عناصر شعر در شعر نو و شعر سنّتی فارسی

نعیم نبیل اکبر

در این مقاله کوشش شده، با بهره بردن از بررسی‌هائی که در نیمهٔ دوّم قرن بیستم دربارهٔ شعرشناسی صورت گرفته است، مطالبی عرضه شود. بدین ترتیب، آنچه دربارهٔ شعر نگارش می‌یابد، بر پایهٔ سنجه‌هائی است که بیشتر اهل فن در زمان ما در زمینهٔ زیبائی‌شناسی شعر به کار می‌گیرند. آنچه پیشینیان ما دربارهٔ شعر گفته‌اند، همانند بسیاری از گفته‌ها و یافته‌های آنان، بر اساس جهان‌بینی و برداشتشان از محیط خود بوده است و چه بسا برای زمان و مکانی که در آن می‌زیستند، لازم - و احتمالاً - کافی می‌نموده است. به نظر نگارنده، با توجّه به گسترش چشمگیری که در همهٔ مقولات زندگی انسانی، از جمله علم و ادبیّات و هنر، رخ داده است، نمی‌توان آن مقولات را، در زمان حاضر، با معیارهای گذشتگان ما به محک کشید. به زبان دیگر، راز و رمزی که در شعر ما نهفته است با موازین ادبی گذشته، آنچنان که باید، گشوده نمی‌شود، زیرا پیشینیان ما در روزگاری می‌زیستند که از هر نظر با روزگار ما تفاوت داشت. به عنوان مثال، محدودیّت افق دیدشان مجالی فراهم نمی‌کرد که تعریفی از شعر به دست دهند که اشعار ملّت‌های بیگانه را نیز در بر گیرد. دنیایشان بسی کوچکتر از دنیای امروز بود و افق دیدشان، به ناچار، با آن تناسب داشت.

نگارنده کوشیده است که نشان دهد شعر معاصر فارسی یا "شعر نو"، اگر با معیارهای کنونی شعرشناسی سنجیده شود، در ماهیّت خود تفاوت چندانی با شعر گذشتگان ما ندارد و تفاوت‌هایی که در این دو سبک شعر دیده می‌شود، ناشی از تفاوت‌های عصر ما نسبت به گذشته است.

از پیش باید اذعان کرد که علّت برگزیدن معیارهای کنونی به جای تعاریف گذشتگان، هتک حرمت و قدرناشناسی از کوشش‌های آنان نیست، بلکه نارسائی و نابسندگی دانش گذشتگان بالنسبه به دانش ما در این برهه از زمان است. بی‌شک آیندگان ما نیز به همین شیوه یافته‌های ما را تلقّی خواهند کرد و سنجه‌هایی متناسب با زمان خود برای بررسی

مقولات گوناگون به کار خواهند گرفت. بدین ترتیب، با پیشرفت تدریجی دانش، قافلهٔ همیشه روان دانسته‌های بشری را به پیش خواهند برد.

ناگفته پیداست که چون مطالب این مقاله بر اساس پیش فرض‌های نگارنده پی‌ریزی شده است، کسانی که با آن پیش فرض‌ها موافق نباشند، نتایجی را هم که بر پایهٔ آن به دست آمده است، نخواهند پذیرفت. در این صورت، این مطالب را می‌توان تعبیر و برداشتی غیرسنّتی بر چشم‌انداز شعر فارسی تلقّی کرد و با خواندن آن بر نگارنده منّت نهاد.

جدائی شعر از نظم

معمولاً در زبان ادبی گذشته «شعر» و «نظم» را به یک معنی اختیار می‌کردند. در سنّت مدرسی امروز، این دو مفهوم را از هم جدا می‌انگارند. یکی از معروف‌ترین تعاریف شعر درالمعجم فی معاییر اشعار العجم درج شده است. شمس قیس رازی در این کتاب می‌گوید:

بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صایب و اندیشه و استدلال راَست و از روی اصطلاح سخنی است مرتّب معنوی، موزون، متکرّر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانند. و در این حد گفته‌اند که سخن مرتّب معنوی تا فرق باشد میان شعر و هذیان و کلام نامرتّب بی‌معنی؛ و گفتند موزون تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتّب معنوی... و گفتند حروف آخرین به یکدیگر مانند تا فرق بود میان مقفّی و غیرمقفّی که سخن بی‌قافیت را شعر نشمرند اگر چه موزون افتد. (المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص۱۹۶)

در این تعریف، اصل، قالب شعر یا صورت بیرونی آن است و تنها اشاره‌ای که در آن به محتوای شعر شده، "معنوی" بودن یا معنی داشتن آن است که مبادا شعر با "هذیان" اشتباه شود! بیشتر تعریفاتی که ادیبان قدیم از شعر کرده‌اند، کمابیش با تعریف شمس قیس مطابقت دارد. امّا اهل منطق در تعریفشان از شعر بیشتر به محتوا می‌پرداختند. خواجه نصیر طوسی، در همان قرنی که المعجم نگارش یافته است، در اساس الاقتباس می‌گوید:

شعر در عرف منطقی کلام مخیّل است و در عرف متأخّران کلام موزون مقفّی. چه بر حسب این عرف، هر سخن را که وزنی و قافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق و خواه کاذب، و اگر همه به مثل توحید خالص باشد یا هذیانات محض، آن را شعر خوانند. و اگر از وزن و قافیه خالی بُوَد، و اگر چه مخیّل بُوَد، آن را شعر نخوانند.(اساس الاقتباس، ص۵۸۷)

اساس الاقتباس کتابی در منطق است. هدف خواجه نصیر، به شیوهٔ اهل منطق، به‌دست دادن تعریفی جامع و مانع است که بتواند بر آنچه "شعر" نام دارد، اطلاق شود. علم منطق در پی دستیابی به شیوهٔ درست اندیشیدن است. بدین جهت، عالم منطقی می‌کوشد مفاهیم و کلمات را، پیش از بحث دربارهٔ آن، تعریف کند. این تعاریف نباید به فرهنگ و زبان خاصّی محدود شود، بلکه می‌باید بر کلیّاتی دلالت کند که بر همه مصادیق خود، به رغم تفاوت‌های صوری آن، صادق آید. تعریف خواجه نصیرکه خود بر اساس گفتار ارسطو استوار است، شمول بیشتری دارد. خود او در ادامهٔ کلامش ذکر می‌کند که: " اصل تخیّل که منطقی را نظر

بر آن است، همیشه معتبر باشد و اگر چه طرق استعمال بر گردد." در زمان ما، این تعریف به آنچه امروز شعر نام می‌گیرد، نزدیک‌تر است و اعتبار بیشتری دارد.

ادبیّات گذشتهٔ ما حاوی موضوع‌های گوناگونی بود. داستان، حماسه، تاریخ، اخلاقیات - اعم از نظری و عملی - عرفان، فلسفه، دستور زبان، جغرافیا، فقه وحتّی ریاضیّات و نجوم را نیز در بر می‌گرفت. این آثار ادبی را هم به نظم می‌نوشتند و هم به نثر. هر آنچه نظم بود، شعر نیز نام می‌گرفت، به طوری که این دو کلمه مترادف یکدیگر به کار می‌رفت. بدین ترتیب،حتّی آنچه را برای تعلیم لغات عربی و آموزش ابتدائی معلومات عمومی به کودکان تدریس می‌کردند، مانند نصاب الصبیان، شعر می‌خواندند. امروزه آثاری چون الفیّه ابن مالک و منظومه ملاّهادی سبزواری وحتّی گلشن راز لاهیجی را شعر به حساب نمی آورند بلکه آن را آثار منظومی می‌دانند که، به ترتیب، دربارهٔ صرف و نحو عربی و بیان فلسفه و توصیف عرفان نظری تصنیف شده است.

