

## انواع ادبی در شعر فارسی

تقی پورنامداریان

استاد پژوهشگاه علوم انسانی

چکیده:

تقسیم بندی متون ادبی به انواع گوناگون به قصد شناخت و التذاذ بهتر از این متون، صورت می‌گیرد. اما معیار برای تقسیم بندی متفاوت بوده است. گروهی صورت ظاهر و قالبهای شعری را مدنظر داشتند که با این معیار انواعی مثل قصیده غزل، رباعی و ... نامگذاری می‌شود. معیار دیگر بر اساس معنای درون متن است که با این معیار تنوع و نامهای بیشتری برای متون ادبی به وجود می‌آید.

در این مقاله موضوع سخن تقسیم بندی بر اساس محتواست و تأکید بر سه نوع شعر حماسی، غنایی و حکمی و تعلیمی و ارتباط آن با روان انسان و چگونگی به وجود آمدن هر کدام و نیز نقش هر کدام در ایجاد ارتباط و نقش عاطفی به عنوان نقشهای مهم زبان.

واژگان کلیدی:

انواع ادبی، شعر حماسی، غنایی و تعلیمی، عواطف، عوامل ارتباط

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

معمول چنان بوده است که شعر فارسی را یا بر حسب قالب‌های شعری که در آن‌ها طول مساوی وزنی مصراع‌ها و شیوه کاربرد قافیه قالب‌ها را تعیین می‌کرد، یا بر حسب زمینه معنایی شعر قسمت می‌کردند. در تقسیم‌بندی نوع اول، سخن از انواعی می‌رفت مثل قصیده، غزل، مثنوی، رباعی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمط و مستزاد، و در تقسیم‌بندی نوع دوم از انواعی مانند مدح، غزل، رثا، هجا، خمریه، وصف، رزم، بزم، شکوی سخن به میان می‌آمد. تقسیم‌بندی بر حسب قالب به سبب محدودیت قالب‌های شعر کلاسیک ثابت است و کمتر دچار نوسان می‌شود. اما تقسیم‌بندی معنایی ممکن است که با افزایش تنوع معنایی و شعر و نیز نظر تقسیم‌کننده افزایش یابد یا اسامی آن تغییر کند.

ما می‌توانیم برای نظم بخشیدن و طبقه‌بندی شعر کلاسیک فارسی همان تقسیم‌بندی یونانی را با تغییر اندکی بپذیریم. اگرچه این تقسیم‌بندی براساس شعرهای موجود در یونان قدیم صورت گرفته است، منطقی بر آن حاکم است که قابلیت انعطاف آن را می‌افزاید و صحت روش آن را تضمین می‌کند.

از انواع شعر بنابر تقسیم‌بندی یونانی، نوع حماسی و غنایی آن در شعر فارسی موجود است. اما در شعر فارسی ما شعر نمایشی نداشته‌ایم اگرچه تعزیه را می‌توان نوعی شعر نمایشی به حساب آورد که بخصوص در دوره صفویه و قاجاریه رونق می‌گیرد. اما این نوع شعر با آن اصولی که در شعر نمایشی یونان قدیم بر شعر نمایشی حاکم بوده است سازگاری ندارد. با توجه به تعریف شعر نمایشی که در آن شاعر، اندیشه‌ها و مقاصد فلسفی و اخلاقی، و اجتماعی خود را بطور مستقیم بیان می‌کند، می‌توان در ارتباط با شعر فارسی، شعر حکمی و تعلیمی را به جای آن گذاشت. زیرا در این نوع شعر نیز اندیشه‌های اخلاقی دینی، عرفانی و فلسفی شاعر بیان می‌شود و از این حیث با شعر نمایشی

بی‌ارتباط نیست، هر چند این اندیشه‌ها بر خلاف شعر نمایشی مستقیم هم بیان می‌شود.

اگر ما این سه نوع اصلی، یعنی شعر حماسی، شعر حکمی و تعلیمی و شعر غنایی را به عنوان انواع اصلی شعر بپذیریم می‌توان در ذیل هر کدام اقسام یا انواع فرعی مربوط به آن نوع اصلی را گرد آورد.

