فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و یکم، زمستان ۱۴۰۲: ۸۰-۵۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹
نوع مقاله: پژوهشی

یکپارچگی عناصر شعر فارسی و تأثیر آن بر بالندگی این هنر

محمدحسن ارجمندی‌فر *
بیژن ظهیری ناو**

چکیده

شعر نیز مانند هر ساختار دیگر از اجزا و عناصری تشکیل شده که بالندگی آن در گروه چینش ماهرانه و پیوند آگاهانهٔ اجزای آن است. آنچه ما را بر آن می‌دارد تا شعری را خوب بدانیم، نتیجهٔ فهم دانشورانه ادبی خردِ پنهان و آگاهی شاعری است که فن قرار دادنِ به جایِ واژگان در کنار هم را در خودآگاه خود پرورده و آنها را در قالب شعر با ناخودآگاه خود سروده است. در ادبیات فارسی، آنچه از دیرباز عامل برازندگی شعر شناخته و با عناوینی همچون «محورعمودی»، «وحدت ساختاری»، «انسجام و هماهنگی اجزا شعر» نام برده شده است، ناظر بر یکپارچگی هدفمند عناصر ساختاری شعر فارسی است. عناوینی کلی که روشی کاربردی برای رسیدن و رساندن شعر به یکپارچکی معرفی نکرده و به بیان این حقیقت -که برای برازندگی شعر، اجزای آن باید رابطهٔ منسجمی با هم داشته باشند- بسنده کرده‌اند. این پژوهش، کوششی است برای ارائهٔ شیوه‌نامه‌ای جدید با معرفی سنجه‌هایی برای شناسایی عواملی که عناصر شعر را به‌درستی در کنار هم قرار می‌دهند و پیوند شایسته‌ای بین این عناصر برقرار می‌کنند و در یک کلام موجب یکپارچگی عناصر شعر می‌شوند. در این شیوه‌نامه، هشت سنجه با عنوان‌های یکپارچگی: موسیقیایی، موضوعی، ضمیری، منطقی، واژگانی، زمانی، سبکی و روایی پیشنهاد داده شده و در پایان به این نتیجه رسیده است که رعایت یکپارچگی در شعر، موجب بالندگی و سزاواری این هنر می‌شود.

واژه‌های کلیدی: یکپارچگی، وحدت، محور عمودی، انسجام و شعر.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران arj1353@gmail.com
** نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران
zahirinav@uma.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

هر ساختار، از اجزایی تشکیل شده که سنجیدگی و دانستگی چینش و گزینش آنها، کیفیت ساختار را تعیین می‌کند، به طوری که هرچه این بخش‌ها، دانسته‌تر و دقیق‌تر در کنار هم قرار گیرند و هماهنگی بیشتری بین آنها برقرار باشد، کیفیت ساختار و عملکرد آن نیکوتر خواهد بود. «هنر، تلاش برای یافتن هماهنگی است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۱۳) و هماهنگی، زاییدهٔ یکپارچگی. در این میان ادبیات و در اینجا «شعر، یکی از هنرهای زیباست و جوهر شعر، زیبایی است. از دیدگاه محققان، هنرهای زیبا و زیبایی هنری، لازم و ملزوم یکدیگرند. هنرهای زیبا برای جاودانه بودن به عناصری چون وحدت و هماهنگی، تکرار و توازن، تناسب و نظایر آن نیاز دارند» (صحرایی و گلشنی، ۱۳۹۲: ۹۸-۹۹). ارسطو نیز هماهنگی را عامل وحدت و یکی از اوصاف امر زیبا می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۰۴).

بنابراین «یک قطعه شعر خوب با همه سادگی آنچنان ترکیبی است و اجزای آن با هم آنچنان پیوستگی و هماهنگی دارند که اگر نقصی در هریک از اجزا وجود داشته باشد، مجموعهٔ واحد را از توفیق و کمال دور نگه می‌دارد» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۲۰۲). پس اجزای شعر باید دانسته و بایسته در کنار هم قرار بگیرند تا شعر اثربخش و ماندگار باشد. «اگر بناست شعری زنده باشد، بایستی اجزای آن با همان دقت و ظرافتی که اجزای یک درخت به هم پیوسته است، با یکدیگر مرتبط باشد و تشکل یابد. باید ارگانیسمی باشد که هر جزئی از آن در خدمت هدفی مفید بوده، برای حفظ و تبیین حیاتی که در آن سهیم است، با دیگر اجزا همکاری کند» (پرین، ۱۳۷۶: ۲۱). علاقه‌مندی و نگاه ستایش‌آمیز انسان به هماهنگی، ریشه در طبیعت انسان دارد. انسان به عنوان جزئی از طبیعت، اولین نشانه‌های هماهنگی را در طبیعت دیده و از آن فراگرفته است و چون روح هماهنگی را در اجزای طبیعت دیده است، ذاتاً هماهنگی و یکپارچگی در هر ساختاری را دوست و به آن گرایش دارد. شاعر نیز در آفرینش هنری خود (شعر) به بازتاب هماهنگیِ وام‌گرفته از طبیعت می‌اندیشد.

شاعر به انسان و طبیعت به عنوان موجوداتی می‌نگرد که اساساً با یکدیگر هماهنگی دارند و به فکر انسان به عنوان چیزی نظر می‌کند که طبیعتاً منعکس‌کننده زیباترین و

جالب توجه‌ترین خصایص طبیعت است (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۶۲). هماهنگی عناصر شعر در ادبیات فارسی بیشتر با اصطلاحاتی نظیر وحدت، انسجام و محور عمودی و افقی یاد شده است؛ به طوری که اهل پژوهش، «وحدت معنوی را در سراسر یک شعر، شرط اصلی کمال تجربه شعری می‌دانند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷۱) و درباره محورهای عمودی و افقی شعر معتقدند که «بیشترین سهم در ارزش یک اثر ادبی، از آنِ محور عمودی و طرح کلی آن اثر است که در ساختمان شعر، جنبهٔ اولی و اصلی دارد و اگر تجربهٔ شعری، رویایی باشد که شاعر بدان دست یافته است، محور افقی یعنی جنبهٔ ثانوی خیال او که تصویرهای شعری اوست» (همان: ۱۷۵).

بنابراین اجزای شعر در عین پراکندگی، نیازمند نظم، نظام و بالاخره یکپارچگی هدفمندی هستند تا هم پیکرهٔ محکمی تشکیل دهند و هم در خدمت بیان هرچه بهتر معنای شعر باشند و اگر جز این باشد، «از تخییل و تأثیر و ثبت و القا که هدف اصلی است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۲۰۲).

با توجه به اهمیت بحث یکپارچگی اجزای شعر، چه در نقد شعر و چه در سرایش آن، طرح «یکپارچگی عناصر شعر فارسی» با هشت سنجه ارائه می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

از موضوع «یکپارچگی عناصر شعر» با عنوان‌هایی چون «محور عمودی و افقی شعر»، «وحدت ساختاری شعر» یا «انسجام در شعر» یاد شده است که صحرایی و گلشنی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «وحدت و انسجام در شعر شفیعی کدکنی»، مهم‌ترین رکن و اصل زیبایی‌شناسی در اشعار شفیعی کدکنی را اصل وحدت دانسته و عوامل وحدت‌آفرین شعر او را وحدت مضمون، هماهنگی اجزا، تحول و سیر تدریجی و تناسب و تکرار بیان کرده‌اند.

دهقان طزرجانی و ذوالفقاری (۱۳۹۹) نیز در مقالهٔ «بررسی عناصر انسجام دستوری و واژگانی در شعر عامه»، بر پایهٔ نظریهٔ انسجام دستوری و واژگانی هالیدی و حسن، درجهٔ انسجام در شعر عامه را بالا ارزیابی کرده، عنصر تکرار و حذف را از عناصر اساسی ایجاد انسجام شعر عامه برشمرده‌اند.

طهرانی ثابت (۱۳۹۹) نیز در مقالهٔ «عوامل انسجام واژگانی در شعر نو» معتقد است که فنون ادبی علاوه بر ایجاد موسیقی و نیز غنای معنی، وظیفهٔ انسجام شعر و تشکیل متن را می‌تواند برعهده بگیرد.

محسنی و صراحتی جویباری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «محور عمودی خیال در قصاید ناصرخسرو»، قوت محور عمودی در قصاید ناصرخسرو را رمز تمایز و برتری اشعار ناصرخسرو از هم‌عصرانش بیان کرده‌اند.

