کتاب ماه ادبیات شمارهٔ ۱۱ - پیاپی ۱۲۵ - اسفند ۱۳۸۶

سود دریا و بیم موج

تأمّلی در شعر و شاعری

دکتر بهروز عزبدفتری*

اشاره:

در این گفتار کوشیده‌ایم نخست، شمّه‌ای از آراء کسانی که به تعریف شعر همّت گمارده‌اند و نیز نظرات کسانی را که شعر را تعریف‌ناپذیر می‌دانند، بیان کنیم. در بخش دوم، شرحی کوتاه دربارهٔ خصیصه‌های شعر با عناوین زیر آورده‌ایم: ساختار دوگانهٔ دالّ و مدلول[۱]، ساختار خطی[۲]، خود ـ ارجاعی معنا[۳]، شفافیّت معنا[۴]، تراکم واژگانی[۵]، صور خیال[۶] و ادراک شهودی[۷]. در بخش سوم و پایانی مقاله، اشارتی کوتاه داشته‌ایم به جایگاه شعر و علم در زندگی انسان.

۱) ساموئل جانسون[۸] گفته است کسانی که کوشیده‌اند معنای شعر را با ارائه تعریفی از آن محصور کنند در واقع کوته‌اندیشی خود را نشان می‌دهند[۹]. با این همه کم نیستند صاحب‌نظرانی که به این عرصه گام نهاده، به توصیف آن همّت گمارده‌اند: وردزورت[۱۰]، شاعر انگلیسی، شعر را «فیضان خود جوش احساسات تند» تعریف کرده است.* شلی[۱۱] آن را «نمایش سیمای واقعی هستی در مفهوم حقیقت ابدی آن» می‌داند* ویلیام سیدنی[۱۲]، شعر را «ترکیب واژه‌های موزون» می‌پندارد.* فرمالیست‌ها روسی، شعر را «رستاخیز کلمه‌ها» خوانده‌اند.

در میان بزرگان ادب فارسی نیز تنی چند دربارهٔ شعر و شاعری به نوعی عقاید خود را ابراز کرده‌اند:

خانلری در پاسخ به پرسش «شاعر کیست؟» کسی را شایستهٔ این صناعت می‌داند که «مفهومی تازه و خاص از زندگی دریافته و آن را در قالب بیان می‌ریزد و به دیگران انتقال می‌دهد.»[۱۳] به نظر خانلری، آنچه به لحاظ معنی نو نیست، شعر نیست؛ او در مورد صورتِ شعر (وزن، قافیه و ساختمان شعر) می‌گوید: «تازگی شرط نیست، بلکه تناسبِ آن با معنی شرط است». می‌توان گفت که از دیدگاه استاد خانلری، شعر خوب شعری است که معنی تازه دارد که در مناسب‌ترین و زیباترین قالب بیان ریخته شده است.

شفیعی کدکنی معتقد است: «شعر چیزی نیست جز شکستن نُرم زبان عادی و منطقی»[۱۴]، عقیده‌ای که او را به مشرب فکری

نیروی مرکزگرای زبان وظیفه دارد بین معنای خبریّه / زبانشناختی و معنای کاربردی / پراگماتیکِ جمله موازنه ایجاد کند و چنانچه مُبدعات کاربرِ زبان در پرتوِ تقریرات عرف زبان صورت نپذیرد بدیهی است رشته ارتباط بین او و مخاطبش از هم می‌گسلد

میخائیل باختین، منتقد ادبی پرآوازهٔ روسی، وصل می‌کند. شفیعی کدکنی در بحث مربوط به شعر، بین دو مفهوم «نظم» (versifi-cation) و «نظام» (system) تمایز معنایی قائل شده، «نظم» را به همان معنای مورد نظر عامّهٔ اهل ادب، یعنی وزن و قافیه به کار می‌برد، و «نظام» را مفهوم پیچیده و دشواریاب و جمال‌شناسانه‌ای می‌داند که در شعر حافظ و فردوسی یافت می‌شود. باور شفیعی بر این است که جوهر شعر از نظام سرچشمه می‌گیرد و این نظام گاهی با نظم همراه است، مثل شعر حافظ، گاهی از نظم جداست چنانکه در شطحیّات صوفیه دیده می‌شود. و در همین جا، بین شعر منثور (prose poem) و نثر شاعرانه (poetic prose) خط فارق می‌کشد. از کلام شفیعی می‌توان دریافت که شعر آزاد در واقع واکنشی بوده برای رهایی احساس و اندیشه شاعر از قید و بند نظم [و بنابه ضرورت مقتضیّات روزگار شاعر].

شاملو را نیز عقیده بر این است که «شعر را به نثر می‌توان نوشت ... التزام وزن (rhythm)، ذهن شاعر را منحرف می‌کند ... می‌توان سخنی پیش آورد که بدون استعانتِ وزن و سجع، شعر باشد بس جان‌دار و عمیق ...»[۱۵] به باور شاملو، رعایت وزن موجب می‌شود شاعر مقادیر معدودی از کلمات را در شعر خود به کار برد و کلماتی که در مسیر خلاقیّتِ ذهن او قرار دارد «پشت در» بگذارد. شاملو قافیه (rhyme) را اگر تصنّعی نباشد در شعر زیبا می‌داند زیرا به باور او، به القای مفهوم کمک شایانی می‌کند. «قافیه حالتی ارجاع‌دهنده دارد و بی‌درنگ توجّه خواننده را به کلمهٔ خاصّ معطوف می‌کند که مورد نظر شاعر است.» در توصیف موضع فکری شاملو گفتیم که نثر می‌تواند شعر باشد. مثال‌های زیر بر این مدعا گواهی دهند:

عفونت از صبری است
که پیشه کرده‌ای
به هاویه وهن.
(شاملو)

دریا به جرعه‌یی که تو از چاه خورده‌ای حسادت می‌کند.
(شاملو)

بسترم صدف خالی یک تنهایی است.
و تو چون مروارید
گردن آویز کسان دیگری ...
(هوشنگ ابتهاج)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دکتر شفیعی کدکنی در بحث مربوط به شعر، بین دو مفهوم «نظم» (versification) و «نظام» (system) تمایز معنایی قائل شده، «نظم» را به همان معنای مورد نظر عامّهٔ اهل ادب، یعنی وزن و قافیه به کار می‌برد، و «نظام» را مفهوم پیچیده و دشواریاب و جمال‌شناسانه‌ای می‌داند که در شعر حافظ و فردوسی یافت می‌شود

شادی یک قطرهٔ باران؛
و اَندُه آن قطره در مرداب
(اسماعیل خویی)
ای دورترین امید من از من.
با من بنشین که از کنار تو،
تا دورترین ستاره
راهی نیست.
میمنت میرصادقی (آزاده)
قاصدک!
ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند.
(مهدی اخوان ثالث)
پرسید «بهارتان چگونه بوده است؟
گفتم: ما زادهٔ سرزمین خشکیم،
راضی به بنفشه‌ای،
اگر آید!»
(محمد زهری)

شاملو می‌گوید: «شعر یک حادثه است، حادثه‌ای که زمان و مکان سبب‌ساز آن هست، اما شکل بندیش در زبان صورت می‌گیرد ... کلمات در شعر مظاهر اشیاء نیستند، بلکه خود اشیائند که از طریق کلمات در شعر حضور پیدا می‌کنند.»[۱۶] و آنگاه از زبان گوته نقل می‌کند: «*عمق و اصالت شعر تنها در آن جواهر والایی است که چون شعری را از زبان اصلی شاعر به زبان دیگر برمی‌گردانند از صافی ترجمه می‌گذرد بی‌آنکه کاهشی در آن پدید آید*».