این تقسیم‌بندی چنانکه اشاره کردیم علاوه بر آن که با سیر تطور اوضاع اجتماعی مطابقت می‌کند، با روش دیالکتیکی افلاطون در فلسفه برای بحث و بررسی دربارهٔ یک مقوله نیز سازگار است. شوپن هوئر دربارهٔ این روش که عقیده دارد کانت و افلاطون آن را به کار برده‌اند می‌نویسد:

«افلاطون خدا مانند و کانت شگفت‌انیز با آهنگ یگانه‌ای در سفارش روش هرگونه فلسفیدن و هرگونه دانش تاکید کرده‌اند. هر دوی اینان می‌گویند باید از دو قانون «یکسانی»<sup>۱</sup> و «دگرگونی»<sup>۲</sup> به یک اندازه پیروی کرد. قانون «یکسانی» به ما می‌آموزد که از راه در نظر گرفتن همانندی و مطابقت چیزی باید قسم آنها را تشخیص داد و اقسام متعدد را به نوع و انواع متعدد را به طبقه و به همین ترتیب به مفهومی که همهٔ این طبقات را شامل است رساند. قانون گوناگونی می‌گوید همیشه باید انواعی را که زیر یک طبقه و اقسامی را که زیر یک نوع فهمیده می‌شوند به خوبی از یکدیگر تمیز داد و از جهش (یعنی رفتن از طبقه به قسم و یا از نوع به فرد) خودداری کرد و اقسام پایین و افراد را بی‌واسطه زیر مفهوم و طبقه نیاورد.» (محمود هومن، ۱۳۵۲، ۳۶۸).

هر یک از سه نوع ادبی دارای اقسامی است، یا از مجموعهٔ اقسامی پدید آمده‌اند. این قسم‌ها هر کدام شامل افرادی می‌شوند و همه این انواع تعلق به طبقهٔ شعر دارند. بنابراین می‌توان گفت حماسه نوعی است که اقسامی از حماسه، حکمت و

<sup>۱</sup> . Homogeneity

<sup>۲</sup> . Variety, Diversity

تعلیم، نوعی است که اقسامی از حکمت و تعلیم و شعر غنایی نوعی است که اقسامی از شعر غنایی را در ذیل خود جای می‌دهند.

تقسیم‌بندی شعر به این سه نوع با قوای سه گانه نفس انسانی که از زمان افلاطون تا اکنون اعتبار خود را از دست نداده است نیز همخوانی و موازنه دارد. انسان یا می‌اندیشد یا دچار انفعالات نفسانی یعنی احساس و عواطف می‌شود یا در حال کار و عمل است. هر یک از این احوال به یکی از قوای نفسانی یعنی عقل، عاطفه و اراده ارتباط دارد. هر کدام از این قوا و ملکات نفس انسانی نیز به یکی از عوالم انسانی ارتباط پیدا می‌کند. عقل با افکار و اندیشه، عاطفه با جهان هنر، و اراده با جهان عمل و رویدادهای اجتماعی پیوند دارد. افلاطون عقیده دارد ساخت‌های ذهنی مولود این قوای نفسانی علم و فلسفه، هنر و تاریخ است. (فرای، ۱۳۷۷، ۲۹۲). ما می‌توانیم سه نوع شعر را نیز متمایل به یکی از این سه قوه بدانیم زیرا هر یک از آن‌ها به یکی از این ساخت‌های ذهنی تمایل دارد. حماسه با تاریخ، شعر غنایی با هنر و شعر حکمی با فلسفه و علم مناسبت بیشتری دارد. به عبارت دیگر می‌توان هر یک از سه نوع شعر را نتیجه تأکید بر یکی از این سه قوه دانست:

اراده ← شعر حماسی

عاطفه ← شعر غنایی

عقل ← شعر حکمی و تعلیمی

بنابراین: شعر حماسی از «او» در حال عمل، با «تو» سخن می‌گوید.

شعر غنایی از «من» در احوال عاطفی با «من» سخن می‌گوید.

شعر حکمی از «من» در حال اندیشیدن با «تو» سخن می‌گوید.

از همین جا می‌توان نتیجه گرفت که اولاً شعر غنایی بیش از انواع دیگر با هنر نزدیک است و کمتر به معنی توجه دارد. ثانیاً اگر شعر حماسی بر عین (او) تأکید دارد، شعر غنایی بر ذهن (من) و شعر تعلیمی و حکمی هم بر عین (او) و هم بر

ذهن (من) تأکید دارد. این همان نظری است که هگل دربارهٔ سه نوع ادبی یونان گفته است. هگل عقیده دارد حماسه، تمامی زندگی فکری و معنوی و کلی یک دوران تاریخی را روشن می‌کند. در مقابل شعر تغزلی یا غنایی بر بنیاد ذهنیت استوار است و یکسر با روح سوپژکتیو و فردی سر و کار دارد. البته نمی‌تواند مختصات گروهی و زندگی تاریخی را بیان کند اما در وصف زندگی فردی باز تکیه بر حالت‌های کلی می‌کند. شعر نمایشی دو گونه زندگی روح آپژکتیو و روح سوپژکتیو را با یکدیگر ترکیب می‌کند و هر دوگونه شعر غنایی و حماسی را با خود همراه دارد. هم رخدادهای جهان بیرون را برای ما تشریح می‌کند و به این اعتبار عینی و آپژکتیو است و هم رخدادهای درونی ذهنی را وصف می‌کند و از حالت‌های نفسانی شخصیت‌ها سخن می‌راند و به این معنی سوپژکتیو است. (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۱۲).

