

دو فصلنامه علوم ادبی

سال ۶، شماره ۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

(صص: ۲۴۰-۲۲۳)

علم معانی در گذر از سبک‌های شعر فارسی*

یحیی کاردگر^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده

علم معانی یکی از شاخه‌های اصلی علوم بلاغی است که می‌کوشد با معرفی ظرفیت‌های زبانی، پیوندی ماندگار بین آثار ادبی و مخاطبان آن برقرار کند. از این رو بررسی چگونگی پیوند آثار ادبی و خالقان آن با ذوق مخاطبان دوره‌های گوناگون، موضوع اصلی این علم است. از آنجایی که شیوه‌های شعری و ذوق مخاطبان دگرگونی‌های بسیار می‌پذیرد، بایسته است مباحث علم معانی نیز متحول شود. این مقاله کوشیده است در قالب نمونه‌های شعری از سبک‌های مختلف در شیوه‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی، فراز و فرودهای علم معانی را در گذر از سبک‌های شعری مورد بررسی قرار دهد و به این پرسش پاسخ دهد که: آیا علم معانی پا به پای تحولات شعری و دگرگونی ذائقه مخاطبان شعر فارسی متحول شده است؟ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که علی‌رغم دگرگونی‌های بسیار در زمینه‌های وزن، معنا، زبان، سبک و مخاطب شعر فارسی تحولات چندانی در علم معانی به وجود نیامده است. از این رو از میزان کارآمدی این علم در نقد بلاغی شعر فارسی کاسته شده است. بدیهی است ارائه نمونه‌های عملی از بررسی جنبه‌های بلاغی اشعار سبک‌های مختلف می‌تواند نقاط قوت و ضعف علم معانی را آشکار سازد و زمینه را برای تحول و کارآمدی این دانش فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: بلاغت فارسی، سبک، شعر فارسی، علم معانی، نقد بلاغی.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۲۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۳/۲۵.

1. E-mail: kardgar1350@yahoo.com

مقدمه

علم معانی یکی از شاخه‌های اصلی علوم بلاغی است که تفاوت‌هایی با علم بیان و بدیع دارد. آنچه موجب تمایز علم معانی از سایر شاخه‌های علوم بلاغی می‌شود، پنهان بودن ظرافت‌های آن در متون ادبی، رابطه تنگاتنگ آن با دانش‌هایی چون دستور، نشانه‌شناسی، معناشناسی و ... و سرانجام تفاوت معیارها و موازین این علم در زبان‌های مختلف است. علم معانی در هر زبانی بر مبنای ویژگی‌ها و امکانات همان زبان شکل می‌گیرد و در این صورت است که می‌تواند به عنوان دانشی کارآمد در خلق و نقد بلاغی آثار ادبی تأثیر گذار باشد. پرسشی که در رویارویی با علم معانی فارسی به ذهن می‌آید آن است که آیا این علم بر مبنای ویژگی‌های زبان و ادب فارسی شکل گرفته است. متأسفانه پاسخی که با بررسی کتب معانی و تکیه بر نظر پژوهشگران و منتقدان ادبی می‌توان به این پرسش داد، پاسخی منفی است (ر.ک: دبیرسیاقی، ۱۳۷۶: ۵ - ۴؛ همایی، ۱۳۷۴: ۱۶ و شفیع کدکنی، ۱۳۵۳: ۵۵). عدم توجه به نقش مخاطب در شکل‌گیری و توضیح مباحث این علم و بی‌توجهی به تغییر و تحول ذوق مخاطبان در بازنگری علم معانی، ابهام در نقش علم معانی در تأمین جنبه‌های خیالی و هنری متون و نقد این آثار، عدم ارائه تعریفی جامع و مانع از علم معانی که حدود و ثغور آن و فلسفه شکل‌گیری و هدف آن را مشخص کند و آن را از دانش‌های دیگر متمایز کند، بی‌توجهی به شاهکارهای ادبی به عنوان نمایندگان ذوق و نگاه مخاطبان در اعصار مختلف در تدوین این علم، عدم توجه به تفاوت گونه‌هایی چون نظم، نثر و شعر در تدوین مطالب این علم، ابهام در تعیین جایگاه هنجارگریزی‌های هنری در خلق آثار ادبی و نامشخص بودن مرز هنجارگریزی‌های مطرود و مقبول در کتب معانی، بی‌توجهی به انواع ادبی در تدوین این علم، نادیده گرفتن ماهیت زبان فارسی در طرح برخی از مباحث این علم، تکرار مطالب و مباحث آن، عدم تفکیک مرز زبان و ادبیات در تدوین مطالب آن و ... از مهمترین عواملی است که بر ناکارآمدی علم معانی دامن زده تا بدانجا که برخی در نقش و جایگاه این علم تردید کرده‌اند (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

پیشنهادهایی برای رفع نواقص و معایب این علم ارائه شده (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۵۳: ۵۷ - ۵۵)، اما آنچه پیش از هر اقدامی در این زمینه سودمند است، بررسی سیر تحول این علم از آغاز تا امروز و ارائه نمونه‌های عملی از بررسی متون بر مبنای مباحث علم معانی است. این مقاله در راستای پاسخ به چنین نیازی تدوین شده است. بررسی فراز و فرودهای علم معانی در چهار نمونه شعری از سبک‌های مختلف، مبنای این مقاله است. نمونه‌های شعری عبارتند از:

الف: منوچهری (وفات: ۴۳۲ق)

ای باده! فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی ز دل من حزن من
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۷۸)