کنجوری و همکاران (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «گونه‌های طرح و گسترش تلمیح در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی» با بیان نوآورانه بودن تلمیحات سیمین بهبهانی در غزل‌هایش معتقدند که دامنهٔ این تلمیح‌ها از محور افقی گذشته و وارد محور عمودی اشعار او شده است.

یاحقی و فلاحی (۱۳۸۹) در مقاله «انسجام متنی در غزلیات سعدی و بیدل دهلوی، بررسی و مقایسه ده غزل سعدی و ده غزل بیدل» بر اساس روش تحلیل انسجام متنی هالیدی- حسن به بررسی و مقایسه انسجام متنی در ده غزل سعدی و بیدل پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که «هرچه متنی منسجم‌تر و پیوسته‌تر باشد، قابل‌فهم‌تر و آسان‌تر است. غزلیات سعدی با بهره‌گیری از عوامل انسجامی بیشتر و جمله‌های کوتاه‌تر، فهم آسان‌تری دارد» و در جای دیگر نتیجه می‌گیرد که «با به دست آوردن ویژگی‌های انسجامی متون مختلف متعلق به هر نویسنده یا شاعر می‌توان ویژگی‌هایی را به نوشته‌های آن شاعر نسبت داد و آثار او را از دیگران متمایز ساخت».

عبداللهی (۱۳۹۶) در مقاله «پیوند عمودی و انسجام معنوی در غزل‌های حافظ» می‌کوشد تا «با بهره‌گیری از نظریهٔ ترکیب و هم‌نشینی مورد نظر ساختارگرایان، معیارهای عملی درباره انسجام کلی غزل‌های حافظ به دست دهد». عبداللهی با خلق عبارت «به‌گزینی حافظ» معتقد است که «به کمک محور جانشینی می‌توان بسیاری از واژه‌های اشعار حافظ را بررسی کرد و نتیجه گرفت که در بیشتر موارد، گزینش‌های واژگانی حافظ به بهترین وجه ممکن صورت پذیرفته است که می‌توان این کیفیت را «به‌گزینی حافظ» نامید». وی در برشمردن عواملی که موجب انسجام غزل در شعر حافظ

می‌شود، به عنصر روایت، برخورداری از فضای هماهنگ، گستراندن عنصر معنایی مشترک، گسترش حقیقت واحد و واژه‌ها در خدمت انسجام اشاره می‌کند.

آلگونه جونقانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل انسجام متنی غزلی از حافظ بر اساس ساخت مبتدایی»، «با به‌کارگیری رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا و استخدام الگوی انسجام ساختاری، ساخت مبتدایی غزلی از حافظ را بررسی» می‌کند. او در این مقاله در پی پاسخ این پرسش است که «آیا در غزل حافظ می‌توانیم به وجود انسجام ساختاری قائل شویم یا نه؟» و نتیجه گرفته است که «با بررسی ساخت مبتدایی غزل حافظ دریافتیم که در این شعر، «وحدت موضوع» موجب پدید آمدن انسجام شده است».

ایشانی (۱۳۹۳) در مقاله «تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن» بر پایه نظریهٔ انسجام هلیدی- حسن، عوامل به وجود آورنده انسجام را در دو غزل، یکی از حافظ و دیگری از سعدی، با وزن، قافیه و موضوع یکسان بررسی و سعی کرده تا بر اساس این رویکرد، تفاوت آنها را نشان دهد. او به این نتیجه رسیده است که «بیشتر بودن انسجام در غزل سعدی نسبت به غزل حافظ، در نوع عوامل انسجامی به کار رفته در متن ریشه دارد».

شیری‌زاده (۱۳۸۲) در مقالهٔ «عوامل انسجام در زبان فارسی» عنوان می‌دارد که «موضوع مورد بحث این مقاله، انسجام است که اساسی‌ترین عامل ایجاد پیوند میان اجزای متن محسوب می‌شود». وی معتقد است که «بر اساس تحقیقات انجام‌شده، کاربرد کافی و مناسب نشانه‌های انسجام، باعث سادگی متن و درک بیشتر آن می‌شود». وی نیز در این مقاله، نشانه‌های انسجام را از نظریهٔ هلیدی- حسن وام گرفته است.

تاکی (۱۳۷۸) در مقالهٔ «پیوستگی و همبستگی متن در زبان فارسی»، پیوستگی را انسجام درونی متن یا روابط بین‌جمله‌ای در متن می‌داند «که در زبان فارسی از طریق عواملی چون کلمات پیوندی، ارتباط معنایی یا پیوندهای واژگانی، ارجاع، جانشینی، مقایسه و تکرار به دست می‌آید» و همبستگی را «تعبیر و تفسیر متن با توجه به شرایط و موقعیت‌های بیرونی یا بافت اجتماعی» تعریف می‌کند و در ادامه، آنها را تبیین می‌کند.

خامه‌گر (۱۳۹۷) در مقالهٔ «کارایی نظریه هالیدی در ترسیم انسجام متنی سوره‌های قرآن»، در بستر بررسی انسجام متنی سوره‌های قرآن «پس از معرفی نظریهٔ پیوستگی متنی نقش‌گرای هالیدی و بیان عوامل انسجام متنی از دیدگاه این نظریه، شش نقد بر این نظریه» بیان کرده و نتیجه گرفته است که «این نظریه برای تحلیل همهٔ ابعاد انسجام متنی کافی نیست و بهره‌مندی از عوامل پیوستگی نقش‌گرا فقط ارتباط خطی جمله‌های یک متن را با هم تبیین می‌نماید».

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. با مقدمه‌ای درباره نقش یکپارچگی عناصر شعر که از آن با تعابیری همچون وحدت، انسجام و محور عمودی یاد شده است، برای طرح شیوهٔ یکپارچگی عناصر شعر فارسی، قدم به قدم با شکل‌گیری یک غزل همراه می‌شویم تا با ترازوی سنجه‌های هشت‌گانهٔ مطرح‌شده در این طرح، به این پرسش (فرضیه) پاسخ دهیم که «آیا رعایت یکپارچگی عناصر شعر موجب بالندگی شعر می‌شود؟».

مبانی نظری

محور عمودی شعر

یکی از موضوعاتی که در ادبیات فارسی بر انسجام شعر دلالت دارد، «محور عمودی» است، به طوری که «بیشترین سهم در ارزش یک اثر ادبی از آنِ محور عمودی و طرح کلی آن اثر است که در ساختمان شعر، جنبهٔ اولی و اصلی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷۵). وحدت و انسجام در شعر کلاسیک فارسی در دو محور افقی و عمودی سنجیده می‌شود که محور افقی، ناظر بر وحدت و انسجام در سطح هر بیت از شعر و محور عمودی، ناظر بر وحدت و انسجام در کلِ شعر مورد بررسی است. «اگر تجربهٔ شعری رؤیایی باشد که شاعر بدان دست یافته است، محور افقی یعنی جنبهٔ ثانوی خیال او که تصویرهای شعری او است» (همان: ۱۷۵).

بنابراین قرار دادن محور عمودی و افقی شعر در کفه‌های ترازوی قیاس و «بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷۰). با این همه نمی‌توان سبکی کفهٔ محور عمودی را منفی قلمداد کرد؛ زیرا «همین محدودیت محور عمودی سبب شده است تا شعر فارسی از نظر فرم به نوعی ایجاز برسد که در ادب هیچ قومی، مشابه آن را نمی‌توان یافت و چون مجال تخییل وسیع در طول شعر نبوده، همواره کوشیده‌اند تا عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تصویرها را در یک بیت و گاه در یک مصراع و حتی نیم مصراع جایگزین کنند؛ چراکه طول شعر، مجالی برای گسترش خیال نمی‌داده است» (همان: ۱۸۰).