اگر چه همانطور که گفتیم شعر حکمی و تعلیمی با شعر غنایی بسیار تفاوت دارد اما حتی از این نظر که عین و ذهن را ترکیب می‌کند نیز بی‌شبهت به مقاصد و ساختار شعر نمایشی نیست و ما می‌توانیم در کنار شعر حماسی و شعر غنایی آن را یکی از انواع اصلی شعر فارسی به حساب آوریم و نظرگاههای مربوط به سه نوع ادبی یونان را دربارهٔ این سه نوع شعر فارسی به حساب آوریم و نظرگاههای مربوط به سه نوع ادبی یونان را دربارهٔ این سه نوع شعر فارسی نیز پیش و کم صادق بدانیم چنانکه در نظریهٔ هگل دیدیم. گوته شاعر بزرگ آلمانی در تعلیقات دیوان شرقی می‌گوید شعر بیش از سه نوع نیست:

- شعری که با وضوح و روشنی داستانی را بیان می‌کند.

شعری که از شور و هیجان منبع می‌گیرد.

شعری که کاری فردی و شخصی را تجسم می‌بخشد.

و اینها به ترتیب عبارتند از حماسه (روایت)، شعر غنایی و شعر تمثیلی یا درام. گوته عقیده دارد در تراژدی یونانی نخست این سه به هم آمیخته بودند بعد به

ترتیب خاصی جدا شدند. (زرین کوب، ۱۳۵۴، ج ۱ ص ۷۰ و نیز: ولک، ۱۳۷۴، ج ۱ ص ۲۷۴)

گاهی نیز کوشیده‌اند ادبیات را مطابق با طبقه‌بندی انواع در علوم طبیعی طبقه‌بندی کنند، و انواع ادبی را از اول ثابت و جدا از یکدیگر تصور کرده‌اند. گاهی نیز به قول طرفداران مذهب تطور انواع، بعضی از بعضی دیگر پدید آمده‌اند. برون تایر سعی کرده است قانون تطور داروین را بر شعر و ادبیات انطباق دهد. ارنست بووه استاد دانشگاه زوریخ در سال ۱۹۱۱ کتابی با عنوان شعر غنایی، حماسی و درام یا قانون تطور ادبی منتشر کرد. وی تاریخ تحول فکر انسانی را سه مرحله دانست: جوانی، مردی، پیری. به عقیده او، در جوامع بشری در هر کدام از این مراحل نوع مناسبی از شعر ایجاد می‌شود: نوع غنایی مربوط به دوره جوانی، نوع حماسی مربوط به دوره مردی و نوع درام مناسب با دوره پیری است. هر جامعه پس از پیری و فساد و تجزیه دوباره متولد می‌شود و این جریان دوباره ادامه پیدا می‌کند. (زرین کوب، ۱۳۵۴، ۷۱) نورتروپ فرای در کتاب تحلیل نقد چهار نوع اصلی را مطرح کرده است: کمدی، رمانس، تراژدی، هجو. او هر یک از این چهار نوع را به یکی از فصول سال که بیانگر تاریخ زندگی بشر است مربوط می‌کند. به نظر او امروز زمستان زندگی بشر است و نوع ادبی حاکم بر آن طنز است. (فرای، ۱۳۷۷، ۹۶).

گریم آلمانی در تقسیم‌بندی خود از انواع سه گانه معتقد است که حماسه هنر عینی و جمعی، مرحله اول شعر است. شعر غنایی مرحله دوم است که ذهنی و فردی است و نمایشنامه که ترکیب آن درست مرحله سوم را تشکیل می‌دهد. (رنه و لک، ۱۳۷۴، ص ۲۱۵). به هر حال چنان‌که پیداست با جانشین شدن شعر حکمی و تعلیمی به جای نمایشی، نظرگاه‌هایی که به آن‌ها اشاره کردیم، قدر صدق خود را از دست نمی‌دهد.