ب: حافظ (وفات: ۷۹۲ق)

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۵)

ج: صائب تبریزی (وفات: ۱۰۸۱ق)

صبح است ساقیا می چون آفتاب گیر عیش رمیده را به کمند شراب گیر
(صائب تبریزی، ۱۳۶۸: ۵/۲۲۸۸)

د: نادر نادر پور (وفات: ۱۳۷۸ش)

چه می گوئید؟ / کجا شهداست این آبی که در هر دانه شیرین انگور است؟ (نادر پور، ۱۳۸۱: ۲۲۴)

پیشینه و ضرورت تحقیق

در زمینه علوم بلاغی و دانش‌هایی چون معانی، بیان و بدیع، آثار بسیاری منتشر شده و متون بسیاری از منظر علم بیان و بدیع مورد بررسی قرار گرفته است، اما علی‌رغم انتشار کتب بسیار در علم معانی، مباحث این علم در بررسی عملی متون ادب فارسی کمتر آزموده شده و تنها در کتب این علم و شواهد مکرر آن محصور و محدود مانده است.

علت این امر را باید در فقدان نمونه‌های عملی بررسی متون بر مبنای علم معانی، دشواری به کارگیری مباحث آن در نقد بلاغی متون و سرانجام پنهان بودن ظرافت‌های این علم و دشواری استخراج این ظرافت‌ها جستجو کرد. از این رو این مقاله کوشیده است با ارائه نمونه‌ای عملی از بررسی متن بر مبنای علم معانی، الگویی جهت بررسی متون ادب فارسی در حوزه علم معانی ارائه دهد و در ضمن این بررسی، نقاط قوت و ضعف این علم را باز نماید تا زمینه برای رفع نارسایی‌های این علم و به کارگیری آن در بررسی متون ادب فارسی بیش از پیش فراهم شود.

علم معانی در شعر منوچهری

شعر منوچهری از نظر محتوایی چندان غنی نیست و گفتگوی یک سویه شاعر با باده و برشمردن ویژگی‌های آن و سرانجام ابراز شیفتگی مبالغه‌آمیز به باده که ریشه در خمیره‌های عربی دارد، چهارچوب محتوایی شعر او را تشکیل می‌دهد. اولین ویژگی شعر منوچهری آن است که با اطناب‌گرایی می‌کوشد محتوای اندک شعر را در دوازده بیت گسترش دهد. از این رو اطناب و گونه‌های آن جلوه آشکاری در شعر او دارد و پس از اطناب، چند ویژگی شعر او جلب توجه می‌کند که مهمترین آنها عبارتند از: جمله‌های کوتاه مطابق با معیارهای زبان، حذف به قرینه، جابه‌جایی اجزای جمله. در ادامه به توضیح هریک از ویژگی‌های مذکور می‌پردازیم:

الف. اطناب

اطناب‌گرایی شعر با محتوای آن که وصف شراب است و هدف شعر که القای شیفتگی به شراب است، سازگاری دارد و چندان ممل نیست. اما عدم همخوانی بین کمیت محتوا و ابیات، چنین اطنابی را به مخاطب القا می‌کند. اطنابی که بر کلیت شعر حاکم است و در محور افقی شعر و در یک بیت نیز از طریق عطف متمم، مضاف‌الیه، مسندالیه و به کارگیری فراوان قید، شکل می‌گیرد که در همه این موارد، بیش از آنکه ضرورت معنا ایجاد کند، جبر وزن دخالت دارد. نمونه بارز این ویژگی در بیت اول به چشم می‌خورد

که قید "همه"، عطف "جان و تن" تکرار نقش متممی "از بیخ"، "از دل" و تکرار ضمیر "من" از مصادیق این اطناب است و البته اطنابی که صرف نظر از جبر وزن عروضی، جهت بیان شیفتگی شاعر به باده و نقش باده در اندوه‌زدایی از شاعر به کار گرفته شده و فایده^۲ هنری آن آشکار است:

ای باده! فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی ز دل من حزن من
تکرار "من" که انعکاس جبر ردیف بر فضای شعر است، "من" گرایبی و فردیت شعر
منوچهری را برجسته کرده و از غلبه^۳ "من فردی" در این شعر حکایت دارد. جمله‌های
دعایی نیز از مصادیق دیگر اطناب در شعر منوچهری است که ممل نمی‌نماید و باز در
القای شیفتگی شاعر، به باده نقشی اساسی دارند:

ای باده خدایت به من ارزانی دارد کز تست همه راحت روح و بدن من
بعد از تکرار "من" که در شعر، برجسته است، نحو بکسان جمله‌ها نیز از تنوع آنها
کاسته و حتی از دل این جمله‌های مکرر نحوی می‌توان تکیه کلام‌های منوچهری را
دریافت. یکی از تکیه کلام‌هایی که به عنوان مصداق اطناب نیز از آن یاد شده تکرار قید
تأکید «همه» است که در بیت‌های ۱، ۳ (دوبار)، ۴، ۵، ۶، ۸ به چشم می‌خورد و اینگونه
موارد در القای جنبه‌های اطنابی کلام به مخاطب نقش دارند و یکی از گونه‌های اطناب
یعنی ذکر خاص پس از عام را در این شعر برجسته کرده است:

همه ⇨ جان و تن من؛ همه ⇨ امن دل و کام حیاتم؛ همه ⇨ عیش تن و زیستن من؛
همه ⇨ ربع و طول و دمن من؛ همه ⇨ راحت روح و بدن من.