در روزگار ما، هنگامی که از "شعر" سخن می‌رود، به جنبهٔ جوهری آن از لحاظ زیبائی‌شناسی توجّه می‌شود نه به محتوای موضوعی آن. به عنوان مثال بیت زیر را:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران　　کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

مقایسه کنید با:

نه بر اشتری سوارم، نه چوخربه‌زیربارم　　نه خداوند رعیت، نه غلام شهریارم

این دو بیت از سعدی است. در سنّت شعرشناسی معاصر، بیت دوّم را، هر چند که با تعریف شمس قیس بتوان آن را شعر دانست، شعر نمی‌شمارند، بلکه آن را نظم می‌دانند. همچنین این بیت را از همان شاعر شعر می‌دانند:

هر نَوَردی که ز طومارِ غمم باز کنی　　حرف‌ها بینی آلوده به خون جگرم

و بیت زیر را که هم از اوست نه:

زنبور درشت بی مروّت را گوی　　باری چو عسل نمی‌دهی نیش مزن!

در گذشته، یعنی از قرن سوّم هجری تا حدود ۸۰ سال پیش، از آنجا که تقریباً همهٔ اشعار منظوم بود، عکس آن را هم درست می‌پنداشتند، بدین معنی که هر اثر منظومی را شعر می‌دانستند. به اعتقاد نگارنده، یکی از لطمه‌هایی که این طرز تلقّی بر پیکر شعر فارسی زده، این بوده است که گویندگان، آنقدر نظم‌های متوسّط وحتّی نازل را به اسم شعر به خورد خوانندگان و شنوندگان داده‌اند که کلمهٔ "شعر" که نخست مفهوم والائی داشت، گاهی به معنی نازل و یاوه به کار گرفته شد. در زبان امروز ما بعضی مواقع کلمهٔ "شعر" استعاره‌ای است برای سخنان یاوه به طوری که مهمل آن را هم ساخته‌اند و در مورد اینگونه سخنان می‌گویند "شرّ و ورّ". ملک الشعرای بهار، به اعتباری بزرگ‌ترین قصیده پرداز چند قرن گذشته، با بصیرتی واقع‌بینانه، به تفاوت بین نظم و شعر قائل بوده و در قطعه‌ای چنین سروده است:

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل　　شاعر، آن افسونگری کاین طرفه مروارید سفت
صنعت وسجع وقوافی، هست نظم ونیست شعر　　ای بسا ناظم که حرفش نیست الا حرف مفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت　　وای بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت

شعر منطق خود را دارد، منطقی کاملاً متفاوت با منطق نظم. در نظم، هدف بیان مطالبی است که در جوهر و بنیاد خود تفاوتی با نثر ندارد. منطق نظم با منطق زندگی روزمرهٔ ما مطابقت دارد و بدین جهت، کلمات در معانی اصلی خود به کار می‌رود. امّا در شعر، منطقی جدا از منطق معتاد به ما در کار است. در زبان روزمره اگر کسی بگوید "دیشب شادی خوردم"، با حیرت شنونده روبرو می‌شود. هنگامی که مولانا می‌گوید "بر جای نان، شادی خورَد جانی که شد مهمان تو" شنونده حیرت نمی‌کند، بلکه از زیبائی تعبیر لذت می‌برد. یا وقتی حافظ می‌سراید: "کَی شعرتر انگیزد خاطر که حزین باشد" خواننده از استعمال صفت "تر" برای شعر، یکّه نمی‌خورد، امّا اگر در زبان محاوره بگویند "فلانی حرفهایش تر است" این استعاره را نمی‌پذیرد. همچنین هنگامی که شاعر معاصر، سهراب سپهری، می‌گوید "حرف‌هایم مثل یک تکّه چمن روشن بود" خواننده نمی‌پرسد "حرف روشن" یعنی چه، زیرا می‌داند که در شعر، منطق معمول به کار نمی‌رود.(باید توجّه داشت که وقتی از "خواننده" سخن می‌رود، منظور خوانندهٔ جدّی شعرخوان و شعرشناس است. کسی که با زبان شعر آشنا نباشد، مورد نظر نگارنده نیست.) در نظم، از آنجاکه جوهر شعر مورد نظر نیست و هدف بیان مطلبی با زبانی آهنگین است، منطق روزمره باید به کار رود. هنگامی که ایرج میرزا می‌گوید:

دو نفر دزد زری دزدیدند — سر تقسیم به هم جنگیدند
آن دو بودند چو گرم زد و خورد — دزد سوّم زرشان را زد و برد

چون هدف بیان مطلبی مزاح‌آمیز بوده است، کلمات و عباراتی چون "دزدیدن زر" و "بر سر تقسیم با هم جنگیدن" به معنی معمول خود به کار رفته است حال آنکه در شعر مولانا "خوردن شادی" معنائی کاملاً استعاری دارد.

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر این است که معمولاً در ترجمه "شعریت" خود را حفظ می‌کند. گوته به آلمانی شعر گفته است. در ایران شعر گوته ترجمه می‌شود و خواننده دارد. علّت این امر، به نظر نگارنده، محتوای شعری گوته است. گوتهٔ آلمانی شعر حافظ را از مَمر ترجمه می‌خواند و شیفتهٔ آن می‌شود، به این دلیل که جوهر شعری اشعار حافظ در ترجمه حفظ می‌شود. این در حالی است که حافظ بسیاری از ظرافتکاری‌های شعرش را با استفاده از "ایهام" نشانی می‌دهد، ایهامی که در ترجمه معمولاً منتقل نمی‌شود. با این حال، شاعر بزرگی چون گوته شیفتهٔ اشعار حافظ می‌شود. البتّه شکی نیست که شعر هر شاعری در زبان اصلیش زیباتر است چون شگردهای ویژه‌ای در هر زبان هست که نمی‌شود آن را در ترجمه انتقال داد، با این حال به نظر می‌رسد شعر خوب، "شعریت" خود را در ترجمه حفظ می‌کند. مثالی که دربارهٔ حافظ و گوته زدیم، دربارهٔ همهٔ شاعران خوب صادق است. شعر یا منظومه‌ای که پس از ترجمه به صورت مقاله‌ای درآید، چه بسا که در ابتداء نیز شعر نبوده است. به نظر نگارنده، قطعه‌ای که از ایرج میرزا نقل شد، به هیچ زبانی -حتّی در دست بهترین مترجمان- شعر نخواهد بود، هر چند که قطعهٔ ادبی بلیغ و بامزه‌ای است. حال آن که این بیت حافظ به هر زبانی ترجمه شود، باز هم شعریت خود را حفظ خواهد کرد:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر — یادگاری که در این گنبد دوّار بماند

