مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز
دوره بیست و دوم، شماره سوم، پائیز ۱۳۸۴ (پیاپی ۴۴)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

مبانی زیبایی‌شناسی شعر

دکتر فـروغ صهبا*
دانشگاه اراک

چکیده

در مقاله حاضر که تحقیق در زیبایی شعر به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته، ابتدا به تعریف زیبایی و پیدایش زیبایی‌شناسی به عنوان یکی از شـاخه‌هـای علـوم و نظـر فیلـسوفان اخیـر دربـاره‌ی آن می‌پردازیم، سپس بحث زیبایی شعر را در محورهای زبان و موسیقی و تخیل و محتوا پی می‌گیریم.

زیبایی و زیباشناسی از زمان‌های قبل از سقراط به صورت موضوعی فرعی مورد توجه هنرمنـدان و هنرشناسان و فلاسفه بود تا این که در قرن هجدهم باوم گارتن آن را به عنوان شاخه‌ای از علوم ثبـت کرد. سپس فشنر زیبایی‌شناسی را بر اساس بررسی تجربی یا اسـتقرائی آثـار هنـری پایـه‌گـذاری و روش‌هایی وضع کرد که هنوز در سراسر جهان به کار می‌رود.

به لحاظ آن که شعر نیز یک هنر متعالی ارزیابی می‌شود و هر اثر هنری در بنیـان خـود زیباسـت، می‌توان آن را از دیدگاه زیبایی‌شناسی بررسی کرد. در شعر ظهور هر عاطفه و احساس در قالب زبـانی مخیل شکل می‌گیرد و با موسیقی مناسب و هماهنگ، توان تأثیر و القا پیدا می‌کند. بنابراین چنان کـه نتیجه‌ی بحث نشان می‌دهد زیبایی زبان، موسیقی و تخیل در بخش روساخت، و زیبایی محتوا در بخش ژرف ساخت، ارکان سازنده‌ی زیبایی شعر است.

واژه‌های کلیدی: ۱. زیبایی ۲. شعر ۳. زبان ۴. موسیقی ۵. تخیل ۶. محتوا

۱. مقدمه

زیبایی واژه‌ای است که افراد مختلف متناسب با معیارهایی که خود تعیین کرده‌اند برای آنچه مایه‌ای از لـذت را برای آنها فراهم می‌کند به کار می‌برند، به گونه‌ای که بنا به گفته‌ی ولتر[1] اگر «از وزغی بپرسید زیبایی چیست ... پاسـخ خواهد داد جفتم.» (ولک،۷۹: ۱۳۷۷، ج۱) از سوی دیگر، زیبایی و زیبایی‌شناسی بـا آن کـه مـورد توجـه هنرمنـدان و فلاسفه و زیبایی‌شناسان بوده، هنوز تعریفی که مورد پذیرش همگان باشد، پیـدا نکـرده اسـت. در حـالی کـه برخـی از دانشمندان زیبایی‌شناس تعریف‌هایی برای زیبایی ارائه کرده‌اند، گروهی دیگر زیبـایی را غیـر قابـل تعریـف دانـسته‌انـد. برخی نیز همچون آناتول فرانس[2] وجود ارکان یا معیارهای زیبایی را انکار کرده، گفته‌اند: «زیباشناسی بر چیزی محکـم استوار نیست. کاخی است پا در هوا» (ولک، ۴۲: ۱۳۷۷، ج۴)

مشکل عمده آن است که سلیقه‌های شخصی، عقاید مکتبی- فلسفی، فرهنگ ملی و جایگاه تاریخی هر شـخص و گروهی در راه شناخت و تعیین ارکان زیبایی بسیار مؤثر و موجب بروز اختلاف در بین مدعیان زیبـایی‌شناسـی بـوده است و البته این یک امر طبیعی است. یک اثر معماری از دوران گذشته، آن چنان که امروز بـرای مـا زیباسـت ممکـن است برای مردمی که در زمان آنها ساخته شده زیبا نبوده باشد یا آنچه را مردم سرزمینی زیبا می‌پندارند ممکـن اسـت ساکنان منطقه‌ی دیگر آن را زیبا ندانند. در هر صورت، زیبایی لازمه‌ی هنر است و با اعتقاد به این که شعر هـم یکـی از

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

اقسام هنر به شمار می‌آید، باید بتوان آن را از جهت زیبایی‌شناسی بررسی کرد. در مقاله‌ی حاضر ابتدا رویکردی مقدمه‌گونه به زیبایی داریم و پس از آن به بحث درباره‌ی ارکان زیباشناختی شعر می‌پردازیم.

۲. زیبایی

زیبایی و زیبایی‌شناسی با عناوین مختلف از زمان سقراط و حتی قبل از آن نزد فیلسوفان هندی و چینی مورد بحث بوده است و هرکدام از زیبایی‌شناسان تعریفی از آن ارائه کرده‌اند. در میان فلاسفه‌ی قدیم یونان، مفهوم زیبایی از نظر افلاطون مترادف است با مفاهیم منظم و هماهنگ، و کار هنری، آفرینش نظم و قاعده‌ای خاص است. (ر.ک.احمدی، ۲۷: ۱۳۸۰) ارسطو هماهنگی، نظم و اندازه‌ی مناسب را از اوصاف امر زیبا می‌داند و آن را در وحدت اجزاء شعر و درام می‌جوید و با توجه به ارتباط بین کردار و نمایش مسأله‌ی خیر را هم با مسأله‌ی زیبا همعنان می‌کند. (ارسطو، ۱۰۴: ۱۳۵۷).

فلوطین[۳] که پیرو مشرب نو افلاطونیان و حلقه‌ی پیوند بین افلاطون و فلاسفه‌ی سده‌های میانه است درباره‌ی زیبایی اعتقاد دارد: «الوهیت سرچشمه‌ی زیبایی است. ... عقل و هرچه از عقل فیضان می‌یابد زیبایی اصیل روح است نه زیبایی ناشی از امور بیگانه، و بدین جهت است که می‌گویند روحی که نیک و زیبا شود همانند خدا می‌گردد زیرا خدا منشأ بخش بهتر و زیباتر هستی و به عبارت بهتر، منشأ خود هستی یعنی زیبایی است.» (فلوطین، ۱۱۸: ۱۳۶۶)

در معارف اسلامی نیز بنابر احادیث و اخباری که دال بر حسن و جمال الهی است[۴] حضرت حق اصل و منشأ کلیه‌ی زیبایی‌هاست. آفرینش تجلی زیبایی خداوند است و انسان یکی از جلوه‌های زیبای خلقت و برترین هنر آفرینش است که زیبایی او عشق‌آفرین و انگیزه‌ای برای ازدواج و دوام بقای نسل انسان است. طبیعت زیبا که یکی از ارکان سازنده‌ی تمام هنرهای مصنوع بشر است از دیگر مصادیق زیباییست که قرآن بارها توجه انسان را به بخش‌های مختلف آن - از اوج فلک تا عمق دریاها- جلب می‌کند.

با وجود این که زیبایی‌شناسی از گذشته‌های دور مورد توجه دانشمندان بوده است به‌آسانی و به‌طور صریح نمی‌توان گفت در گذشته این شاخه از دانش بشر را چه می‌نامیدند. پیشینه‌ی زیبایی‌شناسی به عنوان علمی مستقل به نیمه‌ی اول قرن هجدهم و حدود سال‌های ۱۷۳۵ الی ۱۷۵۸ می‌رسد که فیلسوفی آلمانی به نام الکساندر گوتلیب باوم گارتن[۵] واژه‌ی «استتیک»[۶] را که قبلاً به معنای «نظریه‌ی حساسیت»[۷] بود در کتابی به همین نام برای این رشته برگزید. باوم گارتن که سودای بنیان علمی تازه در سر داشت زیبایی‌شناسی را به عنوان «علم معرفت حسی» تعریف کرد و مکتب زیبایی‌شناسی متافیزیکی را پدید آورد. پس از او تلاش علمی و فلسفی بزرگانی چون کانت[۸] و هگل[۹] موجب گسترش و اثبات زیبایی‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های دانش بشر در فلسفه‌ی هنر گردید. (ر.ک. احمدی، ۲۰: ۱۳۸۰؛ وزیری ۱: ۱۳۸۸؛ رید، ۱۴: ۱۳۵۳)

کانت با پذیرش «استتیک» در معنی شناسایی زیبایی، بخشی از کتاب خود را که موسوم به «سنجش نیروی داوری» بود به تحلیل زیبایی اختصاص داد. روش‌ها و مباحثی که کانت در این کتاب مطرح کرد تأثیر شگرفی بر فلسفه‌ی هنر در آلمان داشت. بابک احمدی در کتاب حقیقت و زیبایی می‌گوید: «با کانت به معنای واقعی کلمه زیبایی‌شناسی انتقادی آغاز و بحث از زیبایی رها از کارکردها و سودهایش مطرح شد.» (احمدی، ۷۷: ۱۳۸۰) و بنا به گفته‌ی ژان پل ریشتر[۱۰]، دنیا پس از کانت پر شد از زیبایی‌شناسان. (رید، ۱۵: ۱۳۵۳) مخصوصاً در آلمان به دنبال انتشار کتاب «سنجش نیروی داوری» در سال ۱۷۹۰، جنبشی در زیبایی‌شناسی پدید آمد و نویسندگانی شروع کردند به تحریر زنجیره‌وار کتاب‌هایی در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد شعر (ولک،۲۸۹: ۱۳۷۷: ج۱)، که شاید از زمان افلاطون تا کروچه[۱۱] مهمترین گامی باشد که درباره‌ی فلسفه‌ی زیبایی برداشته شده باشد. (رید، ۱۵: ۱۳۵۳)

نظریه‌پردازی آلمانی‌ها درباره‌ی هنر، در مکتب زیباشناسی هگل به اوج می‌رسد. «هگل البته با تفاوت‌هایی تمام گفته‌های کانت و شیلر[۱۲] و شلینگ[۱۳] و زولگر[۱۴] را ... جمع‌بندی می‌کند و آن را در نظامی زیباشناختی وارد می‌کند که به نوبه‌ی خود بخش کوچکی از فلسفه‌ی همه جانبه‌ی ذهن و تاریخ و طبیعت است.» (ولک، ۳۷۱: ۱۳۷۹) نظر او

درباره‌ی هنر و اثر هنری این است که: «هنر امر حسی را روحی و امر روحـی را حـسی مـی‌کنـد. ... اثـر هنـری کلیتـی یکپارچه است که همه‌ی جزئیات آن سازمند شده، دنیایی محدود به خود است کـه هـدفی ورای خـود نـدارد.» (ولـک، ۳۷۳: ۱۳۷۹) و در مورد زیبایی معتقد است: «جمال مظهر خداوند در زمین است و وحـدت، صـفت زیبـایی بـه شـمار می‌رود و زیبایی خداوند است.» (غریب، ۳۰: ۱۳۷۸) و به طور خلاصه: «زیبایی حقیقت است و حقیقت زیبایی.» (ریـد، ۱۶: ۱۳۵۳)