ب. جمله‌های کوتاه مطابق با معیارهای زبان

شعر منوچهری از ۲۸ جمله تشکیل شده که چهارده جمله، مستقل و ۱۴ جمله، وابسته‌اند که از چهارده جمله^۴ وابسته، شش جفت جمله^۵ وابسته، بدنه^۶ اصلی شش بیت را تشکیل دادند و یک جفت جمله^۷ وابسته نیز در یک مصراع به چشم می‌خورد. صرف نظر از وابسته یا غیر وابسته بودن جمله‌ها، اجزای تشکیل دهنده^۸ جمله‌ها اندک است از این رو

علی رغم جبر وزن عروضی، گاه جمله‌هایی با مطابقت کامل با معیارهای زبان در شعر به چشم می‌خورد. گویی منوچهری این جمله‌های شعرگونه را از زبان معیار و طبیعی برگزیده و بدون هیچ دخل و تصرفی به کار برده و این نکته نشان می‌دهد که برخی از جمله‌های زبان، شعرگونه‌اند و شاعر زبان‌دانی چون منوچهری می‌تواند چنین جمله‌هایی را از زبان معیار استخراج کند:

ای باده خدایت به من ارزانی دارد،

[ای باده] یا در خم من بادی یا در قدح من یا در کف من بادی یا در دهن من

بلاغت شعر در این گونه موارد، گریز از جبر وزن عروضی و از میان بردن مرز بیان شعری و غیر شعری است و همین ویژگی، شعر را به طبیعت گفتاری و گفتار طبیعی پیوند می‌دهد و در بلاغت زبان فارسی مورد توجه بسیار است. دلیل این ادعا نیز یکه‌تازی سعدی در عرصه کتب معانی است که بیش از هر شاعر فارسی‌زبانی به این گفتار طبیعی شعرگونه نزدیک شده و به همین دلیل معیار فصاحت و بلاغت زبان فارسی است.

منوچهری تنها دو بار نتوانسته از جبر وزن عروضی بگریزد و در نتیجه، جمله‌های نامتعارفی در شعر او شکل گرفته است. بدون تردید عصر حیات شاعر که زبان فارسی دوره‌های آغازینش را سپری می‌کند و عربی‌دانی منوچهری در شکل‌گیری این جمله‌ها تأثیر داشته است:

از دانه‌انگور بسازید حنوطم وز برگ رز سبز ردا و کفن من

که به تبعیت از قواعد عربی به جای برگ سبزرز، برگ رز سبز آورده که این

ویژگی در گلستان سعدی هم نمونه دارد:

وقتی افتاد فتنه‌ای در شام هر کس از گوشه‌ای فرارفتند

روستازادگان دانشمند به وزیری پادشوارفتند

پسران وزیر ناقص عقل به گدایی به روستا رفتند

(سعدی شیرازی، ۱۳۷۷: ۱۵۵)

یوسفی در توضیح بیت اخیر می‌نویسد: « پسران کم عقل وزیر. در این جا مضاف الیه (وزیر) پیش از صفت (ناقص عقل) آمده و بین موصوف (پسران) و صفت فاصله پدید آمده است ... بعضی از معاصران این نوع استعمال را در گلستان، نمونه‌ای از تأثیر اسلوب زبان عربی دانسته‌اند» (همان : ۴۷۶). و مورد دیگر در مصراع آخر شعر است که باز جبر وزن عروضی موجب شده، کسره به جای سکون قرار گیرد و رسانگی ترکیب "ذوالمنن من" را مخدوش سازد:

گر روز قیامت برد ایزد به بهشتم جوی می پر خواهم از ذوالمنن من
که نثر روان مصراع دوم این گونه است: من جوی می پر، از ذوالمنن خواهم. که کسره اضافه بین "ذوالمنن" و "من" از بلاغت مصراع و رسانگی معنایی آن کاسته است.

ج. حذف به قرینه

حذف‌های شعر، حذف به قرینه هستند و هیچ خللی در رسانگی شعر ایجاد نکردند. حذف حرف ندا و منادا (ای باده)، حذف افعالی چون "باد"، "بادی" و "بسازید" نمونه‌هایی از کلمات محذوف شعر منوچهری هستند و در کنار این موارد، حذف حرف نشانه "را" و "در" نیز نمونه‌هایی بسیاری در شعر او دارد که در زبان گفتاری فارسی نیز بدون آنکه خللی در رسانگی جمله‌ها ایجاد کند، کاربرد فراوان دارد. به نظر می‌رسد این ویژگی از صبغه‌های گفتاری شعر منوچهری سرچشمه می‌گیرد:

آزاده رفیقان من! من چو بمیرم از سرخترین باده بشوید تن من
حذف "را" در مصراع دوم: تن من [را] از سرخترین باده بشوید.

در سایه زاندر گوری بکنیدم تا نیکترین جایی باشد وطن من
حذف "در" در مصراع دوم: تا وطن من [در] نیکترین جایی باشد، نمونه‌هایی از حذف حرف نشانه در شعر منوچهری هستند.