نیما معنی شعر را **موضوعی** می‌داند که به ارتباط شاعر با دنیای خارج مربوط می‌شود و کلمات رسانهٔ این ارتباط می‌باشد. از همین روست، واژه در شعر (و به تعبیر این نگارنده در پسامدرنیسم) از اهمیّت بیشتری برخوردار است. به سخن نیما، واژه با «پاکیزگی اخلاق و وسعت نظر و واقعیّتِ عقیده و ایمانِ گوینده رابطه‌ای دقیق دارد.»[۱۷][ناگفته نگذارم بین این دیدگاه نیما دربارهٔ اهمیّت واژه و عقیده ویگوتسکی که می‌گوید واژه، واحد تفکّر می‌باشد، قرابتی می‌بینم که بحث آن به لحاظ روان‌شناسی زبان، جامعه‌شناسی زبان، رشد شناختی کودک ... خارج از موضوع این گفتار می‌باشد.]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محتوا را می‌توان در محور جانشینی، و صورت را در محور همنشینی قرار داد. از این‌رو، می‌توان گفت که شعر در هر دو محور جانشینی و همنشینی با زبان روزمرهٔ مردم تفاوت دارد. این تفاوت‌های صرفی و نحوی در روزگار پسامدرنیسم بسیار عمیق‌تر و شگفت‌آورتر شده است تا آنجا که بیم آن می‌رود در مواردی ارتباط ذهنی و زبانی بین سراینده شعر و مخاطب آن برقرار نگردد

به عقیدهٔ نیما، استفاده از ابزارهای شعری مانند وزن و قافیه به طبیعتِ کلام مربوط است. «هنر در بجا گذاردن هر خشت است، نه فقط در به کار بردن آن.» سخن صواب آنست که بگوئیم وقتی شعر از درون می‌جوشد ابزار بیانی خود را به همراه دارد، محتوای شعر، صورت متناسب خود را طلب می‌کند، و صورت شعر، محتوا را بارور می‌سازد. و این زمانی است که به سخن موسوی گرمارودی[۱۸]، شاعر در اختیار شعر است. بخش دیگر شعر زمانی است که شعر در اختیار شاعر است و چه بسا وی اوزان و قوافی را، نه به شیوه ارتجالی، که از روی مجاز به کار می‌برد.

اسماعیل خویی شعر را «گره‌خوردگی عاطفیِ اندیشه و خیال می‌داند در زبانی فشرده و آهنگین.»[۱۹] به عبارت دیگر، از نظر وی سه عنصر اصلی شعر عبارتند از اندیشه، خیال و زبان، و به سخن خویی: شعر محتواگرا، شعر خیال‌گرا یا «ایماژیستی»، و شعر شکل‌گرا یا «فرمالیستی». عنصر اندیشه، شعر را به فلسفه وصل می‌کند. شعر ایماژیستی گاهی حقیقت را در پرواز خود در پهن‌دشت خیال روشن‌تر از استدلالات منطقی عرضه می‌دارد و لاجرم شاعر و مخاطبش در نگاه به واقعیّتِ هستی همسو می‌شوند. در شعر صورت‌گرا، واژه‌ها آنچنان در کنار هم زیبا چیده می‌شوند که خواننده را، به قول فریدون مشیری، شگفت‌زده می‌کند، مست می‌کند، بیدار می‌کند، او را از خویشتنِ خویش می‌رباید. آرایش زیبا و هنرمندانه واژه‌ها رخدادی است که می‌تواند در شعر و نثر حادث شود.

مشیری در تعریف شعر می‌گوید «شعر از دیدگاه من، کشف نکته‌ای یا رازی یا بیان حالتی از جهان هستی، از انسان و دیگر موجودات، از طبیعت، از اشیاء و روابط اینها با یکدیگر و همچنین تبلور جلوه‌های گوناگون عواطف و احساسات انسانی درباره زندگی، عشق، مرگ و ... می‌باشد.»[۲۰] اکنون در چرخهٔ بسته‌ای از تعاریف شعر دوباره به نقطهٔ آغاز برمی‌گردیم، کسانی که معتقدند شعر تعریف‌ناپذیر می‌باشد.

از زبان رضا براهنی می‌خوانیم: «... شاید بتوان گفت شعر تعریف‌ناپذیرترین چیزی است که وجود دارد.»[۲۱] او فشردگی زبان را مهمترین خصیصهٔ شعر می‌داند و معتقد است به شعر چیزی از خارج نمی‌توان تحمیل کرد. «شعر ماهیتاً خودش و در وجود خودش کامل است». این اندیشه براهنی با دیدگاه ویدوسن (۱۹۸۶:۱۴۲) که معتقد است انتخاب واژه‌ها و آرایش آنها در اندرون نظام شعر دارای مفهوم و ارزشی می‌باشد که هیچگونه جایگزینی و تغییر را برنمی‌تابد، قرابت تنگاتنگ دارد.[۲۲] براهنی به نکتهٔ دیگری نیز اشاره می‌کند که این بار ذهن مرا به یکی از اندیشه‌های باختین در کتاب *تخیّل دیالوگ‌گونه: چهار گفتار*[۲۳] معطوف می‌کند. از زبان براهنی می‌خوانیم «شعر همیشه در حال گریز است، در حال رجعت به مرکز است، و نثر همیشه در حال گریز از مرکز است ... نثر به دنبال هدفی خارج از متن است، و حال آنکه شعر به دنبال هدفی خارج از خودِ شعر نیست.»[۲۴]

واژه‌های *گریز از مرکز* و *رجعت به مرکز* تداعی‌گر دو عبارت استعاری centripetal و centrifugal می‌باشند که میخائیل باختین نخستین‌بار آن دو را از علم فیزیک برگرفت و در رابطه با نیروی «مرکز گریز» و «مرکزگرا»ی زبان در ارتباطات کلامی به کار برد (گودمن و گودمن ۱۹۹۹:۲۳۲).[۲۵]

در تعریف این دو عبارت به اختصار می‌گوئیم: نیروی مرکز گریز زبان، گوینده / نویسنده را کمک می‌کند از این گذار، نظام‌های نشانه‌ای جدید، زبانی دیگر، به وجود آورد (به اصطلاح فنی، نشانه (token) را به نوع (type) تبدیل کند). و در این صورت، *رودخانه*، مظهر پویندگی، تداوم، تلاش؛ *خورشید*، نماد روشنی، گرمی، منبع فیض؛ *آب*، آیتی از سرسبزی، طهارت، حیات؛ *آسمان*، تجسّم اراده خداوندی، سروش غیبی، فریادرس سوخته‌دلان؛ *کبوتر*، پیام‌آور دوستی، آزادی، معصومیّت و *جام می*، ضمیر عارف دانا و ... می‌شود.

نیروی مرکزگرای زبان وظیفه دارد بین معنای خبریّه / زبانشناختی و معنای کاربردی / پراگماتیکِ جمله موازنه ایجاد کند و چنانچه مُبدعات کاربرِ زبان در پرتو تقریرات عرف زبان صورت نپذیرد بدیهی است رشته ارتباط بین او و مخاطبش از هم می‌گسلد. البته این مفهوم باختینی از مفهومی که براهنی از شعر (رجعت به مرکز) و نثر (گریز از مرکز) می‌کند، متفاوت است. سخن براهنی در اشاره به بافتار یکپارچه و مستقل شعر قابل تفسیر می‌باشد.