رنه ولک تألیف کتاب پنج جلدی و حجیم فریـدریش تئـودور فیـشر[۱۵] را کـه بـین سـال‌هـای ۱۸۴۴ تـا ۱۸۵۶ درباره‌ی زیباشناسی تألیف کرد فرجام موقتی و صورت مدون شده‌ی جنبش زیباشناسی به حساب می‌آورد که بـا کانـت شروع شد و فیلسوفانی چون شلینگ، شلایر ماخر[۱۶]، هگل و شوپنهاور[۱۷] با اظهار نظریه‌های خود آن را پـیش بردنـد. در جریان و پیشرفت این اشتغال ذهنی به اندیشه‌های زیباشناختی، هرکدام از این بزرگان نظام زیباشناسی خاص خـویش را به وجود آورد و شاعران و مورخان ادبی، اندیشه‌های طرح شده‌ی آنها را جرح و تعدیل و عامه فهـم کردنـد و بـه کـار بستند. (ر.ک.ولک، ۲۸۹: ۱۳۷۷، ج ۱)

در قرن نوزدهم مکتب زیبایی‌شناسی رمانتیک‌ها مورد حمله قرار گرفت و به موازات تغییراتـی کـه در زمینـه‌ی فلسفه پدید آمد، به تدریج در مقابل جنبشی که در زیباشناسی با کانت شروع شده بـود واکـنش نـشان داده شـد. ایـن واکنش، چرخش به سوی مشرب‌های مکتب اصالت تجربه بود. «فشنر[۱۸] که مبانی زیبایی‌شناسـی‌اش در ۱۸۷۶ منتـشر شد نخستین فیلسوفی بود که علم زیبایی‌شناسی را بر اساس بررسی تجربی و یا استقرائی آثار هنری پایه‌گـذاری کـرد. او روش‌هایی تجربی وضع کرد که هر چند کروچه آنها را تفننها یا وقت‌گذرانی‌هایی نامید . . . هنـوز در سراسـر دنیـا در آزمایشگاه های روانشناسی به‌کار برده می‌شود.» (رید، ۱۹: ۱۳۵۳)

در قرن بیستم کتابی به نام «نظریه‌های زیباشناسی» نوشته شد که از شاهکارهای اندیـشه‌هـای فلـسفی دوره‌ی معاصر است. مؤلف این کتاب فیلسوف آلمانی «تئودور. و. آدورنو»[۱۹] است. آدورنـو مـدافع و در عـین حـال از منتقـدین سرسخت مدرنیته بود که تمام دوران کار فکری خـود را صـرف اندیـشیدن بـه هنـر و زیبـایی کـرد. نظریـه‌ی نهـایی و شگفت‌آور آدورنو درباره‌ی زیباشناسی «ضرورت زیباشناسی‌زدایی هنر» است. او بر این نظر است که هنر باید از زمینه‌ی اسطوره‌ای، آیینی و مناسکی که در آن پرورده شده، جدا شود و مسیر تکامل درونـی خـود را بیابـد. (ر.ک. ۲۱۸ و ۲۶۶: ۱۳۸۰)

رویداد مهم دیگر در عرصه‌ی هنر و زیبایی سده‌ی بیستم که در اینجا باید بدان اشاره کرد نفوذ زیبـایی‌شناسـی در عرصه‌ی صنعت است. در قرن بیستم زیبایی‌شناسی از مرزهای هنر و زیبایی‌های هنـری فراتـر رفـت و بـا توسـعه‌ی تکنولوژی و صنعت، وارد عرصه‌ی تولید شد و شاخه‌ای از زیبایی‌شناسی به نام زیبایی‌شناسی صنعتی پدیـد آمـد. (ر.ک. زایس، ۱۴۹: ۱۳۶۳)

۳. زیبایی شعر

در بین انواع هنر، شعر هنری کلامی است و به لحاظ آن که در قالب زبان ارائه می‌شود خیلی بیشتر از هنرهـای دیگر با مخاطب پیوند برقرار می‌کند و در صورتی که برخوردار از زیبایی باشد می‌تواند او را به اقناع درونی برساند. ادگار آلن پو[۲۰] درباره‌ی شعر و زیبایی آن می‌گوید: «شاعر با نیک و بد و یا حقیقی بودن کـاری نـدارد سـر و کـارش فقـط بـا زیبایی است. وظیفه‌ی نخـستین او رسـیدن بـه زیبـایی بـرین اسـت کـه زیبـایی ایـن جهـانی جلـوه‌ای از آن اسـت.» (پورنامداریان، ۲۰: ۱۳۸۱) اما این که زیبایی چگونه پدید می‌آید و منتقد با چه معیارهایی باید به ارزیابی آن بپردازد، از مواردی است که کمتر به آن پرداخته‌اند.

ارزیابی یک شعر مخصوصاً از جنبه‌ی زیبایی مانند سنجش یک چیز قابل اندازه‌گیری نیست که بتـوان بـا ابـزار خاصی آن را ارزیابی کرد. بسیاری از نظریه‌هایی که درباره‌ی زیبایی‌شناسی شعر مطرح شـده بـر اسـاس ذوق و سـلیقه است، ذوق هم از یک طرف قواعد مشخصی ندارد و از سوی دیگر، در افراد مختلف فرق می‌کند. «هیـوم[۲۱] در رسـاله‌اش - درباره‌ی ضابطه‌ی ذوق - از جدایی ادراک زیبایی‌شناسانه از ادراک علمی یاد می‌کنـد و مـی‌پـذیرد کـه در زبـان هنـر

نمی‌توان قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت، ... و از این گفته چنین نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان برای فهم زیبایی قائل به همان ابزار مفهومی‌ای شد که در ادراک علمی کارآیی دارد.» (احمـدی، ۲۴: ۱۳۸۰) امـا همـین ذوق و سـلیقه‌هـای گوناگون و بدون معیار با تکیه بر شیوه‌هایی که در نقد شعر بر اثر تجربه به دست آمده، گاه دربـاره‌ی بعـضی از شـاعران بدون این که مرتکب اشتباه شوند به نتایج یکسانی می‌رسند و احکامی صادر می‌کنند از قبیل آنچه در مـورد فردوسـی، سعدی، مولوی و حافظ صادر کرده‌اند که عموماً مورد پذیرش همگان نیز قرار می‌گیرد.

لارنس پرین[۲۲] به یکی از مشهورترین شیوه‌های تجربی اشاره کرده می‌گوید: «می‌توانیم هر عنـصری را در شـعر فقط به این عنوان که آیا توانسته شعر را در رسیدن به هدف اصلی‌اش کمک کند ارزیابی کنیم. همچنین مـی‌تـوانیم در مورد کل شعر از این نظر که آیا این عناصر دست به دست هم داده یک مجموعه‌ی کامل را تشکیل داده‌اند یا نه قضاوت کنیم.» (پرین، ۱۰۳: ۱۳۷۳) کالریج[۲۳] نیز بر همین مبنا، زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته می‌گوید: «در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزاء ترکیب سازگار و حتی ناشی از آن اسـت.» (دیچز، ۱۷۳: ۱۳۷۳) بنابر این می‌توان گفـت: همـان گونـه کـه زیبـایی حاصـل از یـک معمـاری، مجموعـه‌ی زیبـایی بخش‌های گوناگون آن است زیبایی شعر هم حاصل از زیبایی واحدهای سـاختاری آن اعـم از روسـاخت و ژرف‌سـاخت است. واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت آن عبارت از زبان (آواها، واژگـان، ترکیـب‌هـا، صـورت‌هـای نحـوی)، موسیقی (موسیقی بیرونی، کناری، درونی، معنوی) و صور خیال است و در بخش ژرف‌سـاخت یعنـی آنچـه مربـوط بـه محتوا یا درونه‌ی شعر است شامل واحدهای عاطفه، اندیشه‌ای که عاطفه را شکل می‌دهد و همچنین موضوع یا پیـام یـا آنچه در ادبیات کلاسیک تحت عنوان معنی شعر مطرح است، می‌شود. نمودار بعضی از عناصر شـناخته شـده‌ی زیبـایی شعر را که در مقابل عناصر ناشناخته‌ی آن بسیار ناچیز است می‌توان به صورت زیر ترسیم کرد:

- زیبایی شعر
  - ۱: زیبایی بیرونی
    - ۱: زیبایی زبان
      - ۱: آواها
      - ۲: واژگان
      - ۳: ترکیب‌ها
      - ۴: نحو
    - ۲: زیبایی موسیقایی
      - ۱: موسیقی بیرونی
      - ۲: موسیقی کناری
      - ۳: موسیقی درونی
      - ۴: موسیقی معنوی
    - ۳: زیبایی تخیل: تشبیه، استعاره، مجاز، سمبل، تشخیص، حس‌آمیزی، کنایه، تمثیل، رمز، اسطوره، اغراق، ایهام، . . .
  - ۲: زیبایی درونی (محتوا)
    - ۱: عاطفه یا احساس
    - ۲: اندیشه
    - ۳: معنی
  - ۳: زیبایی حاصل از هماهنگی

۱. ۳. زیبایی برونی

۱. ۱. ۳. زیبایی زبان: در بین فلاسفه، هگل اعتقادی به زیبایی زبان شعر نـدارد «او لایـه‌ی آوایـی شـعر را کـم اهمیت جلوه می‌دهد و آن را عارضه‌ی ظاهری و تصادفی شعر می‌خواند و بر آن است کـه سـطح زیباشـناختی ادبیـات، زبان نیست بلکه خود ادراک شهودی و بازآفرینی درونی است. عنصر زبانی چیزی جز وسیله نیست و نـسبت بـه عنـصر

واقعاً شعری بی‌اعتناست.» (ولک،۱۳۷۹،ص۳۷۶) در حالی که دیگران معتقدند: شعر، زیبایی آفرینی با زبان است. از جمله، «کروچه و فوسلر[۲۴] معتقد بودند که زبان جنبه‌ی هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است. به نظر فوسلر زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جست و جوی سبک و زیبایی رفت.» (شمیسا، ۱۲۰: ۱۳۷۸) همچنان که سنگ و آجر وگچ مصالح معماری است یا رنگ که ابزار اولیه‌ی نقاشی است زبان هم مهمترین و اولین ماده‌ی شعر است. هیچ کدام از این مصالح بیرون از ساختار هنر، زیبا نیستند. واژه‌ها، ترکیب‌ها یا صورت‌های نحوی زبان، بیرون از ساختار شعر نه زشتند نه زیبا. زیبایی زبان شعر حاصل بهترین «گزینش و ترکیب» و «هماهنگی» آنها با دیگر عناصر شعر است. «شک نیست که هر مضمون و عاطفه‌ای، زبانی خاص خود طلب می‌کند و نیز بر حسب حال و شخصیت مخاطب، لحن و کیفیت سخن چه از حیث مفردات و ترکیبات و چه از حیث بافت نحوی باید تغییر کند. ... تسلط گوینده بر زبان، خواه زبان گفتار و خواه زبان نوشتار، و شناخت استعدادها و ظرفیت‌های گوناگون زبان، گوینده را به تحقق هماهنگی و هم‌سازی زبان با حال مخاطب و حال مقال یاری می‌کند. هماهنگی و تلائمی که خواننده میان زبان و مایه و مضمون عاطفی شعر چه آگاهانه و چه ناآگاهانه احساس می‌کند سبب احساس زیبایی در خواننده و تشدید تأثرپذیری وی می‌گردد.» (پورنامداریان، ۴۰۱ و ۴۰۲: ۱۳۸۱)

زیبایی زبان را در چهار بخش آوایی، واژگانی، ترکیب و صورت‌های نحوی می‌توان جستجو کرد.