مثال عینی محور عمودی و افقی شعر را می‌توان در بازی‌ای موسوم به «جِنگا[1]» مشاهده کرد که آجرک‌های چوبینی روی هم می‌چینند و ستونی را بالا می‌برند. این ستون به‌مثابه محور عمودی است و آجرک‌ها در نقش محور افقی. دو بازیکن، آجرک‌ها را یک به یک بیرون می‌کشند و بازنده، کسی است که با برداشتن آجرکی، ستون فروریزد. ابیات یک شعر کلاسیک نیز این‌چنین هستند. اگر ابیاتی را از شعر برداریم و شعر همچنان فهمیدنی باشد و خللی در آن حاصل نشود، محور عمودی شعر، خوب و محور افقی، ضعیف است. حال اگر با برداشتن یک بیت، مفهوم شعر دچار نقصان شود (و بر اساس این مثال فروریزد)، یعنی آن بیت در جایگاه درست و در خدمت محور عمودی بوده است. پس هم محور عمودی و هم محور افقی خوبی دارد. در حالت سوم، وقتی ستون فرومی‌ریزد، ما آجرک‌ها یا بیت‌هایی داریم که انسجامی با هم ندارند و این بیت‌ها ممکن است در محور افقی ارزشمند یا بی‌ارزش باشند، اما دیگر در خدمت کلیت شعر یا محور عمودی نیستند. در سنجش محور عمودی اشعار، ما بیشتر با نگاهی کلی روبه‌رو هستیم که ناقدان و کارشناسان صرفاً به بیان اینکه شعر، محور افقی و عمودی ضعیف و قوی دارد، بسنده کرده‌اند و گروه‌بندی خاصی برای سنجش جنبه‌های مختلف یکپارچگی عناصر شعر انجام نداده و به کالبدشکافی آن نپرداخته‌اند.

1. Jenga

انسجام و وحدت عناصر شعر

برای بررسی هماهنگی اجزای شعر -علاوه بر اصطلاح محور عمودی- از اصطلاح انسجام شعر یا وحدت در شعر استفاده می‌شود. «انسجام، هماهنگی اجزای سخن است در ترکیب معنایی یا موسیقیایی و یا در هر دو گونهٔ ترکیب آن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۷۳). به عبارت دیگر «مراد از انسجام آن است که اثر برخوردار از یک کلیت باشد. به صورت بریده‌بریده و توده‌ای فاقد نظم و پراکنده تلقی نشود» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۸۹). شعر منسجم «باید علی‌رغم پراکندگی ظاهر، وحدتی باطنی و ساختاری واحد و هم‌خوان و هماهنگ داشته باشد، به طوری که هر معنی و تصویر و هر جزئی از اجزا، مکمل یکدیگر در پدید آوردن کلیتی واحد و بکمال گردد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۶۴). از سویی انسجام عناصر شعر، مسیر انتقال پیام شعر را هموارتر و اثرگذاری آن را بیشتر می‌کند. پس «یک سخن زمانی می‌تواند پیام و منظور خود را برساند که در بین اجزای سازندهٔ آن، عواملی از انسجام وجود داشته باشد» (دهقان طرزجانی و ذوالفقاری، ۱۳۹۹: ۴۳).

بنابراین توجه به ساختار شعر، اهمیت بسیاری دارد، به طوری که «امروزه یک حقیقت پذیرفته‌شده است که ارزش داوری درباره یک اثر به ساختار اثر بستگی دارد» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۱۵). حال این پرسش پیش می‌آید که انسجام ساختار شعر و زیبایی، چه رابطه‌ای با هم دارند. «در عصر اخیر، فیلسوف آمریکایی، پیرس[1]، معیار جمالی[2] را که قدمای یونانی «Kalos» می‌خواندند، به همین «انسجام» و «وحدت» و «یکپارچگی» بازگرداند: شیء زیبا دارای ابعاد و اجزایی است که به عنوان یک کل[3] عمل می‌کنند و انسجام[4] از رهگذار نظمی در روابط اجزای این کل با یکدیگر به وجود می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۷۴). اما از منظر زیبایی، «وحدت سبب هماهنگی بین اجزای سخن می‌شود و مایهٔ همبستگی و ماندگاری آن. شعری که مضمون و لفظ آن وحدت داشته باشد، احساس زیبایی بیشتری برمی‌انگیزد» (صحرایی و گلشنی، ۱۳۹۲: ۹۷). بنابراین زیبایی

1. Charles Sanders Peirce (1839-1914)
2. Aestetic Value
3. Totality
4. Harmony

و انسجام شعر، رابطه تنگاتنگی با هم دارند، به طوری که بدون یکی، دیگری بـه کاسـتی می‌گراید. پس «هماهنگی در شعر، توافق معنی با لفظ، هارمونی آواها، سازگاری معـانی و حس اجتماع آنها»ست (صحرایی و گلشنی، ۱۳۹۲: ۳۱).

یکپارچگی عناصر شعر

دیوار هر کُل از آجرهای جزء بالا رفته و «متن» نیز به عنوان کُل از خشت‌های کلمات شکل یافته است. همان‌طور که هر دیواره‌ای با نظم چینش و رعایت آرایش بـالا مـی‌رود، متن معنادار نیز باید از چیـنش و آرایـش درسـتی برخـوردار باشـد تـا در گـام نخسـت معنی‌دار باشد. بعد از این مرحله است کـه شـیوهٔ بیـان و آرایـش‌هـای کـلام، اثرگـذاری خویش را آغاز می‌کنند، هنر وارد نگارش می‌شود و در نتیجه شعر پدید مـی‌آیـد و شـعر متنی است که رنگ هنر به خود پذیرفته است. به عبارت دیگر مـتن، پیکـری اسـت کـه چون روح هنر در آن دمیده شود، به قامت شعر زنده گـردد و پـس آنگـاه شـعر خوانـده شود. از منظر زیبایی‌شناسی نیز ذهن انسـان، گریـزان از آشـفتگی در مـتن و دوسـتدار وحدت و نظمی خاص در آن است. «بنـابراین رهیافـت‌هـای زیبـایی‌شناسـی بـه ادبیـات رهیافت‌هایی هستند که اساساً با مسائل مربوط به زیبایی و شکل اثر سـروکار دارنـد تـا بـا مسائل برون‌متنی یا زمینه‌ای» (مکاریـک، ۱۳۸۵: ۱۶۶). از سوی دیگر «هلیدی و حسن، متن را واحدی معنایی می‌دانند که دارای ارتباط منطقی درونی است» (شـیری‌زاده، ۱۳۸۲: ۹) و ایـن ارتباط منطقی است که باعث انسجام متن می‌شود و «نشانه‌های انسجام، حلقه‌های اتصـالی هستند که متن را به صورت واحدی یکپارچه و همگن درمی‌آورند و با ایجاد رابطهٔ معنـایی میان اجزای آن، موجب افزایش نظم منطقی می‌شوند؛ چراکه ذهن انسان، یک واحد منظم را راحت‌تر از مطالب درهم و از هم‌گسیخته می‌تواند درک کند» (همان: ۱۱).

شعر، فرزند زبان است که شاید اول بار در گفتار پدید آمده و بعد به نوشتار راه یافتـه است. «بی‌گمان شعر، بیرون زبان قابل تصور نیست و هرچه هست، در تغییراتی است کـه در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵). کلمات در شعر، جایگاه خاص‌تری دارنـد، به طوری که گاه در شعر شاعران بزرگ زبان فارسی، تغییر کلمه در بیت که جـای خـود را دارد، جابه‌جایی کلمات نیز ممکن نیست. اینجاست که کلمات، نقـش ارزنـدهٔ خـود در

شعر را نمایان می‌سازند و از این‌رو است که «یکی از صورت‌گرایان روسی، شعر را «رستاخیر کلمات» خوانده است و درست به قلب حقیقت دست یافته؛ زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به‌هیچ‌روی توجه ما را جلب نمی‌کنند؛ ولی در شعر، و ای بسا که با مختصر پس و پیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵). بنابراین واحدهای شعر -که کلمات باشند- باید سنجیده انتخاب شوند تا شعر، شعر شود و جایگاه هنری‌اش، حفظ. با این حال هنوز از شعر -به عنوان گونه‌ای از متن- تعریف روشنی نشده است و «هیچ‌گاه هیچ‌کس نخواهد توانست از شعر، تعریفی جامع و مانع عرضه کند» (همان: ۶)؛ زیرا «قوانین ادب و تحقیقات زبان‌شناسی و بوطیقاهای کهنه و نو نخواهند توانست علل پیچیده و رازهای سر به مهر شاهکارهای شعری را تعلیل و تحلیل کنند» (همان).