مرتضی کاخی (۱۳۸۵:۴)[۲۶] نیز در جرگه کسانی است که به تعریف شعر دست نمی‌یازد. او می‌گوید: «برای من شعر تعریفی ندارد ... به نظر من، شعر تعریف‌پذیر نیست و نیازی هم به

شاعر گاهی اندیشه‌ای به سر دارد و احساسی به دل که هیچ یک از واژه‌های مرسوم در زبان تودهٔ مردم از عهدهٔ بیان اندیشه و احساس او برنمی‌آید؛ ناگزیر شاعر در کارگاه شعر خود با مهارتی که در استفاده از ابزار زبانشناختی دارد و با نگاهی نو که به جهان اطراف خود می‌افکند واژه‌های زبان را از معانی نو بارور می‌سازد و رسالتی نوین بر عهده آنها وامی‌گذارد

تعریف ندارد ... بی‌نیازی از تعریف از صفات ثبوتیّه شعر است». در موضع فکری این دسته از صاحب‌نظران، حقیقتی نهفته است که با اندکی تعمّق می‌توان آن را دریافت. بی‌گمان، شعر به مقوله هنر مربوط می‌شود. در شعر، صورت و محتوا تنگ در هم تنیده‌اند به طوری که اگر محتوای شعر را جدای از صورت آن بازگو کنیم، زیبایی و تأثیر جادویی آن از هستی بازمی‌ماند. ترکیب هنرمندانهٔ صورت و محتوای شعر، مانند دیگر هنرهای اصیل موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، تحلیل نمی‌پذیرد. در قواعدِ متعارف نمی‌گنجد، تعلیم‌پذیر نیست، تکرار را برنمی‌تابد. تلفیق حوادث رمان و داستان (آنچه ویگوتسکی (composition) می‌نامد، حرکات موزون اندام‌های بدن با فراز و فرود نت‌های موسیقی، گردش دست نقاش هنرمند به روی بوم نقاشی، ضربه‌های چکش پیکرتراش بر سنگ خارا، و بالاخره آرایش آواها، واژه‌ها و ساختارهای نحوی برای بیان اندیشه و احساس و توصیف ایماژهای ذهنی شاعر همه از شیوهٔ کار بی‌بدیل شخص هنرمند حکایت دارد که آفرینش دوباره اثر از جانب شخص دیگر، و حتی خود صاحب اثر را محال می‌سازد. در همه این هنرها فرایند آفرینش، و به سخن ویگوتسکی، «فیزیولوژی» اثر، رازناک بوده، به توصیف در نمی‌آید و شاید همین جنبهٔ شعر است که صاحب‌نظر را از ارائه تعریفی برای شعر برحذر می‌دارد. سروده‌ای را می‌توان به لحاظ موادی که در ساخت آن به کار رفته تجزیه و تحلیل کرد، همان‌طور که زبانشناس منتقد در بررسی زبان شاعر و نویسنده به این کار می‌پردازد: او تمهیدات لفظی، صناعات ادبی، معنای قاموسی و کاربردی واژه‌ها، و بالاخره سیاق و ژانر به کار رفته در متن را روی میز کالبدشناسی در برابر خوانندهٔ کنجکاو قرار می‌دهد، امّا هرگز نمی‌تواند به دنیای درون سرایندهٔ اثر راه یافته، به شناسایی انگیزه‌ها و حالت‌های گوناگون عاطفی، احساسی، فکری و تجارب عدیدهٔ زندگی شاعر/ نویسنده که به اثر جان می‌بخشد، توفیق یابد. حتی خود صاحب اثر نیز نمی‌تواند راه رفته را از نو طی کند و قرینه دیگر از اثر نخستینش را به وجود آورد.

۲) برگردیم به بحث تعریف‌ناپذیری شعر که برخی را این گمان است. با این همه، اینان وقتی دربارهٔ شعر و شاعر سخن می‌گویند از ویژگی‌هایی نام می‌برند که همه به نوعی به تعریف شعر می‌انجامد، و بدینسان این مفهوم گریز پا را با کمند لفظ صید می‌کنند.

ویدوسن (۱۹۸۶)[۲۷] در بحث هنجارشکنی شعر، اصطلاح *ساختار دوگانهٔ* شعر را به کار می‌برد:

الف) رابطهٔ بین واژه و معنای قاموسی آن در زبان مرسوم[۲۸]، و ب) رابطه بین واژه و معنای کاربردی آن در زبان شعر. بعنوان مثال، همان‌طور که به مناسبت بحث پیشتر گفتیم واژه‌هایی مانند **درخت، غراب** یا **زمستان** ... در زبان رایج میان گویشوران زبان فارسی دارای مدلول معیّن می‌باشند. رابطهٔ بین دالّ و مدلول، رابطه‌ای یک به یک صورت و معناست، و به عبارتی، مثل رابطه‌ای است نظیر شیء و آینه. در زبان شعر، هر یک از واژه‌های فوق افزون بر حفظ معنای دلالتی خود می‌تواند دارای معناهای کاربردی از جمله معناهای زیر باشد: *درخت*، نماد مقاومت و ایستادگی، *غراب*، مظهر ویرانی و مرگ، و *زمستان*، تجسم بیگانگی و تنهایی. ناگفته نگذاریم که در برخی موارد دیده شده معنای کاربردی واژه کم‌کم بر اثر کثرت استعمال و گذشت زمان بر معنای قاموسی واژه چیره شده، در زبان روزمرّه مرسوم می‌شود. می‌دانیم که در زبان عادی رابطه بین دالّ و مدلول پدیدهٔ اختیاری[۲۹] است، امّا در زبان شعر این رابطه، عامدانه/ التفاتی می‌باشد.[۳۰] حال پرسش این است چرا شاعر آنچه را که در عرف آشناست به ناآشنا تبدیل می‌کند؟ این غریب‌سازی[۳۱] و به قولی، این دیوانگی از برای چیست؟ پاسخ نگارنده این است که شاعر گاهی اندیشه‌ای به سر دارد و احساسی به دل که هیچ یک از واژه‌های مرسوم در زبان تودهٔ مردم از عهدهٔ بیان اندیشه و احساس او بر نمی‌آید؛ ناگزیر شاعر در کارگاه شعر خود با مهارتی که در استفاده از ابزار زبانشناختی دارد و با نگاهی نو که به جهان اطراف خود می‌افکند واژه‌های زبان را از معانی نو بارور می‌سازد و رسالتی نوین بر عهده آنها وامی‌گذارد. در برخی موارد گاهی آنچنان طرفه‌های غریب به کار می‌بندد که خواننده در راه جستن به دنیای ذهنی شاعر بازمی‌ماند و انتقال پیام میسّر نمی‌شود. قضاوت هوشنگ ابتهاج دربارهٔ نیما و کار او مؤید عقیدهٔ فوق است: «اشعار نیما غالباً گنگ و پیچیده است و مردمی که نیما بیشتر موضوع شعر خود را از آنها و برای آنها انتخاب می‌کند از او چیزی سر در نمی‌آورند.»[۳۲]

دربارهٔ معنای نمونه‌های زیر از کلام سهراب سپهری تأمّل

می‌کنیم:

(۱) «باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود» [سایه دانایی اضافهٔ استعاری است ... امّا از آن نوع نادری که مشبّه‌به جاندار نیست زیرا [شاعر] دانایی را به دیوار یا کوهی یا باغی تشبیه کرده که از ملائمات آن سایه است ـ سیروس شمیسا ۱۳۷۲:۵۳][۳۳].