۱. ۱. ۱. ۳. آواها: آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند گاه هماهنگ با بقیه‌ی واحدها خود القا کننده‌ی معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیبایی آفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که دارای حروف خاصی هستند تصویری از آنچه را که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند به وسیله‌ی آن حروف القا می‌کند، مانند حرف «ا» در کلمه‌ی «یار» در بیت زیر از حافظ که یادآور بالای بلند و کشیده‌ی «یار» است.

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

(حافظ)

افزون بر لفظ و مفهوم واژه‌ی «یار» که رکن سازنده‌ی تصویر است شکل نوشتاری و برکشیدگی نقش «ا» بین دو صامت «ی» و «ر» ایجاد تصویر مضاعف می‌کند و حس زیبایی که از دریافت آن پدید می‌آید بسیار بیشتر از ساخت واژگانی تصویر است.

پدید آمدن حالت بوسه بر لب‌ها هنگام خواندن بیت زیر نمونه‌ی دیگری از آفرینش زیبایی از طریق کاربرد آواهای مناسب است. در مصراع دوم، موسیقی درونی حاصل از هجاهای «بو»، «رُ»، رو» و«دو» موجب می‌شود لب‌ها چهار بار حالت بوسه پیدا کند.

چشمم از آینه داران خط و خالش باد لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد

(حافظ)

یا حرف «خ» در واژه‌های دشخوار، تلخ و خم در شعر زیر از شاملو که القا کننده‌ی تلخی و سختی سفر است.

سفری دشخوار و تلخ
از دهلیزهای خم اندر خم و
پیچ اندر پیچ
از پی هیچ (شاملو، ۶۱۸: ۱۳۷۹، نیز ر.ک. پورنامداریان، ۳۹۶: ۱۳۸۱)

آواهای زبان از جهت موسیقایی نقش بسیار مهمی در زیبایی شعر دارند که در بخش موسیقی درونی به آن می‌پردازیم.

۲. ۱. ۱. ۳. واژگان: واژه‌های سازنده‌ی شعر نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. واژه‌ها در زمره‌ی اصواتند، برخی از آنها گوش‌نوازند و برخی دیگر برای گوش ناخوشایند. شاعر در موقعیت‌های گوناگون به هر دو نوع نیاز دارد، او نمی‌تواند در جایی که نیاز به واژه‌ی «حنظل» دارد به جهت تلخی آن، از واژه‌ی «عسل»

استفاده کند که شیرین است. بنابراین زیبایی واژه در بافت و ساختار شعر جلوه می‌کند. واژه‌ها زمانی لذت‌آفرین است و از عناصر زیبایی محسوب می‌شود که با بقیه‌ی ارکان شعر مخصوصاً عاطفـه، هماهنـگ باشـد. الیـوت[۲۵] منتقـد و شـاعر انگلیسی معتقد است: «کلمه‌ی خوب و بد در شعر وجود ندارد این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد یعنی این در ترکیب و نسج یا نظام شعر است که کلمات خود را نازیبا نشان می‌دهند وگرنه همان الفاظ نازیبـا اگـر بـه جـای خود نشسته باشند و در نظام شایسته‌ی شعر، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت.» (شفیعی، ۲۷۲: ۱۳۷۰)

سخنان الیوت بیانگر آن است که زیبایی واژه، نتیجه‌ی حسن گزینش و حـسن همنـشینی واژه در شـعر اسـت. امکانات واژگانی شاعر و آگاهی او از واژه‌ها و شکل‌های مختلف آن، هرچه گسترده‌تر باشد گزینش او بهره‌ی بیـشتری از زیبایی دارد. منظور از شکل‌های مختلف واژه، گونه‌هایی است که در طول زمان بر اثر ابدال و ادغام و تـشدید و تخفیـف پیدا کرده است. مثلاً واژه‌ی «اگر» با دو صورت مخفف «گر» و «ار» سه امکان برای شاعر فراهم می‌کند کـه در صـورت آگاهی از آن، می‌تواند متناسب با موقعیت از هر کدام استفاده کند. یقیناً هر کدام از گونه‌های این واژه، در جایی زیبـا و در جای دیگر ناخوشایند است. مهم این است که شاعر استعداد گزینش داشته باشد و با توجـه بـه محـدوده‌ی ترکیـب، بهترین گونه‌ی آن را به کار ببرد. در شعر زیر از شاملو:

شغالی
گر
ماه بلند را دشنام گفت
پیرانشان مگر
نجات از بیماری را
تجویزی این چنین فرموده بودند. (شاملو، ۷۱۵: ۱۳۷۹)

امکان کاربرد هر سه گونه «اگر»، «ار» و «گر» وجود داشته است اما هوشیاری شاعر در گزینش گونـه‌ی «گـر» سـبب شده تا واژه‌ی مذکور علاوه بر نقش اصلی خود که «حـرف شـرط» اسـت بـه لحـاظ ایـن کـه در کنـار واژه‌ی «شـغال» می‌نشیند یادآور مفهوم بیماری «گری» باشد که نوعی بیماری پوسـتی حیوانـات اسـت. (پورنامـداریان، ۳۹۹: ۱۳۸۱) و همین معنی دوسویه‌ای که واژه‌ی «گر» از خود نشان می‌دهد موجب زیبایی است.

واژه‌ی «شفق» در بیت زیـر نیـز کـه از یکـسو بـا «شـفقت» اشـتراک آوایـی دارد و از سـوی دیگـر بـین آن و «بی‌مهری» (مهر در معنی خورشید) ایهام تناسب برقرار است نمونه‌ی دیگری از حسن گزینش واژه و خلق زیباییست:

اشک مـن رنـگ شـفق یافـت ز بـی‌مهـری یـار طالع بی‌شفقت بین کـه در ایـن کـار چـه کـرد

(حافظ)

۳. ۱. ۱. ۳. ترکیب‌ها: هر یک از واج‌های زبان با توجه به واجگاه آنها ویژگی‌های صوتی خاصـی دارد، برخـی از آنها مانند «ن» نرم و لطیف است و برخی دیگر مانند «خ» یا «ق» خشن. از این رو همنشینی آنها در تک‌واژها، واژه‌ها و ترکیبات آهنگی پدید می‌آورد که متناسب با حالات و مفاهیم گوناگون است. به همین لحاظ کیفیت ترکیب تـک‌واژهـا در ساختن واژه‌های ترکیبی و همچنین ساخت گروه‌های واژگانی و سازگاری آن با مفاهیم و نقش آنها در تأثیر عواطـف از عوامل مهم زیبایی و تأثیر کلام است.

ترکیب‌های شعری ساخته شده از تک‌واژها و واژه‌ها، بر دو قسم است: اول واژه‌های ترکیبی یعنی واژه‌هـایی کـه حداقل از دو تک‌واژ آزاد ساخته شده‌است، دوم گروه‌های واژگانی که مرکب از هسته و وابسته است.

۱. ۳. ۱. ۱. ۳. واژه‌های ترکیبی: از ویژگی‌های مهم زبان فارسی، امکانات وسیع «ترکیب تک‌واژهـا» و سـاختن واژه‌های ترکیبی و اشتقاقی تازه است. منظور از واژه‌های ترکیبـی آن اسـت کـه از دو تـک‌واژ آزاد کـه از دو خـانواده‌ی واژگانی جدا از هم هستند واژه‌ی تازه‌ای بسازند، مانند «مزارآجین» از جهـت همـاهنگی بـا محتـوا و عواطـف شـاعر، از جنبه‌های زیباشناختی شعر زیر از اخوان است:

دگر بیزار حتی از دریغا گویی و نوحه

چو روح جغد گردان در مزارآجین این شبهای بی ساحل (اخوان، ۲۰: ۱۳۷۵)

«گردکرده عنان، خوشخرام، خونین کفنان» در ابیات زیر نمونه‌ای از ترکیبات زیبا و تصویرساز هستند:

چو بگذشت شب گردکرده عنان برآورد خورشید رخشان سنان

(فردوسی، ج۶، ص۲۲۱)

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم که شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفنان

(حافظ)

ای کبک خوشخرام که خوش می‌روی به ناز غافل مشو که گربه‌ی عابد نماز کرد

(حافظ)

چنین واژه‌هایی علاوه بر زیبایی شعر بر توانایی زبان هم می‌افزاید. از میان شاعران گذشته که در ساخت و کاربرد واژه‌های ترکیبی تازه و زیبا مهارت داشتند فردوسی، نظامی و حافظ و از معاصرین اخوان، شاملو و شفیعی را می‌توان نام برد.

۲. ۳. ۱. ۱. ۳. گروه‌های واژگانی: منظور از گروه‌های واژگانی، صورتی از زبان است که از دو یا چند واژه تشکیل شده اما به صورت جمله یا واژه‌ی ترکیبی در نیامده باشد و نقش یکی از واحدهای دستوری را در ساختمان جمله ادا کند. شاعران از این ساختار با همنشین کردن واژه‌هایی که در زبان ارتباطی، هیچ انس و الفتی با هم ندارند، بیشتر برای ساخت تصاویر شعری بهره می‌برند. در صورتی که همنشینی اینگونه واژه‌ها مایه‌ی گنگی و بی‌معنایی تصاویر و موجب گسستگی هماهنگی عناصر شعر نشود زیباست. «مثلاً وقتی فروغ می‌گوید: من از تبار خونی گلهایم، تبار با گل چه نسبتی دارد؟ تبار مربوط به نسب‌شناسی انسان‌هاست و گل مربوط به واژگان نباتات.» (شفیعی، ۷۳: ۱۳۸۰) ولی شاعر- علی‌رغم این بیگانگی- با همنشین‌کردن آنها تصویر بسیار زیبایی آفریده است.