د. جابه جایی اجزای جمله

با توجه به کوتاهی جمله‌های شعر، جا به جایی اجزای آن موجب تعقید شعر نشده است و این ویژگی حتی در ابیاتی که از دو جمله وابسته تشکیل شده و جا به جایی اجزای آن نیز قابل توجه است، رخ نداده است:

و آنجا که تو بودستی ایام گذشته آنجاست هم ربیع و طلوع و دمن من
اگر جبر وزنی را در شعر منوچهری نادیده بگیریم می‌توان تأکید و برجسته کردن معنا و حصر و قصر را از فواید هنری جا به جایی اجزای شعر منوچهری ذکر کرد. نمونه‌ای از تأکید معنا در این بیت:

از دانه انگور بسازید حنوطم وز برگ رز سبز ردا و کفن من
و مفهوم حصر و قصر نیز در این بیت قابل توجه است:

با تست همه انس دل و کام حیاتم با تست همه عیش تن و زیستن من
اگر رسانگی و تأثیر گذاری را از مهمترین ویژگی کلام بلیغ بدانیم، بدون تردید شعر منوچهری دارای چنین ویژگی‌ای است. به نظر می‌رسد پای‌بندی منوچهری و شاعران بزرگ سبک خراسانی به رعایت ویژگی‌های صرفی و نحوی زبان و فاصله نگرفتن از معیار زبان فارسی، فصاحت و بلاغت ویژه‌ای به کلام آنها بخشیده به گونه‌ای که بهره‌گیری آن‌ها از ظرافت‌های بلاغی، منجر به هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی شعر آنها نشده است. احیای ظرافت‌های بلاغی طبیعی زبان فارسی در شعر آنها مبنای بهره‌مندی از ظرافت‌های بلاغی است.

علم معانی در شعر حافظ

در شعر حافظ از بیست جمله‌ای که در هشت بیت به کار رفته ویژگی‌هایی به دست می‌آید که تفاوت شعر او را با شعر منوچهری آشکار می‌سازد. از بیست جمله حافظ، ۱۴ جمله، مستقل و ۶ جمله، وابسته است. بنابراین برابری جمله‌های مستقل و وابسته در شعر منوچهری در شعر حافظ به غلبه جمله‌های مستقل می‌انجامد. علت اصلی این ویژگی،

تسلط بیشتر حافظ بر وزن عروضی و نحو زبان فارسی است به گونه‌ای که جبر وزنی او را به سمت و سوی کش دار کردن جمله‌ها و وابستگی آنها نمی‌کشاند. ویژگی دیگری که در جمله‌های شعر حافظ به چشم می‌خورد، افزایش میزان جمله‌های مطابق با معیارهای نحو زبان است که در شعر منوچهری تنها ۶ جمله^۱ مطابق با معیار به کار رفته و این تعداد در شعر حافظ به ۹ جمله رسیده است. علت این تفاوت آن است که حافظ با پای‌بندی به نحو زبان، شاعرانگی شعرش را از گزینش واژگان تأمین کرده به گونه‌ای که همنشینی کلمات فخیم و شاعرانه در جمله‌های شعر، رنگ ادبی و شعری آن را برجسته کرده و به عبارتی دیگر نظریه^۲ نظم عبدالقاهر جرجانی (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۳۸؛ عباس، ۱۳۸۷: ۱۲) در شعر حافظ محقق شده، اما منوچهری یا چندان در بند ادبیت متن نیست و یا اینکه بار ادبیت متن در شعر منوچهری بردوش جنبه‌های موسیقایی کلام است و از نظر واژگان، برجستگی خاصی ندارد. با توجه به جایگاه صرف و نحو زبان در ادبیت متن، می‌توان شعر فارسی را به سه دسته تقسیم کرد:

۱. شعر مطابق معیارهای صرفی و نحوی زبان است در این صورت، شاعر، کاشف است و استخراج‌کننده^۳ شعر از متن و بطن زبان معیار. چنین شعری در تقابل با زبان معیار و گفتار رنگ می‌بازد و جز کاربردهای کهن که ناگزیر تحول زبان است، جنبه‌های هنری آن کم رنگ می‌شود که شعر منوچهری از این دست است.
 ۲. شعر مطابق با نحو زبان است، اما در بخش صرف و گزینش واژگان از زبان معیار فاصله می‌گیرد. این گونه اشعار جنبه ابداعی و هنری آنها برجسته است و در تقابل با زبان معیار، جنبه‌های هنری آن حفظ می‌شود که شعر حافظ این گونه است.
 ۳. هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی شعر برجسته است. این گونه شعرها تاریخ انقضا دارند و مخاطبان در طول تاریخ، نظرات متفاوتی درباره^۴ آنها ابراز می‌کنند. برخی از اشعار دوره صفویه (اشعار طرزی افشاری) و گاه شعر امروز ایران از این نوع هستند.
- شعر حافظ از نوع دوم است و به همین دلیل همواره تأثیرگذار است و جنبه‌های بلاغی آن کمتر دست‌خوش دآوری‌های متفاوت می‌شود. خلاصه آنکه حافظ، واژگان

فخیم را در قالب زبانی سخته و مطابق با معیار ریخته و هنرنمایی او در بستر طبیعت کلام اتفاق افتاده است و شاید همین ویژگی راز ماندگاری شعر او باشد.

حذف در شعر حافظ، مصداق چندانی ندارد و تنها حذف "ای ساقی" که به قرینه لفظی در غالب ابیات شعر اتفاق افتاده است و حذف حرف نشانه "را" با سه مصداق، موارد محذوف شعر حافظند:

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
که حذف نشانهٔ مفعولی "را" بعد از "کشتی ما" و بعد از "خروش و ولوله" و
همچنین در بیت چهارم نیز بعد از "شرار رشک و حسد"، مصداق آن است. گویی حافظ با
گزینش جمله‌های کوتاه، جایی برای حذف اجزای جمله باقی نگذاشته و از تمام امکانات
این جمله‌های کوتاه برای تقویت جنبه‌های هنری متن بهره می‌گیرد.