عناصر شعر

مشکل بتوان تعریف جامع و مانعی از شعر به دست داد. تعاریفی از آن دست که شمس قیس رازی به دست داده است، برای زمان ما، وافی به مقصود نیست. از سوی دیگر، آنگونه تعاریف معمولاً شعر فارسی و عربی را شامل می‌شود. واقعیّت این است که شعر نیز، مانند دیگر مقولات هنری، به آسانی در تنگنای تعریف نمی‌گنجد. به راستی موسیقی چیست؟ رقص چیست؟ هنر چیست؟ پاسخ دادن به این پرسش‌ها قرن هاست که بسیاری از فلاسفهٔ هنر را به خود مشغول داشته است. یکی از استادان مسلّم شعرشناسی و ادبیّات فارسی، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی - که خدا امثالش را زیاد کُناد! - تعریفی را پذیرفته که در آن همهٔ عناصر اصلی شعر یاد شده است. *«شعر گره‌خوردگیِ عاطفه و خیال است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.»* (ادوار شعر فارسی، ص۹۳) این تعریف از آنجا که بر مصادیق امروزی شعر شمول می‌یابد، تعریفی تقریباً جامع است، و می‌توان آن را، با اندکی مسامحه، هم برای اشعار مولانا و سعدی به کار برد، هم برای اشعار نیما و اخوان ثالث. اشعار کسانی چون شکسپیر و گوته و پوشکین و الیوت و بودلر و المتنبی و محمود درویش را نیز می‌توان با همین تعریف بررسی کرد. عناصر این تعریف عبارت است از:

۱- عاطفه یا احساس
۲- خیال
۳- زبان
۴- آهنگ
۵- شکل یا قالب

در دو بیت زیر، برگرفته از غزلی از ادیب نیشابوری (۱۲۴۲-۱۳۰۵ شمسی)، می‌توان همهٔ این عناصر را تشخیص داد:

همچو فرهاد بُوَد کوه‌کنی پیشهٔ ما　　کوه ما سینهٔ ما، ناخن ما تیشهٔ ما
بهر یک جرعهٔ می منّت ساقی نکشیم　　اشک ما بادهٔ ما، دیدهٔ ما شیشهٔ ما

"عاطفه" ای که در این قطعه نهفته، اندوه و حسرتی است که شاعر از وضع خود احساس می‌کند. عنصر "خیال" همانندی وضع گوینده را با فرهاد کوه‌کن به یاد می‌آورد: همان گونه که فرهاد با تیشه کوه می‌کند، شاعر نیز با ناخن خود سینهٔ خویش را می‌خراشد. بی شک این تصویر خیالی در "زبان" ی عرضه شده که "آهنگ" ین است. جدا از وزن عروضی، کلماتی چون "پیشه، تیشه و شیشه" و تکرار واژهٔ "ما" زبان را آهنگین کرده است. "قالب"ی که ادیب نیشابوری برای محتوای شعر خود برگزیده، غزل است.

عاطفه

عاطفه یا احساس، به نظر برخی از شعرشناسان، عنصر اصلی و درونمایهٔ شعر است. شگفت آور است که شمس قیس در تعریف خود کمترین عنایتی بدان نشان نمی‌دهد! نظامی عروضی در چهارمقاله، آنجا که از شاعری می‌گوید، با ذکر تعریفی مشابه تعریف شمس قیس، اضافه می‌کند که شاعر باید "معنی خُرد را بزرگ گرداند و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه دهد و به ایهام، قوت‌های غضبانی و شهوانی را

برانگیزد تا بدان ایهام "طباع را انقباضی و انبساطی بود..." (ص۲۶) در این تعریف به عنصر عاطفه، "قوت‌های غضبانی و شهوانی"، توجّه شده است. شعری که از عنصر عاطفه و احساس خالی باشد، تأثیری عاطفی بر خواننده نمی‌گذارد. جنبهٔ عاطفی شعر همان است که خواننده را با گوینده همزبان و همدرد می‌کند. تأثیر عاطفی‌ای که شاعر از محیط خود می‌گیرد، در شعر خوب نیز ظاهر می‌شود وخواننده را از نهانی‌های روحی و ذهنی شاعر آگاه و با آن همراه می‌سازد. مثل معروفی که می‌گوید "آنچه از دل برخیزد لاجرم بر دل می‌نشیند"، حاکی از تأثیر جنبهٔ عاطفی شعر و ارتباطی است که گوینده، از لحاظ عاطفی، با شنونده یا خوانندهٔ خود ایجاد می‌کند.

از آنجا که تأثیرگیری شاعر از محیطش رابطهٔ مستقیمی با "من" شاعر دارد، اثرگذاری او هم در حد همان "من" اوست. این "من" را قدما، از جمله ناصرخسرو، "خویشتن خویش" می‌گفتند. عاطفهٔ شعر از "من" او جدائی ندارد. "من" شعرهائی که در آن شاعر تنها حدیث نفس می‌کند، "منی" محدودتر از اشعاری است که در آن "من" شاعر انسانی و نمایندهٔ همهٔ آدمیان است. هنگامی که حافظ در وصف ممدوح خود می‌گوید:

"من" از جان بندهٔ سلطان اویسم　　اگر چه یادش از چاکر نباشد

از "منی" فردی سخن می‌گوید، "منی" که اسیر "تخته بند" تن و نیازمند رفع حوائج مادّی خود است. تفاوت این "من" با "من":

من مَلَک بودم و فردوس برین جایم بود　　آدم آورد بدین دیر خراب آبادم

از زمین تا آسمان است. در مثال دوم "من" حافظ نمایندهٔ همهٔ مردم و "منی" نوعی و انسانی است. این تفاوت در "من" شاعر را، در شعر شاعران معاصر نیز می‌توان دید. هنگامی که شاعری در پایان غزلی می‌گوید: "گر تو شاه دخترانی، من خدای شاعرانم"، از منی شخصی سخن می‌گوید. اما در شعر شاعری دیگر که می‌گوید:

من بامداد نخستین و آخرینم
هابیلم من
بر سکوی تحقیر
شرف کیهانم من

تازیانه خوردهٔ خویش (احمد شاملو، مدایح بی صله)

از منی سخن می‌گوید که نوعی و نمایندهٔ دیگر انسان‌هاست.

نکتهٔ دیگر آنکه، احساس خوانندهٔ شعر نسبت به موضوع شعر، در تأثیرپذیری آن اهمیّت دارد. قصیده "بهاءبهاء" که در آن نبیل زرندی حدیث عاشقی خود را نسبت به حضرت بهاءاللّه سروده است، بر بهائی مؤمن تأثیری می‌گذارد که البتّه مانندش را در شیخ عبدالسلام تفلیسی نخواهد گذاشت. خواننده‌ای که بیشتر به مسائل اجتماعی روز نظر داشته باشد، شعر سیف فرغانی و احمد شاملو را بیشتر از شعر منوچهری و نادر نادرپور می‌پسندد. این پسند ناشی از "من" خواننده است. در اینجا نگارنده داوری ارزشی نمی‌کند بلکه تفاوت "من" خواننده را صرفاً "تفاوت" می‌داند نه اینکه یکی را درست و خوب و دیگری را نادرست و

بد بداند، و اصولاً در بررسی توصیفی نباید سلیقهٔ شخصی و داوری ارزشی را ملاک عمل قرار داد.