ترکیب‌های حاصل از گروه واژه‌ها غالباً برای توصیف، تصویرسازی یا ایجاد موسیقی درونی شعر آفریده می‌شوند و با توجه به تازگی و زیبایی موجب تمایز سخن و توانایی شاعران می‌شوند. مانند ترکیب‌های بیت اول شعر زیر از شفیعی کدکنی:

درین شب‌های هول هرچه در آن رو به تنهایی
چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن
یکی فرهنگ دیگر
نو
برآر ای اصل دانایی (شفیعی، ۲۹: ۱۳۸۲)

یا «صدای حیرت بیدار» در شعر زیر از اخوان:

پاسداران حریم خفتگان باغ
و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست)
خاستم از جا
سوی جو رفتم، چه می‌آمد . . . (اخوان، ۷۷: ۱۳۷۵)

همچنین ترکیب آهنگین و حماسی زیبای «حیرت عصیانی اعصار» از او:

درود دیگری بر هوش جاوید قرون و حیرت عصیانی اعصار
ابر رند همه آفاق، مست راستین خیام (اخوان، ۵۲: ۱۳۷۵)

یا گروه اسمی «یک خانه پر ز مستان» در بیت زیر، که یکی از ترکیب‌های زیبا و ابداعی مولاناست:

یک خانه پر ز مستان، مستان نو رسیدند دیوانگان بندی زنجیرها دریدند

(مولانا، ۱۷۵: ۱۳۶۲)

۴. ۱. ۱. ۳. نحو: محور همنشینی زبان فارسی چه از نظر گسترش جمله، چه از نظر جا به جایی ارکان آن،

دارای امکانات بسیار گسترده‌ای است. زیباترین ساختار جمله آن است که با عناصر دیگر شعر از قبیل عاطفه و تخیـل و موسیقی همراه و هماهنگ باشد و «بهترین ترتیب کلمات همان ترتیبی است که مفهوم کلـی از طریـق آن بـه بهتـرین وجه بیان شود.» (پرین، ۱۰۳: ۱۳۷۳)

گاهی با توجه به مخاطب و احساسی که شاعر می‌خواهد به او منتقل کند ترتیب معمولی واژه‌ها زیباترین شـکل همنشینی واژه است، مانند شعر زیر از فروغ فرخزاد:

آیا شما که صورتتان را
در سایه‌ی نقاب غم‌انگیز زندگی
مخفی نموده‌اید
گاهی به این حقیقت
اندیشه می‌کنید
که زنده‌های امروزی
چیزی بجز تفاله‌ی یک زنده نیستند (فرخزاد،۳۴۷: ۱۳۶۸)

هر جابه‌جایی و تغییر شکلی که در ترتیب نحوی کلام ایجاد می‌شود و هر یک از امکانات ترکیبی زبان که بـرای القای معنی خاصی به کار می‌رود اگر متناسب با اقتضای حال و مقام باشد، از زیبایی مخصوص به خود برخوردار اسـت. مانند تمهید جابه‌جایی و ایجاد مکث‌هایی که در شعر زیر برای فخامت کلام رخ داده است:

زمین به هیأت دستان انسان درآمد
هنگامی که هر برهوت
بستانی شد و باغی.
و هرزابه‌ها
هریک
راهی برکه‌ای شد.
چرا که آدمی
طرح انگشتانش را
با طبیعت در میان نهاده بود. (شاملو، ۵۷۲: ۱۳۷۹)

در این شعر، عبارت «هنگامی که هر برهوت [بستانی شد و باغی/ و هرزابه‌ها [هریک [راهی برکـه‌ای شـد» یـک گروه قیدی طولانی است که شاعر با تمهیدی که به کار بسته و آن را پس از فعل اصلی آورده و نیز با درنگ‌هایی که بـر اثر تقطیع پلکانی در سطر دوم و سوم ایجاد کرده، کلام خود را صلابت بخشیده است.

گاه وجود شاعر چنان از یک احساس و تجربه‌ی شاعرانه سرشار و در جوشش و غلیان است که آن را بـا یـک کلمـه یـا ترکیب یا یک جمله نمی‌تواند بیان کند. گویی آنی در دل دارد که به وصف در نمی‌گنجـد و بـه هـر صـورتی کـه بیـان می‌کند او را قانع نمی‌سازد. در چنین حالتی، شاعر با ردیف کردن اضافه‌ها و بدل‌های پیاپی، هیجان و جوشـش درون را بیرون می‌ریزد اما به لحاظ این که بدل، گونه‌ای تکرار اسـت و ممکـن اسـت مـلال‌آور شـود، بـرای پیـشگیری از آن بـا حذف‌هایی که منجر به نوعی هنجارگریزی نحوی می‌شود ساختار کلام را به اوج زیبایی می‌رساند،ماننـد شـگردی کـه اخوان در شعر زیر برای توصیف «مرد نقال» به کار برده است:

مرد نقال- آن صدایش گرم، نایش گرم
آن سکوتش ساکت و گیرا
و دمش، چونان حدیث آشنایش گرم
با بم و زیر و حضیض و اوج
آن به آیین گونه‌گون اسلوب و هنجارش
با سکون و وقفه‌اش دلکش

همچنان که جنبش آرام و رفتارش-
راه می‌رفت و سخن می‌گفت (اخوان، ۶۶: ۱۳۷۹)

برخلاف ساختار طولانی جمله در عبارت قبل از اخوان، در داستان موسی و شبان از مولوی، جملات کوتاه و ساده و صمیمانه‌ی مناجات شبان و تناسب آن با حال و مقام گوینده عامل آفرینش زیبایی شده است:

تو کجایی تا شوم من چاکرت — چارقت دوزم کنم شانه سرت
جامه‌ات شویم شپشهایت کشم — شیر پیشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالم پایکت — وقت خواب آید بروبم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من — ای به یادت هی‌هی و هیهای من

(مولانا، ۱۳۷۱، دفتردوم، ب ۱۷۲۵-۱۷۲۸)

صنایعی مانند لف و نشر، تبیین و تفسیر، تقسیم، تنسیق‌الصفات، التفات، تجرید، مدح شبیه به ذم یا ذم شبیه به مدح، توجیه یا محتمل الضدین برخاسته از ساخت‌های نحوی زیباست که شاعر با تمهیدات خاص و هنرمندانه بوسیله‌ی آنها دست به آفرینش زیبایی می‌زند.

۲. ۱. ۳. زیبایی موسیقایی: زیبایی ناشی از موسیقی شعر در ایجاد ساختار نهایی زیبایی شعر آن چنان حائز اهمیت است که «همه‌ی تعریف‌های شعر در تحلیل نهایی بازگشتشان به این تعریف خواهد بود: شعر تجلی موسیقایی زبان است.» (شفیعی، ۳۸۹: ۱۳۷۰) موسیقی شعر نتیجه‌ی توازن‌ها و تناسب‌هایی است که عناصر آوایی و صوتی تشکیل دهنده‌ی کوچک‌ترین واحد شعر اعم از مصراع، بیت یا بند در محور همنشینی زبان پدید می‌آورد. در راستای چگونگی ایجاد توازن‌ها و تناسب‌ها، موسیقی شعر به انواع مختلفی تقسیم می‌شود. بعضی از انواع شناخته شده‌ی آن را دکتر شفیعی کدکنی تحت عناوین «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی» معرفی می‌کند. (شفیعی، ۲۷۱: ۱۳۷۰)

۱. ۲. ۱. ۳. موسیقی بیرونی(وزن): ظهور هر عاطفه و احساسی در قالب زبان شکل می‌گیرد و با وزن مناسب و هماهنگ، توان تأثیر و القا پیدا می‌کند. بنابراین زیباترین وزن برای بیان هر عاطفه‌ای آن است که هم‌زمان با انفجار آن ظهور کند. اگر وزن قبل از سرودن شعر انتخاب شود و واژه‌های شعر در قالب آن وزن منتخب ریخته شود ممکن است یاور شاعر در بیان احساسات خود به صورت موزون باشد اما هماهنگ با احساس نیست. وزنی مطیع احساسات و رام شاعر است که همزاد با اندیشه‌ی شعر از درون ذهن شاعر پا به عرصه‌ی هستی بگذارد.

بسیاری از غزلیات مولانا که در وزن‌های خیزابی و تند سروده شده و در مقاطع خاصی متناسب با حالت سماع، ترجیع و دور در آنها تکرار می‌شود و هنگام خواندن و شنیدن، پویایی و حرکت روح و عاطفه‌ی سراینده را در آنها می‌توان احساس کرد از زیباترین جلوه‌ها و شاهکارهای موسیقی بیرونی شعر است، مانند وزن ابیات زیر:

مرده بدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم — دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
زهی عشق، زهی عشق که ما راست خدایا — چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست! خدایا
هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست — ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست؟

(ر.ک.شفیعی،۳۹۴، ۱۳۷۰-۳۹۵)

در شعر زیبای نماز از اخوان، افزون بر زیبایی آواها، آهنگ حاصل از هجاهای کوتاه در سطرهای اول و دوم که شتاب شاعر را برای مهیا شدن می‌رساند و هجاهای بلند و کشیده در سطرهای بعدی، که القا کننده‌ی گستردگی است زیباترین جلوه‌گاه هماهنگی و همراهی وزن با احساس و اندیشه است.

برگکی کندم
از نهال گردوی نزدیک
و نگاهم رفته تا بس دور
شبنم آجین سبز فرش باغ هم گسترده سجاده
قبله گو هر سو که خواهی باش (اخوان، ۷۷: ۱۳۷۵)

۲. ۲. ۱. ۳. موسیقی کناری (قافیه و ردیف): زیبایی قافیه در شعر مرهون نقشی است که قافیه در شعر دارد. اگر قافیه از ایفای نقشی که بر عهده دارد برآید زیبا و دلنشین است. «قافیه با تأثیر موسیقایی، تشخصی که بـه کلمـات خاصّ هر شعر می بخشد، لذّت حاصل از برآورده شدن یک انتظار، زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت، تنظیم فکر و احساس، استحکام شعر، کمک به حافظه و سرعت انتقال، ایجاد وحدت شکل در شعر، جدا کردن و تشخص مـصراع‌هـا، کمک به تداعی معانی، توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات، تناسب و قرینه‌سازی، ایجاد قالب مـشخص و حفـظ وحـدت، توسعه‌ی تصویرها و معانی، و بالاخره القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیعی، ۶۲: ۱۳۷۰) مایه‌های لذت زیباشناختی را در خواننده ایجاد می‌کند و ردیف به عنوان مکمل در کنار قافیه لطف و زیبایی آن را مضاعف می‌سازد. نظر به همـین زیبایی‌هاست که قافیه در شعر فارسی از قدیم تاکنون در همه‌ی انواع شعر ـ کلاسـیک، نیمـایی، سـپید ـ مـورد توجـه شاعران بوده است.