از نظر محتوایی شعر حافظ با توسل به نماد و دیگر ظرافت‌های هنری از منطق نثر
می‌گریزد و در نتیجه محدودۀ معنایی نمی‌توان برای آن قائل شد و از طرفی مخاطب چنان
تحت تأثیر هنرنمایی حافظ است که کمتر به معنای شعر می‌اندیشد. از این رو اطناب
حافظ در زیر شگردهای هنری او گم می‌شود و مانند شعر منوچهری نیست. با این حال
بهره‌گیری از مترادفات "خروش و ولوله" و "مست و خراب"، "رشک و حسد" از مصادیق
اطناب شعر حافظ هستند که به کارگیری آنها در فضای شعر، چنان هنرمندانه است که به
چشم نمی‌آید، بنابراین این مترادفات اگرچه در راستای پرکردن وزن هستند اما هنرنمایی
حافظ، نقش جبر وزنی را در به کارگیری این مترادفات پوشانده است.

تنها "خلاف آمد عادت" شعر حافظ که گویی از ردیف "انداز" سرچشمه گرفته،
بسامد فراوان افعال امری حافظ در خطاب به «ساقی» است که با توجه به جایگاه ساقی در
ادب عرفانی، چندان پسندیده نمی‌نماید. اما به نظر می‌رسد حافظ از جبر حضور این فعل
برای القای معانی مختلف ساقی بهره گرفته و مخاطب را در شناخت او دچار تردید کرده
است؛ زیرا، «ساقی در حافظ چند چهره دارد: ۱. برابر با مغیچهٔ باده فروش یا صنم باده
فروش ... که خدمتکار خوبروی خرابات است؛ ۲. برابر با معشوق که یا در عین یاری به

ساقیگری می‌پردازد یا از برکت ساقی‌گری به مقام یاری می‌رسد؛ ۳. ساقی به معنای عرفانی برابر با معشوق ازلی» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۲: ۱/ ۱۶۰).

و سرانجام باید از فصاحت و بلاغت غزل حافظ گفت که هیچ نمونه‌ای از عدول از قواعد زبان، سستی جمله و یا عوامل مخل فصاحت و بلاغت در شعر حافظ به چشم نمی‌خورد و از این منظر نیز برتر از شعر منوچهری است که نمونه‌هایی از این دست - هر چند اندک - در شعر او یافت می‌شود.

علم معانی در شعر صائب

دوازده بیت شعر صائب دارای ۳۰ جمله است که از این تعداد، ۲۴ جمله، مستقل و ۶ جمله، وابسته است و این نکته نشان می‌دهد که استقلال یا وابستگی جملات، یکی از معیارهای تحول زبان فارسی در حوزه بلاغت شعر است. جملات مستقل حافظ بیش از منوچهری و جملات مستقل صائب با توجه به تعداد ابیات و جمله‌ها، بیش از حافظ است. علت این تحول، رشد شعر فارسی و تسلط بیشتر شاعران به وزن عروضی و سبک شعری آن‌هاست. در شعر صائب، گرایش به اسلوب معادله، مستلزم استقلال نحوی جمله‌هاست هر چند از نظر معنایی، دو مصراع یک بیت معادل همند:

دل می‌شود سیاه ز فانوس بی چراغ در روز ابر باده چون آفتاب گیر
هفده جمله صائب، مطابق با دستور زبان فارسی است و بدون هیچ دست‌کاری و جابجایی دستوری به کار رفته است. بنابراین، احتمال تعقید لفظی در شعر صائب کمتر است:

عیش رمیده را به کمند شراب گیر مهر از دهان شیشه به یاقوت ناب گیر
و

بنابراین، شعر صائب از نظر پای‌بندی به قواعد زبان، ادامه شعر منوچهری و حافظ است و تفاوت عمده آن با شعر منوچهری و حافظ در به کارگیری لغات و اصطلاحات روزمره و واژگان و موتیف‌های جدید در شعر است که فضایی ناآشنا برای غالب مخاطبان شعر فارسی شکل داده است. از آنجا که تغییر و تحول زبان گفتاری بیش از زبان نوشتاری

است و دغدغه‌های روزمره قرون مختلف و موتیف‌های رایج ادوار گوناگون مختلف است، فهم شعر صائب و بازسازی مقتضای حالی که صائب را به این گونه سخن گفتن واداشته، دشوار است و حالی که پای‌بندی به زبان معیار در شعر منوچهری و حافظ موجب شده که علی‌رغم فاصله زمانی بیشتر عصر حیات آنها با امروز، بازسازی مقتضای حال شعرشان آسان‌تر باشد. شعر منوچهری و حافظ ریشه در سنت‌های ادبی فارسی دارد و از این رو همخوانی آنها با آثار مکتوب به جای مانده شعر فارسی قابل اثبات است؛ اما شعر صائب بیش از آنکه ریشه در سنت‌های ادبی داشته باشد در گفتار و روزمرگی مردمان قرن یازدهم ریشه دارد. از این رو بازسازی زبان گفتار و روزمرگی مردمان قرن یازدهم به دلیل کمبود متون مکتوب و تحولات بسیار این حوزه دشوار است. بنابراین، بلاغت شعر صائب، بلاغت عصری و برهه‌ای است و تاریخ انقضاء دارد (اخوان ثالث، ۱۳۷۳: ۲۵۲-۲۵۳). و به همین دلیل برخی کاربردهای شعر او بیگانه می‌نماید. پنبه مینا، کمنند شراب، فانوس بی چراغ، موج سراب و ... از ترکیبات و اصطلاحاتی هستند که فضایی ناآشنا در شعر صائب ایجاد کرده و بلاغت و رسانگی آن را مخدوش ساخته‌اند. به عنوان نمونه، ترکیب کنایی "از نفس خود حساب گیر" در بیت زیر در معنای "به حساب نفس رسیدن" است، در حالی که این ترکیب، بیشتر در معنای «ترسیدن، عبرت گرفتن و ملاحظه کردن از کسی یا چیزی» (گلچین معانی، ۱۳۷۳: ۳۰۲/۱) رایج است:

زان بیشتر که حشر به دیوان کشد ترا کنجی نشین و از نفس خود حساب گیر
 ردیف دشوار شعر صائب و شناوری معنای آن - که در شعر فارسی نیز مسبوق به سابقه است - در تعقید شعر صائب تأثیر گذار است. ردیف "گیر" در این شعر در معنای "گرفتن چیزی، اسیر کردن، برداشتن" است؛ اما در این بیت، حال و هوای معنایی دیگری دارد و در نتیجه خواننده در درک شعر دچار مشکل می‌شود:

دست هوس بشوی ز تعمیر این جهان در خانه‌ای که دل نشیند خراب گیر

«گیر» در این بیت به معنای "فرض کردن" است که بیشتر صبغهٔ گفتاری دارد. تک بیت گویی صائب در شناوری معنای ردیف تأثیرگذار است و حال آنکه در شعر حافظ، ردیف "انداز" آنقدر معنای شناوری ندارد.

آزادی صائب در گزینش واژگان و اصطلاحات از حوزه‌های مختلف، از میزان دقت او در واژه‌گزینی کاسته و به همین دلیل، برخی از کاربردهای شعر او چندان فصیح و بلیغ نیستند. مثلاً فعل "فوت شدن" در این بیت این گونه است:

هنگام نالهٔ سحری فوت می‌شود سوز دلی به وام ز اشک کباب گیر
اگر گونه‌های زبان را به سه گونهٔ معیار، گفتاری و هنری تقسیم کنیم، منوچهری به زبان معیار گرایش دارد و صائب به زبان گفتار و حافظ معجوننی از زبان معیار و هنری است. به نظر می‌رسد زبان معیار و هنری حافظ، بلاغتی ماندگار به شعر او بخشیده و پای‌بندی به زبان معیار در شعر منوچهری آن را به عنوان متنی که ارزش زبانی دارد، حفظ کرده اما حال و هوای گفتاری شعر صائب، بلاغت برهه‌ای بر آن حاکم کرده است.

با توجه به تنوع معنایی شعر صائب و پاشان بودن غزل او، اطناب در شعر او نمودی ندارد و تک بیت گویی او جانب ایجاز را سنگین تر کرده است و این نکته نیز شعر صائب را از شعر حافظ و منوچهری متمایز می‌کند. نشانه دیگر این ایجاز، حذف «ساقیا» در غالب ابیات و همچنین حذف حرف نشانه "را" است که شعر صائب را به شعر منوچهری نزدیک کرده است. البته حذف حرف نشانه در شعر منوچهری به خاطر تبعیت از زبان معیار و جبر وزنی است، اما در شعر صائب، ظرفیت محدود تک‌بیت و روح عوامانه شعر او موجب بروز این ویژگی است.

علم معانی در شعر نادرپور

شعر نادرپور پای‌بندی عروضی شعر منوچهری، حافظ و صائب را ندارد و تئوری‌های نیما از جبر وزنی شعر او کاسته است، اما سطرهایی با ارکان عروضی متفاوت و در بحر هزج نشان می‌دهد که او پیوستگی سنتی مضامین شعرش را با بحر هزج حفظ کرده و بدان

پای‌بند است. منطق نثر بر شعر او حاکم است و مرز کاربردهای آگاهانه یا ناآگاهانه شعر او کاملاً آشکار است. شعر، معنایی واحد دارد و هدفی اجتماعی را تعقیب می‌کند و خواننده را به عمق فرا می‌خواند و از سطحی‌نگری او انتقاد می‌کند. خلاصه‌اندیشه نادرپور در این شعر آن است که آبی که در دانه‌های انگور است، چنان که همگان می‌پندارند، صرفاً آبی مستی‌بخش نیست؛ محصول اشک و خون باغبان پیر است و شعر نیز محصول اشک و خون شاعر است. از این رو برخلاف منوچهری، حافظ و صائب که باده و ساقی، محور کلام آنهاست، نادرپور از رنج دهقان و شاعر می‌گوید و "من" اجتماعی شعر او برجسته است. همین تغییر نگاه و زاویه دید نادرپور به باده و شراب که با نگاه حاکم بر ادب فارسی متفاوت است، ایجاب می‌کند که شعر با ظرافت‌های بلاغی همراه شود تا بتواند در تأثیرگذارترین وجهی چنین معنای هنجارگریزانه‌ای را به مخاطب القا کند. از این رو در نگاه نخست، لفظ شعر، بیش از معنای آن است و اطناب بر کلام حاکم است. شعر دارای ۴۴ جمله است که از این میان، ۱۲ جمله وابسته دارد و ۲۲ جمله با معیارهای دستوری مطابقت دارد که فراوانی جمله‌های دستوری شعر او با دوری از جبر وزن عروضی، نسبت دارد و ظهور این ویژگی رهاورد نیما و تئوری‌های اوست که نادرپور به آن توجه دارد. مهمترین ویژگی‌های بلاغی شعر نادرپور عبارتند از:

الف. استفهام هنری نقطه مرکزی شعر نادرپور

شعر نادرپور با پرسشی توییخی شروع می‌شود: "چه می‌گویید؟" و در ادامه نیز این پرسش توییخی با دو استفهام انکاری که بدون پاسخ نمی‌ماند، همراه می‌شود:

کجا شهداست این آبی که در هر دانه شیرین انگور است؟
کجا شهد است؟ این اشک است.