(۲) «من نمازم را پی تکبیره‌الاحرام علف می‌خوانم» [تکبیره‌الاحرام، الله‌اکبر گفتن در نماز است که بلند ادا می‌شود و با بلندی علف‌ها تناسب دارد ـ سیروس شمیسا، همان اثر، ص ۴۹].

(۳) «سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس [سقف باید کبوتر داشته باشد، سقف بی‌کبوتر، سقف نیست» ـ سیروس شمیسا، همان اثر، ص ۵۹].

(۴) «بارش شبنم روی پل خواب» [گویا مراد خواب‌های لطیف است، لازمهٔ معنی پل، آب است که با بارش و شبنم تناسب دارد. پل خواب ظاهراً اضافه تشبیهی است، وجه تشبیه باید عبور و تماشا باشد. یا خواب، پلی است بین زندگی و مرگ ـ همان اثر، ص ۶۸].

کوتاه سخن
آنکه نگاه نو

قالب‌های نو زبانی را طلب می‌کند. از این‌رو شاعر نوگرا، بویژه اگر او را با نمادپردازی الفتی باشد و میلی وافر برای خیال‌پردازی، ناگزیر می‌آشوبد، نظام مترتب زبان را در هم می‌شکند و خود در این آشفتگی، همچون مرغ ققنوس از میان خاکسترها برمی‌خیزد و نظام نوینی خلق می‌کند که شمایل ناآشنا و غریب آن عموماً از واژه‌ها و ساختارهای آشنای زبان روزمره ساخته و پرداخته شده است. در عین حال، این خطر نیز همواره در کمین شاعر نوپرداز وجود دارد که زبانش مهجور افتد و کس را به اندیشه و احساس او راه نباشد.

به راهی تمثیل می‌گوئیم: دیرک خرگاهِ سرودهٔ شاعر، نگاه نو او و قالب‌های نو زبان اوست، و این هر دو از بستر تاریخی و شرایط فرهنگی و اجتماعی شاعر تغذیه کرده، رشد می‌کند.

افزون بر خصیصهٔ بدیع بودن رابطه بین دالّ و مدلول که شاعر به میل خود در شعرش ایجاد می‌کند، خصیصهٔ دیگری وجود دارد که زبان شعر را از زبان عادی متمایز می‌کند و اصطلاحاً *ساختار خطی* نامیده می‌شود، بدین معنا که شاعر به لحاظ رعایت وزن، قافیه، همایندی الگوهای زبانی و ... قواعد نحوی متعارف را در بیان اندیشه و احساس خود در هم می‌ریزد. در زبان فارسی، ساختار خطی به گونه فاعل + مفعول + فعل (sov) است، امّا همان طور که در ابیات زیر مشاهده می‌شود این ساختار خطی، که در اکثر اشعار فارسی نیز کار بر همین روال است، به هم ریخته، مفعول جمله بعد از فعل آمده است:

۱. ترسم این قوم که بر دُردکشان می‌خندند
در سر کارِ خرابات کنند *ایمان* را

۲. برو از خانهٔ گردون به در و نان مطلب
کان سیه کاسه در آخر بکشد *مهمان* را

نیما معنی شعر را موضوعی می‌داند که به ارتباط شاعر با دنیای خارج مربوط می‌شود و کلمات رسانهٔ این ارتباط می‌باشد. از همین روست، واژه در شعر (و به تعبیر این نگارنده در پسامدرنیسم) از اهمیّت بیشتری برخوردار است. به سخن نیما، واژه با «پاکیزگی اخلاق و وسعت نظر و واقعیّتِ عقیده و ایمانِ گوینده رابطه‌ای دقیق دارد.»

در نگرشی عمیق، این دو خصیصهٔ شعر: ابداع معنا و انکسار ساختار خطی به ترتیب به دو مفهوم محتوا و صورت ختم می‌شود. محتوا را می‌توان در محور جانشینی[۳۵]، و صورت را در محور همنشینی[۳۶] قرار داد. از این‌رو، می‌توان گفت که شعر در هر دو محور جانشینی و همنشینی با زبان روزمرهٔ مردم تفاوت دارد. این تفاوت‌های صرفی و نحوی در روزگار پسامدرنیسم بسیار عمیق‌تر و شگفت‌آورتر شده است تا آنجا که بیم آن می‌رود در مواردی ارتباط ذهنی و زبانی بین سراینده شعر و مخاطب آن برقرار نگردد.

در نسبیت‌گرایی عصر پسامدرنیسم، این بیگانگی ذهن‌ها از افول عواطف و در نهایت از مرگ عواطف انسانی خبر می‌دهد و هیکل شوم این غریبگی را امروزه می‌توان در هیاهوی زندگی ماشینی در رفتار انسان رها شده از اصول و احکام اخلاقی، و گرفتار آمده در تعصّبات جاهلانه مشاهده کرد. اگر هنر در مفهوم کلّی، و شعر در معنای اخصّ آن، صرفاً سرسپردهٔ سلیقه و مزاج متلوّن و پیوسته متغیّر خالق اثر باشد، به طوری‌که مخاطب آن در راه‌یابی به اندیشه و احساس هنرمند/ شاعر سرگشته و مبهوت بماند دیری نمی‌گذرد که اثر او مدتی چون شهاب خط نوری در فضای فکری مردم زمانه خود می‌کشد و سپس بی‌هیچ نشانی در سیاه‌چال فراموشی می‌افتد. گام سپردن در وادی طلب بی‌آنکه طالب فیض مشام جان را از نفحات ودایع فکری بزرگان صاحب نام معطّر کند، خطرآمیز است.

در بحث خصایص شعر، این بار به خصیصهٔ *خود ارجاعی* شعر اشاره می‌کنیم، بدین مفهوم که معنای شعر را صرفاً باید در حریم زبانی شاعر جست و جو کرد. توضیح این نکته از گذار توجّه به آمیزش تنگاتنگ صورت و محتوا میسّر است. شاعر معنایی را ابداع می‌کند و انتقال آن را به عهدهٔ تمهیدات لفظی وامی‌گذارد. نتیجه آنکه، این مولود زبانی در زهدان فکری شاعر به حیات خود ادامه می‌دهد و چنانچه در هر یک از این دو ـ محتوا و صورت تغییری حاصل شود، شمایل زبان شاعرانه منکسر می‌شود، و در نتیجه معنا و تأثیر شعر نه آن می‌شود که در آغاز بود. در اینجا بی‌مناسبت نیست به تفاوت میان مفهوم *نظم* و مفهوم *شعر* اشارتی کوتاه داشته باشم. نظم اساساً کلام موزون می‌باشد و می‌تواند نثر موزون را نیز در حیطهٔ خود داشته باشد؛ شعر که می‌تواند منظوم باشد یا نباشد، نمونه عالی کار هنری است، مملوّ از تمهیدات بدیع کلامی مانند تشبیه، کنایه، تفکّر ایماژیستی، اکفا[۳۷] (همگونی مصوّت‌ها)، همایندی ساختارها، تضاد و طباق ... شعر را از این رو کلام متعالی گفته‌اند که هنجارهای رایج کلامی را در هم می‌شکند و در نتیجه، کشاکش درونی، و به قولی، تب عاطفی ایجاد می‌کند ـ چیزی که بر اثر فیضان خیال شاعر متجسّم در واژه‌ها و ساختارهای نامألوف زبان به وجود می‌آید. شعر (و به طور کلی هنر) یک پدیدهٔ ترکیبی است. خصیصهٔ ترکیبی شعر که حاصل یکی از طرق بی‌شمار همکناری واژه‌ها و ساختارهاست ناقل معنایی است که صرفاً در طرح زبانی آن قابل دریافت می‌باشد. پی بردن به معنای شعر به تنهایی در گرو دانستن معنای تک‌تک واژه‌های آن نیست. برای آن که سرودهٔ شاعر مفهوم شود باید چیزی از برون به آن تزریق شود:

۳) صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم، ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید
و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور
پر از تحرّک زیبایی خضوع کنید.
(سهراب)

شمیسا در *نگاهی به سهراب* می‌گوید: «انگور معرفت و نور است زیرا شراب در آئین‌های رمزی و تأویلی زایل‌کننده عقل متعارف و عطاءکننده حکمتی دیگر است. در شعر عرفانی فارسی، پیر مغان نخست به طلبهٔ عرفان از این آب شستشودهنده و عقل‌سوز می‌دهد و نوشیدن آن یکی از آئین‌های تشرّف در عرفان است.[۳۸] در شیوهٔ نمادگرایی سپهری، انگور نماد مرگ است و به تعبیری از زبان شمیسا، نشئه شراب که نوشنده را به عوالم دیگر می‌برد، شبیه مرگی است که به حیات و معرفت دیگر می‌انجامد؛ در واقع مرگی که به تولّد دیگر منجر می‌شود. حال، درک مفهوم خصیصه ترکیبی شعر آسان می‌شود: شاعر رابطه‌هایی را بین واژه‌ها و مدلول آنها به وجود می‌آورد که در زبان عادی مرسوم نیست، و برای آنکه پیام شاعر را دریافت، می‌باید شناسهٔ زبان او را به دست آورد؛ دستیابی[۳۹] به آن زمانی میسّر است که نگاهمان را به بستری فکری او که از عوامل بیشمار اجتماعی ـ تاریخی (socio-historical) شکل گرفته

فناناپذیری برخی از سروده‌های شعرای نامدار ایرانی به خاطر صور خیال است که شعرشان را به اوج می‌برد و خوانندگانش آنچه را که پیشتر احساس کرده و قادر به بیانش نبوده‌اند در آئینه شفاف شعر شاعر به روشنی مشاهده می‌کنند

است، معطوف کنیم. بدیهی است هر چه مرغ خیال شاعر اوج بگیرد، هر چه نگاه تاریخی، فلسفی، اجتماعی او تیزبین‌تر باشد، هر چه بیشتر شاعر بنابه ملاحظات عقیدتی، مسلکی، سیاسی بخواهد خود را در لفافهٔ الفاظ مخفی بدارد، به همان اندازه ارتباط ذهنی بین او و مخاطبش دشوارتر خواهد شد. غرایب فکری و زبانی شاعر موجب می‌شود که مخاطبش او را در دخمهٔ نمناک و تاریک زمان به حال خود رها ساخته، فراموشش کند، و یا او را در بارگاه هنر روی سکوی ستایش قرار داده، تمجیدش کند. شادا که در این میان فقط هنر اصیل همواره نظرگاه صاحب‌نظران خواهد بود.

از دیگر ویژگی‌های شعر ناب، *شفاقیّت* معناست که آن را از تنگی مجال معنای عاطفی[۴۰] نامیده‌اند. منظور از شفافیّت معنا، وضوح ایماژهایی است که شعر در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. من برای توضیح این نکته زحمتی نمی‌بینم زیرا دیرگاهی است که عزم کرده‌ام برخی از سروده‌های شعرای پارسی‌گو را به زبان انگلیسی برگردانم. بازآفرینی اشعار آنان در زبان انگلیسی ایجاب می‌کرد در مواردی تصور شاعر را به درستی دریابم، و گاهی مهارت شاعر در توصیف صحنه آنچنان آن را برایم زنده و ملموس می‌کرد که احساس می‌کردم در صحنه حضور دارم ... سردی و گرمی، لطافت و درشتی، روشنایی و تاریکی، حسرت دیروز، شادی امروز، امید به فردا، ... هر آنچه را که به روان و ذهن انسان منتسب تواند بود به خوبی احساس می‌کردم.

بگذارید سخن را کوتاه کرده، شاهد بیاورم:

هوشنگ ابتهاج سروده‌ای دارد به نام *شبگیر* که درازی شب و چشمان ستاره‌شمار انسان بیدار را به وضوح نمایش می‌دهد:

۴) دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمده‌ام از این شب تنگ.
دیرگاهیست که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس.
وین شب تلخ عبوس
می‌فشارد به دلم پای درنگ.

برخاستن بانگ خروس در خانهٔ همسایه و درنگیدن پای شب، ایماژ روشنی در ذهن خواننده زنده می‌کند: زمانی که شخص نزدیکی‌های سحر دیگر خوابش نمی‌برد و عزم آن دارد که از بستر خواب بیرون آید، لیکن سیاهی شب همه جا سایه‌گستر است. یاد سخن سعدی:

سرِ آن ندارد که امشب برآید آفتابی
چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی

هر بار که شعرِ *در امواج سند*، سرودهٔ حمیدی شیرازی را می‌خوانم تصویرهای روشنی در وصف آنچه در شعر رفته در ذهنم جان می‌گیرد:

۵) به مغرب سینه‌مالان قرص خورشید
نهان می‌گشت پشت کوهساران
فرو می‌ریخت گردی زعفران رنگ
به روی نیزه‌ها و نیزه‌داران

هر آنکس که در کنار دریا به تماشای غروب خورشید نشسته باشد و حرکت آرامِ گوی بزرگ آتشین را که می‌رود روی در نقاب فلق پنهان سازد، بی‌گمان با خواندن دو بیت آغازین، صحنهٔ شامگاهی را به یاد خواهد آورد.

شعر *مرگ عقاب*، سرودهٔ منوچهر شیبانی، نیز برایم ایماژآفرین بوده است. عقاب گرفتار رعد و برق می‌شود و از آسمان بر قلهٔ کوهی فرو می‌افتد. درّه زیر بال‌های او دهان باز کرده تا او را ببلعد در حالی که عقاب را هنوز حسرت پرواز بر فراز ابرها به دل است:

۶) بجنبید میغ
خروشید رعد
درخشید برق به مانند تیر
عقاب دلیر
بیفتاد از آسمان‌ها به زیر.
...
عقاب اوفتاده است پر سوخته
به ژرفای درّه نگه دوخته
هیولای پستی خزد سوی او
بغلتد، نبیند مگر روی او.
...
دره، باز کرده دهان زیر او
چنان، گرسنه شیر و نخجیر او
بیفتاد بشکسته شهپر عقاب

خانم سوونسون در مقاله‌ای با عنوان «تجربهٔ شعر در عصر علم» شعر را تلاشی می‌داند برای عبور از ظاهر اشیاء به ذات آنها، و در مفهوم وسیع کلمه، برای گذار از «بودن» به «شدن». به باور او، تمسّک به محسوسات ممکن است به فریب و نیرنگ بینجامد

سر صخره‌های فتاده بر آب
در امواج پیچیدهٔ سیمگون
نهان گشت آن پیکر غرقه خون.
ولی آرزویش سر ابرها،
به پرواز بود.
خود این در طبیعت یکی راز بود.