قافیه در شعر تنها جایگاهی است که شاعر سهمی برای اندیشیدن خواننده هم قایل مـی‌شـود و بـه او اجـازه‌ی سهیم شدن در ساخت معانی بیرون از معنی واژه‌های شعر را می‌دهد، همانند قافیه‌های شعر زیر که نسبت به کـل بنـد هم نسبتاً زیاد است.

تــو آمـدی ز دورها و دورها
ز ســرزمین عطـرها و نورها
نشانده‌ای مرا کنون به زورقی
ز عــاج‌ها، ز ابــرها، بلـورها
مــرا ببــر امیــد دلنواز مـن
ببــر به شهر شعرها و شورها (فرخزاد، ۲۸۴: ۱۳۶۸)

خواننده با رسیدن به قافیه‌ی «دورها» در مصراع اول به‌ویژه مصوت «و» و صامت تکراری «ر» و «ها»ی پـس از آن که دهانش را باز نگه می‌دارد و توقف و تأمل بر روی آنها، ابتدا دور بودن را حس می‌کند سپس با رسیدن به قافیه‌ی بعدی و واژه‌ی قبل از قافیه یعنی «عطرها و نورها» دوباره‌ی قافیه‌ی قبلی در ذهنش زنـده مـی‌شـود و او را بـه تأمـل وا می‌دارد، مخاطب هر که باشد وقتی از دورها می‌آید و آن دورها سرزمین عطرهـا و نورهاسـت در حقیقـت دوری «مـن» شاعر را که «من» جامعه را در خود نهفته دارد از سرزمین‌های بوی خوش و روشنایی می‌رسـاند. همچنـین در قافیـه‌ی مصراع آخر «ببر به شهر شعرها و شورها» دوری خود را بار دیگر از محل مورد انتظار که «شهر شعرها و شـورها» اسـت یعنی عالم احساسات رقیق و عواطف، نه عالم عقل و هیاهو و خشم، بیان می‌کند و این مفاهیم مرهون قافیـه‌هـای زیبـا است که فرصت اندیشه را برای خواننده فراهم می‌کند.

شعرا گاه برای برجسته کردن موسیقی کناری، با فنون دیگری آن را رنگ‌آمیزی مـی‌کننـد، ماننـد بیـت زیـر از مولانا که موسیقی کناری آن از طریق جناس زیباتر شده است:

آتـش اسـت ایــن بانـگ نـای و نیـست بـاد　　هرکــه ایــــن آتــش نــدارد، نیــست بــاد

(مولانا، ۱۳۷۱، دفتر۱، ب۹)

یا در ابیات زیر که موسیقی کناری به لحاظ پیوند با عناصر موسیقایی درونی برجسته‌تر و زیباتر شده است:

نه من از پـرده‌ی تقـوی بـه در افتـادم و بــس　　پــدرم نیــز بهــشت ابــد از دسـت بهــشـت

(حافظ)

گــر نــسیـــم سـحر از زلـف تــو بــویی آرد　　جان فـشانیم بـه سـوغات نـسیم تـو نـه سـیم

(سعدی، ص۶۰۸)

۳. ۲. ۱. ۳. موسیقی درونی: تکرار و تناسب واج‌ها، خوشه‌های آوایی، واژه‌ها و ترکیب‌ها، موسیقی درونی شعر را می‌سازد. «هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها ،که از مقوله‌ی موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه‌ی مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد، یعنی مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه

یا تضادِ صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگـر بخـواهیم از انـواع شناخته شده‌ی آن نام ببریم انواع جناس‌ها را باید ذکر کرد و نیز بایـد یـادآور شـویم کـه ایـن قلمـرو موسـیقیِ شـعر، مهمترین قلمروِ موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نـوع از موسیقی نهفته است.» (شفیعی،۱۳۷۰،ص۳۹۲) در شعر زیر برخی از گونه‌های زیبای این موسـیقی را کـه از همـسانی صامت‌ها در «هیاهوی هایل»، «شورش شناور شن‌ها»، «گونه‌هـای گنـدمی»، و نیـز از تکـرار واژه‌هـای «دارد» و «آواز» پدید آمده است می‌بینیم:

مویه‌ی زال
آن سو ادامه دارد و
دارد
هنوز هم
آن سوی این هیاهوی هایل
در شورش شناور شن‌ها
بر گونه‌های گندمی دشت
(بشنو دوباره
یارا!)
آواز عاشقان سمرقند
آواز مطربان شکرپنجه
در سماع
آواز عاشقان بخارا. (شفیعی، ۷۸: ۱۳۸۲)

بسیاری از غزلیات حافظ و مولوی جلوه‌گاه زیباترین موسیقی درونـی در شـعر فارسـی اسـت. موسـیقی درونـی غزلیات مولانا حاصل هماهنگی وقفه‌های نحوی و بحری در مصراع‌هاست:

یـار مـرا غـار مـرا، عـشق جگرخـوار مـرا یـار تـویی، غـار تـویی، خواجـه! نگـه دار مـرا
(مولانا، ۲۳: ۱۳۶۲)

بنابر گفته‌ی دکتر شفیعی کدکنی «مولوی تسمیط را اساس موسیقی درونـی شـعر خـویش قـرار داده و حـافظ جناس را» (شفیعی ۴۱۶: ۱۳۷۰)

سـرو چمـان مـن چـرا میـل چمـن نمـی‌کنـد همـدم گـل نمـی‌شـود میـل سـمن نمـی‌کنـد
(حافظ)

۴. ۲. ۱. ۳. موسیقی معنوی: «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و شباهت‌ها، در حوزه‌ی آواهای زبان، موسـیقیِ اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و شباهت‌ها و تضادها، در حـوزه‌ی امـورِ معنـایی و ذهنـی، موسـیقیِ معنـوی را سامان می‌بخشد. ... بنابراین همه‌ی ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مـصراع و از سـویی دیگـر همـه‌ی عناصـر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده و یا منظومـه، خـواه کلاسـیک و خـواه مـدرن) اجـزای موسـیقی معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شده‌ی این‌گونه موسـیقی چیـزی را نـام ببـریم، بخـشی از صـنایع معنوی بدیع- از قبیل تضاد و طباق و ایهام و مراعات نظیر- از معروف‌ترین نمونه‌هاست.» (شفیعی، ۳۹۳: ۱۳۷۰)

به طور کلی صنایع بدیع اعم از لفظی و معنوی به رنگ‌آمیزی و تزیین سخن می‌پردازد. رنـگ‌آمیـزی و تـزیین زمانی موجب زیبایی شعر می‌شود که طبیعی و به دور از هرگونه تکلفی متناسب با بافت شعر با دیگر ارکان شعر به‌ویـژه احساس شاعر آمیخته باشد. آرایه‌هایی که به قصد صنعتگری و پس از شـکل گـرفتن شـعر بـه آن اضـافه شـود حالـت پوشش نهادن بر روی زشتی‌ها را دارد و هیچ نقشی در جنبه‌های زیباشناسی شعر ندارد. اضافه کردن صنایع بدیعی بـه شعر پس از سرودن آن همانند آن است که کسی قالیچه‌ای ببافد و پس از آن بخشی از قسمتهای آن را برای زیبا شدن رنگ‌آمیزی کند یا نقش‌هایی بر آن بیفزاید. موسیقی معنوی در شعری که حاصـل فـوران احـساس باشـد بـه مقتـضای

احساس و همراه با آن پدید می‌آید، مانند شعر زیر:

. . . خواب دریچه‌ها را
با نعره‌سنگ بشکن
بار دگر به شادی
دروازه‌های شب را،
رو بر سپیده،
وا کن
بانگ خروس گوید:
فریاد شوق بفکن
زندان واژه‌ها را دیوار و باره بشکن
و آواز عاشقان را
مهمان کوچه‌ها کن
زین بر نسیم بگذار
تا بگذری ازین بحر
وز آن دو روزن صبح
در کوچه‌باغ مستی
باران صبحدم را
بر شاخه‌ی اقاقی
آیینه‌ی خدا کن. . . (شفیعی، ۲۵۱، ۱۳۷۹)

۳. ۱. ۳. زیبایی تخیل: تصویر که در بلاغت فارسی آن را صورت خیال و جمع آن را صور خیال نامیده‌اند حاصل نیروی تخیل شاعر است و «تخیل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا دارد به تعبیر دیگر تخیل نیرویی است که به شاعر امکان می‌دهد که میان مفاهیم و اشیاء ارتباط بر قرار کند.» (شفیعی، ۸۹: ۱۳۸۰) بنابر این می‌توان گفت تصویر عبارت است از کشف روابط پنهان بین اشیا و بیان آن به وسیله‌ی الفاظ. «خیال عنصر اصلی شعر در همه‌ی تعریف‌های قدیم و جدید است.» (شفیعی، ۳: ۱۳۶۶) تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، اغراق، ایهام، تشخیص، حس‌آمیزی، متناقض‌نمایی، سمبل، از اقسام صور خیال است که شاعران با بهره بردن از آنها به سحرآفرینی می‌پردازند. مانند استعاره‌ی زیبا در شعر زیر از شفیعی کدکنی:

آخرین برگ سفرنامه‌ی باران،
این است:
که زمین چرکین است (شفیعی، ۱۶۳: ۱۳۷۹)

یا تشبیهات زیبای ابیات زیر از حافظ و مولانا:

در چمن باد سحر بین که ز پای گل و سرو — به هواداری آن عارض و قامت برخاست
(حافظ)

هرکه بپرسدت که مه ز ابر چگونه وا شود — باز گشا گره گره بند قبا که این چنین
(مولانا)

ممکن است از یک مضمون تصاویر مختلفی ساخته شود، در چنین مواردی تصویر به شرطی زیبایی‌آفرین است که اولاً ساختار آن تکراری نباشد، ثانیاً با فضایی که در آن شکل می‌گیرد هماهنگ باشد، مانند سه تصویر زیر از برآمدن خورشید:

تصویر اول متناسب با فضای حماسی از شاهنامه:

چو برزد خور از چرخ رخشان سنان بپیچید شب گردکرده عنان

(فردوسی، ج۵، ص۳۴۰)

تصویر دوم متناسب با فضای غنایی از نظامی:

چو بر زد بامدادان خازن چین به درج گوهرین بر قفل زرین

(نظامی، ص۷۳)

تصویر سوم از شعر معاصر که آن نیز متناسب با فضای غنایی است:

وز نهفت پرده‌ی شب
دختر خورشید
همچنان آهسته می‌بافد دامن رقاصه‌ی صبح طلایی را (مسکوب، ص۱۷۶)

گاه شاعر با آفرینش تصاویر زیبا امری را که منفور انسآن‌هاست چنان زیبا جلوه می‌دهد که دلپذیر همه می‌شود. مثلاً مرگ امری منفور و گزاینده است اما از طریق تصویری زیبا و رؤیایی می‌توان آنرا به امری تسکین دهنده و لذت‌بخش تبدیل کرد، به گونه‌ای که هرکس آنرا هم چون آرزویی دوردست و در نایافتنی تجسم کند و این کاری است که شاملو در شعر شبانه از مجموعه‌ی دشنه در دیس ـ هرچند که مرگ از موتیوهای آشنای شعر اوست و اغلب چهره‌ای کریه دارد و گاهی فضای شعر را وهمناک و هول‌انگیز می‌نمایاند ـ انجام داده است :

یله
بر نازکای چمن
رها شده باشی
پا در خنکای شوخِ چشمه‌یی،
و زنجره
زنجیره‌ی بلورین صدای‌اش را ببافد.