شفیعی کدکنی در بررسی انسجام در شعر فارسی، شاخصه‌های شعر را در دو گروه موسیقایی و گروه زبان‌شناسیک گنجانده است که «گروه موسیقایی خود عوامل شناخته‌شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد، از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و...» (همان: ۸) و گروه زبان‌شناسیک، عواملی است که «به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها -بیرون از خاصیت موسیقایی آنها- می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیر واژه‌ها شود» (همان: ۱۰)؛ عواملی همچون «استعاره، مجاز، ارکائیسم، ایجاز و حذف، حس‌آمیزی و...» (همان). شفیعی‌کدکنی در این دسته‌بندی و تعریف، به نوعی حداقل‌های ساخت شعر را برشمرده و مرزهای شعر را از غیر شعر نُمایان ساخته است. به دیگر سخن، اینها ناظر بر کمیّت شعر هستند، نه کیفیت آن. اگر دو شاعر، مضمونی را بر یک قافیه و وزن بسرایند، شعرشان در کمیّت یکسانند، نه در کیفیت شعر. اینجاست که بحث یکپارچگی عناصر شعر آغاز می‌شود. بحثی که بر هماهنگی و انسجام عناصر شعری و گزینش درست و هنرمندانهٔ این عناصر دلالت دارد. ناگفته نماند رعایت یکپارچگی عناصر شعر، حداقل‌های ساخت شعر است که رعایت آن، شعر را به شعری استاندارد تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر رعایت یکپارچگی عناصر شعر، شعر را مستعد کمال‌یابی می‌سازد.

بنابراین شاخصه‌های «یکپارچگی عناصر شعر» به شناخت حداقل‌های ساخت شعر فارسی کمک می‌کند که رعایت آن به طور ناخودآگاه، کیفیت شعر را نیز در پی خواهد داشت.

عنوان «یکپارچگی عناصر شعر» ممکن است ترجمهٔ فارسی «انسجام» و تداعی‌گر «روش تحلیل انسجام متنی هلیدی- حسن» باشد؛ اما در این شیوه تلاش شده است تا روشی متناسب با بافت و ساختار شعر فارسی برای بررسی وحدت لفظی و معنوی شعر فارسی پیشنهاد و ارائه شود. هلیدی و حسن در روش تحلیل انسجام متنی، انسجام در متن را از ضرورت‌های متن برمی‌شمارند و عوامل انسجام متن را به سه دسته عوامل دستوری، واژگانی و پیوندی تقسیم می‌کنند و ذیل عوامل دستوری، سه عامل ارجاع، جایگزینی و حذف را جای داده و ذیل عوامل واژگانی، شش عامل تکرار، همایی، مترادف، متضاد، شمول معنایی و جزء به کل را قرار داده و ذیل عوامل پیوندی نیز هشت عامل افزایشی، علّی، زمانی، نقیضی، شرطی، تخصیصی، توضیحی و امتیازی را گنجانده و انسجام را چنین تعریف کرده است که «انسجام یک مفهوم معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره می‌کند و آن را به عنوان یک متن مشخص می‌کند» (یاحقی و فلاحی، ۱۳۸۹: ۳۳۰).

هرچند «گوت وینسکی معتقد است که متون ممکن است که دارای انسجام ضعیف‌تر یا قوی‌تر باشند، اما هیچ متنی بدون انسجام وجود نخواهد داشت» (ایشانی، ۱۳۹۳: ۱۲). در واقع گوت‌وینسکی، داشتن انسجام را لازمهٔ متن برمی‌شمارد و به‌درستی فرض خود را بر این اصل بنا نهاده است که همهٔ متون انسجام دارند و تفاوت آنها در قوت و ضعف انسجام متنی آنهاست. بسیاری از پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی در تحلیل انسجام در شعر فارسی به سراغ این الگو و روش رفته‌اند و به‌نوعی رخت این شیوه را به تن متون و اشعار فارسی کرده‌اند و انسجام اشعار فارسی را با این میزان سنجیده‌اند.

هرچند ما در اینجا قصد و فرصت تحلیلِ کارایی این شیوه برای متون فارسی و به‌ویژه شعر فارسی را نداریم، ضمن احترام به گویندگان و پویندگان این روش، با محمد خامه‌گر، نویسندهٔ مقالهٔ «کارایی نظریه هالیدی در ترسیم انسجام متنی سوره‌های قرآن»، هم‌رأی هستیم که «این نظریهٔ برای تحلیل همهٔ ابعاد انسجام متنی کافی نیست و

بهره‌مندی از عوامل پیوستگی نقش‌گرا فقط ارتباط خطی جمله‌های یک متن را با هم تبیین می‌نماید» (خامه‌گر، ۱۳۹۷: ۴). از این‌روی باور داریم که بررسی یکپارچگی عناصر شعر فارسی به الگویی متناسب با شعر فارسی نیازمند است که هرچند ممکن است در مواردی با عوامل انسجام متن در شیوهٔ هلیدی- حسن، همانندی داشته باشد، شاخصه‌هایی دارد که به تناست بافت و ساختار شعر فارسی طراحی و گروه‌بندی شده است. گفتنی است که بیان جامع روشِ «یکپارچگی عناصر شعر فارسی»، مجالی بیش از یک مقاله می‌طلبد و با صرف زمان بیشتر، پخته‌تر و کاراتر خواهد شد و ما در آغاز تبیین این روش قرار داریم.

بحث اصلی

شاعران برای سرایش شعر، شیوه‌های مختلفی دارند که این شیوه‌ها از چند حالت خارج نیست. «شعر یا جوششی است یا کوششی. معمولاً اشعار جوششی همان اشعاری است که نمی‌توان برای آنها انگیزه‌ای خاص ذکر کرد. با وجود این شاید مرز بین شعر جوششی و شعر کوششی را به طور دقیق نتوان مشخص کرد» (خادم الرسول و دیگران، ۱۳۹۴: ۸۹). در سرایش کوششی، شاعر به سراغ شعر می‌رود و در سرایش جوششی، شعر است که به سراغ شاعر می‌آید. در شیوهٔ کوششی، شاعر بسته به شرایط روزگار، رخدادهای زندگی، تفکرها و علاقه‌مندی‌هایش یا به سفارش دیگران، شعری می‌سراید. در حالی که در سرایش جوششی، «هر حادثه‌ای زمانی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال شعری انسان شاعر رنگ پذیرفته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷).

با این حال به نظر می‌رسد که کفهٔ سلیقهٔ صاحب‌نظران به شعر جوششی، متمایل‌تر از نوع کوششی آن است. «این گونه از شعر -به تعبیری- حتی اصیل‌ترین نوع شعر است؛ زیرا جوششی خودانگیخته و مواج است که از درون شاعر سرریز می‌شود و نه کوششی دشوار و تصنعی که در رنگ و لعابی از شاعری پدیدار گردد» (درگاهی، ۱۳۸۳: ۴۹). با این همه شاعر باید در کنار گوش دادن به الهام، دانش سرایش شعر را به شایستگی بیاموزد چون «هنر وقتی جلوه می‌کند که خیال و بیان هنری در کار باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۴). درست مانند نوازندهٔ بداهه‌نوازی که چیره‌دستی او در بداهه‌نوازی، زاییدهٔ

تمرین‌های بسیار او در نواختن گوشه‌های دستگاه‌های سنتی و مبانی موسیقی است. بنابراین یکپارچگی، «عاملی است که اجزای مختلف یک اثر را به واسطهٔ ارتباط‌های پیدا و پنهانشان به یکدیگر پیوند می‌دهد و در نهایت موجب وحدت متن آن اثر می‌شود. یک اثر هنری، مجموعه‌ای از عبارات پراکنده نیست، بلکه انسجام است که به آن خاصیت «متنیت» می‌بخشد» (داد، ۱۳۸۳: ۵۶).

در ادامه گام‌به‌گام با شکل‌گیری غزلِ «یعنی چه؟» از کتاب «غزل باتو» (ارجمندی، ۱۴۰۱: ۹۹) همراه می‌شویم و این غزل را با سنجه‌های پیشنهادی می‌سنجیم. گفتنی است که غیر از یکپارچگی موسیقیایی، سنجه‌های پیشنهادی دیگر، قطعی نیست و بسته به شرایط ممکن است جز این باشد.

یکپارچگی موسیقیایی

یکپارچه‌سازی عناصر شعر با سروده شدن اولین مصراع آغاز می‌شود. این مصراع می‌تواند مصراع اول یا یکی از مصراع‌های میانی شعر باشد. در اینجا قالب شعر، غزل و مصراع «پر از گذشته شدم، عشق و حال یعنی چه؟» (همان)، به عنوان مصراع اول سروده شد. یکپارچگی موسیقیایی شعر، نخستین زیرشاخهٔ یکپارچگی است که تکلیف آن در ابتدای سرایش شعر تعیین می‌شود. یکپارچگی موسیقیایی به دو زیرشاخهٔ یکپارچگی وزن عروضی و یکپارچگی قافیه و ردیف تقسیم می‌شود که هر دو، بحث مفصلی دارند و فرض ما بر این است که شاعر با مقولهٔ قافیه، اوزان عروضی و قواعد آنها آشنایی دارد.