پرسش‌های نادرپور ۱۷ بار در ضمن شعر تکرار می‌شوند و ترجیع‌وار بار موسیقایی شعر را هم تقویت می‌کنند، اما آنچه از این تعداد پرسش دریافت می‌شود آن است که نادرپور در جمله‌های پرسشی که همراه با انکار و توییخ است، می‌خواهد موضوعی را برجسته کند که در زیر سکوت هزار و اندی ساله، رمقی ندارد از این رو برجسته کردن

چنین موضوعی - رنج باغبان و شاعر - به چنین پرسش‌هایی نیازمند است. تعدد پرسش، پرسش‌های انکاری و توییخی و سرانجام پاسخ دادن به این پرسش‌ها، چنان معنای مورد نظر شاعر را مؤکد می‌کند که خواننده راهی جز پذیرش و سکوت ندارد. از این رو پرسش هنری نادرپور مرکز ظرافت‌های بلاغی او در این شعر است.

ب. فراوانی جمله‌های وابسته، ضرورت معنایی شعر

اگر در شعر منوچهری، حافظ و صائب، اولین عامل کشدار بودن برخی از جمله‌ها را ضرورت وزن عروضی بدانیم، در شعر نادرپور چنین ضرورتی وجود ندارد. آنچه از جمله‌های کش دار نادرپور دریافت می‌شود، خشم و خروش شاعر است. از این رو، این جملات کشدار، حالت روحی، روانی و عاطفی شخصی را القا می‌کنند که دردی جانکاه، نای نفس کشیدنی برای او برجای نگذاشته است:

شما هم ای خریداران شعر من ! / اگر در دانه‌های نازک لفظم / و یا در خوشه‌های روشن شعرم / شراب و شهد می‌بینید، غیر از اشک و خونم نیست
شعر سنتی به دلیل پای‌بندی به قید تساوی مصراع‌ها و وزن عروضی، فرصت چندانی برای بهره‌گیری از این ویژگی زبانی جهت القای حالات عاطفی ندارد، اما در شعر معاصر، بویژه در شعر اخوان ثالث از این ویژگی برای القای روح حماسی و خشم و خروش شاعر، بهره‌های بسیاری برده شده است:

ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم / تا که هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود
بی‌غم را / با چکاچاک مهیب تیغهامان تیز / غرّش زهره‌دران کوسهامان سهم / پرّش خارا
شکاف تیرهامان تند / نیک بگشاییم (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۸۲).

این ویژگی محصول تئوری‌های نیمایی است و به خاطر از میان رفتن قید تساوی طولی مصراع‌ها در تئوری‌های او مجال بروز پیدا کرده و به عنوان یکی از برجسته‌ترین ویژگی شعر نیمایی به شمار می‌آید که کمتر به آن توجه شده است.

ج. تکرار، مصداق بارز اطناب هنری در شعر نادرپور

شعر نادرپور بر پایه^۲ تشبیه شعر به آب انگور شکل گرفته است و هدف شاعر از این

تشبیه، برجسته کردن رنج شاعر و باغبان است. از این رو بعد از تکرار پرسش‌ها که ترجیع‌وار در کل شعر پراکنده است. تکرارهای دیگری که بیانگر این رنج و اندوهند در جای جای شعر به چشم می‌خورند و در پی برجسته کردن اندیشه‌های شاعرند:

کجا شهداست؟ این اشک است / اشک باغبان پیر رنجور است

کجا شهداست؟ این خون است / خون باغبان پیر رنجور است

کجا شهداست؟ این اشک است، این خون است

تکرار جمله‌هایی که همانند پتکی بر سر مخاطب فرو می‌بارد تا شاید از خواب

چندین قرنه برخیزد:

چنین آسان مگیریدش! / چنین آسان منوشیدش

شرابش از کجا خواندید؟ این مستی نه آن مستی است / شما از خون من مستید / از

خونی که می نوشید / از خون دلم مستید

تکرارهای شعر نادرپور چنان جایگاهی در سخن او دارند که در پایان شعر نیز شاعر

با تکیه بر همین تکرارها شعرش را خلاصه می‌کند:

مرا این کاسه خون است... / مرا این ساغر اشک است... / چنین آسان مگیریدش! /

چنین آسان منوشیدش!

تکرار این جمله‌ها، بویژه نقطه‌چین‌های بعد از دو سطر نخست، گویی فراخوان شاعر

است که از مخاطب می‌خواهد با تکرار این جمله‌ها، چنین مفهومی را از یاد نبرد. انصاف را

که این تکرارهای معنادار چندان مجال خودنمایی در عرصه شعر فارسی نداشته و حتی

بلاغت ما نیز تکرارها را گاهی صنعت (رازی، ۱۳۷۳: ۳۰۴)، گاهی مخمل فصاحت

(رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۵) نامیده و نگاه منسجمی درباره این تکرارها ندارد.