کسی که *باران*، سرودهٔ مجدالدین میرفخرایی، را می‌خواند اگر بر بالای سرِ خود آسمان صاف و تابش خورشید را نبیند همچنان در وهم بارش باران به سر خواهد برد:

۷) باز باران،
با ترانه،
با گهرهای فراوان
می‌خورد بر بام خانه.
من به پشت شیشه تنها
ایستاده
در گذرها،
رودها راه اوفتاده.
سنگ‌ها از آن جسته،
از خزه پوشیده تن را؛
بس وزغ آنجا نشسته،
دم به دم در شور و غوغا.
رودخانه،
با دو صد زیبا ترانه؛
زیر پاهای درختان
چرخ می‌زد، چرخ می‌زد، همچو مستان.
چشمه‌ها چون شیشه‌های آفتابی،
نرم و خوش در جوش و لرزه؛
توی آنها سنگریزه،
سرخ و سبز و زرد و آبی.

این بار به ذکر یکی دیگر از خصایص شعر می‌پردازیم که از آن با عنوان «*تکاثف واژگانی*» نام برده‌اند. چخوف، یکی از چهار داستان‌نویس بزرگ جهان گفته: «اگر طولانی‌ترین، بزرگترین و سریع‌ترین حرکت را در یک فضای بسیار کوچک داشته باشیم هنر به وجود می‌آید.»[۴۱] و شاید صواب باشد که بگوئیم ماندگارترین واژه‌ها، پرمحتواترین آنها می‌باشد، چرا که واژهٔ پرمحتوا دارای تعریفی نامشخص، کاربردی فراوان و رازناکی بیشتر می‌باشد. واژه وقتی در کنار واژهٔ دیگر می‌نشیند ناقل معنایی می‌گردد که به تنهایی قادر به انجام آن نمی‌شود. در فرمالیسم روسی و نیز در ادب فارسی، از شعر به عنوان «رستاخیز کلمه‌ها» نام برده شده است، که همانا استعمال واژه‌های عادی به گونه بدیع در مصراع یا بیتی در شعر است. حال چگونه این رستاخیز کلمات سبب «حشر معانی» می‌شود پدیده‌ای است که از دایرهٔ قوانین منتقدان ادب و پژوهشگران زبان‌شناس بیرون می‌باشد. نشانهٔ سخن بلیغ در آن است که بتوان اندیشه عمیق را با کمترین واژه بیان کرد، و این خصیصه‌ای است که در اشعار بزرگان ادب به وفور به چشم می‌خورد.

برای نشان دادن فشردگی معنا، ابیات زیر را از حافظ شاهد می‌آوریم:

۸) آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق
خرمن مه به جوی، خوشهٔ پروین بدو جو

[به آسمان بگو که این همه خودنمایی نکن که در حساب عشق پرتو ماه به قدر یک جو، و عقد ثریا به اندازه دو جو بها و ارزشی ندارد («دو جو» به حساب ابجد معادل هیچ است)، مفهومِ «برابر با هیچ» در مصراع دوم مستتر است.]

۹) مگر به روی دلارای یار ما ور نی
به هیچ وجهِ دگر کار بر نمی‌آید

[جز آنکه رخسار یار مدد کند، هیچ امیدی نیست که کار ما به سامان برسد. مفهوم «مدد کند» در مصراع اول مستتر است.]

۱۰) یکی از غزلیّات حافظ که مصداقِ تکاثف واژگانی می‌باشد غزلی است با این بیت مطلع:

سمن بویان غبار غم چو بنشینند، بنشانند
پری‌رویان از دل چون بستیزند، بستانند

۱۱) به فتراک جفا دلها چو بربندند، بربندند
ز زلف عنبرین جانها چو بگشایند، بفشانند

[«فرشته‌رویان» (فاعل مستتر) وقتی دلها را به کمند ستم می‌بندند، آن را نخواهند گشود و چون از زلف خود گره باز کنند، بیدلان دل از دست خواهند داد.]

چگونه است که شاعر می‌تواند معنای گسترده‌ای را که بیان آن

شعر را از این رو کلام متعالی گفته‌اند که هنجارهای رایج کلامی را در هم می‌شکند و در نتیجه، کشاکش درونی، و به قولی، تب عاطفی ایجاد می‌کند ـ چیزی که بر اثر فیضان خیال شاعر متجسّم در واژه‌ها و ساختارهای نامألوف زبان به وجود می‌آید

به نثر طولانی خواهد بود در یک مصراع و با عبارتی خلاصه کند؟ به زعم این نگارنده، توفیق شاعر در انجام این رسالت سنگین از گذارِ واژه‌های ابداعی، به کارگیری واژه‌ای در غیر معنای قاموسی خود، و مشارکت غیابی در اندیشه و احساس مخاطبش تحقّق می‌یابد. واژه‌ها چنانچه از بافت شعر بیرون کشیده شوند، و به عبارتی، اصول هم‌نشینی، جایگزینی، همایندی و تجنیس واژه‌ها در هم بریزد، هرگز نمی‌توانند ناقل معنایی باشند که در مصراع یا بیتی از شعر در احتوای خود دارند. به عبارتی، بخشی از معنای شعر با تمهیداتی که شاعر در انتخاب و آرایش واژه‌ها به کار می‌گیرد حادث می‌شود، بی‌آنکه شاخص‌های مرجعی[۴۲] برای آن معنا در خود شعر وجود داشته باشد. این خصیصه در اصطلاح زبانشناسی «نحو واژگانی»[۴۳] نام گرفته است و مثال‌های زیر، مصادیق این خصیصه تواند بود.

۱۲) سرو بالای من آنگه که در آید به سماع
چه *محل* جامهٔ جان را که *قبا نتوان کرد*

[«محل» در معنی «بها» و «قبا کردن» به معنای «چاک چاک کردن» به کار رفته است.]

۱۳) روزه یکسو شد و عید آمد و دلها *برخاست*
می ز خمخانه به جوش آمد و می باید *خواست*

[«دلها برخاست»: دلها به هیجان آمد؛ خواستن: طلب کردن].

۱۴) چو منصور از مراد آنان که بردارند، بردارند
بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند، می‌رانند

[*بردارند*: به دار آویخته شده‌اند؛ *بردارندِ* دوم به معنای بهره‌مند هستند. (تجنیس مرکب).

شاعر با واژه‌هایی که در این شعر به کار برده، توانسته یک معنای وسیع را در قالب بیتی خلاصه کند: کسانی که همچون منصور سر دار رفته‌اند شاهد مقصود را به دست آورده‌اند و زمانی که حافظ را به این درگاه دعوت می‌کنند، می‌دانند که او هنوز به این مقام والای جانبازی نرسیده و او را از این درگاه می‌رانند.]

در موارد بسیاری، برخی از واژه‌های شعر در زبان عامیانه مهجور و غریب می‌باشد. این قبیل واژه‌ها جواز ورود به زبان روزمره را ندارند.

۱۵) *آب حیوانش* ز منقار بلاغت می‌چکد
زاغ کلک من *بنام ایزد* چه عالی مشربست

[*آب حیوان*: آب بقا و در اینجا «شعر روان»؛ *بنام ایزد*: چشم بد دور.]

۱۶) ساقی به چند رنگ می اندر پیاله ریخت
این نقش‌ها نگر که چو خوش در *کدو* ببست

[کدو: صراحی].

۱۷) گرت ز دست برآید مراد خاطر ما
بدست باش که خیری بجای خویشتن است

[*بدست باش*: آگاه باش؛ *خیری به جای خویشتن*: احسانی در خور سزاوار].