تقسیم‌بندی افلاطون و ارسطو از شعر به سه نوع نمایشی، حماسی، غنایی به هر حال بر شیوهٔ ارائهٔ لفظ در رابطه با مخاطب استوار است. چنانکه قبلاً اشاره کردیم، نورتروپ فرای می‌گوید از منشأ الفاظ نمایش و حماسه و شعر غنایی چنین بر می‌آید که اصل اساسی نوع به قدر کافی ساده است. چنین پیداست که بنیان تمایز انواع در ادبیات بر اصل یا رادیکال ارائه استوار است. الفاظ را می‌توان در برابر تماشاگر اجرا کرد یا در برابر مخاطب به زبان آورد یا به آواز خواند یا برای خواننده به قلم آورد ... لفظ مخاطب (audience) در حقیقت شامل جملگی انواع ادبی نمی‌شود کما اینکه اگر خوانندگان کتابی را مخاطب وصف کنیم، تا اندازه‌ای غیر منطقی است. (فرای، ۱۳۷۷، ۲۹۵).

می‌توان نظر نورتروپ فرای دربارهٔ انواع را براساس شیوهٔ تقلید نیز به گونهٔ دیگر توضیح داد. زیرا افلاطون و ارسطو شعر را مثل هنرهای دیگر تقلید از طبیعت و کردار آدمیان می‌دانستند که با مادهٔ زبان انجام می‌گرفت. بنابراین از نظر آنان همهٔ انواع شعر نوعی تقلید (یا بازنمایی) شمرده می‌شد. شعر غنایی بیان خویشتن شاعر است. در شعر حماسی (یا در رمان) شاعر گاه در مقام راوی به زبان خود سخن می‌گوید و گاه شخصیت‌ها را و می‌داند که در گفتار مستقیم سخن بگویند. (روایت مختلط) در نمایش، شاعر در پشت شخصیت‌های پنهان می‌شود. (رنه ولک، آستین وارن، ۱۳۷۳، ۲۶۱). به نظر می‌رسد در نمایش، تقلید به وسیلهٔ شخصیت‌های نمایش، در حماسه به وسیلهٔ شخصیت‌های حماسه و شاعر، و در شعر غنایی به وسیلهٔ شاعر صورت می‌گیرد.

نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که چه به اعتبار شیوهٔ تقلید، انواع ادبی از یکدیگر متمایز شده باشند و چه بر اصل شیوهٔ ارائه به مخاطب، در هر حال بنیان نقد انواع، بلاغی (rhetorical) است. «به این معنی که نوع را شرایط مستقر در میان شاعر و مخاطبان شعرش تعیین می‌کند.» (فرای (پیشین)، ۲۹۵).

بحث درباره انواع ادبی و پذیرش و توضیح آنچه ارسطو و افلاطون گفته‌اند یا تقسیم‌بندی انواع به روش‌های دیگر همواره در طول تاریخ ادبیات متداول است. فرمالیست‌های روسی برآنند که انطباق بین ساختمان دستوری ثابت زبان و انواع ادبی را نشان دهند. یا کویسن ادعا می‌کند که شعر غنایی صیغه اول شخص و زمان حال است، در حالی که حماسه صیغه سوم شخص و گذشته است. (ولک، وارن، ۱۳۷۳، ۲۶۲). ای. اس. دالاس منتقد هوشمند انگلیسی که با تفکر انتقادی شلگل و کولریج آشنا بوده به سه نوع اساسی شعر یعنی نمایشنامه، قصه و ترانه پی برد. تعبیر او از این سه نوع ادبی چنین است: نمایش، دوم شخص و زمان حال، حماسه سوم شخص و زمان گذشته، شعر غنایی اول شخص مفرد و آینده. (همان، ۲۶۱-۲۶۲).

رنه ولک می‌نویسد:

می‌توان تاریخ نوع را در قرن هیجدهم پایان یافته دانست. به این لیل که انتظارات صوری و الگوهای ساختمانی مکرر از بین رفتند ... بهتر است بگوئیم مفهوم نوع در قرن نوزدهم دگرگون شده، نه اینکه از میان رفته یا اصولاً نوشتن بر اساس نوع خاص نابود شده است. با بیشتر شدن تعداد مخاطبان در قرن نوزدهم انواع بیشتری ایجاد می‌شود و عمر انواع در نتیجه انتشار سریع آثار چاپی ارزان قیمت کوتاه‌تر و دچار دگرگونی‌های سریعتری می‌شود. «نوع» در قرن نوزدهم و در دوران ما دچار همان مشکلاتی است که «دوره». همه ما می‌دانیم که شیوه‌های باب روز ادبی تغییر سریعتری دارد، و هر نسل ادبی به جای ۵ سال ده سال عمر می‌کند .... (همان، ۲۶۶-۲۶۷).