یکپارچگی موسیقی بیرونی (وزن عروضی)

موسیقی کناری شعر یا وزن شعر، یکی از ارکان شعر کهن فارسی است، به طوری که خواجه نصیرالدین در کتاب «اساس الاقتباس» معتقد است که «شعر به سه چیز محاکات می‌کند: ۱- به لحن و نغمه ۲- به وزن ۳- به نفس کلام مخیل» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۷). ارزنده بودن نقش وزن را از یکسو می‌توان به این سبب دانست که «وزن، نوعی ایجاد بی‌خویشتنی و تسلیم است برای پذیرفتن خیالی که در نفس کلام مخیل وجود دارد» (همان: ۳۸) و از سوی دیگر آن را در لذت‌آفرینی وزن جست‌وجو کرد. از این‌رو است که «شارحان ارسطو، رمز لذت بردن از شعر را دو چیز دانسته‌اند که دومینش این است که انسان از وزن و الحان لذت می‌برد» (همان) پس «شعر با برجسته کردن همانندی‌های

آوایی، وزنی و تصویری بر غلظت زبان می‌افزاید و توجه را به ویژگی‌های صوری آن جلب و از دلالت ارجاعی آن دور می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۴۹).

در شعر کهن، وزن عروضی مصراع نخست، تعیین‌کنندهٔ وزن کل شعر است. بر اساس مصراع اول، وزن عروضی غزل «یعنی چه؟»، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» یا بحر «مجتث مثمن مخبون اصلم» است. وزنی که در تمامی مصراع‌های غزل باید رعایت شود و هیچ خللی در آن پذیرفته نیست، مگر در اختیارات شاعری.

یکپارچگی موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

در مثنوی، هر بیت قافیه، مستقل و وزن عروضی یکسانی دارد، اما در غزل و قصیده، قافیه در مصراع‌های دوم به‌علاوهٔ مصراع اول بیت نخست، باید یکپارچه باشند که بحث درباره اینکه چه کلماتی می‌توانند با هم قافیه باشند و چه نظامی بر قافیه‌دانی حکم‌فرماست، بحث جداگانه‌ای است که در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجد. در غزل «یعنی چه؟»، عبارت «یعنی چه» به عنوان ردیف شعر و «حال» و «کمال» و «جمال» و غیره به عنوان قافیه انتخاب شده‌اند و حرف لام، حرف روی است و از آنجایی که حرف قبل از حرف روی، مصوت بلندِ الف است، هر حرف با هر حرکتی می‌تواند پیش از این حرف بیاید. به عبارت دیگر هر کلمه‌ای که به «ال» ختم می‌شود، می‌تواند قافیهٔ این غزل باشد. پس تمام قافیه‌های این غزل باید به «ال» ختم شوند و هر قافیه‌ای جز این، یکپارچگی موسیقی کناری این شعر را برهم می‌زند.

یکپارچگی موضوعی

رعایت «یکپارچگی موضوعی» اقتضا می‌کند که شاعر از حریم موضوعی که برگزیده است، خارج نشود. برای مثال در غزلِ پیش رو- که درباره سردرگمی شاعر از فهم و درک خداوند است، رعایت یکپارچگی موضوعی ایجاب می‌کند که از موضوع دیگری سخن به میان نیاید و شاعر برای مثال به ستایش بهار نپردازد یا از سختی روزگار شکوه نکند. امید مجد معتقد است که «دومین حالت ارتباط طولی، «وحدت موضوعی» است... برای مثال در غزل حافظ با مطلع «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور/ کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور... تمام این بیت‌ها از یک موضوع سخن می‌گویند و

آن، امید داشتن به گشایش پس از سختی است» (مجد، ۱۳۸۹: ۹۰).

در مصراع «پُر از گذشته شدم، عشق و حال یعنی چه؟» مخاطب درمی‌یابد که شاعر آنقدر درگیر گذشته است که هیچ درکی از زمان حال ندارد. از سوی دیگر ترکیب «عشق و حال» بیانگر آن است که گذشتهٔ راوی، سرشار از تلخی و سختی بوده، به طوری که هیچ درکی از لذت و خوشی ندارد و مصراع دوم، این موضوع را تشدید و تکمیل می‌کند: «فراق گشته نصیبم، وصال یعنی چی؟». در این مصراع نیز شاعر آنقدر درگیر فراق و دوری است که هیچ تصوری از وصال و رسیدن به یار ندارد؛ برای همین می‌پرسد: «وصال یعنی چه؟». این یکپارچگی موضوعی در محور عرضی (افقی) یعنی در سطح بیت بود. حال اگر این یکپارچگی -دست‌کم در بیشتر ابیات- حفظ شود، یکپارچگی موضوعی طولی (عمودی) نیز رعایت شده است. همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، یکپارچگی موضوعی در سطح طولی و عرض در ابیات دیگر رعایت و حفظ شده است.

یکپارچگی ضمیری

معمولاً شاعران به یکی از شیوه‌های روایی زیر شعر می‌سرایند:

شاعرِ راوی

در این حالت، شاعر فقط روایتگر چیزی است که دیده یا احساس کرده است و خود نقشی به عنوان فاعل یا مفعول ماجرا ندارد. مانند این بیت:

سکوت گفتن صد آسمان تماشا بود کمال دقت گفتن به وقت حالا بود

(ارجمندی، ۱۴۰۱: ۴۷)

شاعر اول شخص

در این حالت، شعر از زبان شاعر بیان می‌شود و او در نقش اول شخص مفرد یا جمع ظاهر می‌شود.

- نمونه اول شخص مفرد

سرآغاز من، منتهای منی مرا کُشته و خون‌بهای منی

(همان)

نمونه اول شخص جمع

عشق در قاموس ما چیزی به جز تسلیم نیست زادروز مرگ ما در برگ این تقویم نیست
(ارجمندی، ۱۴۰۱: ۳۵)

در این حالت، شاعر (اول شخص)، سخن خود را خطاب به مخاطب (دوم شخص) یا غایب (سوم شخص) بیان می‌کند.

- نمونه دوم شخص

خیره در آینه حیرانی تو سخت زیبایی و می‌دانی تو
(همان، ۱۴۰۰: ۲۹)

- نمونه سوم شخص

او که طوفان گشته و چون برگ رقصم می‌دهد تا کجا؟ تا کی؟ سماع و رقص من در دست کیست
(همان، ۱۳۹۳: ۶۲)

شاعر دوم شخص

در این حالت، شاعر در موضع دوم شخص قرار می‌گیرد و روایتگر سخن معشوق با خود است. در نمونه زیر، معشوق (خداوند) خطاب به انسان‌ها چنین می‌گوید:

هر کجا رفتی کنارت بودم و آمدی گفتی: کجایی؟ نیستی!
(همان، ۱۴۰۰: ۸۹)

در تمام این حالت‌ها، شاعر در استفاده از ضمیرها ملزم به رعایت یکپارچگی ضمیری است. همان‌طور که در غزل «یعنی‌چه؟» از نوع شاعر اول شخص، خطاب به دوم شخص است و به‌درستی در کل غزل رعایت شده است.

تو را چگونه ستایش کنم که آن باشد چه گویم از تو که خوبی، خصال یعنی چه؟

بنابراین شاعر نمی‌تواند (مگر به شگردهایی) موضع خود و خطاب‌شونده را در هر بیت (یکپارچگی عرضی ضمیری) و در کل شعر (یکپارچگی طولی ضمیری) تغییر دهد. برای مثال او نمی‌تواند در مصراع اول بگوید: «او را چگونه ستایش کنم که آن باشد؟» و در مصراع بعد بیاورد: «چه گویم از تو که خوبی؟ خصال یعنی چه؟»

یکپارچگی منطقی

هرچند «خیال، جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸) و «شعر، بزرگداشت امر منحصربه‌فرد است در یک فرهنگ، یک زبان و در نحوهٔ استفاده

یک انسان از زبانش» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۵). نباید فراموش کرد خیال‌پردازی شاعرانه، منطق خاص خود را دارد. برای مثال به بیت زیر توجه کنید:

هر روز نقشی می‌زنم شاید تو باشی صورتگری، افسانه‌سازی دوره‌گردم

(ارجمندی، ۱۴۰۰: ۳۲)

در این بیت، یکپارچگی منطقی در مفهوم بیت و عناصر آن وجود دارد. در این بیت شاعر، خود را نقاشی معرفی می‌کند که نقشی خیالی از روی یاری که ندیده است می‌کِشد و در مصراع دوم با آوردن واژهٔ صورتگر، علاوه بر برقراری مراعات نظیر نقش و صورتگر، روشن می‌کند که نقاشی دوره‌گرد است. حال اگر به جای صورتگر بگوید: «آهنگری، شمشیرسازی دوره‌گردم»، بیت از مدار منطق خارج می‌شود. این امر در سطح بیت بود؛ حال اگر شاعر در کلیت شعر نیز منطق حاکم را برهم بزند، یکپارچکی منطقی طولی را نیز برهم زده است.