خیال

خیال یا تخیّل تصرّفی است که ذهن انسان در صورت اصلی اشیاء می‌کند. انسان با مدد خیال رابطه‌ای بین اشیاء و مفاهیم ایجاد می‌کند. این رابطه با منطق ارتباطی ندارد؛ رابطه‌ای است که برای شاعر حالتی یگانه و فردی دارد. هنگامی که مولانا می‌گوید:

ای رستخیز ناگهان! ای رحمت بی‌منتها ای آتشی انگیخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

با نیروی تخیّل خود ذهن آدمی را به بیشه‌ای تشبیه می‌کند که، مثلاً، عشق خدا آتش در آن زده است. ذهن انسان، جایگاه اندیشه، با بیشه ارتباط حقیقی ندارد. شاعر این ارتباط را نخست در ذهن خود ایجاد می‌کند و سپس آتشی نیز در آن می‌افکند. وقتی فردوسی در وصف پگاه می‌سراید:

پدید آمد آن خنجر تابناک به کردار یاقوت شد روی خاک

با تصرّف خیال خلاّق خود، سر زدن خورشید را که در ابتداء به صورت هلالی افقی پدید می‌آید، به خنجری تشبیه می‌کند. روی زمین با نخستین طلایه‌های خورشید سرخ - رنگ یاقوت - می‌شود. امّا تصرّف ذهنی او در اینجا پایان نمی‌یابد، بلکه تصویر خنجر در صبح روز جنگ، خبر از کشتار نیز می‌دهد. کشتار، تصویر خون ریزی را تداعی می‌کند، خونِ "یاقوت" رنگی که "روی خاک" ریخته است. ناگفته پیداست که این نازک اندیشی‌های شاعرانه از همه کس ساخته نیست. با چنین شگردهایی است که شاعری چون فردوسی از شاعران متوسط جدا می‌شود و به صورت یکی از قلّه‌های شعر فارسی جلوه می‌کند.

چنان که گذشت، فیلسوفان خیال را عنصر اصلی شعر می‌دانند. در تعریف شمس قیس ذکری از خیال به میان نیامده، امّا نظامی عروضی اشاره‌ای بدان کرده و از "ایهام" سخن رانده است. از آنجا که صور خیال تمامی ندارد، دست شاعر برای استفاده از آن کاملاً باز است. تشبیه و استعاره و مجاز که از ارکان شعر است، همه ناشی از همین نیروی خیال است. شاعری که اشعارش با توفیق همراه باشد، معمولاً صور خیالی که می‌آفریند زیبا و به یادماندنی است. جام می را پیش از حافظ نیز به گل لاله تشبیه کرده‌اند، امّا توانائی ویژهٔ اوست که چنین تصویر زیبائی را در متن واقعیّتی تلخ - فنای زندگی - می‌آفریند:

مگر که لاله بدانست بی‌وفائی دهر که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد

در شعر شاعران معاصر نیز صور خیال را می‌توان به وفور سراغ گرفت، مانند یکی از بخش‌های شعری از شاعر معاصر سایه، هوشنگ ابتهاج:

بسترم
صدف خالی یک تنهائی است
و تو چون مروارید
گردن آویز کسان دگری (از مجموعه زمین)

و همچنین در این ابیات از شعر معروف "آب"، سرودهٔ سهراب سپهری، تصویر زنده‌ای ارائه شده است:

زن زیبائی آمد لب رود
آب را گِل نکنیم
روی زیبا دو برابر شده است (هشت کتاب)

از جمله مطالبی که می‌توان در بررسی و نقد شعر از لحاظ خیال در نظر گرفت عبارت است از:

- قدرت و ضعف صور خیالی که ارائه شده: آیا شاعر در ارائهٔ تصاویر ذهنی و تشبیهات و مجاز و استعاره قوی یا ضعیف بوده است.
- اصالت صور خیال یا تقلیدی و تکراری بودن آن: آیا تصویری که داده شده، برای نخستین بار ارائه شده یا تقلیدی از صور خیال شاعران پیش است و در صورتی که عناصر خیال و تشبیه از پیش وجود داشته، آیا شاعر آن را نخستین بار است که چنین با هم تلفیق کرده است.
- منشاء عناصر خیال: عناصر خیال از کجای زندگی مایه می‌گیرد، محیط زندگی، طبقهٔ اجتماعی، طبیعت....
- بار عاطفی صورت خیال را هم باید در نظر داشت. هنگامی که تشبیه از بار عاطفی خالی باشد، شعر پویائی ندارد و گوئی زنده نیست. شاعرانی که شعرشان در حدّ متوسّط و پائین می‌ماند، معمولاً در ارائهٔ تصویر توفیقی نداشته‌اند. در این بیت حافظ

با یاد نرگست سر سودائی از خیال هم چون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم

تصویر سری که از سر افسوس و حرمان و به یاد چشم معشوق - نرگس - بر زانو نهاده شده، دارای چنان بار عاطفی است که تلاش ضمنی شاعر برای استفاده از صنعت "مراعات نظیر" - تناسب در میان نرگس و بنفشه؛ سر و زانو - در وهلهٔ اوّل ممکن است جلب توجّه نکند. ناگفته نماند که بیت حافظ به احتمال قوی متأثّر از این بیت خاقانی است:

همچون بنفشه بر سر زانو نهاده سر زانو بنفشه رنگ‌تر از لب هزار بار

امّا کاری که حافظ با تصاویر کرده و بار عاطفی‌ای که در آن نهاده است، به نظر نگارنده، قابل قیاس با بیت خاقانی نیست.

زبان

زبان ظرفی است که گره‌خوردگیِ عاطفه و خیال در آن امکان می‌یابد. در زندگی روزمرهٔ ما زبان، به عنوان وسیلهٔ ارتباط، سهمی انکارناپذیر دارد. بی‌تردید شعر نیز حادثه ای است که در زبان رخ می‌دهد، امّا در بررسی شعر نمی‌توان زبان را تنها از لحاظ کاربرد معمول آن در ایجاد ارتباط در نظر گرفت. برخی از شعرشناسان اهمیّت زبان را تا آنجا فرا برده‌اند که شعر را اساساً "رستاخیز کلمات" نامیده و عناصر دیگر شعر را جنبی شمرده‌اند. (موسیقی شعر، ص۵)

از پیش اشاره شد که شعر منطق خود را دارد. منطق شعر بیش از هر جا در زبان خود را نشان می‌دهد. زبان ظرف بیان شعر است، امّا چه بسا که هنجار کلمات در شعر به هم می‌ریزد. گاهی در شعر، کلمات از معنای معمول قاموسی خود خارج و با کلمات دیگر چنان ترکیب می‌شوند که مفهومی تازه و شاعرانه می‌آفرینند. اگر بخواهیم این ترکیبات را با منطقِ معمول بسنجیم، البتّه راه ترکستان را در پیش خواهیم گرفت. امّا با استفاده از منطق شعر،

زیبائی ترکیبات کاملاً حس می‌شود و در مقولهٔ "یُدرَک لایوصَف" یا دریافتنی توصیف‌ناپذیر قرار می‌گیرد. هنگامی که حافظ می‌گوید "سلامی چو بوی خوش آشنائی" در ساحتی ورای معنای قاموسی کلمات سیر می‌کند، زیرا "سلام" و "آشنائی" هیچ "بوئی" ندارند. یا وقتی می‌سراید:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر　　یادگاری که در این گنبد دوار بماند

حیرت نمی‌کنیم که "صَدا" به معنی پژواک و انعکاس آنچه امروزه "صدا" می‌نامیم و با کسرهٔ "ص" تلفّظ می‌کنیم، چگونه در مقام مقایسه با "یادگار" قرار می‌گیرد و "دیده" می‌شود. اگر این بیت را به نثر درآوریم حاصل چنین است که: "یادگاری خوشتر از صدا ندیدم" امّا صدا شنیدنی است نه دیدنی.

