خودکار تأثیر می‌گذارد... (صفوی، ۱۳۸۳: ص ۲-۸۱)؛ این درست همان چیزی است که ما آن را ارزش تلفیقی می‌نامیم. البته کل آن را در بر نمی‌گیرد و تنها نمونه‌ای از آن است.^{۲۱} اما آنچه در این مورد حائز اهمیت است این است که با استفاده از واژه‌ای خاص از محور زبان کهن در کنار عناصر ناسازی از زبان متعارف **برجسته‌سازی**^{۲۲} صورت گرفته است.

اکنون بیت زیر را با مورد یاد شده مقایسه کنید:

۲) به هور هندوان آمد خزینه به سنگستان غم رفت آبگینه

(همان، ۱۸۳)

به آسانی می‌توان دید که کاربرد آبگینه در کنار سایر موارد کهن، مثل **هور** (به معنای پاسگاه)، **خزینه** و **سنگستان** فضایی را ایجاد کرده است که به هیچ‌وجه موجب نشاننداری و برجسته‌سازی آبگینه نمی‌شود؛ به بیانی دیگر، نمی‌توان کاربرد آبگینه را در این بیت دارای ارزش زیبایی‌شناختی - حداقل از نظر بُعد تلفیقی - دانست. اما در ترکیب دیگری از این دست، مانند اطلس پوشیدن کرم نظامی تا حدی به این قبیل تلفیقهای لغوی یا محتوایی نزدیک می‌شود:

۳) چو بی‌مردن کفن در کس نپوشند به ار مردم چو کرم اطلس نپوشند

در بیت زیر، نظامی به شکلی دیگر با رودرو قرار دادن دو فضای کاملاً متضاد به تلفیق فضاهای زبانی دست زده است. در این مثال نظامی از تمثیلی عامیانه به سطح یک حکم جزمی فرار رفته است. البته این قبیل تلفیقها را می‌توان از دیدگاه علم سخن^{۲۳} نیز مورد بررسی قرار داد:

۴) یکی آینه و شانه در افگند به افسونی به راهش کرد در بند

فلک این آینه وان شانه را جست کزین کوه آمد و زان بیشه بر رُست

زنی کوه شانه و آینه بگنند ز سختی شد به کوه و بیشه مانند

(همان، ۷۶)

۲-۴ برجسته‌سازی بدیعی

یک واژه در پیکره یک سلسه از واژگان همجوار، خود را بهتر می‌نماید؛ چه با ایجاد

روابط موسیقایی با واژگان پیرامون خود، (نگ ← الف) برجسته‌سازی موسیقایی) و چه با ایجاد رابطه‌های درونی - معنوی که از این میان ایهام^{۲۴}، مراعات نظیر، استخدام، تضاد، طباق از مهمترین آنان به شمار می‌رود. به منظور آشنایی با استادی و مهارت نظامی در محور انتخاب و ترکیب با ایجاد تناسب‌های معنوی به چند مثال توجه کنید:

مثالهای زیر از میان نمونه‌های فراوان، مصداق مثنوی است از خروار:

(۱) یکی انگشتری از دست خسرو بدو بسپرد، کاین برگیر و می‌رو
 اگر در راه بینی شاه نورا به شاه نو نمای این ماه نورا
 (همان، ۷۱)

تناسب آوایی شاه و ماه بر کسی پوشیده نیست. اما ظرافت کاربرد این دو عبارات در این است که نظامی، شاه نو را کنایه از خسرو گرفته و ماه نو را با گوشه چشمی که به شیرین داشته، استعاره از انگشتری گرفته است.

(۲) چو زهره برگشاده دست و بازو بهای خویش داده در ترازو
 (همان، ۱۰۶)

ظرافتهای بدیعی این بیت را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

- مراعات نظیر بین واژگان بر، دست و بازو (البته بر، جزء پیشوندی فعل است اما در این مجموعه تناسب ظریفی ایجاد کرده است).
 - بها (قیمت) در تناسب با ترازو (عمل سنجیدن کالا در ترازو و پرداخت بهای آن را به ذهن متبادر می‌کند).
 - زهره و بها (روشنی) در تناسب با ترازو (وضعیت قرار گرفتن زهره را در برج میزان نشان می‌دهد که روشنی خاصی دارد).
 - دست و بازو در تناسب با ترازو (شکل ترازو را به ذهن متبادر می‌کند).
- (۳) از این شوخ سرا فگن، سر بتابید که چون سر شد، سر دیگر نیابید
 (همان، ۱۱۳)

که یادآور بیت معروف سعدی است و بیش، نیازی به وانمودن موارد بدیعی آن احساس نمی‌شود:

ما را سربست با تو که گر خلق روزگار دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم
 (سعدی، ۱۳۷۳: ص ۶۹۵)

نتیجه

کمال هنری هر اثر را نمی‌توان به دسته‌ای از قواعد و اصول فروکاست. قواعد و اصول، بواقع، محدودکننده دنیای راز انگیز آثار ادبی به شمار می‌روند و در واقع راز بزرگی یک اثر به گفته استاد شفیع کدکنی گونه‌ای «بی چگونگی در هنر» است و ادراک این بی چگونگی هنری لابد امری در حبس قواعد و اصول ریاضی‌وار نیست.