بیت سوم:

کمال شکل رسیدن به خط پایان است نهایتی چو نداری، کمال یعنی چه؟

در مصراع اول این بیت، فرضیه‌ای مطرح می‌شود که در آن کمال، شکل رسیدن به نهایت هر چیز است، اما در مصراع دوم عنوان می‌کند که این فرضیه همیشه -به‌ویژه دربارهٔ خداوند- صحیح نیست، چون خداوند، نهایت ندارد (بی‌نهایت است). بنابراین در این مورد، کمال، معنی ندارد و این فرضیه درست نیست. اینجاست که شاعر درباره شناخت حقیقت کمال به تردید می‌افتد و می‌پرسد: «کمال یعنی چه؟». بنابراین یکپارچگی منطقی در بیت سوم رعایت شده است. در این بیت، یکپارچگی موسیقیایی، موضوعی و ضمیری نیز رعایت شده است و شاعر همچنان در موضع اول شخص مفرد و خداوند در موضع دوم شخص مفرد قرار دارد.

بیت چهارم:

نهال سرزده از خاک، فهم جنگل نیست چگونه وصف تو گویم، نهال یعنی چه؟

شاعر برای اینکه ناتوانی خود از شناخت خداوند را نشان دهد، دست به دامان تشبیهی شده و انسان را به نهالی مانند کرده است که به سبب اشراف نداشتن به حقیقت جنگل، از فهمیدن جنگل (دنیای پیرامون خود) عاجز است. در این مصراع، یکپارچگی

نهال و خاک و جنگل و پرسشی که در مصراع دوم مطرح کرده، رعایت شده است. با آوردن ضمیر دوم شخصِ تو، یکپارچگی ضمیری نیز رعایت شده و در نهایت می‌پرسد: «نهال یعنی چه؟» یعنی از شناخت خود نیز عاجز است، چه برسد به شناخت خداوند. پس یکپارچگی موضوعی همچنان رعایت شده و شاعر از موضوع خارج نشده، ضمن اینکه منطق بیت نیز با آوردن وصف به قرینهٔ واژهٔ فهم رعایت شده است.

بیت پنجم:

سکوت، چارهٔ درد جناب تمبک نیست شکست کوزهٔ ذهنم، سفال یعنی چه؟

شاعر در مصراع اول با به چالش کشیدن سکوت خود در برابر تلنگرهایی که به او زده می‌شود، خود را به تمبکی مانند کرده که نمی‌تواند در اثر ضربه‌ای که بر او نواخته شده است، بی‌صدا بماند و سکوت کند. اما در مصراع دوم به شکستن کوزهٔ ذهن خود اشاره می‌کند که پندارش چنان تغییر کرده که از درک مفهوم سفال (یا درک خویشتن خود) نیز عاجز است. شاید این دو مصراع -جداگانه و خارج از یک بیت- خوب و با مفهوم باشند؛ اما وقتی در یک بیت و کنار هم می‌آیند، ربطی به هم و یکپارچگی عرضی منطقی ندارند. از این‌رو برای رعایت یکپارچگی منطقی بیت، مصراع جدیدی را جایگزین مصراع پیشین می‌کنیم.

سکوت، چارهٔ درد جناب تمبک نیست چقدر بی‌گله هستی؟ بنال یعنی چه؟

حال مصراع جدید، ارتباط منطقی خوبی با مصراع اول پیدا کرده است و شاعر از بی‌گله بودن و سکوت خویش شکایت می‌کند و خود را به واکنش و ناله دعوت می‌کند. در این بیت هرچند شاعر با قرار دادن خود در جایگاه دوم شخص، یکپارچگی ضمیری را برهم زده است، چون در بیت‌های بعد به قاعدهٔ پیشین بازمی‌گردد، خللی در یکپارچگی کلیت شعر ایجاد نمی‌کند.

یکپارچگی واژگانی

واژه، سنگ‌بنای متن و شعر است. «وقتی یک شاعر، واژه‌ای را برای به کار بردن در شعر خود انتخاب می‌کند، مجموعه امکاناتی را فعال می‌کند که از اساس با آنچه در سخن متعارفمان به کار می‌گیریم، تفاوت دارد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۵۲). از این‌روی واژه در شعر، نقش خاص‌تری دارد و آوردن سنجیدهٔ واژه‌ها، شعر را بالا می‌برد و گزینش ناسنجیدهٔ آن،

یکپارچگی شعر را برهم می‌زند. بحث درباره گزینش واژه در شعر بسیار گسترده است و در اینجا به بحث درباره قدیمی و نو بودن آن بسنده می‌کنیم. واژه‌ها از منظر قدیمی و جدید بودن به سه دسته تقسیم می‌شوند. الف) واژه‌های قدیمی: واژه‌هایی که امروزه کمتر استفاده می‌شوند، مثل حالیا، مغبچه، فتراک، قدح، فرقت، محتسب، رند، مصطبه و غیره. ب) واژه‌های مشترک: واژه‌هایی که در گذشته و امروز کاربرد یکسانی داشته و دارند، مثل سنگ، خورشید، نور، سیاهی، افسانه و غیره. ج) واژه‌های امروزی: واژه‌هایی که خاص شرایط و زندگی امروزند.

همان‌طور که شاعران هر دوره به زبان خاص دورهٔ خود شعر سروده‌اند، یکپارچگی واژگانی شعر امروز ایجاب می‌کند که شاعر معاصر از دایرهٔ واژگان عصر خود در شعرش بهره ببرد تا فرزند زمان خویشتن باشد.

بیت ششم:

درون شکل و مثالی نمی‌شوی محدود مثال در تو نگنجد، مثال یعنی چه؟

در این بیت با آوردن واژه‌های امروزی «شکل» و «مثال» و فعل‌های محدود شدن و گنجیدن و عبارت «یعنی چه» از دستهٔ واژه‌های مشترک -که اتفاقاً ردیف غزلی از حافظ شیرازی است- یکپارچگی واژگانی رعایت شده است. با این حال برخی از صاحب‌نظران همچون شفیعی کدکنی، نظری جز این دارند و معتقدند که لزومی به رعایت این نوع یکپارچگی وجود ندارد. شفیعی کدکنی معتقد است: «شاید پس از وزن و قافیه، معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های تشخص دادن به زبان، کاربرد آرکائیک زبان باشد، یعنی استعمال الفاظی و در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌روند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۴). او با «باستانی‌گرایی» خواندن این کار، آن را سبب تمایز زبان شعر از زبان کوچه و بازار می‌خواند و در ستایش باستانی‌گرایی می‌نویسد: «احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست، سبب تشخص زبان می‌شود» (همان).

یکپارچگی زمانی

یکپارچگی زمانی یعنی هماهنگی زمان فعل‌ها هم در محور افقی (بیت) و هم در محور عمودی (کل شعر). در یکپارچگی افقی زمانی، زمان افعال در هر بیت و در کل شعر باید رابطه‌ای منطقی با هم داشته باشند.

وقتی پُر از شب می‌شوم، خورشید را گم می‌کنم　　چشمم نمی‌بینند تو را، امید را گم می‌کنم
در پیش کعبه، قبله و قبله‌نما گم می‌شود　　با تو یقین‌تر می‌شوم، تردید را گم می‌کنم
(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۳)

در دو بیت بالا، یکپارچگی زمانی رعایت شده است و همهٔ فعل‌ها، حال استمراری هستند و کلیت غزل در زمان حال می‌گذرد. ارزشمندی یکپارچگی زمانی در دو بیت بالا، زمانی روشن‌تر می‌شود که برخی از افعال را به صورت زیر تغییر دهیم.

وقتی پُر از شب می‌شدم، خورشید را گم می‌کنم　　من خود ندیدم روی تو، امید را گم می‌کنم
در پیش کعبه، قبله و قبله‌نما گم گشته بود　　با تو یقین‌تر گشته‌ام، تردید را گم می‌کنم

در مصراع اول، فعل «می‌شدم» در زمان گذشته استمراری، در مصراع دوم فعل «ندیدم» در زمان گذشته ساده، تناسبی با فعل «گم می‌کنم» در زمان حال استمراری ندارد و فهم بیت را مخدوش می‌کند. به همین صورت فعل «گشته بود» در زمان گذشته بعید و «گشته‌ام» در زمان گذشته نقلی، درک بیت و در مجموع فهم کل شعر را برای خواننده دشوار می‌کند و از ارزشمندی شعر می‌کاهد.