۱۸) دیده را *دستگه* دُرّ و گهر گر چه نماند
بخورد خونی و *تدبیر* نثاری بکند

[*دستگه*: استطاعت؛ *تدبیر*: سرشک].

تأمل دربارهٔ ماهیّت شعر، یکی دیگر از خصایص آن را که *تقابل‌های واجی*[۴۴] نامیده می‌شود به ذهن می‌آورد:

۱۹) گوهر مخزن اسرار همانست که بود
حقّه مِهر بدان مُهر و نشانست که بود

[مِهر (و) مُهر]

۲۰) سرشک گوشه‌گیران را چو *دَریابند دُر یابند*
رخ مهر از سحر خیزان *نگردانند، اگر دانند*

[دَریابند (و) دُر یابند؛ نگردانند (و) اگر دانند]

۲۱) *یار بار* افتاده را در کاروان بگذاشتند
بی‌وفا یاران و بربستند بار خویش را

[یار (و) بار]

۲۲) *شبان* وادی ایمن گهی رسد به مراد
که چند سال به جان خدمت *شعیب* کند

[*شبان وادی ایمن*: حضرت موسی؛ *شعیب*: نام پدر زن حضرت موسی.]

۲۳) دور است *سرِ آب* از این بادیه هشدار
تا غول بیابان نفریبد به *سرابت*

[*سرِ آب*: بالای آب؛ *سراب*: جایی در بیابان که در تابش آفتاب آب نماید.]

پیش از آنکه سخن را کوتاه کرده، ختم مقال کنم به یکی دیگر از خصیصه‌های شعر که *ادراک شهودی* گفته‌اند اشاره

مختصر خواهم داشت. در تعریف ادراک شهودی آمده: «استعداد دیدن حقیقت بدون تمسّک به تجربه و فرایندهای منطقی» (۱۹۶۵:۵۶)[۴۵]. ادراک شهودی ریشه در تصوّرات ذهنی، و نه در مدرَکات عقلی، دارد. صور خیال همواره با اشارات تلویحی فراوان قرین می‌باشد، و از این گذار است که راه برای انواع تفسیر شعر (و اصولاً اثر هنری) باز می‌شود و بقاء حیات آن برای زمانی طولانی تضمین می‌گردد. در واقع، فناناپذیری برخی از سروده‌های شعرای نامدار ایرانی به خاطر صور خیال است که شعرشان را به اوج می‌برد و خوانندگانش آنچه را که پیشتر احساس کرده و قادر به بیانش نبوده‌اند در آئینه شفاف شعر شاعر به روشنی مشاهده می‌کنند. بگذارید در توضیح مقصود خود، سروده‌ای از هانری وان[۴۶] شاعرِ عارف مسلک انگلیسی، بیاوریم:

I saw eternity the other night
like a great ring of pure and endless light,
All calm as it was bright.

شبی ابدیّت را دیدم
همچون حلقه بزرگی از نور ناب و بی‌انتها،
نوری همه آرام و فروزان.

از سرودهٔ شاعر، حلقه بر وحدّت دلالت می‌کند، و چون مدور است مفهوم وابستگی متقابل و پویایی همگون را تداعی می‌کند و بنابراین، نماد بقا می‌باشد؛ حلقهٔ نور، جدای از ماسوای برونی، نمودارِ شکوه و خویشتن‌داری است؛ نورِ درون حلقه بی‌پایان است و بیرون نور چیزی نیست. به تفسیر ویلیام گریس (۱۹۶۵:۵۷)[۴۷] ادراک شهودی شاعر چند وجهی است ـ وحدت، وابستگی، پویایی، شکوه، خویشتن‌داری و بیکرانی.

گاهی دستیابی به صور خیال در شعر آسان و بسیار دلنشین است، سیاوش کسرایی در «غزل برای درخت» آنچنان درخت را به مدد تصوّرات ذهنیِ خود زیبا توصیف می‌کند که خواننده حقیقت وجودی آن را با رگ و پوست خود احساس می‌کند:

۸) تو قامت بلند تمنایی ای درخت.
همواره خفته است در آغوشت آسمان
بالایی ای درخت
دستت پر از ستاره و جانت پر از بهار
زیبایی ای درخت.
وقتی که بادها
در برگ‌های در هم تو لانه می‌کنند
وقتی که بادها
گیسوی سبزفام ترا شانه می‌کنند
غوغایی ای درخت.
وقتی که چنگ وحشی باران گشوده است
در بزم سرد او
خنیانگر غمین خوش‌آوایی ای درخت.

ناگفته پیداست راه جستن به صورت‌های خیال و درک معنای آنها در شعر چنانکه حافظه تاریخی و قومی شاعر و خواننده از یک قماش باشد، دشوار نیست. دشواری ادراک زمانی رخ می‌نماید که

از ویژگی‌های شعر ناب، شفافیّت معناست که آن را از تنگی مجال، معنای عاطفی نامیده‌اند. منظور از شفافیّت معنا، وضوح ایماژهایی است که شعر در ذهن خواننده ایجاد می‌کند

صور خیال شاعر ریشه در رخدادهای تاریخی، فرهنگی و تجارب زندگی داشته و خواننده با آنها بیگانه می‌باشد. هم از این روست، که در بررسی تطبیقی ادبیات ملل گوناگون دنیا، اگر صور خیال به لحاظ تأثیرپذیری از شرایط اقلیمی، تاریخی، اجتماعی و باورهای دینی و مسلکی، جنبهٔ فریدی داشته باشد محتملاً یا آنها را مطلقاً درک نمی‌کنیم و یا از درک آنها در شگفت می‌شویم. آنجا که پدیده‌های متغییر و متفاوت جهانِ برون رنگ می‌بازد و شاعر در کثرت، وحدت را می‌بیند، در تنوع رنگ‌ها، بی‌رنگی را مشاهده می‌کند، در همهمهٔ صدهای گوناگون، صدای روشن را می‌شنود، در راه‌ها و بیراهه‌ها، یک منزلگه را منظر چشم دارد، از مکاتیب و تفاسیر عدیدهٔ فلسفه، به مکتب «انسانیّت» می‌اندیشد. آنجا که شاعر در بارگاه رفیع شعر از خوشی‌ها و رنج‌ها، امیدها و وحشت‌ها، نیازهای بیولوژیکی و عاطفی ... هر آنچه دل و ذهن انسان را به هم پیوند می‌دهد، سخن می‌گوید، کلام خویش را میراث فرهنگی جهانیان می‌سازد. شعرِ ماندگار از وحدت تبار انسان نشان دارد و چون یار آشناست، شناخت صور خیال نیز سهل است.

۳) خانم سوونسون (۱۹۶۹:۱۴۷) در مقاله‌ای با عنوان «تجربهٔ شعر در عصر علم» شعر را تلاشی می‌داند برای عبور از ظاهر اشیاء به ذات آنها، و در مفهوم وسیع کلمه، برای گذار از «بودن» به «شدن». به باور او، تمسّک به محسوسات ممکن است به فریب و نیرنگ بینجامد[۴۸]:

گل قاصدک را به دست بگیر و نگاهی به خورشید کن
دو دایره در کنار هم
و هر یک را طوقی هست زرد رنگ
ای چشم، تو دروغ می‌گویی
این یکی نزدیک، بزرگ است، و آن یکی دور، کوچک
لابد خدعه‌های دیگر در کار است

بخشی از ناکامی انسان در درک حقیقت از محدودیت‌های ذهنی و اَبزار حسّی او ناشی می‌شود.