همچنین هنگامی که سهراب سپهری می‌گوید:

راه خواهم رفت/ نور خواهم خورد/ دوست خواهم داشت (از شعر "و پیامی در راه")

یا وقتی فروغ فرخزاد می‌سراید:

در اتاقی که به اندازهٔ یک تنهایی است
دل من که به اندازهٔ یک عشق است
به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود می‌نگرد (تولّدی دیگر)

کلمات در معنای قاموسیِ خود به کار نرفته‌اند، امّا ترکیب آنها برای کسی که با زبان شعر آشنا باشد، دریافتنی است.

شاعران خوب، زبان خود را دارند. سبکشان از کلماتی که به کار می‌گیرند و ترکیباتی که می‌سازند و طرزی که کلمات را پهلوی هم می‌چینند، معلوم می‌شود. به بیان دیگر در حوزهٔ کلمات و ترکیبات و چگونگی ساختار نحویِ شعر با شاعران متوسط تمایز دارند. خواننده از بررسی کلماتی که شاعر به کار می‌برد، از جنبه‌های گوناگون زندگی او آگاه می‌شود. در دورهٔ غزنوی، شاعران دربار سلطان محمود، از آنجا که درباری بودند، واژگانی اشرافی - درباری که متناسب با زندگیشان بود، به کار می‌بردند. از انواع ابریشم و پرند و پرنیان و غلامان ترک و شمشیر و خنجر و رکاب و چه و چه در شعرشان می‌گفتند. در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی، شاعرانی که متأثّر از افکار چپی بودند، در شعرشان از کلماتی چون پیکار و کارگر و انقلاب و ستم و زندان و آزادی و مانند آن بیشتر استفاده می‌کردند تا شاعرانی که درونمایهٔ شعرشان بیشتر به عواطف شخصی و عاشقانه اختصاص می‌یافت. اشعار سهراب سپهری و نیما، سرشار از کلماتی است که از علاقهٔ آنان به زندگی روستائی حکایت می‌کند. در اشعار فروغ فرخزاد و احمد شاملو کلماتی که حاکی از شهرنشینی آنهاست، به چشم می‌خورد.

ترکیباتی که شاعر بزرگ می‌سازد یا به کار می‌برد، بعد از او چنان جا می‌افتد که نه تنها در شاعران بعدی اثر می‌گذارد، بلکه در زبان معمول نیز به کار می‌رود. "راه به دهی" داشتن اصطلاحی است که حافظ به کار می‌برد و بعد از او در زبان فارسی اصطلاح روزمره می‌شود. ترکیب "گلگشت" نیز که حافظ به کار برده، در شعر و نثر بسیاری از شاعران و نویسندگان بعد از او استفاده شده است.

استعداد ویژهٔ شاعر خوب و توجّه او به روح زبان سبب می‌شود که رمز و راز زبان بر او آشکارتر شود و در بیان اندیشهٔ شاعرانهٔ خود از طریق قرار دادن اجزای جمله در جای مناسب آن، به بلاغت در کلام دست یابد. بلاغت، به معنی رسائی، توانائی شاعر است در نقل هر چه دقیق‌تر احساس و اندیشهٔ شاعرانه به وساطت کلمات. یکی از دلائلی که سعدی "استاد سخن" نام گرفته، همین توانائی کم‌نظیر او در انتقال دادن مفاهیم ذهنیش به خواننده است که از طریق آشنائی نزدیک او با روح زبان حاصل شده است. سعدی خوب می‌داند عناصر جمله را (فعل و فاعل و مفعول و عبارات قیدی و مانند آن را) در کجای مصرع و بیت جای دهد که اندیشهٔ خود را به رساترین نحوِ ممکن بیان کند.

آهنگ

منظور از آهنگ یا موسیقی، همهٔ عناصری است که تناسبی صوتی و آوائی در شعر ایجاد می‌کند. در شعر سنّتی، وزن و قافیه و ردیف در این مقوله می‌گنجد. وزن آهنگ بیرونیِ شعر است؛ قالبی موسیقائی است که شعر در آن می‌نشیند. توجّه به وزن امری طبیعی است. هنگامی که حضرت عبدالبهاء می‌فرمایند "طبیعت انسان از نظم بیشتر از نثر متأثر گردد"، (به نقل از تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی) ممکن است نظر به همین معنی داشته‌اند. وزن کلام سبب می‌شود مطالب در حافظه رسوخ کند. پیشینیان ما برای اینکه دانش‌آموزان بهتر بتوانند موضوع‌هایی از قبیل صرف و نحو عربی و اوزان عروضی و مانند آن را از بر کنند، قواعد آن را در قالب وزن می‌ریختند، و بدین ترتیب سهولت جای‌گیری آن را در حافظه تأمین می‌کردند. در روزگار ما، کارشناسان بازاریابی، برای اهل سیاست و تجارت، معمولاً شعارهائی می‌سازند که، در بسیاری موارد، موزون است و این خود از تأثیر وزن حکایت می‌کند.

شاعرِ موفق از رموز وزن نیز آگاهی دارد و وزنی متناسب با موضوع شعر بر می‌گزیند. مولانا از لحاظ تنوع اوزان عروضی در صدر شاعران گذشته قرار دارد. هنگامی که محتوای شعرش از شور و جذبهٔ عشق حکایت دارد، از اوزانی استفاده می‌کند که حال و هوای شعر را برساند. مثلاً در شعر معروف خود با مطلع

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم　　این چرخ مردم‌خوار را چنگال‌ودندان‌بشکنم

وزنی کوبنده و شورانگیزتر به کار می‌گیرد. در شعر دیگری که از مرگ در آن سخن می‌گوید، به دلیل حال و هوای آن شعر، از وزنی سنگین‌تر استفاده می‌کند:

به روز مرگ چو تابوت من روان باشد　　گمان مبر که مرا درد این جهان باشد

همین دقتّ در انتخاب وزنِ متناسب با حال و هوای شعر را در حافظ نیز می‌توان یافت. به عنوان مثال، حافظ غزلی با این مطلع دارد:

گل‌دربرومی‌در کف و معشوق به کام است　　سلطان جهانم به‌چنین‌روز غلام است

این غزل محتوائی شاد دارد و درونمایهٔ آن همه حاکی از کامیابی و خوش باشی است. وزنی که حافظ برای آن برگزیده پر ضرب و هیجان‌انگیز است. در غزل دیگری که همه حکایت از شکایت و ناکامی است، نه تنها شعر را با ردیف "نشد" می‌سراید بلکه وزنی که بر می‌گزیند، سنگین و خالی از شور است:

گداخت جان که شود کار دل تمام و، نشد　　بسوختیم در این آرزوی خام و، نشد
دریغ و درد، که در جستجوی گنج حضور　　شدم خراب جهانی ز غم تمام و، نشد

امّا جدا از وزن، انواع دیگری از تناسب صوتی نیز می‌توان در شعر سراغ گرفت. در شعر سنتی ما یکی از این انواع "قافیه" و "ردیف" است که از آن به عنوان "موسیقی کناری" شعر یاد کرده‌اند. ردیف که به نظر می‌رسد از اختراعات شاعران فارسی زبان باشد، کلمه یا کلماتی است که در آخر مصرع یا بیت عیناً تکرار می‌شود. در ترکیب بند معروف وحشی بافقی با مطلع:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید　　داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصهٔ بی سر و سامانی من گوش کنید　　گفتگوی‌من و حیرانی‌من‌گوش‌کنید

تکرار ردیفِ "گوش کنید" بر قدرت القائی شعر و بار عاطفی آن می‌افزاید. تأثیر ردیف را با رجوع به همهٔ این ترجیعِ بند به خوبی می‌توان دریافت.