یکپارچگی سبکی

مانند باستان‌شناسان که بر اساس نشانه‌هایی در آثار و اشیای باستانی به زمان تقریبی آنها پی می‌برند، ادیبان نیز با مشاهدهٔ برخی از واژه‌ها و نکته‌های دستوری در متون، به زمان تقریبی نگارش یا سرایش متن و مهم‌تر از آن به سبک آن پی می‌برند. بر این اساس برخی از نشانه‌های دستوری و واژگانی، مُعرف دوره‌های خاص سبکی هستند. برای مثال «همی» که بیشتر در سبک خراسانی و گاه در سبک عراقی در ابتدای افعال استمراری استفاده می‌شد، در شعر و نثر امروز جایگاهی ندارد. نه اینکه از آنها نمی‌توان استفاده کرد، بلکه استفاده از آنها امروزه مرسوم و پسندیده نیست.

آوردن «همی» به جای «می» در شعر امروز درست مثل پوشیدن لباس‌های قرن هشتم هجری در خیابان‌های جامعهٔ امروز است. نمونه استفاده از «همی» در شعر سبک خراسانی را می‌توان در شعر معروف بوی جوی مولیان رودکی یافت:

بوی جوی مولیان آید همی　　یاد یار مهربان آید همی
(رودکی، ۱۳۷۶: ۱۱۳)

حال اگر شاعر معاصر از عباراتی این‌چنین در شعر خود استفاده کند، یکپارچگی سبکی را در شعر خود رعایت نکرده است، مگر آنکه سبک شعری او، به سبک خراسانی یا عراقی یا هر سبکی غیر از شیوهٔ معاصر تعلق داشته باشد.

یکپارچگی روایی

یکپارچگی روایی را می‌توان از سه منظر معرفی کرد. نخست بر اساس تعریف ارسطو از داستان که معتقد است: «داستان‌های خوب باید آغاز، وسط و پایان داشته باشند و لذّتی که از آنها می‌بریم، به دلیل ضرب‌آهنگ انتظام آنهاست» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳). بنابراین شعر می‌تواند مانند داستان، آغاز، میانه و پایان داشته باشد. سه عنصری که در ادامهٔ هم و برای رسیدن به یک هدف گنجانده می‌شوند.

دومین منظر، دیدگاه پراپ[1] به داستان است که «روایت [داستان] را متنی می‌داند که تغییر وضعیّت از حالت متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان کند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳). بر این اساس شعر می‌تواند مانند داستان با معرفی موقعیت و شخصیت آغاز شود، در میانه با بحرانی به اوج برسد و در پایان با حل بحران، بیانیهٔ خود را صادر کند. سومین منظر به تقابل‌های دوگانه معطوف است. گریماس[2] متأثّر از لوی استروس[3]، ساختار طرح قصّه را نتیجهٔ تقابل‌های دوگانه می‌داند که این «تقابل‌های دوگانه در واقع اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً تفکّر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/ خوب، زشت/ زیبا، شب/ روز. در آثار ادبی نیز باید به دنبال این تقابل‌ها بود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۲).

بر این اساس در هر شعر، دو عنصر متقابل وجود دارد که چالشی را در شعر خلق می‌کند و به آن دامن می‌زند. در نتیجه و بر اساس نظر ارسطو، پراپ و گریماس و شباهتی که بین شعر و داستان وجود دارد، می‌توان شعر را نوعی داستان یا دست‌کم «شبه‌داستان» دانست. عنصری که شنیدن شعر را برای مخاطب -همانند گوش سپردن به داستان- جذاب می‌کند، جنبهٔ روایی شعر است. بنابراین می‌توان این نظریه را مطرح کرد (و صحت آن را در آینده سنجید) که هر قدر داستان‌واره بودن یک شعر بیشتر

1. Vladimir Propp
2. Algirdas Julien Greimas
3. Claude Lévi-Strauss

باشد، گیرایی و جذابیت آن برای مخاطب نیز بیشتر خواهد بود. اقبال مخاطبان به حکایت‌های منظوم ادبیات فارسی و اینکه بیشتر آنچه عامهٔ مردم و حتی بسیاری از ادب‌دوستان از کتاب مثنوی معنوی به یاد دارند، به داستان‌های آن مربوط می‌شود تا متن غیر داستانی آن، گواهی بر این مدعاست. بنابراین یکپارچگی روایی شعر به چینش سنجیدهٔ بیت‌ها در خدمت روایت شبه‌داستانی آن نظر دارد و شاید همین امر است که محور عمودی را در مثنوی‌هایی همچون شاهنامه قوت بخشیده، به طوری که «شاهنامه نه‌تنها بر شعرهای رایج روزگار خود و دوره‌های بعد از نظر محور عمودی برتری دارد، بلکه با هیچ کدام قابل سنجش نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۴۵۸) و همین قوت را در محور عمودی مثنوی معنوی و خمسه نظامی گنجوی نیز یافت.

ارتباط طولی همیشه در شعر فارسی بوده، به این معنا که اصولاً ارتباط طولی دو حالت دارد: اول اینکه اگر ابیات را در یک شعر جابه‌جا کنیم، تسلسل مطلب و پیوستگی آن به هم بخورد که این ویژگی در بعضی قالب ها همچون مثنوی از اهمیت زیادی برخوردار است و همیشه هم در تاریخ شعر رعایت شده، چنان‌که هرگز نمی‌توان ابیات را جابه‌جا کرد، بدون آنکه به معنای شعر لطمه نخورد ... و دومین حالت ارتباط طولی «وحدت موضوع» است (مجد، ۱۳۸۹: ۸۹). بنابراین با رعایت یکپارچگی روایی، هر بیت در جایگاهی خاص برای بیان بخشی از روایت شعر قرار می‌گیرد. هرچند رعایت یکپارچگی روندی در حکایت‌های منظوم ضروری است، رعایت آن در غزل و مثنوی نیز خالی از لطف نیست. بررسی یکپارچگی روایی در غزل «یعنی چه» بیانگر رعایت نسبی این یکپارچگی در سرایش و چینش بیت‌ها دارد؛ زیرا در بیت اول با موقعیت، موضوع و شخصیت نخست غزل و مسئله‌اش -که نداشتن شناخت از معشوق (خداوند) است- آشنا می‌شویم.

این سردرگمی در بیت‌های بعد تشدید می‌شود تا جایی که درست در میانهٔ غزل یعنی در بیت پنجم، چالش اصلی رخ می‌نماید و شاعر به سرزنش خود می‌پردازد و سکوت کردن را روا نمی‌شمارد. از این بیت به بعد، مفهوم «یعنی چه» نیز که تا پیش از این پرسشی بود، تغییر می‌کند و در بیت‌های بعد، معنی انکاری یا تعجبی می‌یابد. بنابراین چالش از بیت پنجم و میانه غزل شروع می‌شود و در بیت آخر به اوج خود می‌رسد.

بیت آخر:

تو را اگرچه محال است در بغـل گیـرم جنون تشنه چه داند محال یعنی چه؟

شاعر در این بیت، هرچند می‌داند وصال معشوق غیر ممکن است، با این حال آنقـدر شیفته دیدار محبوب است و آنچنان عنان خود را به کف جنون داده که مـی‌گویـد: مـن می‌دانم که رسیدن به تو محال است، اما عنان من به دست جنونی اسـت کـه او، مفهـوم واژهٔ محال را نمی‌فهمد.

بنابراین در پایان این غزل به همان سرگشتگی نخست شخصـیت در ابتـدای غـزل و چه‌بسا سخت‌تر از آن می‌رسیم. شخصیت این شعر پیش از شروع غزل به نادانستن‌هـای خود پی برده و ساکت است، اما در میانهٔ روایت تصمیم می‌گیرد سکوتش را بشـکند و در پایان، وقتی مطمئن می‌شود که توانایی فهم مفاهیمِ به‌ظاهر ساده -اما پیچیدهٔ گذشـته- را ندارد، هم به نادانستن این مفاهیم به خود می‌بالد و هم جنون‌زدگی را به عاقـل‌مآبانـه زیستن ترجیح می‌دهد و به جایی می‌رسد که مفهوم واژهٔ محال را هم نادیده می‌انگارد و خود را به نادانستن می‌زند؛ زیرا چنین دانستن‌هایی، او را به نتیجهٔ مطلوبش نمی‌رسـاند. شاید گمان می‌کند که معشوق، دیوانگی و رهـایی او از بنـد واژه‌هـا و مفـاهیم را بیشـتر می‌پسندد و دوست‌تر دارد. بنابراین شخصـیت غـزل بـا ایـن آگـاهی کـه «مـی‌دانـد کـه نمی‌داند» و با این پرسش وارد شعر می‌شود که «چـرا نمـی‌دانـد؟». او در میانـه بـه خـود نهیب هشیاری می‌زند و درمی‌یابد: «نمی‌تواند که بداند» و در پایان به این نتیجه می‌رسد: «می‌خواهد که نداند»، چون دانستن، دست و پای او را خواهد بست. او در پایان (برخلاف آغاز شعر) مجبور به ندانستن نیست، بلکه ندانستن را انتخاب مـی‌کنـد. همـان‌طـور کـه انتخاب می‌کند، محال را محال نداند.