در مرکز تمام تجربه‌های دینی، عرفانی و الاهیاتی بشر این ادراک بی چگونه باید وجود داشته باشد و نقطه‌ای غیرقابل توصیف و غیرقابل توضیح با ابزار عقل و منطق باید در این‌گونه تجربه‌ها وجود داشته باشد و به منزله ستون فقرات این تجربه‌ها قرار گیرد. در التذاذ از آثار هنری نیز ما با چنین ادراک بلا تکلیف و بی‌چگونه‌ای همواره رو به رو هستیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۵). اما به هر حال با بازاندیشی در شیوه‌هایی که در فرم درونی و فرم بیرونی آثار این بزرگان موجود است و تحلیل ساز و کار هنری آنان به یقین می‌توان یک دسته عوامل را شناسایی و معرفی کرد؛ عواملی که باعث ارتقای کیفی و ارزش زیباشناختی این آثار شده است.

همان‌طور که در بررسی خسرو و شیرین نظامی دیدیم، هر اثر عمدتاً از طریق دو اصل صوری و ساختاری پا به دنیای جمال شناختی خود می‌گذارد؛ یعنی در مرتبه نخست، اثر ممکن است به دلیل وجود غرابتهای زبانی و آشنایی‌زدایی در کاربرد خودکار زبان و در نتیجه پیدایی نوعی برجسته‌سازی از نظر زیباشناختی به سطح قابل قبولی دست یابد. اما تمام ماجرا به این یک بُعد خلاصه نمی‌شود؛ چرا که اصولاً آنچه در مرتبه نخست اتفاق می‌افتد وابسته است به آن دسته از حوادث زبانی که به سطح صوری مربوط می‌شوند. شاید بتوان ارزش صوری برخی قسمتهای آثار ادبی را با اتکا به بلاغت سنتی روشن ساخت که عمدتاً بر بیان، بدیع و معانی مبتنی است؛ اما از آنجا که نقد سنتی بلاغی تنها در محور افقی خود را نمایان می‌کند و در حد یک بیت یا حداکثر ابیات موقوف المعانی توانایی ارزشگذاری دارد، با طرح بلاغت نوین ساختاری در این مقاله، سعی شده است به کشف و تبیین آن دسته از امکانات ساختاری پرداخته شود که در حد کلام و نه یک یا چند بیت مطرح است. در واقع، امکانات ساختاری نه به صورت و فرم، بلکه به بافت و ساختار اثر متوجه است. بنابر این اگر بتوانیم ضمن نقد و بررسی اثر ادبی، امکانات صوری و ساختاری را همزمان به کار ببندیم، می‌توانیم ارزش هنری آن را - تا حدودی - بهتر و مطمئن‌تر مورد بررسی قرار دهیم؛ این امر به



ما این امکان را خواهد داد که بتوانیم به شیوه جامعتری در محور افقی و عمودی کلام به ارزشگذاری بپردازیم.

پی نوشت

1. form
2. structure
3. Paradigmatic axis
4. Syntagmatic axis
5. concrete
6. abstract
7. epic simile

۸. این گونه از تصاویر در ادب پارسی به نظر می‌رسد مورد اغماض قرار گرفته است و تا جایی که می‌دانم نام ویژه‌ای برای آن قائل نشده‌اند. در بلاغت غربی این گونه تصویرپردازی را با نام کلی ambiguity بررسی می‌کنند؛ مثال زیر از شکسپیر به نقل از فرهنگ آبرامز قابل توجه است:

Come, thou mortal wretch,
With thy sharp teeth this kont intricate
Of life at once untie.
Poor venomous fool,
Be angry and dispatch.