در بحث از آهنگ شعر، علاوه بر وزن و قافیه و ردیف، عناصر دیگری نیز می‌توان یافت که از آن به عنوان "موسیقی درونی" یاد کرده‌اند. در این مصرع "گر به سر منزل سلمی رسی ای باد صبا" تکرار صامت "س" و استفاده از "ص" - صامتی که مخرج آن با "س" یکی است و در فارسی مانند آن تلفّظ می‌شود - نوعی هماهنگی صوتی ایجاد کرده است. این هماهنگی صوتی که در انگلیسی alliteration نام دارد، در واقع نوعی جناس ناقص است. در فارسی امروز واژه‌هایی چون "توزیع" و "هم‌حرفی" و "واج آرائی" برای آن وضع شده است. بعید نیست که حافظ بیش از هر شاعر بزرگ گذشته از این هماهنگی صوتی استفاده کرده باشد. به عنوان مثال، چند نمونه در زیر نقل می‌شود.

تکرار صامت‌های "س" و "ه" و "د":

ساقی‌سیم‌ساق من گر همه دُرد می‌دهد　　کیست‌که‌تن‌چوجام‌می‌جمله‌دهن‌نمی‌کند

تکرار مصوت "ا" و صامت‌های "ن" و "م" و "ه":

یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود　　رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود

در شعر معاصر، مهدی اخوان‌ثالث و احمد شاملو از آن در آثار خود بهره برده‌اند. در مثال‌های زیر نمونه‌های از "واج آوائی" می‌توان یافت.

صامت "ف":

شوش را دیدم
این اَبَر شهر، این فَراز فاخر، این گل میخ
این فُسیلِ فخرِ فرسوده
این دژِ ویرانهٔ تاریخ...(مهدی اخوان ثالث، از شعر "شوش را دیدم")

تکرار صامت "س":

سینِ هفتم
سیبِ سرخی است
حسرتا که مرا نصیب از این سفرهٔ سُنت
سُروری نیست...(احمد شاملو، ترانه‌های کوچک غربت)

قالب یا شکل

قالب شعر بر دو نوع است: یکی قالب ظاهری یا بیرونی و دیگر قالب درونی. قالب یا شکل بیرونی همان انواعی است که در شعر قدیم از آن به عنوان قصیده و غزل و رباعی و جز آن یاد می‌شود. در شعر معاصر قالب دوپاره مورد نظر برخی از شاعران قرار گرفته است. در موارد دیگر، شعر به چندین پاره تقسیم می‌شود و گاهی این پاره‌ها با مصرعی یا کلمه‌ای به هم می‌پیوندند. به طور کلّی در شعر نو قالب بیرونی از لحاظ تعداد حدّ و نهایتی ندارد.

قالب درونی شعر معمولاً وحدتی است که عناصر گوناگون شعر را به هم مرتبط می‌سازد. در شعر قدیم "وحدت مضمون" حکایتی از همین قالب داشت. نظری به غزلیّات سعدی و مولانا و قصاید سنائی و رباعیات خیّام و دوبیتی‌های باباطاهر به آسانی وحدت مضمون را نشان می‌دهد. در شعر حافظ، این وحدت مضمون حفظ نمی‌شود و به نظر می‌رسد که او بیشتر از شاعران پیش از خود به استقلال ابیات نظر داشته است. شاعران نوپرداز به شکل درونی شعر توجه بیشتری نشان می‌دهند، به طوری که کمتر شعر خوبی می‌توان سراغ گرفت که اجزایش پیوند استواری با هم نداشته باشند. از آنجا که در شعر نو تأکید شاعر بر جوهر شعر و وحدت مضمون است، گاهی ممکن است شاعر لازم نبیند که بیش از دو سه خط شعر بنویسد، زیرا در همان چند خط آنچه را که خواسته بگوید، گفته است. مثلاً شاعری می‌خواهد کیفیت متناقض احساس انسان و شگفتی از وجود آن تناقض را بیان کند. بدین ترتیب از سلاخی سخن می‌گوید که از یک سو، حرفه‌ای دارد که با قساوت همراه است (کندن پوست حیوان)، و از سوی دیگر، هم او عاشق پرنده‌ای شده است که وجودش همه نماد لطافت است:

سلاخی می‌گریست
به قناری کوچکی
دل باخته بود (احمد شاملو، مدایح بی‌صله)

از آنجا که شاعر در همین چند کلمه مفهومی را که در ذهن داشته، به خواننده منتقل کرده است، لازم نمی‌بیند توضیح بیشتر دهد و چند صفحه در بیان آن مطلب بنویسد.

با توجه به بحث کوتاهی که دربارهٔ عناصر شعر شد، به نظر نگارنده، تفاوتی ماهوی در میان شعر گذشته و شعر امروز نیست. تفاوت‌هایی که در بادی نظر، به چشم می‌خورد، در جزئیّات و اَعراض شعر است تا جوهر آن. امّا غافل نمی‌توان بود که شعر سنتی با شعر نو تفاوت‌هایی دارد که منشاء آن را باید در تفاوت اوضاع زمان در میان آن دو سراغ گرفت.

به گمان راقم این سطور، علّت ظهور شعر نو همان است که دیگر پدیدارهای زندگی، ایرانیان را به تغییر نظر وا داشته، و آن، در کلامی کوتاه، عبارت از آشنایی با غرب است. ایرانیان، از زمان قاجار، بر ارتباط خود با کشورهای غربی و نمایندگان آنها افزودند. شماری از غربیان به ایران آمدند. تعدادی از ایرانیان به کشورهای غربی، به ویژه فرانسه رفتند. آشنائی با ادبیّات غرب، نظرگاه دیگری برای فرنگ رفتگان فراهم کرد، نظرگاهی که با آنچه بدان خو گرفته بودند، تفاوت داشت. این تحصیل کردگانِ غرب رفته، پس از بازگشت به ایران، فرهنگ غربی را هم، تا حدّی، وارد کشور کردند. از سوی دیگر، آثار ادیبان و شاعران

غربی اندک اندک به زبان فارسی ترجمه شد. بدین ترتیب، خوانندگان این آثار نیز با غرب آشنائی بیشتری پیدا کردند. آشنائی با غرب و شیوه‌های جدید برخورد با شعر، در کتاب خوانده‌های ایران اثر گذاشت. در این میان کسانی که قالب‌های شعر سنتی، و در برخی موارد، موضوع‌های آن را برای بازگو کردن اندیشه‌های خود کافی نمی‌یافتند، با الگوئی که از غرب آموخته بودند، به صرافت افتادند که بنیاد شعر سنّتی فارسی را هم دیگرگون سازند. از تقی رفعت و ابوالقاسم لاهوتی و شمس کسمائی گرفته تا میرزادهٔ عشقی و ملک الشّعرای بهار و پرویز خانلری و تندر کیا و نیما یوشیج. تاریخ ادبیّات معاصر سرشار از کوشش‌هائی است که برای ایجاد نوآوری در سنّت شعر صورت گرفته است.