با این روند به نظر می‌رسد که این غزل در رعایـت یکپـارچگی روایـی موفـق بـوده و گویی داستانی را پیش ذهن مخاطب به تصویر کشیده است کـه هـم بـر اسـاس نظریـهٔ ارسطو، آغاز و میانه و پایان دارد، هر بـر اسـاس نظریـهٔ پـراپ در آن، تغییـر وضـعیّت از حالت متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت تعـادل رخ داده اسـت و هـم بـر اساس نظریهٔ گریماس که ساختار طرح قصّه را نتیجهٔ تقابل‌های دوگانه می‌دانـد، در ایـن غزل شاهد تقابل عقل و عشق، دانستن و ندانستن و سکوت و فریاد هستیم.

نتیجه‌گیری

اغلب در هر مجموعهٔ متشکل از اجزای به‌هم‌پیوسته، برقراری نظم و هماهنگی بین اجزا به بهبود کیفیتِ مجموعه منجر می‌شود و شعر به عنوان یک ساختارِ برخوردار از عناصر درونی (معنایی) و بیرونی (صوری) از این قاعده مستثنی نیست. پس هرچه بین اجزای شعر، هماهنگی بیشتری وجود داشته باشد، احتمال اینکه شعر، کیفیت بهتری داشته باشد، بیشتر است.

بر این اساس رعایت یکپارچگی عناصر شعر -بر اساس سنجه‌هایی که در این مقاله آمد- به گیرایی و رسایی شعر کمک خواهد کرد. هرچند خلق هنری و سرایش شعر، امری ذوقی است، خالی از نظام و قاعده نیست. بسیاری از هنرمندان، خلق هنری را با «خودآگاه» آغاز کرده‌اند و به مرور در «ناخودآگاه» آنها نهادینه شده است. از این‌رو رعایت این قواعد هنگام سرایش شعر، شرط لازم برای دستیابی به شعری خوب و سنجیده هست، اما کافی نیست. اینجاست که سنگینی بار معنا -به‌ویژه در شعر- به‌خوبی احساس می‌شود. از سوی دیگر، شعری پرمعنا اما بی‌قاعده نیز راه به گوهر مقصود نمی‌برد و کشتی شعر را به ساحل توفیق نمی‌رساند. آیا اگر اشعار مولوی در کتاب مثنوی -با محتوای کنونی- سرشار از کاستی‌های وزنی و قافیه‌ای و ساختاری بود، باز هم می‌شد آن را شعری برجسته و متعالی دانست؟ بنابراین معنا و قاعده، دو بال برای پرواز و اعتلای شعرند که هر یک بدون دیگری، شعر را به کمال و بالندگی نمی‌رساند.

با عنایت به الهامی و درونی بودن تراوش شعر در ذهن شاعر و پذیرش این نکته که کیفیت معنوی شعر، معیارپذیر و قاعده‌بردار نیست، هرچه هماهنگی عناصر درونی و بیرونی شعر، بیشتر و یکپارچگی عناصر شعر، بهتر رعایت شده باشد، می‌توان به گیرایی و رسایی شعر امیدوارتر بود. شاهد این مدعا رعایت گونه‌های یکپارچگی عناصر شعر در شعر بزرگانی چون سعدی، حافظ، مولوی و فردوسی است که به‌ندرت می‌توان اثری از نایکپارچگی در اشعار آنها یافت. در پایان ضمن پیشنهاد طرح سنجش یکپارچگی عناصر شعر فارسی نتیجه می‌گیریم که رعایت یکپارچگی عناصر شعر بر گیرایی و رسایی شعر، تأثیر مثبت دارد.

منابع

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۵) «تحلیل انسجام متنی غزلی از حافظ بر اساس ساخت مبتدایی»، دوماهنامه جستارهای زبانی، شماره ۳۵، صص ۲۶۵-۲۹۰.

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

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چاپ سوم، تهران، زمستان.

ارجمندی، محمد حسن (۱۳۹۳) کمی باران‌تر، تهران، مایا.

---------- (۱۴۰۰) اقرارها، تهران، کتاب ارج.

---------- (۱۴۰۱) با تو، تهران، کتاب ارج.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، آگه.

امامی، نصرالله (۱۳۷۷) مبانی و روش‌های نقد ادبی، تهران، جامی.

ایشانی، طاهر (۱۳۹۳) تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن، زبان‌پژوهشی، سال ششم، شماره ۱۰، صص ۱۰-۳۵.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

پرین، لارنس (۱۳۷۶) درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) سفر در مه، تهران، نگاه.

تاکی، گیتی (۱۳۷۸) «پیوستگی و همبستگی متن در زبان فارسی»، نشریه علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۸، صص ۱۲۹-۱۴۰.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸) بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ ششم، تهران، آگه.

خادم‌الرسول، حسن‌رضا و دیگران (۱۳۹۴) «تحلیل و بررسی انگیزه‌های آفرینش شعر»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، شماره ۲۴، صص ۸۲-۱۰۷.

خامه‌گر، محمد (۱۳۹۷) «کارایی نظریه هالیدی در ترسیم انسجام متنی سوره‌های قرآن»، فصلنامهٔ پژوهش‌های قرآنی، شماره ۸۶، صص ۴-۲۹.

داد، سیما (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.

درگاهی، محمود (۱۳۸۳) «جایگاه معنی در سبک‌شناسی شعر فارسی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۱۹۳، صص ۳۵-۵۴.

دهقان طرزجانی، محمداسماعیل و حسن ذوالفقاری (۱۳۹۹) «بررسی عناصر انسجام دستوری و واژگانی در شعر عامه»، فرهنگ مردم ایران، شماره ۶۳، صص ۴۱-۶۴.

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

رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر بن محمد (۱۳۷۶) دیوان رودکی سمرقندی، چاپ دوم، تهران، نگاه.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۷) ارسطو و فن شعر، تهران، امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، آگاه.
---------- (۱۳۹۱) موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران، آگه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران، فردوس.
شیری‌زاده، علی‌اکبر (۱۳۸۲) «عوامل انسجام در زبان فارسی»، رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۸، صص ۹-۱۵.
صحرایی، قاسم و شهاب گلشنی (۱۳۹۲) «وحدت و انسجام در شعر شفیعی کدکنی»، ادبیات پارسی معاصر، شماره ۱، صص ۹۷-۱۱۶.
طهرانی ثابت، ناهید (۱۳۹۹) «عوامل انسجام واژگانی در شعر نو»، نشریه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، شماره ۹، صص ۱۲۳-۱۳۵.
عبداللهی، منیژه (۱۳۹۶) «پیوند عمودی و انسجام معنوی در غزل‌های حافظ»، حافظ‌پژوهی، دفتر بیستم، صص ۹۱-۱۰۷.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲) نظریه ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
کنجوری، احمد و دیگران (۱۳۹۸) «گونه‌های طرح و گسترش تلمیح در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی»، دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۷، صص ۲۰۳-۲۲۶.
مجد، امید (۱۳۸۹) «نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو»، فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره ۸، صص ۷۷-۹۴.
محسنی، مرتضی و مهدی صراحتی جویباری (۱۳۹۳) «محور عمودی خیال در قصاید ناصرخسرو»، جستارهای ادبی، شماره ۱۸۴، صص ۱۲۵-۱۵۱.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
یاحقی، محمدجعفر و محمدهادی فلاحی (۱۳۸۹) «انسجام متنی در غزلیات سعدی و بیدل دهلوی، بررسی و مقایسه ده غزل سعدی و ده غزل بیدل»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی (باهنر کرمان)، شماره ۲۷، صص ۳۲۸-۳۴۶.