این سخن درباره شعر فارسی هم صادق است. بعد از انقلاب مشروطه و پیدا شدن شعر نو، بحث انواع، دیگر چندان اعتباری ندارد.

اگرچه تقسیم‌بندی ارسطو و افلاطون براساس آثار موجود یونان قدیم صورت گرفته است و شیوه ارائه آن آثار نیز به سبب مقتضیات فرهنگی و اجتماعی و



جامعه عصر آنان بنیان نهاده شده است. اما ما می‌توانیم چنانکه گفتیم آن تقسیم‌بندی را هم به سبب بعضی شباهت‌ها و هم برای آسان شدن و نظم گرفتن بحث با گذاشتن نوع حکمی و تعلیمی به جای نمایش و نیز پذیرفتن اندازه‌ای تسامح درباره تقسیم‌بندی شعر فارسی اقتباس کنیم؛ بخصوص که دوره شعر کلاسیک ما به سبب عدم تغییر و تحول سیاسی و اجتماعی مهم که منجر به تغییر و تحول فرهنگی عمیق شود، برای قرن‌ها تقریباً ثابت باقی ماند و شعر نیز به تبع آن کمتر دستخوش تغییر و تحول کلی شد.

اگر بنا به تعریفی که بر حسب موضوع و زمینه‌ی معنایی غالب در هر یک از این سه نوع شعر حماسی، حکمی و تعلیمی و غنایی به دست دادیم، به شعر فارسی بنگریم با صرف نظر از قالب شعر، اکثر قریب به اتفاق شعر فارسی را خواه کوتاه و خواه بلند و خواه داستانی و غیر داستانی می‌توانیم در ذیل یکی از این سه نوع جای دهیم.

حماسه‌های فردی، تاریخی، دینی و مذهبی که تعداد آن‌ها بسیار است همه به سبب آنکه در آن‌ها زمینه‌ی معنایی غالب، جنگ و شجاعت و پهلوانی است و بیشتر به جنبه‌ی شجاعت شخصیت‌ها تأکید شده است، همه می‌توانند در ذیل نوع حماسه قرار گیرند. شعرهایی که در آن‌ها به نوعی تعلیم اخلاقی، دینی، عرفانی، فلسفی یابند و نصیحت مطرح می‌شود چه به صورت منظومه‌های بلند و چه شعرهای کوتاه می‌توانند در ذیل نوع حکمی و تعلیمی قرار گیرند. در ذیل شعر غنایی نیز به سبب آنکه عواطف مختلفی ممکن است انگیزه‌ی سرودن شعر باشد، می‌توان اقسام متعددی را جای داد که در ذیل درباره آنها سخن می‌گوییم.

### مقایسه انواع شعر

قبلاً اشاره کردیم که شعر غنایی شعری است که در آن شاعر احساسات و عواطف شخصی خود را بیان می‌کند. در این معنی چنانکه دیده می‌شود برخلاف

تعریف اولیه شعر غنایی، لازم نیست حتماً خواندن آن با آواز و توأم با نواختن سازی صورت بگیرد. شعر غنایی بخصوص با تصویری که امروزه از شعر داریم بیش از شعر حماسی و شعر حکمی به مفهوم شعر به معنی خاص آن دلالت دارد. زیرا در شعر حماسی موضوعی از پیش معلوم و موجود، نظم می‌شود. بنابراین در شعر حماسی معنی مقدم بر شعر وجود دارد و این هنر یا مهارت صناعی شاعر و ظرفیت‌های کسبی و تجربی اوست که می‌تواند معنی موجود را به گونه‌ای ارائه دهد تا بیشترین تأثیر را بر مخاطبان بگذارد. در شعر حکمی و تعلیمی نیز می‌توان گفت اصل موضوع سخن، بخشی در کتاب‌ها و بخشی در ذهن شاعر وجود دارد و باز همان مهارت شاعر و استعداد و ظرفیت‌های هنری اوست که معنی موجود را به شیوه‌ای هنرمندانه ارائه می‌کند تا بیشترین تأثیر را بر خواننده بگذارد و او را به قبول معنی راغب‌تر کند، اما در شعر غنایی یا حداقل اقسامی از شعر غنایی که به آن‌ها اشاره خواهیم کرد، معنی یا موضوع سخن مقدم بر شعر وجود ندارد و آنچه مقدم بر شعر وجود دارد حالتی روحی است که تحت تأثیر برخورد با پدیده‌های طبیعت و واقعیت‌های زندگی در شاعر ایجاد می‌شود و همین احوال روحی یا احساسات و عواطف است که جریان تدریجی معنی زایی را جهت می‌دهد و در نهایت شعر را به وجود می‌آورد و بنابراین جنبه ناآگاهی در پدید آمدن شعر غنایی نقش برجسته‌ای دارد. به همین سبب بود که قبلاً هم اشاره کردیم که در حالی که در شعر حماسی تنها هنر شاعر حضور دارد، در شعر حکمی و تعلیمی هنر و جهان‌بینی شاعر و در شعر غنایی هنر و احساسات و عواطف شاعر حضور پیدا می‌کند و اگر در شعر غنایی معنی و جهان‌بینی شاعر هم چهره می‌نماید، این معنی و جهان‌بینی هم در خدمت بیان عواطف قرار می‌گیرد.