از پیشنهادهایی که برای تغییر شعر شده بود، آنچه نیما یوشیج عرضه کرد، هوادارانی یافت. آنچه نیما پیشنهاد کرد، از لحاظ قالب، شکستن تساوی افاعیل عروضی، و از لحاظ محتوا، وارد ساختن رویدادها و تأثیرهای زندگی واقعی، در شعر بود. کسانی که این سنّت شکنی را مَرکب مناسبی برای شعر خود می‌دیدند، آن را برگزیدند. عدّه‌ای‌حتّی از این پیشتر رفتند و، از لحاظ قالب، نه تنها تساوی افاعیل عروضی که وزن عروضی را هم شکستند و اهمیّت آن را در شعر انکار کردند. گروهی این طریق اخیر را برگزیدند. بدین ترتیب بود که شعر نو فارسی پا گرفت و در چند مجرا به جریان افتاد. اکنون می‌توان ادّعا کرد که شعر نو در میان اکثر ایرانیان اهلیّت یافته است. شاید بتوان گفت که چون شعر نو مراحل نخستین خود را می‌گذراند، هنوز نمی‌تواند همدوشِ همجنس سالخورده و بالغ خود به پیش رود و ادّعای همترازی کند. امّا راهی جدید گشوده شده است. خواننده‌های جدّی شعر، همچون گذشته، در تعیین ماندگاریِ شعر نو و اعتبار و اصالت آن دخالت خواهند داشت. زمان و پژوهش‌های شعرشناسان نشان خواهد داد کدامیک از شاعران در کجا توفیق یافتند و کدام به بیراهه رفتند.

در پایان این گفتار، دو سروده، از لحاظ عناصر شعر بررسی می‌شود: نخست ابیاتی از غزلی از مولانا و بعد قطعه‌ای از نیما یوشیج. این دو قطعه در یک موضوع سروده شده و آن دوری از معشوق و دلتنگی از فراق است.

غزل مولانا جلال‌الدّین رومی:

۱- در فراقت، بی قرارم، روز و شب — سر ز پایت بر ندارم، روز و شب
۲- روز وشب را همچو خود مجنون کنم — روزوشب‌راکی‌گذارم، روز و شب
۳- جان و دل از عاشقان می‌خواستند — جان‌ودل‌را می‌سپارم، روز و شب
۴- تا که عشقت مطربی آغاز کرد — گاه چنگم، گاه تارم، روز و شب
۵- می‌زنی تو زخمه و بَر می رود — تابه‌گردون، زیروزارم، روز وشب
۶- زان شبی که وعده کردی روز وصل — روزوشب‌رامی‌شمارم، روز وشب
۷- بس که کشت خشک جانم تشنه است — زابر دیده، اشک بارم، روز و شب

در همان مصرع اوّل غزل، موضوع و عناصر پنجگانهٔ شعر را می‌توان یافت. از این رو نظری به آنها می‌اندازیم.

عاطفه

این غـزل وصـف حـالی از "مـن" شـاعر در فـراق معشـوق اسـت. همـهٔ ابیـات غـزل سرشـار از احسـاس و عاطفـه اسـت، چـه ایـن احسـاس وصـف "بی‌قـرار"ی و دیوانگـی ("مجنـون" بـودن) شـاعر باشـد، چـه "زیـر و زار"ی کـه از زخمـهٔ عشـق بـر او می‌خـورد، چـه "اشـک بـار"یـدنِ شـبانه‌روزی.

خیال

از همـان نخسـتین مصـرع، از تشـبیه ضمنـی "بی‌قـرار"ی بـه روز و شـب نمی‌تـوان غـافل بـود. "روز و شـب" جـدا از معنـای متـداول خـود، یعنـی "همیشـه و در همـه احـوال"، از آن لحـاظ کـه هیچ یک پایدار نمی‌مـاند و یکـی از پـس دیگـری می‌رسـد، مفـهوم بیقـراری را نـیز تداعـی و تـأکید می‌کند. در مصرع "سر ز پـایت بـر نـدارم روز و شـب" تصویـر سـجود نـیز درذهـن نقـش می‌بنـدد، به نحوی که معشوق تا مقـام "مسـجود"، کسـی کـه برایـش نمـاز می‌خواننـد، فـرا مـی‌رود. در ابیـات ۴ و ۵، شـاعر تصـاویری از عـالمِ نوازنـدگـی و موسـیقی ترسـیم کـرده و اصطلاحـاتی چـون "مطربی، چنگ، تار، زخمـه (= مضـراب) و زیـر" بـه کـار بـرده اسـت. در بیـت آخـر نـیز، تصویـری زیبا، گر چـه غمنـاک، از حـالت عـاطفی شـاعر رسـم شـده اسـت: خشـکی کشـت جـان، و تَـری و طراوت یافتن آن به مدد "ابـر دیـده" و چشـم اشـکبار. بـه مـدد ایـن تصویـر، حـال و هـوای شـعر و شاعر به خواننـده منتقـل می‌شـود.

زبان

جدا از مفهوم معمول زبـان، مولانـا از شـگرد "تکـرار" در ایـن غـزل اسـتفادهٔ کـامل کـرده اسـت. انتخاب عبارت "روز و شـب" بـرای ردیـف غـزل، بـر قـدرت القـائی شـعر می‌افزایـد. در دو بیـت ۲ و ۶، علاوه بر ردیف، دو بار دیگر نـیز عبـارت روز و شـب بـه کـار رفتـه اسـت.

آهنگ

آهنگ بیرونی شـعر، بـر اسـاس قواعـد شـعر سـنّتی، روشـن اسـت. ایـن غـزل بـر وزن فـاعلاتن فاعلاتن فاعلن، یکـی از فـروع بحـر رمـل، سـروده شـده اسـت. ردیـف "روز و شـب" نـیز بـر تـأثیر عاطفی شـعر می‌افزایـد.

قالب

قـالب درونـی یـا وحـدت موضوعـی آن "فـراق" اسـت کـه در همـهٔ ابیـات حفـظ شـده؛ قـالب بیرونی "غـزل" اسـت.

و اینک شعر نیما با عنوان "تـرا مـن چشـم در راهـم":

ترا من چشم در راهم، شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجنِ سایه‌ها رنگ سیاهی
وز آن دلخستگانت راست اندوهی‌فراهم
ترا من چشم در راهم، شباهنگام
در آن دم که بر جا، درّه‌ها چون مرده‌ماران، خفتگانند
در آن نوبت‌که‌بنددست نیلوفربه پای‌سرو کوهی دام

گرَم یاد آوری یا نه
من از یادت نمی‌کاهم
ترا من چشم در راهم

عاطفه

عاطفه‌ای که در این شعر نهفته، همان احساس دوری و چشم‌براهی است که در نخستین سطر شعر آمده است، احساسی که در سراسر قطعه حس می‌شود و رنگی از اندوه به آن می‌دهد.

خیال

عنصر خیال را در تصویرهایی که ارائه شده است، می‌توان یافت: درّه‌ها که مانند ماران مرده خفته‌اند؛ دست نیلوفر که به پای سرو کوهی دام می‌بندد؛ "تلاجِن" (درختی جنگلی) که در شاخه‌هایش سایه‌ها رنگ سیاهی به خود می‌گیرند.

زبان

جدا از مفهوم ظاهری زبان، در زمینهٔ واژگان، از کلماتی استفاده شده است که با زادگاه و محیط زندگی شاعر (یوش، که روستایی در مازندران است) هماهنگی دارد. کلماتی چون "تلاجِن" که، چنانکه گذشت، نوعی درخت جنگلی است و نیز "نیلوفر" و "سرو کوهی" انسجامی به عنصر زبان داده است. از لحاظ نحوی، تعقیدی در سطر دوّم، برای حفظ وزن شعر، وجود دارد. روال طبیعی جمله چنین است: شباهنگام که سایه‌ها در شاخ تلاجن رنگ سیاهی به خود می‌گیرند.