9. plot
10. allegoric
11. climax
12. resolution
13. complication
14. denouncement
15. beginning
16. jacobsen
17. new criticism
18. ambiguous images
19. parallel images

۲۰. البته در اسلوب معادله، فرمول به صورت زیر است:

موضوع حسی = موضوع عقلی

اما در این مورد، که ما آن را تصاویر موازی می‌نامیم، دو موضوع حسی از دو زاویه دید مختلف از یک مسئله یا ابژه ارائه می‌شود؛ یعنی:

موضوع حسی ۱ = موضوع حسی ۲

۲۱. در پارادوکس هم که یکی از عوامل برجسته‌سازی است با تلفیق روبه‌رو هستیم؛ اما پارادوکس فقط به دلیل تلفیق عناصر متضاد باعث غنای زبانی می‌شود.

22. foregrounding
23. discourse

۲۴. انواع مختلف ایهام، که سایه معانی دیگری غیر از معانی مستقیم و به واسطه را در شعر ایجاد می‌کند، خود ناشی از شناخت و انتخاب کلمات خاص است (پورنامداریان، ۳۹۱: ۱۳۸۱). این انتخاب هم، زمانی خود را نشان می‌دهد که بر محور هم‌نشینی فرا افکنده شود.

منابع

۱. پورنامداریان، تقی؛ سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو؛ چ دوم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.
۲. حافظ، شمس‌الدین محمد؛ دیوان؛ از روی نسخه تصحیح شده محمد قزوینی و قاسم غنی، چ دوم، تهران: بیک فرهنگ، ۱۳۸۱.
۳. خاقانی، بدیل بن علی؛ دیوان؛ [تصحیح و مقدمه] ضیاءالدین سجادی؛ چ هشتم، تهران: زوار، ۱۳۳۸، ۱۳۸۵.
۴. دستغیب، عبدالعلی؛ نقد آثار احمد شاملو؛ چ پنجم، تهران: نشر آروین، ۱۳۷۳.
۵. سعدی، شیخ مصلح‌الدین؛ غزلیات؛ از روی نسخه تصحیح شده محمدعی فروغی، چ پنجم، تهران: ققنوس، ۱۳۷۳.
۶. شاملو، احمد؛ مجموعه آثار؛ ج ۱، چ هفتم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال؛ چ چهارم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۲.
۸. _____؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت؛ چ هفتم، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.
۹. شمیسا، سیروس؛ سیر غزل در شعر فارسی؛ چ ششم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۰.
۱۰. _____؛ سبک‌شناسی شعر؛ چ نهم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۲.
۱۱. _____؛ انواع ادبی؛ چ دوم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۳.
۱۲. صفوی، کوروش؛ از زبانشناسی به ادبیات؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۳. منوچهری، احمد بن قوص؛ دیوان؛ به اهتمام دکتر سید محمد دبیر سیاقی، چ سوم، تهران: نشر زوار، ۱۳۷۰.
۱۴. نظامی، الیاس بن یوسف؛ خسرو و شیرین؛ به تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ هفتم، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.

مقالات

۱۵. بورگل، ی.ک. «منظومه عاشقانه»، ترجمه فرزانه طاهری، نشر دانش، س یازدهم، ش ۶، (مهر - آبان) ۱۳۷۰، ص ۲۴-۱۴.



۱۶. پورجوادی، نصرالله؛ «شیرین در چشمه»، بوی جان: مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، نشر دانش، س ۱۱، ش ۴ (خرداد و تیر) ۱۳۷۰، ص ۱۱-۲.
۱۷. پورجوادی، نصرالله؛ «عشق خسرو و عشق نظامی»؛ بوی جان: مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، نشر دانش، سال ۱۱، ش ۵، (مرداد و شهریور) ۱۳۷۰، ص ۵-۲.
۱۸. جودی، اکرم؛ «عاطفه دینی و دیانت نظامی گنجوی»؛ ندای صادق، ش ۱۵، ۱۳۷۸، ص ۳۴-۴۱.
۱۹. چلکوفسکی، پیتر؛ «نظامی: نمایشنامه‌نویس چیره دست»؛ ترجمه مریم خوزان، نشر دانش، س اول، (آذر-دی) ۱۳۶۸، ص ۲۲-۱۶.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، ش ۲، ۱۳۷۷، ص ۲۶-۱۵.
۲۱. _____؛ «ادراک بی‌چه گونه هنر»، بخارا، ش ۳۸، ۱۳۸۳، ص ۱۹۶-۱۸۸.
۲۲. شمیسا، سیروس؛ «تلقی نظامی از شعر و شاعری»، مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، ج دوم، تبریز: دانشگاه تبریز ۱۳۷۲-۱۳۷۱، ص ۳۳۰-۳۴۵.
۲۳. مقصودی، حسن؛ «نظامی گنجوی و منزلت شعر»، نشریه: کیهان فرهنگی، ش ۱۷۳، ۱۳۷۹.
24. Abrams, M.A. A Glossary of Literary Terms. (Offset in Iran)