اصولاً بیان عواطف یکی از وجوه تمایز اساسی شعر با سایر تولیدات ذهن بشر است. زیرا اگر حماسه را ابلاغ خبر گذشتگان فرض کنیم و شعر حکمی و

تعلیمی را ابلاغ معرفت، این دو را تاریخ و فلسفه و اخلاق هم می‌توانند ابلاغ کنند. کار شعر در این میان، ابلاغ آن دو به زبانی سر زنده و شورانگیز است به گونه‌ای که مخاطب را تحت تأثیر بیشتر قرار دهد و عواطف او را برانگیزد. به همین سبب است که ارسطو برای پاسخ به انتقاد افلاطون که شعر را دروغ و بی‌فایده و تقلید تقلید و دور از حقیقت می‌دانست، مجبور بود به خصوصیتی از شعر برای رفع ایراد افلاطون متوسل شود که هم از سایر تولیدات ذهنی بشر ساخته نباشد و هم در عین حال این خصوصیت شعر مفید فایده‌ای باشد. وقتی ارسطو در بحث از تراژدی می‌گفت که تراژدی به سبب ساختار خود که کامل‌تر از جهان واقع است، هم کلی‌تر از تاریخ و هم عمیق‌تر از فلسفه است، اشاره می‌کرد که این ساختار در مخاطب ترس و شفقت برمی‌انگیزد و از طریق ترس و شفقت منجر به کتارزیس یا تهذیب نفس مخاطب می‌شود. ترس و شفقت، از عواطف انسانی و برانگیختن آن خاص شعر و هنر است و تهذیب نفس فایده‌ای است که از آن حاصل می‌شود.

فلاسفه مشائی متأثر از ارسطو مانند ابونصر فارابی، ابن سینا و خواجه نصرالدین طوسی نیز در بحث از شعر، اگرچه بعضی از مطالب رساله فن شعر ارسطو را به گونه‌ای دیگر فهمیده بودند، اما جوهر شعر را بر خلاف شمس قیس رازی - منتقد و شعرشناس دوره کلاسیک - نه وزن، قافیه و اندیشه، بلکه تخیل می‌دانستند. خواجه نصیر طوسی هم وقتی می‌گفت شعر، کلام مخیل است اضافه می‌کرد: کلام مخیل کلامی است که در انسان ایجاد انفعال نفسانی کند. (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۲۶، ۵۸۷-۵۸۸). حتی وقتی هم در فلسفه علمی هنر را تعریف می‌کردند، باز بر عاطفه تاکید می‌شد. آنان هنر را نوعی شخصیت می‌دانستند که بر عاطفه تاکید داشت. از نظر آنان شناخت، برخورد ارگانیسم با طبیعت یا محیط بود. در این رابطه شناخت اگر تاکید بر محیط و طبیعت تعلق می‌گرفت علم به وجود می‌آمد و اگر بر انسان قرار می‌گرفت هنر پدید می‌آمد و