۲۴) پشّه کی داند که این باغ از کی است
در بهاران زاد و مرگش در دی است

مگسی که صبح زاده می‌شود و غروب می‌میرد، نمی‌تواند شب را درک کند. انسان شعورمند از فراخناکی جهان اطرافش به خوبی آگاه است، امّا حقیقت متغیّر و زَمان آن را درنمی‌یابد. این مفهوم در جایی از داستان منظوم «سؤال خلیفه از لیلی»، دفتر اوّل مثنوی مولانا به صورت تمثیل زیبا بیان شده است:

۲۵) مرغ بر بالا پرّان و سایه‌اش
می‌دود بر خاک و پرّان مرغوش
ابلهی صیّاد آن سایه شود
می‌دود چندانکه بی‌مایه شود
بی‌خبر کان عکسِ آن مرغ هواست
بی‌خبر که اصل آن سایه کجاست
تیز اندازد به سوی سایه او
ترکشش خالی شود در جستجو
ترکش عمرش تهی شد عمر رفت
از دویدن در شکار سایه تفت

بالاخره آن‌که شاعر می‌خواهد به آن سوی واقعیّتِ هستی که همچون بخش ناپیدای ماه در تاریکی فرورفته است دست یابد، شوق آن را دارد که کل هستی را بگیرد و «بی‌نهایت» را در ظرفِ شعر بگنجاند. شعر را همّت چنین باشد. علم نیز بر این سر است ولیکن بین شاعر و دانشمند علوم فرق بسیار می‌باشد. شاعر با مسائل ذهنی، اشراق، جوهر معنوی پدیده‌ها سر و کار دارد؛ برعکس، دانشمندِ علوم مسائل عینی، استدلال و واقعیّت پدیده‌ها را مشغله نظر دارد. قرابت کارشان در این است که زبان را وسیلهٔ بیان یافته خود قرار می‌دهند، امّا تفاوت در نوع زبانی است که به کار می‌برند: زبان علم صرفاً نقش تبیینی دارد و صورت آن می‌تواند شکل‌های گوناگون به خود بگیرد بدون آنکه محتوای متن آسیبی ببیند و اگر محتوا کهنه شود زبان علم مهجور و بی‌مصرف می‌شود. امّا زبان شعر، ظریف و شکننده است، همچون حباب که اگر دست به آن بزنی از هستی بازمی‌ماند.

نگاه شاعر به واقعیّت، نگاهی یکپارچه است، بدون انفکاک و انشعاب. در حالی‌که علم مراحل بالندگی را به تدریج پشت سر می‌گذارد، شاعر به یک باره تحت‌تأثیر تکانه‌ای به سرودن شعر می‌آغازد؛ کسی را از آغاز و انجام این هجرت معنوی وقوف نیست؛ تولد شعر ناگهانی و مرگش نامعلوم است. پژوهشگر علوم معمولاً در جمع حضور دارد؛ کارش با فرمول‌ها و واقعیّت‌های عینی است، و حاصل کارش انتقال معنای مشخص و بدون ابهام می‌باشد.

شاعر در دنیای خود به سر می‌برد؛ با عوالم حسّی پیدا و ناپیدا سر و کار دارد و یافته‌هایش را در قالب‌های شعری، الگوهای موزونِ کلامی و نمادهای چند وجهی می‌ریزد.

علم و شعر به لحاظی شبیه یکدیگرند ـ هر دو می‌خواهند به حقیقت امور برسند، ولیکن دستاورد و روش کارشان متفاوت می‌باشد.

شاعر آن قَنطورس، آن موجود اسطوره‌ای نیمه انسان و نیمه اسب است که برای نشان دادن اندیشه و احساس خود از واژه‌های ساده و روزمرّه تصاویری خلق می‌کند که در عین غریب بودن زوایای تاریک و خاموش طبیعت آدمی و اشیاء را به روشنی نشان می‌دهد. بگذارید این مقال را این‌گونه به پایان ببرم: «ما انسان‌ها در جهانِ تغییر و تبدیل ذراتی بیش نیستیم. علم درصدد آن است که بر گردباد پیچان حوادث غلبه کرده تا انسان و محیط او را شکل نو بخشد. هنر اشتغالش با عواطف و روان انسان می‌باشد و می‌خواهد از هویّت و کرامت والای انسانی پاسداری کند».

پی‌نوشت:

* عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی تبریز

1.double structure
2.linearity
3. self - referential
4. transparency of meaning
5. lexical density
6. Poetic fancies
7.intuition

۸. فرهنگ‌نویس و منتقد انگلیسی Samuel Johnson- (1709-1784)

9. H.G. Widdowson, (1986). "The deviant language of poetry", in *Explorations in Applied Linguistics*, OUP, p. 139.

۱۰. شاعر انگلیسی William Wordsworth- (1770-1850).
۱۱. شاعر انگلیسی Percy Pysshe Shelly- (1792-1822).
۱۲. شاعر انگلیسی Philip Sidney- (1770-1850)
* به نقل از مقالهٔ ویدوسن (۱۹۸۶:۱۳۹).
۱۳. روشن‌تر از خاموشی. برگزیدهٔ شعر امروز ایران. به انتخاب و مقدمهٔ مرتضی کاخی، ۱۳۸۵ (چاپ هفتم)، مؤسسه انتشارات آگاه، صص ۷ ـ ۱۵۶.
۱۴. به نقل از منبع (۱۳)، صص ۳۰ ـ ۸۲۹.
۱۵. رک. منبع (۱۳)، صص ۲۴۱ـ۲۴۰.
۱۶. رک. منبع (۱۳)، صص ۲۴۳.
۱۷. رک. منبع (۱۳)، ص ۷۷.
۱۸. رک. منبع (۱۳)، ص ۸۸۷.
۰۱۹. رک. منبع (۱۳)، ص ۷۶۳.
۲۰. رک. منبع (۱۳)، ص ۳۲۳.
۲۱. رک. منبع (۱۳)، صص ۷۰۱.
۲۲. رک. منبع (۹).

۲۳. Michael Bakhtin, (1981). Dialogic Imagination: Four Essays, (Edited by Machael Holquist, trans. C. Emerson and M. Holquist), Austin University Press.

۲۴. رک منبع (۱۳)، ص ۷۰۲.

25. Yetta M. Goodman and Kenneth S. Goodman. (1999). "Vygotsky in a whole-language perspective", in Vygotsky and Education (Editted by Luis C. Moll), Cambridge University Press, pp. 223-250.

۲۶. رک. منبع (۱۳).
۲۷. رک. منبع (۹).

28. conventional
29. arbitrary
30. intentional
31. estrangement

۳۲. رک. منبع (۱۳)، ص ۳۵۴.
۳۳. *نگاهی به سهراب سپهری*. دکتر سیروس شمیسا، ۱۳۷۲، انتشارات مروارید.

34. deconstruction
35. paradigmatic
36. syntagrnatic
37. assonance

۳۸. رک منبع (۳۳)، ص ۲۰۳.

39.. initiation
40. emotional meaning

۴۱. به نقل از منبع (۱۳)، ص ۷۰۱.

42. lexicosyntax
43. referential indices
44. Phonological contrasts
45. William J. Grace. (1965). Response to Literature. McGraw-Hill, Inc.

۴۶. شاعر عارف مسلک انگلیسی Henry Vaughan (۱۶۲۲-۱۶۹۵).
۴۷. رک منبع (۴۵).

48. Mary Swenson, (1969). 'The experience of poetry in a scientific age', in Contemporary American Poetry (Edited By Howard Nemerov), Voice of America Forum Lectures.