در تجرّدِ شب
واپسین وحشت جان‌ات
نا آگاهی از سرنوشت ستاره باشد
غم سنگین‌ات
تلخیِ ساقه‌ی علفی که به دندان می‌فشری.

همچون حبابی ناپایدار
تصویر کامل گنبد آسمان باشی
و رویینه
به جادویی که اسفندیار.
مسیرِ سوزانِ شهابی
خطِّ رحیل به چشم‌ات زند.
و در ایمن‌تر کنجِ گمان‌ات
به خیالِ سست یکی تلنگر
آبگینه‌ی عمرت
خاموش
درهم شکند. (شاملو، ۷۷۱و۷۷۲: ۱۳۷۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. ۳. زیبایی درونی (زیبایی محتوا)

منظور از محتوا هر مفهومی از قبیل «عواطف، اندیشه‌ها و معانی گونـاگون حکمـی، عرفـانی و غیـره ، مـضامین شاعرانه و ....» است که در پس شکل ظاهری شعر نهفته است و خواننده با تأمل و تفسیر خود بر مبنای عناصر صـوری، آن را در می‌یابد.

«نخستین فرمالیست‌های روسی بر این نظر بودند که محتوای انسانی (عواطف، اندیشه‌ها و واقعیت به طور کلی) فی نفسه فاقد معنای ادبی است و صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی فراهم می‌سازد. فرمالیست‌های بعدی ایـن مرزبندی دقیق میان صورت و محتوا را تعدیل کردند.» (سلدن، ۴۵: ۱۳۷۷)

اما به جز این گروه کلیه‌ی نظریه‌پردازان شعر، محتوا را روی دیگر سکه‌ی شعر می‌دانند. گروهی محتوا را هـدف غایی شعر دانسته، می‌گویند در اصل شکل‌گیری شعر برای بیان محتواست. به نظر این گروه هدف شاعر از سرودن شعر آن است که محتوایی اخلاقی و آموزش دهنده را عرضه کند. گروه دیگر محتوای از پیش اندیشیده شده را بـرای شـعر درست نمی‌دانند اما محتوایی را که در طی تکوین شعر پدید می‌آید قابل توجه می‌دانند. محتوا به هر صورت کـه باشـد مجموعه‌ای از عواطف و احساسات و اندیشه‌های شاعر است و زیبایی آن، در زیبایی عاطفـه، اندیـشه، معنـی و مـضامین شاعرانه جلوه می‌کند. حس و اندیشه قابل تفکیک نیست اما از لحاظ فنی و بحث‌های انتزاعی می‌توان جداگانه درباره‌ی آنها گفتگو کرد.

۱. ۲. ۳. عاطفه: منظور از عاطفه، حالت اندوه و شادی و یأس و امیـد، تـرس و خـشم و حیـرت و اعجـابی و ... است که حوادث عینی یا ذهنی، در ذهن شاعر ایجاد می‌کند و تأثر ناشی از عاطفه تجربه نامیده می‌شود. هدف و تـلاش شاعر در شعر این است که این تجربه را به دیگران هم منتقل کند و آنها را در این احساس شریک گرداند.

عاطفه در شعر نمایان و آشکار نیست اغلب به صورت اشاره و به کمک لفظ و آهنگ، وجـود خـود را مـی‌نمایانـد. (ر.ک. غریب، ۱۲۱: ۱۳۷۸) کروچه می‌گوید: «عاطفه ماده‌ی خام یا ماده‌ی اولیه‌ای است که هنرمند از آن کمک می‌گیـرد و از طریق آفرینش هنری آن را به ماده‌ای دیگر جز ماده‌ی عواطف و افکار تغییر می‌دهد. هنر عاطفه را تعدیل می‌کند و آرام می‌سازد و به شکل خیال و تصویر و نه به صورت نالـه و آه ارائـه مـی‌دهـد و در پـس نقـاب الهـام و پیچیـدگی پنهـان می‌نماید.» (غریب، ۱۰۳: ۱۳۷۸)

عاطفه، مهم‌ترین عنصر و جوهر حیاتی شعر است و با نفوذ در دل خواننده، او را از زیبـایی‌هـای معنـوی کـه در ورای شکل ظاهری شعر نهفته است بهره‌مند می‌کند. یکی از ملاک‌های زیبایی عواطف و احساس‌های شـعری، صـداقت شاعر در بیان احساس است. حسی که حالت شعار دارد هیچ بهره‌ای از زیبایی ندارد. البته صداقت تنها هم کافی نیست. چه بسا شاعری با صداقت از شکست خود در عشق سخن بگوید. چنین حسی که انفرادی و مربوط به یک شخص خاص است هیچگاه نمی‌تواند نقبی به دل‌ها بزند. شرط دیگر آنست که آن احساس و عاطفه‌ای که با صـداقت بیـان مـی‌شـود حس مشترک بین انسان‌ها باشد. شاعرانی که «من» آنها در شعر «من انسانیت» است و غم و شادی آنهـا غـم و شـادی انسان‌هاست احوال درونی و عاطفی انسان‌ها را به زیباترین وجه بیان می‌کنند. برای نمونـه یکـی از تجربـه‌هـای حـسی شفیعی را نقل می‌کنیم:

این تیک و تاک ساعت مچ‌بند،
زیر سر،
یا این صدای چشمه‌ی جوشان عمر توست،
کاین گونه قطره،
قطره،
به مرداب می‌چکد؟ (شفیعی، ۴۸۱: ۱۳۷۹)

شاعر صدای تیک و تاک ساعت مچی خود را صدای چشمه‌ی جوشان عمرش حس می‌کند که قطـره قطـره در مرداب نیستی فرو می‌چکد. از آنجا که شاعر این تجربه را با تمام وجود حس کرده، صداقت احساس و بیان شیوا سـبب

می‌شود هر فردی هم که آن را می‌خواند یا می‌شنود در این تأثر با شاعر همراه شده از زیبایی آن لذت ببرد.

۲. ۲. ۳. اندیشه: هر عاطفه‌ای بر اساس نظام فکری شاعر و نگرشی که نسبت به جهان پیرامون خود دارد شکل می‌گیرد. اندیشه نوع نگرش به عالم هستی و تکیه‌گاه عاطفه است. اگر شاعری با مشاهده‌ی صحنه‌ای که در آن انسانی تحقیر می‌شود، به خشم می‌آید به جهت آن است که انسان در اندیشه‌ی او موجودی ارزشمند و متعالی است. چون واقعه‌ی بیرونی را در راستای تفکر خود نسبت به انسان در تقابل و تضاد می‌بیند به خشم می‌آید، به بیان دیگر عاطفه و احساس هر شاعری حاصل ارزیابی حوادث پیرامون او در قالب اندیشه است. به همین دلیل است که عواطف بدون تکیه‌گاه فکری، اثر بخش نیست. چنین عواطفی ساختگی و شعارگونه است.

از احساس هر شاعر می‌توان به نظام فکری او پی برد. تمهیدات زبانی، موسیقی و تخیل مانند نقابی چهره‌ی اندیشه‌ی شاعر را می‌پوشاند. برای دریافت اندیشه‌ی هر شاعری باید این لایه‌ها را کنار زد. در شعر زیر نمونه‌ای از اندیشه‌ی شاعر را که صاحبان قدرت‌های پوشالی و بدون پشتوانه را به باد سخره گرفته است، می‌بینیم:

پیش از شما
به سان شما
بی‌شمارها
با تار عنکبوت
نوشتند روی باد:
«کاین دولت خجسته‌ی جاوید زنده باد!» (شفیعی، ۱۱۶: ۱۳۸۲)

شعری جاودانه می‌شود که علاوه بر زیبایی‌های صوری و معنوی از اندیشه و پشتوانه‌ی فکری قوی برخوردار باشد، اندیشه و تفکری که جهان شمول باشد. مخاطب چون اندیشه و نگرش خود را با شاعر همسو دید در همان جو عاطفی قرار می‌گیرد که شاعر قرار گرفته است و شعر را که جلوه‌گاه اندیشه‌ی مشترک خود و شاعر می‌بیند از آن خود می‌داند و با آن زندگی می‌کند. هر قدر افراد بیشتری خود را در عواطف و اندیشه‌های شاعر سهیم ببینند، برد زمانی و مکانی شعر بیشتر می‌شود تا بدان حد که منزلت جهانی می‌یابد.

۳. ۲. ۳. معنی: صورت زیبای شعر همچون جامه‌ی زیبا و دلربایی است که بایسته است صنم زیبای معنی را در بر بگیرد یا مانند صدف زیبایی است که اگر تهی از گوهرهای گران بها باشد ارزشی ندارد. کسانی که نسبت به معنی در شعر بی اعتنا هستند زیبایی جامه، چشم آنها را از مشاهده‌ی عروس معنی باز داشته است.

مولوی اثر هنری را به یک موجود دارای جسم و روح مانند می‌کند که روح جنبه‌ی معنایی و جسم جنبه‌ی صوری آن است.

لفظ را مانند ده‌ی این جسم دان معنی‌اش را در درون مانند جان

(مولانا، ۶۵۸: ۱۳۷۰)

نسبت صورت و معنی، نسبت ظرف و مظروف است، ظرف بدون مظروف هرچند زیبا باشد در بیابان تشنگی جز مشقت بر دوش کشیدن که بر تشنگی انسان می‌افزاید بهره‌ای ندارد.