در صورتی که هم بر طبیعت و هم بر انسان تأکید می‌شد فلسفه به وجود می‌آمد. تأکید بر انسان در واقع نوعی شناخت عاطفی را به وجود می‌آورد. بنابراین ارتباط عاطفه یا انفعال نفسانی با شعر و هنر حاکی از این است که شعر بیش از همه با عاطفه و احساس سر و کار دارد و گویی میان شعر و عاطفه نسبت مستقیمی وجود دارد. به این معنی که هرچه عاطفه در شعر غلبه پیدا می‌کند شعریت شعر هم بیشتر می‌شود. این همه، توجه ما را به این نکته معطوف می‌کند که شعر غنایی که بیان احساسات و عواطف شخصی است از دو نوع دیگر شعر، خصوصیت و صفت شعری برجسته‌تری دارد. توجه به این نکته هم لازم است که ارسطو و پیروان او بر این نکته تأکید داشتند که شعر باید سبب انفعالی نفسانی شود و برای ایجاد این انفعال بنابر نظر آن‌ها لازم نبود شعر حتماً احساسات و عواطف شاعر را بیان کند تا سبب برانگیختن عواطف دیگران شود. به همین سبب است که از نظر ارسطو آنقدر که تراژدی و حماسه اهمیت داشت شعر غنایی اهمیت نداشت. در سخن خواجه نصیر طوسی نیز همین مطلب را می‌بینیم در چهار مقاله عروضی و قابوس نامه نیز همین نکته پیدا است. اینکه شعری عواطف و احساسات شخصی را بیان کند با این که در دیگران احساس و عاطفه برانگیزد تفاوت دارد. بی‌گمان در یونان قدیم، روایات حماسی که توسط روایان خوانده می‌شد و تراژدی که بر صحنه اجرا می‌شد مخاطبان و تماشاگران را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌داد و عواطف آنان را تحریک می‌کرد تا شعر غنایی که همراه موسیقی اجرا می‌شد و احتمالاً تأثیر موسیقی در برانگیختن عواطف مخاطبان تأثیر بیشتری داشت تا کلام. می‌توان حدس زد که انواع شعر فارسی هم در گذشته از راه شنیدن به مخاطبان می‌رسید. در این حال صدا و حرکات راوی یا کسی که شعر را برای مخاطبان می‌خواند بخشی از عواطف را علاوه بر خود شعر به خوانندگان منتقل می‌کند. در نمایش بخصوص رفتار و حرکات بازی‌کنان بر صحنه در انتقال تأثیر بر خوانندگان نقش مهمی ایفا می‌کند و چنان

می‌نماید که بازی‌کنان احوال روحی خود را با رفتار و حرکاتشان به خواننده منتقل می‌کنند. در خواندن حماسه هم که شخصیت‌ها و توصیف اعمال و رفتارشان در مخاطبان اثر می‌گذارد بخشی از نفوذ در عواطف خوانندگان نیز مدیون شیوه خواندن راوی شاعر است. در دوران جدید که تعداد باسوادان بیشتر شده است و نوشتار بر گفتار غلبه پیدا کرده است، آثار ادبی را بیشتر و حتی آثار نمایشی را نیز می‌توان قبل از اجرا خواند. این تحول در ارتباط میان اثر ادبی و خواننده وضع تازه‌ای پدید آورده است. در زمینه بحث ما این وضع تازه منجر به حذف تأثراتی می‌شود که فقدان حضور فیزیکی نویسنده و راوی و اشخاص نمایش به وجود می‌آورد. به نظر می‌رسد این وضع تأثیر شعر غنایی را در برانگیختن عواطف در مقایسه با دو نوع دیگر شعر، بیشتر می‌کند. زیرا در شعر غنایی از راه ساختار زبان و بیان اول شخص به هر حال غیبت شاعر و راوی را کمتر احساس می‌کنیم.

درست است که در نمایش و شعر حماسی عواطف شخصی نویسنده بیان نمی‌شود اما شخصیت‌های نمایش و حماسه به جای نویسنده، عواطف و احساسات خود را از راه گفتارها و کنش‌های خود بیان می‌کنند و به همین سبب است که مخاطبان یا خوانندگان متأثر می‌شوند. وقتی خواننده در وضع جدید و غلبه نوشتار بر گفتار با اثر تنها می‌ماند، تأثیرپذیری عاطفی او از اثر تا حد زیادی به شیوه بیان اثر متکی می‌شود و تنها از طریق نوشتار است که تحت تأثیر احوال عاطفی شخصیت‌ها و نه «من» شاعر قرار می‌گیرد. یکی از مطالبی که کم و بیش همه نظریه پردازان زبان به آن توجه داشته‌اند، نقش‌هایی است که زبان می‌تواند داشته باشد. از مشهورترین این نظریه‌ها نظریه یاکوبسن است. یاکوبسن در هر ارتباطی زبانی، شش عامل را لازم می‌داند که عبارتند از:

۱. فرستنده پیام یا متکلم : addresser

۲. گیرنده پیام یا مخاطب : addressee
  ۳. پیام که از فرستنده به گیرنده منتقل می‌شود: message
  ۴. زمینه‌ای که به آن پیام ارجاع می‌شود: Context
  ۵. رمزگان که نشانه‌های زبانی مشترک میان فرستنده و گیرنده است : Code
  ۶. مجرای ارتباطی میان فرستنده و گیرنده که امکان تماس را فراهم آورد:  
Contact
- هر کدام از این شش عامل نقش‌های متفاوتی از زبان را پدید می‌آورند. بر حسب آن که گوینده بر کدام یک از این عامل‌ها تأکید کند به ترتیب نقش‌های زیر پدید می‌آید:

۱. تأکید بر فرستنده، نقش عاطفی / بیانگری : Emotive / Expressive
۲. تأکید بر گیرنده، نقش ترغیبی: Conative
۳. تأکید بر پیام، نقش شعری / ادبی: Poetic
۴. تأکید بر زمینه، نقش ارجاعی: referential
۵. تأکید بر رمزگان، نقش فرازبانی: metalinguistic
۶. تأکید بر مجرای ارتباطی، نقش همدلی: Twentieth-century phatic<sup>1</sup> (literary theory, pp 120-121).

مدل سنتی زبان چنانکه بهلر مخصوصاً توضیح داده است این نقش‌ها را به سه نقش محدود کرده است: نقش عاطفی، نقش ترغیبی، و نقش ارجاعی. تأکید اصلی این سه نقش به ترتیب بر اول شخص یا گوینده، دوم شخص یا مخاطب و سوم شخص (کسی یا چیزی که درباره او سخن گفته می‌شود) است. ( Ibid, p. 122.) چنانکه دیده می‌شود بر این سه نقش اصلی، در نظریه یاکوبسن یک نقش اصلی دیگر اضافه شده است که نقش شعری زبان است. و چنانکه اشاره کردیم نقش شعری زبان نتیجه تأکید گوینده بر پیام است.

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم وقتی خوانندگان متن شعر را از روی نوشته می‌خوانند از بسیاری جهات کار انتقال عاطفه به زبان واگذار می‌شود. اگرچه ممکن است خود موضوع شعر نیز شامل زمینه‌ای باشد که با هر زبانی که بیان شود در دیگران تأثیر عاطفی ایجاد کند، اما زبان می‌تواند هم به تشدید تأثیر عاطفی کمک کند و هم موضوعی را که فاقد زمینه معنایی مناسب برای ایجاد عاطفه است و اگر با زبان روزمره و زبان روزنامه بیان شود ایجاد تأثیر نمی‌کند، با تأکید بر پیام و زبان به گونه‌ای بیان کند که منجر به تأثیر عاطفی شود.

علاوه بر آنچه گفتیم باید به این نکته هم توجه داشت که بررسی دقیق زبان شعر را نمی‌توان به همین سبب که نتیجه تأکید بر پیام است محدود کرد. هر یک از انواع شعر تا حد زیاد و به درجات مختلف نقش‌های زبانی دیگر را به اقتضای موضوع می‌پذیرد. مثلاً شعر حماسی که متمرکز بر سوم شخص است، شدیداً با نقش ارجاعی زبان وابسته است. اما شعر غنایی که متمرکز بر اول شخص است بطور چشمگیری با نقش عاطفی زبان پیوند دارد و شعر حکمی و تعلیمی که تأکید بر دوم شخص دارد، با نقش ترغیبی زبان مناسبت بیشتری دارد. همچنین شعر حماسی با جمله‌های خبری و شعر غنایی با جمله‌های اظهاری و تعجیبی و شعر حکمی با جمله‌های امری و ندایی وابستگی بیشتری دارد. بنابراین تأکید بر پیام که نقش شعری یا ادبی را تقویت می‌کند، بالضروره متضمن تقویت نقش عاطفی نیست و چه بسا شعری که با وجود برجستگی زبان در نتیجه تأکید بر پیام، از قدرت تأثرانگیزی بسیار کمی برخوردار باشد.

فهرست منابع:

۱. احمدی، بابک حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۴
۲. خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶
۳. زرین کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۵۴
۴. فرای نورتروپ، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۷۷
۵. گوته، یوهان ولفگانگ فون، دیوان غربی - شرقی، ترجمه محمود حدادی، نشر بازتاب نگار، تهران، ۱۳۸۴
۶. ولک، رنه، آوستین وارن، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳
۷. ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر، چ اول، تهران ۱۳۷۴
۸. هومن، محمود، تاریخ فلسفه، کتاب اول، انتشارات کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۵۲