آنچه در بلاغت شعر نادرپور برجسته است آن است که او با تکیه بر زبان معیار و

ظرفیت‌های طبیعی آن، مفهوم مورد نظرش را در تأثیرگذارترین وجهی به مخاطب انتقال

داد و نمونه‌ای عملی از بلاغت شعر فارسی عرضه کرده است.

نتیجه‌گیری

تغییر و تحول علم معانی با توجه به فراز و فرودهای بسیار شعر فارسی، ضرورتی گریزناپذیر است. تحولی که بتواند تفاوت‌های بلاغی شعر سنتی و نیمایی را تبیین کند و وجوه اشتراک و افتراق شگردهای بلاغی را در سبک‌های مختلف شعر فارسی نشان دهد و قادر باشد مؤلفه‌های علم معانی را در شعر شاعران مختلف ادب فارسی نقد و تحلیل کند و نقاط قوت و ضعف بلاغی اشعار آن‌ها را مورد بررسی قرار دهد. از این رو بایسته است با توجه به معیارهای تأثیرگذار در جنبه‌های بلاغی شعر فارسی به بازنگری مباحث این علم پرداخت. مهمترین این معیارها عبارتند از: ۱. پای‌بندی به وزن عروضی یا رهایی از قید آن؛ ۲. وحدت یا تنوع معنایی؛ ۳. گونه‌های زبانی مورد استفاده چون زبان معیار، گفتار و یا هنری؛ ۴. طیف مخاطبان و توجه به مقتضیات عصری یا فراعصری؛ ۵. ویژگی‌های سبکی؛ ۶. پای‌بندی به ویژگی‌ها و هنجارهای ذاتی زبان یا تمایل به هنجارگریزی و ۷. غنا یا فقر معنایی.

از میان معیارهای مذکور، برخی چون پای‌بندی به وزن عروضی یا رهایی از قید آن و توجه به وحدت یا تنوع معنایی می‌تواند شعر فارسی را در یک نگاه کلی به دو دوره سنتی و معاصر (نیمایی) تقسیم کند که با دستگاه بلاغی مستقلی قابل بررسی است و معیارهایی چون گونه‌های زبانی، طیف مخاطبان و ویژگی‌های سبکی، تمایزبخش سبک‌ها و دوره‌های مختلف شعری است و رویکرد بلاغی ویژه‌ای می‌طلبد و معیارهایی چون پای‌بندی به هنجارهای ذاتی زبان یا تمایل به هنجارگریزی و غنا و فقر معنایی موجب تمایز شاعران مختلف ادب فارسی می‌شود و نیازمند ابزار بلاغی خاصی است. متأسفانه علم معانی پا به پای تحولات شعر فارسی و ضرورت‌های بلاغی آن دگرگون نشده و از آغاز تدوین تا امروز، تحول در خوری را تجربه نکرده است و به همین دلیل از میزان کارآمدی آن در تحلیل بلاغی شعر فارسی کاسته شده و حتی به دانشی ناکارآمد بدل شده است. از این رو بایسته است با نقد بلاغی شاهکارهای شعر فارسی و ادوار مختلف آن از میزان نارسایی‌های این علم کاست و زمینه تقویت آن را فراهم آورد.

منابع و مآخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۵). *آخر شاهنامه* (چاپ سیزدهم) تهران: مروارید.
۲. ----- (۱۳۷۳). *حریم سایه‌های سبز* (جلد دوم). زیر نظر مرتضی کاخی. تهران: زمستان.
۳. حافظ شیرازی. (۱۳۷۱). *دیوان غزلیات* (چاپ دهم). (به کوشش خلیل خطیب رهبر). تهران: صفی‌علیشاه.
۴. حسن پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۴). *طرز تازه*. تهران: سخن.
۵. خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۲). *حافظ نامه* (چاپ پنجم). تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
۶. دبیرسیاقی، سیدمحمد. (۱۳۷۶). *معانی و بیان* (تقریرات استاد بدیع‌الزمان فروزانفر). تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۷. رازی، شمس قیس. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. (به کوشش سیروس شمیسا). تهران: فردوس.
۸. رضائزاد، غلامحسین. (۱۳۶۷). *اصول علم بلاغت*. تهران: الزهراء.
۹. سعدی شیرازی. (۱۳۷۷). *گلستان* (چاپ پنجم). تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۵۳). *مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت*. خرد و کوشش. ۱۵، ۴۷-۷۸.
۱۱. ----- (۱۳۷۳). *موسیقی شعر* (چاپ چهارم). تهران: آگاه.
۱۲. صائب تبریزی. (۱۳۶۸). *دیوان صائب تبریزی* (جلد پنجم). به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳. صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات جلد دوم: شعر*. تهران: سوره مهر.
۱۴. ----- (۱۳۸۲). *درآمدی بر معنی‌شناسی* (چاپ دوم). تهران: سوره مهر.
۱۵. عباس، محمد. (۱۳۸۷). *عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین در نقد ادبی*. (ترجمه مریم مشرف). تهران: نشر چشمه.
۱۶. گلچین معانی، احمد. (۱۳۷۳). *فرهنگ اشعار صائب* (جلد اول). (چاپ دوم). تهران: امیر کبیر.
۱۷. منوچهری دامغانی. (۱۳۷۰). *دیوان منوچهری دامغانی*. (به اهتمام سید محمد دبیرسیاقی). تهران: زوار.
۱۸. نادرپور، نادر. (۱۳۸۱). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.
۱۹. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). *معانی و بیان* (چاپ سوم). (به کوشش ماهدخت بانو همایی). تهران: نشر هما.