حرف، ظرف آمد، در او معنی چو آب بحر معنی، عنده ام الکتاب

(مولانا، ۲۹۷: ۱۳۷۱)

از زمان افلاطون تا عصر روشنگری، ادبیات را وسیله‌ای برای نیل به اهداف اخلاقی و تعلیمی، و زبان را به عنوان ابزاری در خدمت معنی، و عمده زیبایی شعر را در زیبایی معنایی که بیان می‌کرد می‌دانستند. در نظر آنها غرض از زیبایی معنوی اندیشه‌های عالی و انسانی تراویده از ذهن شاعر بود که شعری مردمی و متعهد به وجود می‌آورد. در قرن هجدهم با رونق گرفتن رمانتیسم، گذر از معنی و محتوی به زبان و صورت آغاز می‌شود و در قرن نوزدهم با مکتب سمبولیسم، به تدریج معنی در پس پرده‌ی ابهام قرار می‌گیرد، پس از آن در قرن بیستم در مکتب سوررئالیسم ابهام معنایی به اوج می‌رسد. زبان از حالت ابزاری و واژه از حالت نشانه خارج شده، خود هدف قرار می‌گیرد. ملاک زیبایی آن

است که زبان و پدیده‌های درون آن به گونه‌ای با هم در تعامل باشند که گویی شعر به یک‌باره از دنیای پـرتلاطم درون شاعر برجوشیده و بدون اینکه شاعر از چگونگی پیشرفت و تکامل آن خبر داشته باشـد شـکل بگیـرد. ایـن رابطـه‌هـای درونی را خواننده خود باید بجوید و ازکشف آنها به لذت دست یابد. شاعر با ایجاد نشانه‌های زبانی، خواننـده را از حـدود شناخته شده‌ی متعارف دور می‌کند و او را در تأویل کلام و رسیدن به نشانه‌های معنایی هدایت می‌کند. «وقتی معنـا از طریق نشانه‌های زبانی دگرگون می‌شود به تعبیر هوسرل[۲۶]، معنا خود تبدیل به نشانه‌ی زبانی می‌شـود کـه در حـوزه‌ی زیبایی شناسی می‌گنجد. یعنی معنا در شعر بی آن که از زبان جدا باشد، می‌توانـد کـارکردی زیبـایی‌شناسـیک داشـته باشد» (فلکی، ۱۸: ۱۳۸۰)، مانند شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» از شاملو که شاعر با ایجاد نشانه‌های تـازه، خواننـده را در مقطعی قرار می‌دهد که از آن راه‌های گوناگونی برای تفسیر در پیش خواننده گشوده می‌شود و هر خواننده‌ای راهـی را برای تفسیر بر می‌گزیند. به همین دلیل است که تفسیر داریوش آشوری از این شـعر بـا تفـسیر ع. پاشـایی متفـاوت است و نیت شاعر با هر دوی آنها. (ر.ک. فلکی، ۲۸: ۱۳۸۰)

هنوز
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:
با قیچی سیاهش
بر زردی برشته‌ی گندمزار
با خش‌خشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج،
و رو به کوه نزدیک
با غارغار خشک گلویش
چیزی گفت
که کوه‌ها
بی‌حوصله
در زل آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کله‌های سنگی‌شان
تکرار می‌کردند.
(شاملو، ۷۸۳: ۱۳۷۹)

اختلاف برداشت معنای حقیقی و مجازی از واژه‌های «شیر و نهنگ و پلنگ» در شعر زیر نیز بدین گونه است:

بـــه شـــهر تـــو شـــیر و نهنـــگ و پلنـــگ ســـوار اندرآینـــد هرســـه بـــه جنـــگ

(فردوسی، ج۴، ص۱۹۵)

با اراده‌ی معنی مجازی از سه واژه‌ی «شیر و نهنگ و پلنگ»، بیت تبدیل به یک استعاره‌ی مبتذل می‌شـود کـه از هیچ‌گونه زیبایی برخوردار نیست و معنای حاصل از آن چنین است: آیا پهلوانـان شـهر شـما همـه سـواره بـه جنـگ می‌آیند. در حالی که اگر سه واژه‌ی مذکور را جزو مقوله‌ی حقیقت به شـمار آوریـم، معنـی حقیقـی منجـر بـه تـشبیه نهفته‌ی زیبایی می‌شود که در آن رستم خود را همسان شیر و نهنگ و پلنگ می‌پندارد.

در هر حال، معنی چه به شکل گذشته‌اش که یگانه و محـصول گـذر از دال بـه مـدلول اسـت و چـه بـه شـکل جدیدش که با کوشش ذهنی خواننده و مشارکت در خلق آن، پدید می‌آید، هر دو زمانی از زیبایی برخـوردار اسـت کـه خواننده پس از نایل شدن بدان احساس شگفتی و لذتی کند که ناشی از تأثیر زیبایی است.

۳. ۳. زیبایی حاصل از هماهنگی

شعر حقیقی یک تجربه‌ی شاعرانه است که حالت یک دستگاه را دارد یعنی هر جزء آن باید پیوندی ارگانیک بـا بقیه‌ی اجزا داشته باشد. اگر شعری مجموع مصراع‌ها یا بیت‌های زیبایی باشد که بخش‌های گوناگون آن زیبا و لذتبخش است اما بدون پیوند، چه پیوند درونی چه بیرونی، فقط منظومه‌ای را تشکیل دهد، مانند چندین شاخه گل زیبا در کنار هم است که تشکیل دسته گل زیبایی می‌دهد اما فاقد ریشه و آوندهای متصل به هم است که سبب جریـان آب و غـذا در آنها شده طراوت دایمی آنها را حفظ کند. لذا پس از مدت اندکی یکی یکـی پژمـرده مـی‌شـود و از رونـق مـی‌افتـد. کلینت بروکس[۲۷] یکی از خبره‌ترین و شاخص‌ترین چهره‌های نقد جدید در هماهنگی و تناسب اجزای شعر مـی‌نویـسد: «عناصر شعر با یکدیگر مربوط‌اند، اما نه به صورت گل‌هایی که در یک‌دسته گل کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، بلکه ارتباط آنها مانند ارتباط گل با دیگر قسمت‌های گیاهی است که می‌روید. زیبایی شعر همانند گل دادن گیـاه اسـت و مـستلزم ساقه، برگ و ریشه‌های نهان آن است... اجزای شعر نیز با یکدیگر به صورت نظام‌مند و ارگانیک و بـا محتـوا و مـضمون شعر به شکل غیرمستقیم مربوط است.» (علوی‌مقدم، ۲۵: ۱۳۷۷)

زیبایی کلی شعر نیز حاصل پیوند و هماهنگی زیبایی یکایک اجزای آن اسـت. زیبـایی محـور افقـی و عمـودی تصاویر شعر استخوان‌بندی آن را می‌سازد و بقیه‌ی اجزای زیبایی همانند عـضله‌هـایی اسـت کـه بـدان شـکل انـدام‌وار می‌دهد. هریک از این اجزا اگر متناسب و هماهنگ با اجزای دیگر نباشد موجب نقص در اندام شـعر مـی‌شـود. کـالریج می‌گوید: «یک شعر حائز شرایط ترکیبی است که در آن قافیه و وزن پیوندی ارگانیک با کل اثر داشته باشد، در آن اجزا متفقاً یکدیگر را تأیید و تفسیر کنند، همه به تناسب خود با هدف و تأثیرات معروف نظام وزن شعر هم‌آهنگ و مؤید آن باشند. شعر حقیقی نه یک سلسله مصراع‌ها و یا ابیات جذاب است که هر یک از آنها بذاته کامل بوده و هیچ‌گونه پیونـد لازمی با بقیه‌ی اثر نداشته باشد و نه آن نوع اثر سست بافتی است که در آن مقصود کلی را از نتیجه به دسـت بیـاوریم بی آن که بوسیله‌ی اجزاء ترکیب به حقیقت متمایز اثر که آنها آشکار می‌کنند راه یابیم.» (دیچز، ۱۷۳: ۱۳۷۳)

بنابراین می‌توان گفت: زیبایی اجزای گوناگون شعر اعم از زیبایی‌های روساختی و ژرف‌سـاختی، آن گـاه بـه بـار می‌نشیند که همه هماهنگ با هم، مثل حلقه‌های زنجیر به هم پیوسته، زیبایی کلی شعر را تشکیل دهند.

در شعر کوتاه و زیبای زیر شاهد چنین هماهنگی هستیم:

حسرت نبـرم به خواب آن مرداب
کآرام درون دشت شب خفته‌ست
دریایـــم و نیست باکـــم از توفان:
دریا، همه عمر، خوابش آشفته‌ست. (شفیعی، ۲۶۵: ۱۳۷۹)

۱. ۳. ۳. محتوا (احساس و اندیشه و معنا): شاعر در دو بیت تابلوی هنری زیبایی را ترسیم می‌کند که زیبـایی آن بر اساس تقابل دو رکن سکون و پویایی شکل گرفته است. شاعر در این تابلو احساس خود را نسبت به زندگی بیـان می‌کند، احساس بیزاری از زندگی همراه با سکون و انزوا که عامل مردگی است و علاقه به جنب و جوش و پویـایی کـه موجب حیات و حیات بخشی است.

۲. ۳. ۳. زبان: مصوت بلند «ا»، صامت‌های نرم و ملایم «م»، «ن»، واژه‌های آرام، شب (بیانگر معنـی سـکوت و آرامش)، مرداب (با مفهوم آب مرده که عدم حرکت را می‌رساند)، دشت (با معنی گورستان) و واژه‌ی خفته، هماهنگ بـا محتوای بیت اول است که بیانگر ایستایی و عدم تحرک و نتیجه‌ی آن مردگی است.

در مقابل آن، آوای انفجاری «ت» و آوای سایشی «ف»، واژه‌های توفان، دریا، آشفتگی، شکل نوشتاری دیگر توفان یعنی «طوفان» (=آب بسیار) که متناسب با دریا است هماهنگ با محتوای بیت دوم یعنی پویایی و تحرک و حیات است.

۳. ۳. ۳. موسیقی: وجود هجاهای کشیده و وزن «مفعول مفاعلن مفاعیلن» موسیقی ملایمی را پدید مـی‌آورد که متناسب با آرامش و سکون بیت اول است و هجاهای کوتاه بیت دوم که از جهت موسیقایی مناسب مفهوم پویـایی و در مقابل موسیقی بیت اول است. همچنین واژه‌های «خفته» و «آشفته» به عنوان قافیه چکیده‌ی کل مطلبی است کـه در هر بیت بیان می‌شود.

در بخش موسیقی معنوی شعر هم تناسـب «خـواب»، «مـرداب»، «شـب» و «خفـتن» در بیـت اول و تناسـب «دریا»، «توفان» و «آشفتگی» در بیت دوم، هماهنگ با محتوا قابل توجه است. علاوه بر این، اگر به تکـواژهـای عبـارت «دریایم»، یعنی «دریا» و «یم» به طور جداگانه بنگریم زیبایی نهفته‌ی دیگری که حاصل ایهام تناسب است در راستای مفهوم کلی بیت دوم آشکار می‌شود.