آهنگ

شعر نیما وزن بیرونی دارد در یکی از فروع بحر هزج سروده شده است، و می‌توان آن را بر اساس "مفاعیلن" تقطیع کرد: "ترا من چشم در راهم" مفاعیلن مفاعیلن... کلمات "راهم" و "فراهم" و "نمی‌کاهم" قافیه است. آهنگ درونی قطعه را می‌توان در عباراتی مانند "چون مرده‌ماران، خفتگانند" شنید.

قالب

از آنجا که سرودهٔ نیما شعری سنّتی نیست، قالب بیرونی آن را نمی‌توان با قالب‌های رایج شعر گذشتگان سنجید. امّا از لحاظ قالب درونی، وحدت مضمون و انسجام عناصر شعر به خوبی در آن رعایت شده است. در سراسر این قطعهٔ کوتاه، اندوه چشم براهی و ابتلای عاشق به آن حس می‌شود. کلمات و تصاویری که در این قطعه به کار رفته است، همگی رنگی از اندوه و حرمان دارد. شباهنگام که تاریک است و نشان از پایان روز - پایان نور- دارد، سایه‌ها رنگ سیاهی به خود گرفته‌اند؛ دوستداران مخاطب شعر، دل خستگانی هستند که بار اندوهی بر دوش می‌کشند. درّه‌ها، مانند مارهایِ مرده، خَفته‌اند.حتّی گیاهانی که در شعر از آنها نام می‌رود، نشانی از نشاط و پویائی رُستن با خود ندارند: نیلوفر به دست خود بر پای سرو، سروی که در شعر و نثر فارسی نماد آزادی و آزادگی است، دام می‌بندد و آن را گرفتار می‌کند.حتّی آنجا که شاعر می‌خواهد بگوید: "همیشه در یاد منی" از فعلی که مفهومی

منفی دارد - کاستن- استفاده می‌کند و همان مفهوم منفی را هم باز به صورت فعلی منفی به کار می‌برد و می‌گوید "از یادت نمی‌کاهم". در عین حال از این نکته نمی‌توان غافل بود که سطر آغاز و پایان شعر یعنی جملهٔ "ترا من چشم در راهم" گوئی محتوای شعر را قابی از چشم براهی گرفته است. بدین ترتیب همهٔ هوا و فضای شعر را حالتی اندوهبار و تاریک در بر می‌گیرد؛ و این همان است که قالب درونی شعر را تشکیل می‌دهد.

با بررسی مختصر این دو شعر به عنوان نمونه، کوشیدیم آنچه را در آغاز این مقاله گفتیم نشان دهیم، و آن اینکه شعر معاصر فارسی، آنجا که سخن از جوهر و عناصر اصلی شعر در میان باشد و معیارهای کنونیِ شعرشناسی به کار رود، در ماهیّت خود تفاوت چندانی با شعر گذشتگان ما ندارد و تفاوت‌هایی که در این دو سبک شعر دیده می‌شود، ناشی از تفاوت‌های عصر و زمان ما نسبت به گذشتگان ماست.

منابع و مآخذ

ابتهاج، هوشنگ (ه ا سایه) ؛ *زمین* ؛ طهران؛ انتشارات نیل؛ ۱۳۳۵.

اخوان ثالث، مهدی (م. امید)؛ *گزینهٔ اشعار* ؛ چاپ پنجم؛ طهران؛ انتشارات مروارید؛ ۱۳۷۵.

ایرج میرزا؛ *دیوان* ؛ به کوشش محمّد جعفر محجوب؛ طهران.

بهار، محمّد تقی "ملک الشعرا"؛ *دیوان اشعار* ؛ جلد دوّم؛ چاپ چهارم؛ طهران؛ انتشارات توس؛ ۱۳۶۸.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد؛ *دیوان* ؛ به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری؛ چاپ دوّم؛ طهران؛ انتشارات خوارزمی؛ ۱۳۶۲.

خرمشاهی، بهاءالدین؛ *حافظ نامه* ؛ چاپ یازدهم؛ طهران؛ شرکت انتشارات علمی و فرهنگی؛ ۱۳۷۹.

ذکائی بیضائی، نعمت‌اللّه؛ *تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی* ؛ جلد سوّم؛ طهران؛ مؤسسهٔ ملّی مطبوعات امری؛ ۱۲۶ بدیع.

رازی، شمس‌الدّین محمّد بن قیس؛ *المعجم فی معاییر اشعار العجم* ؛ به تصحیح مدرس رضوی؛ طهران؛ انتشارات دانشگاه طهران؛ ۱۳۳۸.

سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب* ؛ چاپ اوّل؛ طهران؛ کتابخانهٔ طهوری؛ ۲۵۳۵.

سعدی؛ مصلح‌الدّین؛ کلیّات؛ با استفاده از نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمّد علی فروغی؛ چاپ سوّم؛ طهران؛ اقبال؛ ۱۳۵۲.

شاملو، احمد؛ *ترانه‌های کوچک غربت* ؛ چاپ اوّل؛ طهران؛ انتشارات مازیار؛ ۱۳۵۹.

شاملو، احمد؛ *مدایح بی‌صله* ؛ چاپ دوّم؛ طهران؛ انتشارات زمانه؛ ۱۳۷۹.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ *ادوار شعر فارسی* ؛ امریکا (؟)؛ بازتکثیر از کانون فرهنگی نیما؛ ۱۳۶۵.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی* ؛ چاپ سوّم؛ طهران؛ مؤسسهٔ انتشارات آگاه؛ ۱۳۶۶.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ *موسیقی شعر* ؛ چاپ چهارم؛ طهران؛ مؤسسهٔ انتشارات آگاه؛ ۱۳۷۳.

فرخزاد، فروغ؛ *تولّدی دیگر* ؛ چاپ چهارم؛ طهران؛ انتشارات مروارید؛ ۱۳۴۸.

طوسی، نصیرالدین؛ *اساس الاقتباس* ؛ به تصحیح مدرّس رضوی؛ طهران؛ انتشارات دانشگاه طهران؛ ۱۳۲۶.

لنگرودی، شمس؛ *تاریخ تحلیلی شعر نو* ؛ جلد نخست؛ چاپ اوّل؛ طهران؛ نشر مرکز؛ ۱۳۷۰.

مولوی، جلال‌الدّین محمّد؛ *کلیات شمس یا دیوان کبیر* ؛ به تصحیح بدیع‌الزمان فروزنفر؛ چاپ دوم؛ طهران؛ مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر؛ ۲۵۳۶.

نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی؛ *چهار مقاله* ؛ به کوشش دکتر محمّد معین؛ طهران؛ زوار؛ ۱۳۳۳

همائی، جلال‌الدّین؛ *فنون بلاغت و صناعات ادبی* ؛ چاپ دوازدهم؛ طهران؛ مؤسسهٔ نشر هما؛ ۱۳۷۵.

یوشیج، نیما(علی اسفندیاری)؛ *مجموعه آثار* ؛ دفتر اوّل، شعر؛ به کوشش سیروس طاهباز؛ چاپ اوّل؛ ایران؛ نشر ناشر؛ ۱۳۶۴.