۴. ۳. ۳. تخیل: هماهنگی زبان و محتوا با تخیل، در استعاره‌های «خواب مرداب» و «خفتن مرداب»، و تـشبیه «دشت شب» در بیت اول و تشبیه «شاعر به دریا» و استعاره‌ی «آشفتگی خواب دریا» در بیت دوم حائز اهمیت است.

۵. ۳. ۳. شکل(فرم) ظاهری: شعر در چهار مصراع یازده هجایی شکل گرفته است که خود بـا کوتـاهی طـول حیات از هر نوعش که باشد (زندگی پویا و پرتحرک یا زندگی آرام و راکد) تناسب دارد.

موارد فوق گویای هماهنگی موجود در بین واحدهای ساختاری شعر است که از یک سو زیبایی هر کدام در کنار زیبایی اجزای دیگر، زیبایی نهایی شعر را می‌سازد و از سوی دیگر شـگفتی و لـذتی کـه در اثـر احـساس ایـن همـه تناسـب و هماهنگی بین اجزای شعر به خواننده دست می‌دهـد ناشـی از نـوعی زیبـایی اسـت کـه آن را زیبـایی همـاهنگی بـین واحدهای ساختاری شعر می‌نامیم. (نیز ر.ک. عباسی،۲۲۱ تا ۲۲۵: ۱۳۷۸)

یادداشت‌ها

۱. (Voltaire) نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۹۴- ۱۷۷۸)

۲. (Anatole France) نویسنده‌ی معروف و متفکر فرانسوی (۱۸۴۴- ۱۹۲۴)

۳. (Plotinus) فیلسوف یونانی پیرو مشرب نو افلاطونی (۲۰۴یا ۲۰۵- ۲۷۰م)

۴. همانند روایت‌های: «ان‌الله جمیل و یحب الجمال»، «ان‌الله تعالی جمیل یحب الجمال و یحب ان یری اثر نعمته علی عبده و یبغض البؤس و التباؤس» و «ان الله تعالی جمیل یحب الجمال، سخی یحب السخاء، نظیف یحب النظافـه» (ابن‌جوزی، ص۱۵۸؛ بقلی شیرازی، ص۲۹)

۵. (Alexander Gottlieb Baumgarten) (۱۷۱۴-۱۷۶۲)

۶. (aesthetic)

۷. (Theory of perception)

۸. (Imanuel Kant) فیلسوف آلمانی(۱۷۲۴- ۱۸۰۴)

۹. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) فیلسوف آلمانی و یکی از مؤثرترین رجال تاریخ بشر (۱۷۷۰- ۱۸۳۱)

۱۰. (Johan Paul Friedrich Richter) از نخستین رمانتیک‌های آلمان (۱۷۶۳-۱۸۲۵)

۱۱. (Benedetto Croce) فیلسوف و نظریه‌پرداز ایتالیایی (۱۸۶۶-۱۹۵۲)

۱۲. (Friedrich Schiller) فیلسوف آلمانی، از نخستین پیروان کانت (۱۷۵۹- ۱۸۰۵)

۱۳. (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) فیلسوف آلمانی (۱۷۷۵- ۱۸۵۴)

۱۴. (Karl Wilhem Ferdinand Solger) فیلسوف آلمانی (۱۷۸۰- ۱۸۱۹)

۱۵. (Friedrich Theodor Vischer) شاعر و منتقد ادبی و زیباشناس مکتب هگل (۱۸۰۷-۱۸۸۷)

۱۶. (Friedrich Daniel Ernst Schleirmacher) حکیم الهی آلمانی (۱۷۶۸- ۱۸۳۴) که به سـبب نـزدیکیش با رمانتیک‌ها، بانی برداشت رمانتیکی نسبت به دین شد و دین را در اصل موضوعی فردی و خـصوصی دانـست و بـر آن بود که آموزه‌های مسیحیت اهمیتی ثانوی دارند.

۱۷. (Arthur Schopenhauer) فیلسوف آلمانی (۱۷۸۸- ۱۸۶۰) که هنر در جایگـاه فلـسفی‌اش جـای ویـژه‌ای دارد و نظرهایش بر کسانی چون نیچه و واگنر و توماس مان و ژید تأثیری بسزا داشته است.

۱۸. (Gustav Theodor Fechner) فیلسوف و طبیب و روان‌شناس تجربی آلمانی(۱۸۰۱- ۱۸۸۷)

۱۹. (Theodor W. Adorno) (۱۹۰۳- ۱۹۶۹)

۲۰. (Edgar Allan Poe) شاعر و منتقد آمریکایی و نویسنده‌ی داستان‌های کوتاه (۱۸۰۹- ۱۸۴۹)
۲۱. (David Hume) فیلسوف و مورخ اسکاتلندی (۱۷۱۱- ۱۷۷۶)
۲۲. (Laurence Perrine)
۲۳. (Samuel Taylor Coleridge) شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴)
۲۴. (Karl Vossler) استاد، منتقد و سبک‌شناس بزرگ آلمان (۱۸۷۲-۱۹۴۸)
۲۵. (Thomas Stearns Eliot) منتقد و شاعر امریکایی- انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵)
۲۶. (Edmund Husserl) فیلسوف آلمانی و بنیانگذار فلسفه‌ی پدیدارشناسی (۱۸۵۹- ۱۹۳۸)
۲۷. (Cleanth Brooks) از منتقدان برجسته‌ی آمریکایی قرن بیستم (۱۹۰۶-۱۹۹۴)

منـابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **حقیقت و زیبایی**. تهران: نشر مرکز. چاپ پنجم.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۵). **از این اوستا**. تهران: مروارید. چاپ دهم.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۹). **در حیاط کوچک پائیز، در زندان**. تهران: زمستان. چاپ یازدهم.

ارسطو. (۱۳۵۷). **فن شعر**. مؤلف و مترجم عبدالحسین زرینکوب. تهران: امیرکبیر. چاپ اول.

ابن جوزی، ابوالفرج. (۱۳۶۸). **تلبیس ابلیس**. ترجمه‌ی علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. چاپ اول.

بقلی شیرازی، شیخ روزبهان. (۱۳۶۶). **عبهر العاشقین**. به تصحیح و مقدمه‌ی فارسی و فرانسوی هنری کربن و محمد معین. تهران: منوچهری. چاپ سوم.

پرین، لارنس. (۱۳۷۳). **درباره شعر**. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات. چاپ اول.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه. ویراست جدید.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). **دیوان**. جلد اول. غزلیات. تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی. چاپ دوم

دیچز، دیوید. (۱۳۷۳). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: علمی. چاپ چهارم.

رید، هربرت. (۱۳۵۳). **هنر امروز**. ترجمه سروش حبیبی. تهران: امیرکبیر. چاپ اول.

زایس،آونر و دیگران. (۱۳۶۳). **زیبایی‌شناسی علمی** (و مقاله‌های هنری). ترجمه‌ی فریدون شایان. تهران: بامداد. چاپ اول.

سعدی، مشرف‌الدین مصلح. (۱۳۷۷). **کلیات سعدی**. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: سوره. چاپ اول.

سلدن، رامان، و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح نو. چاپ دوم.

شاملو، احمد. (۱۳۷۹). **مجموعه آثار**. تهران: نگاه. چاپ چهارم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). **آیینه‌ای برای صداها**. تهران: سخن. چاپ سوم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی** (از مشروطه تا سقوط‌سلطنت). تهران: سخن. چاپ اول.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). **صور خیال**. تهران: آگاه. چاپ سوم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). **موسیقی شعر**. تهران: آگاه. چاپ سوم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). **هزاره‌ی دوم آهوی کوهی**. تهران: سخن. چاپ سوم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). **کلیات سبک‌شناسی**. تهران: فردوس. چاپ پنجم.

عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۷۸). **سفرنامه‌ی باران**. تهران: روزگار. چاپ اول.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت. چاپ اول.

غریب، رز. (۱۳۷۸). **نقد بر مبنای زیباشناسی**. ترجمه نجمه‌ی رجایی. مشهد: دانشگاه فردوسی. چاپ اول.
فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۸ش. ۱۹۸۹م.). **مجموعه اشعار فروغ**. آلمان: نوید. چاپ اول.
فردوسی. (۱۳۷۳). **شاهنامه‌ی فردوسی**. به کوشش سعید حمیدیان. مجلد دوم. ج۴ و۵. تهران: قطره. چاپ اول.
فردوسی. (۱۳۷۳). **شاهنامه‌ی فردوسی**. به کوشش سعید حمیدیان. مجلد سوم. ج۶. تهران: قطره. چاپ اول.
فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳). **درباره ادبیات و نقد ادبی**. دو جلد. تهران: امیرکبیر. چاپ دوم.
فلکی، محمود. (۱۳۸۰). **نگاهی به شعر شاملو**. تهران: مروارید. چاپ اول.
فلوطین. (۱۳۶۶)، دوره **آثار فلوطین**. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی. چاپ اول.
کروچه، بندتو. (۱۳۸۱).**کلیات زیبایی‌شناسی**. مترجم فؤاد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ پنجم.
گریس، ویلیام جوزف. (۱۳۸۱). **ادبیات و بازتاب آن**. ترجمه بهروز عزبدفتری. تبریز: خوروش. چاپ اول.
مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۱). **چند گفتار در فرهنگ ایران**. تهران: نشر زنده رود. چاپ اول.
مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۲).**گزیده‌ی غزلیات شمس**. به کوشش محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهـران: کتـاب‌هـای جیبی. چاپ چهارم.
مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۱). **مثنوی**. دفتر۱. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار. چاپ سوم.
مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۱). **مثنوی**. دفتر۲. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار. چاپ سوم.
مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۰). **مثنوی**. دفتر۶. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار. چاپ اول.
نظامی گنجوی. (۱۳۶۳). **کلیات، خسرو و شیرین**. حواشی و تصحیح وحید دستگردی. تهران: علمی. چاپ دوم.
نیوتن، اریک. (۱۳۸۱). **معنی زیبایی**. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. چاپ پنجم.
وزیری، علینقی. (۱۳۳۸). **زیباشناسی**. تهران. دانشگاه تهران: چاپ دوم.
ولک، رنه. (۱۳۷۷). **تاریخ نقد جدید**. جلد۱. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر. چاپ دوم.
ولک، رنه. (۱۳۷۹). **تاریخ نقد جدید**. جلد۲. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر. چاپ دوم.
ولک، رنه. (۱۳۷۷). **تاریخ نقد جدید**. جلد۴. بخش۱. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر. چاپ اول.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی