

نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲) بهار ۸۸

## جنبه‌های زیباشناختی «هماهنگی» در شعر معاصر\*

دکتر محمد رضا عمرانیپور

استادیار دانشگاه اراک

### چکیده

هماهنگی بین اجزای شعر از عناصر اساسی و سبب پیوند و عامل وحدت معنوی و عاطفی اجزا و پدید آمدن نظام شعر است. هماهنگی در انواع هنرها در طبیعت و جهان خارج از ذهن ریشه دارد. بنابراین به همان اندازه که هماهنگی و تناسب در طبیعت زیباست در طبیعت مخلوق ذهن شاعر نیز زیبا و یا موجب زیبایی است. در یک قطعه شعر گونه‌های مختلفی از هماهنگی از قبیل هماهنگی بین اجزای ساختار درونی یا بیرونی شعر و ... هست که همه اقسام آن حائز اهمیت و زیبایی آفرین است و کوچکترین ناهماهنگی در هر بخشی موجب گسستگی و آشفتنگی شعر می‌شود. هماهنگی بین محتوا و هر کدام از عناصر زبان، موسیقی و تصاویر دارای اهمیت بیشتری است که این مقاله به بررسی و تحلیل برخی از مهمترین جلوه‌های آن در شعر معاصر می‌پردازد.

**واژگان کلیدی:** شعر معاصر، زیباشناختی شعر، هماهنگی در شعر، موسیقی در شعر.

### مقدمه

تمام نظریه‌هایی را که از زمان افلاطون تا امروز در باره ادبیات بویژه شعر ارائه کرده‌اند می‌توان به دو نوع «محتوایی» و «صوری» تقسیم کرد. ریشه نظریه‌هایی که بر محتوای اثر ادبی تکیه دارد به افلاطون می‌رسد. هواداران برتری محتوا بر صورت، ادبیات را بخشی از فعالیت‌های فرعی بشر می‌دانند که در خدمت مصالح جامعه است و غالباً به منظور تعلیم و بیان آموزه‌های اخلاقی شکل می‌گیرد. بر اساس جنبه آموزشی این گونه نظریه‌ها برخی با عنوان نظریه اخلاقی از آن یاد کرده‌اند. پیروان نظریه‌های محتوایی، زیبایی شعر را در محتوای آن جستجو می‌کنند و عوامل صوری را فرعی و تبعی می‌دانند. از نظر این گروه،

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۷/۶/۲۷

\* تاریخ ارسال مقاله: ۸۶/۶/۱۹

عناصر صوری شعر به منزله ظرف است و محتوا مظهر آن؛ آنچه تشنگی انسان را فرو می‌نشاند آب درون ظرف است نه خود ظرف. در مقابل نظریه‌های متکی بر محتوا نظریه‌های صوری قرار دارد که اساس و منشأ آنها به ارسطو، شاگرد افلاطون، می‌رسد. پیروان نظریه‌های صوری، شعر را آفرینش زیبایی و امر و نهی‌های اخلاقی را بیرون از محدوده آن می‌دانند که بر ارزش شعر تأثیری ندارد. از نظر گروه دوم، انسجام عناصر صوری و جنبه‌های زیباشناختی شعر است که ارزش آن را تعیین می‌کند. اعتقاد به هر طیفی از دو شق صوری یا محتوایی به منزله نفی دیگری نیست؛ تنها توجه زیاده‌تر به یکی از دو عنصر صورت یا محتوا موجب تمایز این دو نوع نظریه می‌شود.

صورت‌نگرایان، زیبایی شعر را در کیفیت ظهور و بروز عوامل صوری آثار و چگونگی پیوند و ارتباط آنها با یکدیگر جستجو می‌کنند: قانون کلی به عنوان ملاک و معیار برتری اثر هنری وجه اشتراک آنهاست که کمال واقعی خود اثر است. کمال اثر هنری، که مورد توجه محتواگرایان نیز هست در طول زمان به گونه‌های مختلف شرح و تفسیر شده است و اصول زیادی را برای آن بیان کرده‌اند. از میان همه ویژگیها و اصول، سه اصل را می‌توان نام برد که در نظریه صوری از اهمیت بیشتری برخوردار است: «انسجام، هماهنگی و درخشش» (گفتاری درباره نقد: ص ۲۹).

از بین این اصول سه‌گانه، هماهنگی، رکن اساسی و سبب پدید آمدن دو عنصر دیگر است که این مقاله به بررسی و تبیین آن در شعر معاصر می‌پردازد.

### اصل هماهنگی

زبان، نهاد اجتماعی است که مهمترین نقش یا وظیفه آن ارتباط بین انسانها و انتقال اندیشه‌های آنها به یکدیگر است. علاوه بر این از زبان در نقشهای دیگری از جمله برای انتقال عواطف و مضامین هنرمندانه نیز استفاده می‌شود؛ اما در این حالت زبان ارتباطی و روزمره از انتقال آن باز می‌ماند. به همین سبب، شاعر هنگام انتقال عواطف و احساسات، زبان ارتباطی و روزمره را دگرگون و تقویت کرده، از موسیقی و تصاویر خیال نیز مدد می‌گیرد که هر کدام به تنهایی نوعی ابزار یا عامل انتقال عاطفه است.

چگونگی آمیزش زبان با عناصر موسیقی و تخیل در رسانگی شعر بسیار حائز اهمیت است. تنها عاملی که نیروهای متنوع و ظرفیتهای گوناگون زبان، موسیقی و تصاویر را در

یک راستا هدایت می کند و به وحدت آنها منجر می شود، عامل «هماهنگی» است. منظور از هماهنگی، وحدت معنایی و عاطفی بین اجزای شعر است. هماهنگی بین اجزای شعر بویژه در محور عمودی از عناصر اساسی و سبب پدید آمدن نظام شعر است. اهمیت هماهنگی تا بدان حد است که گفته اند: «هنر، تلاش برای یافتن هماهنگی است» (حقیقت و زیبایی: ص ۲۱۳). اگر هماهنگی بین اجزا برقرار نباشد نه انسجام شکل می گیرد نه درخشش. بر این مبنا مطابق تعریف اخوان، یک قطعه شعر خوب با همه سادگی آن چنان ترکیبی است و اجزای آن با هم آن چنان پیوستگی و هماهنگی دارند که اگر نقصی در هر یک از اجزا وجود داشته باشد، مجموعه واحد را از توفیق و کمال دور نگه می دارد و در نتیجه از تخیل و تأثیر و ثبت و القا، که هدف اصلی است، بی بهره گی نصیب می شود (ر.ک. بدعت ها و بدایع نیما: ص ۲۰۲).

ارسطو هماهنگی را عامل وحدت و یکی از اوصاف امر زیبا می داند (ارسطو و فن شعر: ص ۱۰۴). همین ویژگی وحدت آفرینی هماهنگی است که سبب تمایز دو شعر می شود که از ویژگی های زبانی و موسیقایی مشترکی برخوردارند یا حتی سبب انسجام شعری می شود که به ظاهر اجزای ناهمگون دارد. اجزا و عوامل شعر همانند سربازان یک لشکر هستند که در اثر عامل «هماهنگی» و زیر بیرق آن، همگی با نظم خاصی، مرحله به مرحله برای تسخیر کشور دل خواننده به پیش می تازند.

هماهنگی بین اجزای شعر در طبیعت و جهان خارج از ذهن ریشه دارد. بنا بر گفته درایدن<sup>۱</sup>، «شاعر به انسان و طبیعت به عنوان موجوداتی می نگرد که اساساً با یکدیگر هماهنگی دارند و به فکر انسان به عنوان چیزی نظر می کند که طبیعتاً منعکس کننده زیباترین و جالب توجه ترین خصائص طبیعت است.» (شیوه های نقد ادبی: ص ۱۶۲). بنابراین به همان اندازه که هماهنگی و تناسب در طبیعت زیباست در طبیعت مخلوق ذهن شاعر نیز زیبا و یا موجب زیبایی است.

در گذشته، هماهنگی مورد نظر شاعران، بیشتر در محور افقی اشعار به کار می رفت و یکی از وجوه برتری آثار برجسته ادبی بود. بین شاعران گذشته، حافظ ظریفترین جنبه های هماهنگی بین لفظ و معنی را مورد توجه قرار داده، حتی از دیگر معانی واژه ها، غیر از آن

- <sup>۱</sup> Dryden

معنایی که در بیت به کار رفته، غافل نبوده است و با ایجاد هماهنگی بین آن معانی، شعرش را جلوه‌گاه زیباترین عناصر هماهنگ کرده است؛ همانند هماهنگی بین معانی ثانویه واژه‌های «مهر، گل و لاله» در بیت زیر:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید  
در رهگذار باد نگهبان لاله بود

پورنامداریان در باره آن می‌گوید: «شاید به نظر بیاید که می‌توان کلمه «مهر» را مثلاً برداشت و به جای آن «عشق» گذاشت... اما این تغییر اندک، علاوه بر اینکه معنی دقیق بیت را تغییر می‌دهد از موسیقی نرم ناشی از کلمات، که برای بیان اندیشه و عاطفه‌ای انسانی مناسبتر است، می‌کاهد؛ چون حروف عشق خشن‌تر از حروف مهر است. اما مطلب مهمتر این است که معنی دیگر «مهر» یعنی «خورشید» - که مظهر نور و روشنایی است و با معانی دیگر «گل» به معنی «آتش»، و «لاله» به معنی «چراغ»، فضای بیان این اندیشه انسانی را در هاله‌ای از نور پیچیده است - نیز از بین می‌رود» (شناختنامه شاملو: ص ۳۱۶) یا بیت زیر که در آن همنشینی صامت و مصوتها به شکلی هماهنگ با محتوای شعر صورت پذیرفته است که هنگام خواندن آن، تکرار مصوت بلند «ا» و صامت «م»، که پشت سر هم موجب باز و بسته شدن دهان می‌شود به نوعی تداعی کننده «قال و مقال» است:

من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان  
قال و مقال عالمی می کشم از برای تو

در اواخر دوره رواج سبک هندی و دوره بازگشت ادبی به جز موارد اندک یاب، شعر فارسی بتدریج به سمت و سویی حرکت کرد که تنها ویژگیهای ظاهری از قبیل وزن و قافیه، آن را وحدت می‌بخشید و از آن رگ و پی‌هایی بی بهره شد که موجبات همبستگی عناصر شعر و تشکیل دهنده شکل درونی شعر بود. پراکندگی در شعر به حدی رسید که شعر فارسی را از حقیقت شعردور کرد که نمونه‌های برجسته آن در غزل‌های حافظ و مولانا تجلی یافته بود.

در دوره معاصر، نیما علاوه بر تحولی که در وزن شعر فارسی ایجاد، و شعر را از زوایدی پاک کرد که فقط برای پر کردن وزن بدان راه یافته بود در گفته‌ها و اشعار خود نظریه هماهنگی را مطرح، و پیوند درونی بین اجزای شعر را برقرار کرد. از دیدگاه او شعر، ساخت یکپارچه و منسجمی است که تمام واحدهای ساختاری آن، زبان، موسیقی، تصاویر و مفاهیم، همه در ارتباط با یکدیگر، پیوندی انداموار دارد به گونه‌ای که اگر کوچکترین

جزئی از یک قطعه شعر را حذف کنند، گسست در آن آشکار می‌شود. در مکتب نیما هر یک از عناصر روساختی یا ژرف ساختی به منزله حلقه‌ای است که رشته کمال یافته شعر از درهم تنیدن آن حلقه‌ها شکل می‌گیرد و «تنها شاعرانی که دارای ذهنیتی متشکل هستند به ایجاد این هماهنگی توفیق خواهند یافت. همان گونه که ساختمان هر فضایی مستلزم ایجاد روابط دقیق و منطقی و زیبایی شناختی بین اتاقها، راهروها، درها، زیورها و رنگهاست، شعر امروز نیز وقتی شامل این فضا است که این هماهنگی و تناسب و تشکل و تمامیت را در هر یک از بندها و سطرها و کلمه‌های خود نشان دهد» (ادبیات امروز ایران: ص ۴۰۷). در شعر یکپارچه و منسجم از همان لحظه که نطفه شعر بسته می‌شود شکل و محتوا، مانند جسم و روح به صورتی تفکیک ناپذیر، هماهنگ با یکدیگر رشد می‌کند و شکل نهایی شعر را پدید می‌آورد. پیرین (Perrine) پیوند و هماهنگی بین اجزای شعر را به همبستگی اجزای درخت تشبیه می‌کند و می‌گوید: «اگر بناست شعری زنده باشد بایستی اجزای آن با همان دقت و ظرافتی که اجزای یک درخت به هم پیوسته است با یکدیگر مرتبط باشد و تشکل یابد. باید ارگانیک باشد که هر جزئی از آن در خدمت هدفی مفید بوده برای حفظ و تبیین حیاتی که در آن سهیم است با دیگر اجزا همکاری کند» (درباره شعر: ۲۱).

در چنین اشعاری، هماهنگی حاکم بر شعر بر اساس مجموعه هماهنگیهای بین دو بخش ساختار درونی و بیرونی شعر شکل می‌گیرد به لحاظ اینکه هر کدام از دو بخش ساختار بیرونی و ساختار درونی شعر از اجزا یا واحدهای ساختاری مختلفی تشکیل می‌شود اولاً اجزای درون هر کدام از این دو بخش باید با یکدیگر هماهنگ باشد. ثانیاً هر واحد یا مجموعه واحدها از یک بخش ساختار با اجزا و هم چنین با مجموعه اجزای بخش دیگر ساختار شعر باید هماهنگ باشد تا ساختار نهایی شعر را پدید آورد. از این رو انواع مختلف هماهنگی در شعر به سه قسم کلی تقسیم می‌شود:

- هماهنگی بین اجزای ساختار بیرونی شعر؛ مانند هماهنگی بین عناصر زبان
- هماهنگی بین اجزای ساختار درونی شعر؛ مانند هماهنگی بین اندیشه و عواطف
- هماهنگی بین اجزای ساختار بیرونی و اجزای ساختار درونی شعر؛ مانند هماهنگی بین

زبان و محتوا یا هماهنگی بین موسیقی و مضامین

با توجه به اینکه ساختار بیرونی شعر شامل واحدهای ساختاری یا اجزایی همچون زبان، موسیقی و ساختار درونی شامل عناصری همانند اندیشه، عاطفه و معانی شعر می‌شود و هر کدام از این واحدها به نوبه خود از نظام دیگری برخوردار است که از اجزا و واحدهای مختلف تشکیل می‌شود، گونه‌های متعددی از هماهنگی می‌تواند در شعر باشد که همه اقسام آن حائز اهمیت و زیبایی آفرین است و کوچکترین ناهماهنگی در هر بخشی موجب گسستگی و آشفتنگی شعر می‌شود اما هماهنگی محتوا با هر کدام از عناصر زبان، موسیقی و تصاویر دارای اهمیت بیشتری است که برخی از مهمترین جلوه‌های آن در شعر معاصر به قرار ذیل است:

### ۱- هماهنگی بین عناصر زبانی و محتوا

بخش قابل توجهی از پدیده هماهنگی، بین عناصر زبانی و دیگر اجزای شعر بویژه محتوا شکل می‌گیرد. شعری از این نوع هماهنگی برخوردار است که علاوه بر واحدهای انتقال پیام، که وظیفه رساندن معنا و عواطف شاعرانه را بر عهده دارد، هر یک از عناصر زبان به تنهایی نیز القاکننده معنی و عواطف باشد. زبان شامل آواها و واژگان و صورت‌های نحوی است؛ بنابر این هماهنگی حاصل از عناصر زبانی در سه بخش آوایی، واژگانی و نحوی دنبال می‌شود:

#### ۱-۱- هماهنگی آوایی

صامت‌ها و مصوت‌های زبان با ویژگی‌های خاصی که هر کدام دارد، می‌تواند در هماهنگی با بخش‌های دیگر شعر از نظر القای معنی تأثیر بسزایی داشته باشد. این ویژگی، که گرامون (Grammont) زبانشناس معروف فرانسوی از آن تحت عنوان «هماهنگی القاگر» (Harmony suggestive) یاد می‌کند، این است که شاعر برای انتقال مفهوم مورد نظر خود واژه‌هایی را گزینش کند که واج‌های تشکیل دهنده آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی هماهنگ و متناسب باشد. شاعر با توسل به این ویژگی آواهای زبان، بی‌اینکه به توصیف و یا شرحی دقیق و جزء به جزء نیاز داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آنها را در ذهن خواننده بیدار سازد (ر.ک. آوا و القا: ص ۱۹ و ۲۰). از همین طریق است که شاعر با نغمه و ترنمی که از تکرار و همنشینی آواهای شعر حاصل می‌شود، عواطف گوناگون خود را به گوش

مخاطب می‌رساند که حتی گاه همانند محبت و نفرت یا نشاط و اندوه ضد یکدیگراست در منظومه‌ای که در یک وزن سروده شده است. هارلند (Hardland) می‌گوید: «معنای واژگان با آوا تعدیل و تقویت می‌شود. شاعر با دگرگون کردن آوایی، معناهای ثانوی و رنگ آمیزیهای را برمی‌انگیزد که از درون بدرخشند» (درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی: ص ۲۳۸). این ویژگی که یکی از جنبه‌های هماهنگی در شاهکارهای گذشته ادب فارسی است در بسیاری از اشعار معاصر نیز به چشم می‌خورد؛ همانند شعر «زمستان» از اخوان. شعر «زمستان» از جلوه‌های زیبای هماهنگی بین آواهای شعر با محتوا یا پیام است که تکرار صامت «س» در بیشتر سطرهای آن، حس سرما و زمستان را به خواننده القا می‌کند:

و گر دست محبت سوی کس یازی

به اکراه آورد دست از بغل بیرون

که سرما سخت سوزان است

... سلامت را نمی خواهند گفت پاسخ

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان

نفسها ابر، دلها خسته و غمگین

درختها اسکلت‌های بلور آجین

زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه

غبار آلوده مهر و ماه

زمستان است (زمستان: ص ۹۷).

در شعر زیر نیز شفیع‌ی واژه‌هایی را گزینش کرده است که علاوه بر مفهوم آنها از طریق برخی از آواهای کلام، صدای کلاغ را به خواننده القا می‌کند. این امر ناشی از اصوات «ق»، «خ» و «غ» موجود در واژه‌های قارد، اقاقی، شاخه، خویش، کلاغ و غار است که تداعی گر آوای کلاغ است، بویژه صدای حاصل از بخش اول واژه‌های «غار» و «قارد» که با آواز کلاغ متناسب، و تداعی کننده آن است:

در نیم قوس کوچک میدان شهر من

باران

که در شتاب سکونت گزیده است

شوید غبار صفحه ساعت را

در چارچار خویش

قارد کلاغ پیری

بر شاخه آفاقی

با یار غار خویش (هزاره دوم... ص ۱۳۹).

شاملو نیز در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» در گزاره‌هایی که به کلاغ نسبت می‌دهد از واژه‌هایی بهره برده است که دارای «اصوات حلقی» باشد تا بتواند به وسیله آنها انعکاسی از آواز کلاغ ایجاد کند:

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره های یوش

با قیچی سیاهش

بر زردی برشته گندم‌زار

با خش‌خشی مضاعف

از آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج

و رو به کوه نزدیک

با غار غار خشک گل‌بیش

چیزی گفت (مجموعه آثار: ص ۷۸۳).

ویژگی معنارسانی حاصل از تکرار آواها، گاه این امکان را برای شاعر فراهم می‌کند که با یک ترکیب از دو طریق، مفهوم مورد نظر را به خواننده القا کند؛ چنانکه شاملو در ترکیب «دراز زمانی»، علاوه بر معنای آن از طریق خواندن شعر هم که گرفتار مکث ناشی از همنشینی دو «ز» شده است، درازای زمان را طولانی تر از آنچه هست، القا می‌کند:

بر سر این ماسه‌ها دراز زمانی است

کشتی فرسوده‌ای خموش نشسته است

لیک نه فرسوده آن چنانکه دگر هیچ

چشم امیدی به سوی آن نتوان بست (مجموعه آثار: ص ۹۶).



شاعران بزرگ زبان فارسی برای تقویت جنبه های هماهنگی لفظ و معنا از شکل نوشتاری آواها نیز غافل نبوده اند. شاملو در شعر «بالابند»، علاوه بر اینکه مفهوم بلندی قامت را از طریق واژه «بالابند» القا می کند، شکل نوشتاری آواها را نیز در نظر داشته است و آن مفهوم را به وسیله بر کشیدگی شکل «ا» که با نوشتن حروف این واژه پدید می آید به تصویر می کشد:

«بالابند»

بر جلوخان منظم

چون گردش اطلسی ابر

قدم بردار (مجموعه آثار: ص ۶۹۳).

کوتاه و بلندی سطرها و برش پلکانی در سطر آخر نیز نمای ظاهری شعر را در برابر نگاه خواننده چنان می نگارد که گویی شاعر با واژه ها شکل «منظر»ی را به تصویر کشیده که «بالابند» بر جلوخان آن ایستاده است.

### ۱-۲- هماهنگی واژگانی

واژه مهمترین ابزار شعر است. گرچه واژه ها از پیش، ساخته و مهیا ست، گزینش و تألیف آنها برعهده شاعر است و اتفاقاً یکی از عواملی که شعر را به منزله هنر زیبا و دلنشین عرضه می کند به گزینش و تألیف واژه ها وابسته است. عبدالقاهر جرجانی در دلایل الاعجاز بر این باور است که «دو کلمه بدون ملاحظه موقعیت آنها در نظم کلام هیچ برتری نسبت به یکدیگر ندارد؛ هنگامی که گفته می شود لفظ فصیح، باید موقعیت آن را به لحاظ نظم کلام و تناسب با کلمات مجاورش به حساب آوریم» (زبان شعر و واژگان شعری: ص ۶۶۱).  
نیما نیز در مورد کاربرد واژه ها می گوید: «کلمه به خودی خود نه خوب است و نه بد، نه زشت است و نه زیبا بلکه ارزش و شخصیت خود را دریافت کلام به دست می آورد» (داستان دگرذیسی: ص ۱۰۶) و قرنهای قبل، «یک قرن پیش از میلاد مسیح، دنیس هالیکارناسی (Dennis Halicarnassi) نوشته است: کلمات شعر تنها برای اشاره به اشیا و امور به کار نمی رود بلکه باید حالتها و خیالهایی را به ذهن القا کند» (هفتاد سخن: ص ۱۶۶). برتری مورد نظر جرجانی و شخصیت و ارزشی که نیما در باره آن سخن می گوید از رهگذر

همین القای حالت و خیال، نصیب واژه می‌شود. اگر واژه در القای حالت و خیال با بافت کلی شعر هماهنگ باشد، یعنی از نظر موسیقایی همان حالتی را پدید آورد که نظام موسیقایی شعر ایجاد می‌کند و از نظر معنایی با معنای نهایی شعر همسو باشد، مثلاً اگر شعر مرثیه است از هر یک از واژه‌ها همان ناله و مویه‌ای برخیزد که از تشکل نهایی شعر بر می‌خیزد در چنین حالتی شعر از جنبه زیباشناختی هماهنگی واژگانی برخوردار است. هماهنگی واژگانی انواع مختلفی دارد؛ از قبیل هماهنگی بین واژه‌های هر شعر، هماهنگی بین واژه و محتوا، واژه و موسیقی، واژه و صور خیال.

هماهنگی بین واژگان هر بیت تا بدان حد مورد توجه شاعران بوده که بعضی از نمونه‌های آن، قانونمند شده و موجب پدید آمدن آرایه‌هایی همچون تناسب، تضاد، ایهام تناسب و غیره در فن بدیع شده است. این بخش از هماهنگی واژگانی اگر بر اساس تمهیدات هنرمندانه ایجاد نشود، ممکن است اسباب ملالت خاطر خواننده شود؛ چنانکه بعضی از شاعران تا به واژه‌ای همچون «لیلی» رسیده‌اند بدون توجه به اقتضای کلام از روی عادت و تقلید، مجنون را همنشین آن کرده‌اند و همین امر موجب غفلت آنها از جنبه‌های دیگر هماهنگی و گاه حتی به ناهماهنگی در اجزای دیگر شعر منجر شده است.

برخلاف این گروه، شاعرانی همانند حافظ نیز بوده‌اند که تسلط بسیار هنرمندانه آنها در گزینش واژگانی که از جهات گوناگون از اصل هماهنگی برخوردار است، شعرشان را به اوج زیبایی رسانده است. گزینش واژه‌های کلیدی «شیرین دهن» و «شمع» در بیت زیر، نمونه‌ای از رعایت جنبه‌های مختلف هماهنگی واژگانی در شعر حافظ است:

به جانت ای بت شیرین دهن که همچون شمع شبان تیره مرادم فنای خویشان است  
شمع معادل عربی «موم» است. شاعر با در نظر گرفتن اینکه در گذشته شمع را از موم تهیه می‌کردند و موم بازمانده‌ای بود که عسل از آن جدا می‌شد برای وصف معشوق، واژه «شیرین دهن» را گزینش کرده است و برای عاشق گرفتار هجران، «شمع» را. از سوی دیگر اگر «شیرین» را صفت نسبی به دست آمده از شیر بدانیم، صفت «شیرین دهن» برای بت از روی مبالغه، به معنای کسی که دهانش هنوز بوی شیر می‌دهد، موهم کم سن و سالی نیز هست. از لحاظ موسیقایی نیز به لحاظ همسانی صامت‌آغازین آن با «شمع» و «شبان» قابل توجه است. در شعر معاصر، هماهنگی واژگانی با دور ریختن جنبه‌های تقلیدی و تکراری آن به عنوان

عامل مهمی در زیبایی شعر مورد تأکید و توجه نیما و شاعران پس از وی قرار گرفت؛ مانند نمونه زیر از اخوان که گزینش بسیار زیبای واژه عامیانه «کیپ» آن چنان مناسب مقام افتاده است که کمتر واژه دیگری می تواند جای آن را بگیرد. ختم شدن این واژه به صامت انسدادی و لبی «پ» و به هم چسبیدن لبها هنگام ادای آن از طریق بسته شدن دهان نیز، بستن در را بسیار زیبا القا می کند:

من می گریزم سوی درهایی که می بینم  
باز است اما پنجه ای خونین که پیدا نیست  
از کیست

تا می رسم در را به رویم کیپ می بندد (از این اوستا: ص ۴۱)  
در شعر زیر نیز قیصر امین پور با استفاده از واژه های «باز» و «پرواز» که از یک سو هنگام ادای آنها دهان باز می ماند و از سوی دیگر پس از ادای آنها هنوز طنین «باز» به گوش می رسد، هماهنگی زیبایی بین واژگان شعر و مفهوم آن ایجاد کرده است:  
از رفتنت دهان همه باز...  
انگار گفته بودند:

پرواز!

پرواز! (دستور زبان عشق، ص ۲۹)

و یا نمونه زیر از همین شاعر، که در آن به هماهنگی کم نظیری بین واژگان و عناصر دیگر شعر (هماهنگی بین واژگان، هماهنگی بین واژگان و تخیل و عاطفه شعری و...) دست یافته است:

راستی آیا

کودکان کربلا، تکلیفشان تنها

دائما تکرار مشق آب! آب!

مشق بابا آب بود؟ (دستور زبان عشق، ص ۲۱)

### ۱-۳- هماهنگی نحوی

منظور از هماهنگی نحوی این است که شیوه جمله بندی یعنی نحو (syntax) کلام با موضوع و محتوای آن متناسب و هماهنگ باشد. اختلاف ساختار نحوی دو بیت زیر از

افسانه‌ای که بر اساس آن، «سعدی، فردوسی را به خواب می‌بیند»، هماهنگی بین نحو و موضوع کلام را بهتر نشان می‌دهد. بنابراین افسانه، شبی فردوسی به خواب سعدی می‌آید و بیتی را که سعدی در بوستان آورده است، می‌خواند:

خدا کشتی آنجا که خواهد برد  
و گر ناخدا جامه بر تن درد

و می‌گوید اگر من به جای تو بودم این بیت را چنین می‌سرودم:

برد کشتی آنجا که خواهد خدای  
و گر جامه بر تن درد ناخدای

ساختار نحوی کلام سعدی با موضوع آموزشی بوستان هماهنگ است در حالی که سخن فردوسی با موضوع حماسه متناسب و هماهنگ است. شمیسا دربارهٔ اختلاف نحوی دو بیت و هماهنگی آن با سبک و موضوع هر شاعر می‌گوید: «در این دو بیت، موضوع، واژگان و وزن یکی است؛ تنها اختلاف در نحو و ترکیب یعنی جمله‌بندی است. سخن سعدی مطابق منطق دستور زبان عادی و هنجار نثر است: فاعل، مفعول، فعل و در آن با روحی مطیع و سازگار با تسلیم و رضا (که تم باب پنجم بوستان است) مواجهیم. اما در سخن فردوسی ترتیب کلام برخلاف هنجار نثر و قواعد متعارف جمله‌سازی است که این می‌تواند به نوعی نشانگر روح سرکش او باشد: فعل، مفعول، فاعل (مصراع اول) و مفعول، فعل، فاعل (مصراع دوم) و بدین ترتیب، کلام، مؤکد و حماسی و آمرانه شده است که اسلوب فردوسی است و در آن با جبر و زور و قدرت و قاطعیت مواجهیم که مناسب حماسه است (کلیات سبک‌شناسی: ص ۲۸).

تنها شاعرانی از عهدهٔ ایجاد هماهنگی بین ساختهای نحوی و عناصر دیگر شعر بر می‌آیند که بر زبان مسلط باشند و زبان در دست آنها حالت موم داشته باشد. بین معاصران، اشعار نیما، شاملو، اخوان و شفیعی از این ویژگی بیشتر برخوردار است و بهترین جلوه‌های هماهنگی نحوی را در اشعار آنها می‌توان دید.

شعر «شب» از نیما یکی از زیباترین جنبه‌های هماهنگی بین ساختار نحوی جملات و فضا و عواطف شاعرانه است. شاعر از شبی نمادین سخن می‌گوید که تاریکی فراگیر آن یادآور گوری است و جهان و اهل جهان چون مرده‌ای در دل این گور. آواز پی در پی «داروک»، مرغ باران نیز که خبر از باران و توفان می‌دهد، فضای شب را وحشتناکتر از آنچه هست می‌کند. در این حالت، شاعر گرفتار دلهره و اضطراب شده است که اگر باران

و توفان، جهان را مثل زورقی روی آب قرار دهد چه خواهد شد. نیما با استفاده از ساختهای نحوی خاصی همچون جمله های شرطی بدون جواب شرط و جمله های پرسشی با آفرینش فضایی بسیار متناسب و هماهنگ با محتوا، حالت ترس و اضطراب خود را این چنین به خواننده القا می کند:

شب است

به روی شاخ انجیر کهن و کدار می خواند به هر دم

خبر می آورد توفان و باران را

شب است

جهان با آن چنان چون مرده ای در گور

و من اندیشناکم باز:

اگر باران کند سر ریز از هر جای؟

اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟

در این تاریکی آور شب

چه اندیشه ولیکن، که چه خواهد بود با صبح

چو صبح از کوه سر بر کرد

می پوشد از این توفان رخ آیا صبح؟ (هستی شناسی شعر: ص ۸۸)

شاملو نیز در ایجاد هماهنگی بین زبان و محتوای شعر از طریق ساختهای نحوی تسلط کم نظیری دارد. آنجا که فضا حماسی است ساختار کلام را متناسب و هماهنگ با حماسه بنا می نهد و در جایی که لطافت و نرمی ایجاب می کند، واژه ها را هماهنگ با فضا و ساختهای نحوی را متناسب با آن پایه ریزی می کند؛ مثلاً در ابتدای شعر «غبار» علاوه بر واژه هایی که رنگ حماسی دارد از الگوهای «... را ... نیست» و «چیزی را به هیچ نگرفتن» برای پدید آوردن لحن حماسی بهره برده است:

از غریو دیو توفانم هراس

وز خروش تندرم اندوه نیست

مرگ مسکین را نمی گیرم به هیچ (مجموعه آثار: ص ۱۲۳)

حتی در جایی هم که واژه ها حماسی نباشد با یاری گرفتن از ساختهای ویژه که با

حماسه هماهنگ باشد، لحن و فضایی حماسی پدید می‌آورد؛ مانند  
 نیست از بدگویی نامهربانانم غمی  
 رفته مدتها که من زین یاوه گویی‌ها کرم (مجموعه آثار: ص ۱۲۳)  
 و یا در شعر «کیفر»، که توصیف فضای زندان است، ساختار جمله‌ها را به گونه‌ای بنا  
 کرده است که حکایت از سلولهای زندان و نفسگیری و طاقت‌فرسایی آن می‌کند.  
 در اینجا چار زندان است  
 به هر زندان دو چندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد در  
 زنجیر...

از این زنجیریان یک تن زنش را در تب تاریک بهتانی به ضرب دشنه‌ای کشته است  
 از این مردان یکی ...  
 و در پایان شعر، اندوه خود و گذر یکنواخت و جانفرسای زمان و تکرار کشنده و نابود  
 کننده آن را با موسیقی حاصل از تکرار «می» این گونه می‌سراید:  
 من اما در دل کهسار رؤیاهای خود جز انعکاس سرد آهنگ صبور این علفهای بیابانی  
 که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکنند و می‌ریزند با چیزی ندارم گوش (مجموعه آثار:  
 صص ۳۳۳ و ۳۳۴).

شاملو در بسیاری از اشعار با استفاده از شکل نوشتاری شعر و ایجاد وقفه‌های نحوی از  
 طریق مقطع نویسی، خواندن شعر را با مضمون شعر هماهنگ می‌کند؛ چنانکه در شعر زیر  
 با ایجاد درنگهای پس از هر واحد نحوی، عمق انتظار را به خواننده القا می‌کند:

پنجره

بیدار شب

هشیار شب

در انتظار صبحدم

چیزی نمی‌گویند (مجموعه آثار: ص ۱۷۹)؛

نیز ر.ک. نام همه شعرهای تو: ص ۲۲۳)

اخوان و شفیع نیز در آفرینش زیبایی حاصل از هماهنگی بین ساختهای نحوی و  
 مضمون و محتوای کلام، شعرشان قابل توجه است. اخوان در بند زیر، که از یک جمله

ساخته شده است با تسلط هنرمندانه خود از طریق مکرر کردن گروه متممی و تکرار نقش‌نمای «از» در ابتدای آنها، فضایی پر هممه و هیا هو، همانگ با فضای قهوه‌خانه ایجاد کرده است:

گرچه بیرون تیره بود و سرد، همچون ترس  
 قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم  
 گرم، از نفسها، دودها، دمها  
 از سماور، از چراغ، از کپه آتش  
 از دم انبوه آدمها

و فزونتر ز آن دگرها، مثل نقطه مرکز جنجال  
 از دم نقال (در حیاط کوچک... ص ۶۵)

شفیعی با ساختهای نحوی، بدین گونه پیچیدگی و تو در تویی عالم هستی را به تصویر کشیده است:

و گنجشک با هوشیاری

می آموزد از هر ورق گونه گون معرفتها:

که این باغ در هسته‌ای بوده

وان هسته در هسته‌ای

تا جهان بوده این هسته

پیوسته بوده ست

... که گنجشک از بیضه و بیضه از ذات گنجشک

و گنجشک در ذات بیضه‌ست.

... که دریاست زین رود و این رود

از قطره ابر و ابر

از زه و زاد دریاست. (هزاره دوم... ص ۴۴۴)

سرانجام یکی از زیباترین جلوه‌های همانگی بین ساختهای نحوی و محتوا و عواطف را فریدون مشیری در شعر «نمی‌خواهم بمیرم» از طریق تکرار شبه‌جمله‌های ندایی، تکرار فعل «نمی‌خواهم» و جملات کوتاهی که از عصیان در برابر مرگ حکایت می‌کند به

نمایش گذاشته است:

نمی‌خواهم بمیرم با که باید گفت؟

کجا باید صدا سر داد؟

در زیر کدامین آسمان

روی کدامین کوه؟

... کجا باید صدا سر داد؟

... نمی‌خواهم از اینجا دست بردارم

... نمی‌خواهم بمیرم ای خدا

ای آسمان

ای شب

نمی‌خواهم

نمی‌خواهم

نمی‌خواهم

مگر زور است؟ (گزیده اشعار: ص ۶۹۱-۶۹۳)

## ۲- هماهنگی بین موسیقی و محتوا

هماهنگی بین موسیقی و دیگر عناصر شعر، مهمترین بخش هماهنگی در یک قطعه شعر است. منظور از موسیقی در اینجا «مجموعه عواملی است که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد» (ر.ک. موسیقی شعر: ص ۷ و ۸). بیرون از عالم شعر، موسیقی خود نوعی زبان بیان عواطف است. هنگامی که هنرمند فقط از موسیقی به عنوان ابزار انتقال عواطف استفاده می‌کند، بدون اینکه بخواهد موسیقی متناسب با عواطف و احساسات او شکل می‌گیرد. اگر هنرمند گرفتار حزن و اندوه باشد، موسیقی ایجاد شده به وسیله او، حزین است و زمانی که هنرمند شاد است، موسیقی‌ای که پدید می‌آورد، نشاط‌بخش خواهد بود؛ اما در شعر، که شاعر از موسیقی به عنوان ابزار کمکی برای القای عواطف استفاده می‌کند به برقراری هماهنگی بین موسیقی شعر و عواطف نیاز دارد. در غیر این صورت ممکن است عواطف شاد را با موسیقی اندوهناک یا



عواطف اندوهناک را با موسیقی شاد همراه کند؛ همانند «قصیده‌ای که وقارشیرازی در باره مصائب ناشی از زلزله با آهنگی شاد سروده است:

دل در هم و خاطر به غم و سینه به تاب است

شهری به خروش است و جهانی به عذاب است» (وزن و قافیه شعر فارسی: ص ۶۳)

شعری که از هماهنگی موسیقایی برخوردار باشد، تمام عوامل موسیقایی آن یعنی وزن، قافیه و هماهنگیهای آوایی درون مصراعها القا کننده همان حالتی است که زبان شعر در صدد القای آن است. در چنین حالتی «یک شعر حائز شرایط، ترکیبی است که در آن قافیه و وزن، پیوندی ارگانیک با کل اثر داشته باشد؛ در آن، اجزا متفقاً یکدیگر را تأیید و تفسیر کنند؛ همه به تناسب خود با هدف و تأثیرات معروف نظام وزن شعر هماهنگ و مؤید آن باشند» (شیوه‌های نقد ادبی: ص ۱۷۳). مهمترین اجزای هماهنگی موسیقایی در چهار بخش وابسته به موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی قابل بررسی است که در بخش هماهنگی آوایی و واژگانی به نمونه هایی از هماهنگی بین آواهای متکرر و محتوا یا هماهنگی بین واژگان که جلوه هایی از موسیقی درونی و معنوی است اشاره شد. در ذیل، دو جزء دیگر از هماهنگی موسیقایی دنبال می شود که به موسیقی بیرونی و کناری شعر وابسته است:

## ۲-۱- هماهنگی موسیقی بیرونی و محتوا

اوزان مختلف عروضی، ویژگیهای گوناگونی دارد و هر کدام با یکی از حالات روحی-روانی تناسب دارد. بعضی از آنها شاد و ضربی، بعضی کند و غم‌انگیز، بعضی هیجانی و تند، بعضی دیگر با وقار و سنگین است. اگر هر مضمونی وزن مناسب خود را نداشته باشد همانند ماشینی است که چرخهای آن هماهنگ با دور موتور، نتواند بچرخد.

ارسطو در فن شعر می گوید: «طبیعت موضوع است که ما را به انتخاب وزنی مناسب هدایت می نماید» (ارسطو و فن شعر: ص ۱۶۰). سخن ارسطو حاکی است که در یونان قدیم، متناسب با هر کدام از انواع شعر از قبیل تراژدی، مدح، هجو، حماسه و غیره، وزن خاصی بوده است. خواجه نصیر در این باره می گوید: «یونانیان را اغراضی محدود بوده است در شعر و هر یکی را وزنی خاص مناسب؛ مثلاً نوعی بوده است مشتمل بر ذکر خیر و اخیار و تخلص به مدح یکی از آن طایفه که آن را طراغودیا خوانده‌اند و آن بهترین انواع بوده

است و آن را وزنی بغایت لذیذ بوده و نوعی دیگر مشتمل بر ذکر شرور و رذایل و هجو کسی و نوعی مشتمل بر امور حرب و جدال و تهییج و غضب و ضجرت، ... و چون اوزان و تخیلات مناسب هر نوعی مقارن آن استعمال می‌کرده‌اند آن را تأثیر بیشتر بوده است» (اساس الاقتباس: ص ۵۹۰ و ۵۹۱). با توجه به سخن ارسطو و خواجه نصیر، انتخاب وزن مناسب و هماهنگ با محتوا در اشعار یونان قدیم، دشوار نبوده است؛ ولی در زبانهای که از این ویژگی برخوردار نیست، شاعر باید بر اساس اصل هماهنگی از بین وزنهای بی‌شمار، وزنی مناسب با عواطف و مضامین گزینش کند.

بنابر گفته هوف (Hough) «مشاهده این امر، که چگونه احساس وزن به عامل بیان احساس تبدیل می‌شود، ساده است. ... اوزانی که سریعتر از حد معمول (یعنی سریعتر از ضربان عادی قلب) است، مبین خوشحالی، حرکت یا فوریت است و اوزانی که کندتر از حد معمول باشد، مبین افسردگی، غم و یا خستگی و کسالت است» (گفتاری درباره نقد: ص ۱۰۹). بر این اساس، می‌توان گفت در وزنهایی که ارکانی مانند «مفاعیل» با هجاهای کوتاه شروع و ختم می‌شود یا ارکانی مانند «مفتعلن»، که در آنها هجاهای کوتاه در کنار هم قرار می‌گیرد، شایستگی بیشتری برای نمایش عواطف شاد یا حالات هیجانی وجود دارد؛ مانند وزن شعر زیر که بین آن و «حالت بی‌صبری و ناآرامی» مطرح شده در شعر هماهنگی بسیار زیبایی برقرار است:

چون صاعقه

در کوره بی‌صبریم

امروز

از صبح که برخاسته‌ام

ابری‌ام

امروز (هزاره دوم...: ص ۱۹۶)

در مقابل این گونه اوزان، وزنهایی که با ارکان متشکل از هجاهای بلند یا کشیده ساخته می‌شود با لحنهای بیانگر سنگینی و وقار و لحنهای فلسفی و تفکر برانگیز هماهنگ است؛ مانند شعر زیر از اخوان که با وزن هماهنگ با محتوا و کاربرد هجاهای کشیده، سنگینی و رخوت حاکم بر شعر را از طریق موسیقی شعر نیز به نمایش می‌گذارد:

همچو دیوی سهمگین در خواب

پیکرش نیمی به سایه، نیم در مهتاب

در کنار برکه آرام،

اوفتاده صخره‌ای پوشیده از گل‌سنگ

کز تنش لختی به ساحل خفته و لختی دگر در آب (آخر شاهنامه: ص ۱۲۰)

ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند عامل مؤثر دیگری است که در حالت و موسیقی وزن و ایجاد هماهنگی بین محتوا و موسیقی دخالت دارد (ر.ک. وزن و قافیه شعر فارسی: ص ۶۵).

این معیارها تا حدودی می‌تواند در بررسی و تحلیل هماهنگی بین موسیقی و مضامین و عواطف شعر مؤثر باشد اما آن موسیقی که همزمان با شکوفا شدن شعر به صورت توأمان، عواطف شاعرانه را در بر می‌گیرد به پدید آمدن نوعی هماهنگی منجر می‌شود که عوامل شناخته شده آن در مقابل عوامل ناشناخته آن بسیار ناچیز است.

هماهنگی در شعر زیر از اخوان، نمونه‌ای از این گونه هماهنگی است. اخوان علاوه بر گزینش وزن متناسب با محتوا با «کم و زیاد کردن تعداد ارکان عروضی»، «کاربرد شبه‌جمله‌های عاطفی»، «ساختهای پرسشی و خطابی کوتاه و بلند» و «تکرار ساختهای کوتاه»، هماهنگی بسیار زیبایی بین موسیقی و عواطف شعر پدید آورده است:

قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟

از کجا، وز که خبر آوردی؟

خوش خبر باشی، اما، اما

گرد بام و در من

بی‌ثمر می‌گردد (آخر شاهنامه: ص ۱۶۴).

شفیعی نیز در اشعار کوتاهی که با انسان شتابزده و گرفتار عصر ماشین متناسب است با استفاده از وزن و ساختار نحوی متناسب، شکل نوشتاری و حتی کاربرد نشانه‌های سجاوندی، هماهنگی زیبایی بین موسیقی و زبان و محتوای شعر ایجاد کرده است. این ویژگی موجب شده است تا انسان معاصر، که همانند گذشتگان فرصت خواندن اشعار بلند و به خاطر سپردن آنها را ندارد، بسیاری از اشعار کوتاه او را به لحاظ زبان و موسیقی

هماهنگ با محتوا، بتواند به خاطر بسپارد و زمزمه لحظه‌های تنهایی خود کند:

آخرین برگ سفرنامه باران

این است:

که زمین چرکین است (آینه‌ای برای صداها: ص ۱۶۳)

نوعی هماهنگی در شعر فروغ فرخزاد هست که بین شاعران گذشته، نمونه‌های آن را در اشعار سعدی می‌توان یافت. این نوع از هماهنگی، هماهنگی وزن با ساختار نحوی زبان است بدون اینکه کمترین جابه‌جایی در ساختار کلام رخ داده باشد. فروغ این مطلب را چنین توضیح می‌دهد: «من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم و وزن مثل نخ است که از میان این کلمات رد شده بی آنکه دیده شود؛ فقط آنها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتد» (زنی تنها: ص ۱۵۹). در شعر زیر بدون اینکه در ساختار نحوی جمله‌های کلام، جابه‌جایی انجام شده باشد، وزن بر آنها جاری شده است. در این حالت وزن، زبان را به دنبال خود نمی‌کشد بلکه زبان است که وزن را آن گونه که ایجاب می‌کند پدید می‌آورد. این ویژگی که نزدیک کردن زبان شعر به زبان نثر و ایجاد هماهنگی بین وزن و آهنگ طبیعی گفتار است و نیما برای ایجاد آن تأکید فراوان کرده است در شعر فروغ نمونه‌های فراوان دارد؛ مانند اشعار زیر: (که برای بهتر نمایان شدن قرابت شعر و زبان نثر، سطرهای شعر به دنبال هم نوشته شده و پایان سطرها با علامت «/» مشخص شده است).

- تمام روز در آینه گریه کردم / بهار پنجره ام را / به وهم سبز درختان سپرده بود / تنم  
به پیله تنهایی نمی‌گنجید / بوی تاج کاغذیم / فضای آن قلمرو بی آفتاب را / آلوده کرده  
بود (مجموعه اشعار فروغ: ص ۳۵۲).

- تمام روز / نگاه من / به چشمهای زندگیم خیره گشته بود / به آن دو چشم مضطرب  
ترسان / که از نگاه ثابت من می‌گریختند / و چون دروغگویان / به انزوای بی خطر پلک‌ها  
پناه می‌آوردند (همان: ص ۳۵۳).

- آیشما که صورتتان را / در سایه نقاب غم انگیز زندگی / مخفی نموده‌اید / گاهی به این حقیقت -  
یأس آور / اندیشه می‌کنید / که زنده‌های امروزی / چیزی بجز تفاله یک زنده نیستند (همان:  
ص ۳۴۷).

## ۲-۲- هماهنگی بین موسیقی کناری و محتوا

قافیه به لحاظ اینکه حالت «چفت و بست بین اجزای شعر را دارد» (موسیقی شعر: ص ۸۲) از نظر هماهنگی و پیوند بین بندها و سطرها و استوار داشتن محور عمودی و حفظ وحدت احساس در شعر حائز اهمیت است. حتی در اشعاری که گرفتار نوعی پریشانی عواطف است قافیه موجب می شود خواننده با رسیدن به آن، احساس هماهنگی کند. بنابراین این اگر شاعر از عنصر قافیه به شیوه درست بهره برداری کند، می تواند هماهنگی و انسجام شعر را تقویت کند.

در شعر زیر، شاعر از سکوتی حکایت می کند که همچون ازدهایی خفته، لحظه های عمر او را بیهوده نابود می کند. از همین رو مجموع قافیه و ردیف نیز هماهنگ با سکوت حاکم بر شعر، گویی تداعی کننده «هیس» (علامت سکوت) است:

در سکوتم ازدهایی خفته است

که دهانش دوزخ این لحظه هاست

کن خموش این دوزخ از گفتار سبز

کان زمرد دافع این ازدهاست (آینه ای برای صداها: ص ۱۹)

وزن و قافیه و واژگان شعر زیر از محمد زهری، که هماهنگی شگفت انگیزی با محتوای شعر دارد، آنچنان زیبا و هماهنگ با معنای مطرح شده در هر سطر، گزینش شده است که دوگانگی شخصیت انسان عصر ما و شاید هر عصری در زندگی خصوصی و تظاهر اجتماعی در مقایسه با شب و روز به بهترین وجه نشان داده می شود:

«من» شب تا «من» روز از زمین تا آسمان دور است

«من» روز آستان مهر پر نور است

«من» شب آشیان ظلمت کور است (درآمدی بر سبک شناسی ساختاری: ص ۱۶۵).

## ۳- هماهنگی بین تصاویر و محتوا

برای اینکه شاعر، عواطف خود را، که اموری انتزاعی و مجرد است به دیگری انتقال دهد و خواننده را نیز تحت تأثیر آن عواطف قرار دهد از کارگاه خیال خود کمک می گیرد و آنها را سوار بر مرکب صورتهای خیال به خواننده منتقل می کند. پورنامداریان در مورد نقش صورتهای خیال در شعر می گوید: «صورتهای خیال، شاعر را یاری می کند تا

بتواند قدرت کلام را تا حد بیان یک تجربه ویژه روحی افزایش دهد و امکان انتقال عواطف را به دیگران از طریق زبان فراهم آورد» (سفر در مه: ص ۱۸۸). به همین سبب بین تصاویر و عناصر و اجزای دیگر شعر باید هماهنگی برقرار باشد تا پرواز عاطفه از آسمان ذهن شاعر به سراچه دل خواننده میسر شود. هماهنگی در صور خیال را در سه محور می توان بررسی کرد:

هماهنگی بین ارکان سازنده هر تصویر

هماهنگی بین تصاویر گوناگون در محور عمودی شعر

هماهنگی بین تصاویر و عواطف شعری

### ۳-۱- هماهنگی بین ارکان هر تصویر

هر کدام از تصویرهای شعر یک ساخت به شمار می آید و دارای ساختاری است که هماهنگی بین اجزای آن ناگزیر است؛ مثلاً در شعر زیر:

شب که جوی نقره مهتاب

بیکران دشت را دریاچه می سازد

من شرع زورق اندیشه ام را می گشایم در مسیر باد (مجموعه آثار: ص ۱۷۷)

در تصویری که بر اساس تشبیه شکل گرفته است، اجزا به دو دسته کلی تقسیم می شود؛ برخی از آنها در رکن مشبه و برخی دیگر در رکن مشبه به قرار می گیرد. بین «نقره» و «مهتاب» یا «دشت» و «دریاچه» هماهنگی لازم وجود دارد، اما بین دو جزء «جوی» و «مهتاب» هماهنگی نیست برای اینکه «جوی» با توجه به معنای قاموسی آن یعنی «مسیر باریک آب» از معنای ضمنی «محدودیت» برخوردار است در حالی که «مهتاب» با معنای ضمنی گستردگی و فراگیری همراه است. بین دو جزء «بیکران دشت» و «دریاچه» نیز همین تباین معنای ضمنی حاکم است. صفت «بیکران» برای «دشت» موجب ناهماهنگی آن با «دریاچه» می شود که به نوعی «کران مند» است.

اما در این تصویر بر خلاف تصویر قبل بین تمام اجزا، پیوند و هماهنگی زیبایی برقرار است:

فریادهای عاصی آذرخش

هنگامی که تگرگ

در بطن بی‌قرار ابر

نطفه می‌بندد (مجموعه آثار: ص ۳۸۸)

در شعر زیر نیز مثل نهالی که کاشته شود و بتدریج رشد کند تا به میوه بنشیند، اجزای تصویر هماهنگ با محتوا مرحله به مرحله در هر سطر کاملتر می‌شود تا اینکه سرانجام به کمال نهایی می‌رسد:

به روی قلۀ دور

صدای تیشۀ فرهاد بود

تیشۀ نور

به کوه ابر گرانبار و ضربه‌ها کاری

که ناگهان شد شیر سپیده‌دم جاری

شکافت سینۀ کوه

درید چادر ابر

دمید چهره مهر (از دیار آشتی: ص ۳۲)

### ۳-۲- هماهنگی بین تصاویر در محور عمودی

در شعر گذشته فارسی، تصاویر یک منظومه در هر بیت برای خود مستقل بود و غالباً به تصاویر بیت دیگر ربطی نداشت. در برخی موارد، تصاویر همچون لایه‌های بر روی هم انباشته‌ای بود که هیچ هماهنگی بین آنها نبود. شفیع کدکنی در این باره می‌گوید: «بررسی شعر فارسی بروشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده است و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال تصویرهای تازه به وجود آورده‌اند» (صور خیال در شعر فارسی: ص ۱۷۰). اما در شعر معاصر، سیر احساسات و عواطف شاعر همانند سیر تکاملی یک گیاه از زمان کاشت دانه تا گل دادن آن است. تصاویر از یک سو هماهنگ با مراحل سیر احساسات و عواطف و از سوی دیگر هماهنگ با یکدیگر ایجاد می‌شود. در شعر معاصر هر تصویر، مکمل تصویر پیشین است و جمع تصاویر مانند نقش کامل قالی است که از مجموع نقشهای کوچک و جزئی شکل می‌گیرد.

شعر زیر از منوچهر آتشی گویای این مطلب است:  
 باز آن غریب مغرور/ در این غروب پرغوغا/ با اسب در خیابانهای پرهای وهوی شهر/ پیدا  
 شد.

در چهار راه [ باز ] از چراغ قرمز/ بگذشت  
 و اسبش / از سوت پاسبان / و بوق پردوام ماشینها [ رم کرد.  
 او ] مغرور [ در رکاب ] پای افشرد  
 ... اسبش به بوی خصمی نامرئی [ سم کوید  
 و سوی اسب یال افشان تندیس [ شیهه کشید (آواز خاک: ص ۴۷-۵۱)  
 چنانکه می بینیم هر تصویر به تنهایی در چند سطر یا پاره سطر ایجاد شده و در محور  
 عمودی شعر دنباله و مکمل تصویر پیشین است. این ویژگی حتی در غزلهایی نیز که به  
 سبک و سیاق گذشته سروده شده وجود دارد؛ مانند غزل زیر از سایه:

شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت دوباره گریه بی طاقتم بهانه گرفت  
 شکیب درد خموشانه ام دوباره شکست دوباره خرمن خاکسترم زبانه گرفت  
 نشاط زمزمه زاری شد و به شعر نشست صدای خنده فغان گشت و در ترانه گرفت  
 زهی پسند کمان دار فتنه کز بن تیر نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت  
 امید عافیتم بود روزگار نخواست قرار عیش و امان داشتم زمانه گرفت  
 زهی بخیل ستمگر که هر چه داد به من به تیغ باز ستاند و به تازیانه گرفت  
 چو دود بی سر و سامان شدم که برق بلا به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت  
 چه جای گل؟ که درخت کهن ز ریشه بسوخت از این سموم نفس کش که در جوانه گرفت  
 دل گرفته من همچو ابر بارانی گشایشی مگر از گریه شبانه گرفت  
 (سیاه مشق ۲: ص ۶۷)

### ۳-۳- هماهنگی بین تصویر و عاطفه

همان گونه که تصاویر در بیان عواطف یاور شاعر است، پل بین خواننده و عواطف نیز  
 هست؛ یعنی خواننده غالباً از طریق تصاویر به لذت ناشی از دریافت عواطف نایل می شود.  
 معمولاً در تمام تصاویر، نوعی رابطه شباهت پیدا یا پنهان بین دو سوی تصاویر هست که  
 درک زمینه عاطفی شعر مستلزم درک این رابطه است. بنابر این می توان گفت تصاویری



مناسب عواطف دیریاب است که درک رابطه بین دو سوی تصویر آسانتر باشد و بالعکس تصاویری با عواطف زودیاب هماهنگ است که خواننده برای دریافت رابطه بین دو سوی تصویر به تأمل بیشتری نیاز داشته باشد؛ زیرا تأمل و دریافت پس از آن است که موجب لذت خواننده می شود. حال اگر تصاویر از این لحاظ با عواطف شاعرانه هماهنگ نباشد، عواطف دیریاب ملالت خاطر خواننده را فراهم کرده گاه موجب صرف نظر کردن خواننده از تأمل بیشتر و در نهایت رها کردن شعر می شود. به همین نسبت عواطف زودیاب نیز حالت عواطفی را پیدا می کند که در زبان ارتباطی و روزمره بیان می شود و از زیبایی و لذت ناشی از آن بی بهره است.

بنابر این تصاویر زمانی با زمینه های عاطفی هماهنگ است و این هماهنگی زیبا است که درک رابطه بین دو طرف تصویر به دریافت عاطفی منجر شود و خواننده به لذت ناشی از دریافت عاطفی نایل گردد. «شبانه» های شاملو سرشار از هماهنگی های زیبای بین تصویر و عاطفه است؛ مانند نمونه زیر:

اندوهش

غروبی دلگیر است

در غربت و تنهایی

همچنان که شادیش

طلوع همه آفتابهاست (مجموعه آثار: ص ۵۱۰)

شاعر از طریق توصیف وسعت «اندوه و شادی» معشوق و شدت تأثیر این اندوه و شادی، احساس تکریم و تعظیم خود را نسبت به معشوق، که زمینه ساز عاطفه شعر است به شیوه غیر مستقیم بیان می کند؛ برای این کار از دو مقطع زمانی از چرخه خورشید که برای مخاطب آشنا است، استفاده کرده و بین آنها و دو لحظه عاطفی معشوق همسانی برقرار کرده است تا خواننده با عبور از تصویر به عظمت و بزرگی معشوق شاعر برسد (نیز ر.ک. سفر در مه: ص ۲۹۹).

### نتیجه

- هماهنگی از عناصر اساسی و سبب پیوند و عامل وحدت معنوی و عاطفی اجزا و پدید آمدن نظام شعر است که همواره از ارکان اساسی شعر فارسی بوده است ولی در دوره

معاصر به وسیلهٔ نیما به شکل تازه‌ای مورد تأکید قرار گرفت. از دیدگاه نیما، شعر ساخت یکپارچه و منسجمی است که تمام واحدهای ساختاری آن از طریق عامل هماهنگی در ارتباط با یکدیگر، پیوندی انداموار دارد.

- هماهنگی کلی حاکم بر شعر را، که بر اساس مجموعهٔ هماهنگی‌های بین دو بخش ساختار درونی و بیرونی شعر شکل می‌گیرد به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱- هماهنگی بین اجزای ساختار بیرونی شعر ۲- هماهنگی بین اجزای ساختار درونی شعر ۳- هماهنگی بین اجزای ساختار بیرونی و اجزای ساختار درونی شعر.

- آنچه مایهٔ اختلاف هماهنگی در شعر گذشته و معاصر می‌شود این است که هماهنگی در اشعار گذشتگان به جز موارد استثنایی، غالباً در بین برخی از عناصر و اجزای شعر بدون ارتباط با عناصر دیگر اعمال می‌شد ولی در شعر معاصر به منزلهٔ رگ و پی‌هایی است که سبب انداموارگی شعر می‌شود.

- اختلاف قابل توجه دیگر در عنصر هماهنگی در شعر گذشته و معاصر، هماهنگی بین صورتهای خیال است که در گذشته غالباً به بیت و محور افقی خیال منحصر می‌شد در حالی که در شعر معاصر، سیر احساسات و عواطف شاعر همانند سیر تکاملی یک گیاه از زمان کاشت دانه تا گل دادن آن است. تصاویر از یک سو هماهنگ با مراحل سیر احساسات و عواطف و از سوی دیگر هماهنگ با یکدیگر شکل می‌گیرد و تکامل می‌یابد. بخش عمدهٔ هماهنگی در اشعار گذشتهٔ فارسی به ترتیب هماهنگی بین موسیقی و محتوا، هماهنگی بین واژگان و هماهنگی آوایی بوده و از میان آنها هماهنگی بین واژگان هر بیت تا بدان حد مورد توجه شاعران بوده است که بعضی از نمونه‌های آن، قانونمند شده است و از آنها با نام آرایه‌هایی همچون تناسب، تضاد، ایهام تناسب و غیره در فن بدیع یاد کرده‌اند.

- هماهنگی بین شکل نوشتاری و محتوای شعر، گونهٔ جدیدی از هماهنگی در شعر معاصر است که شعر گذشته از آن محروم بوده است.

- گونهٔ دیگری از هماهنگی در شعر معاصر هست که بین شاعران گذشته، نمونه‌های آن را در اشعار سعدی می‌توان یافت. این گونه هماهنگی، هماهنگی وزن با ساختار نحوی زبان است. این ویژگی که نزدیک کردن زبان شعر به زبان نثر و ایجاد هماهنگی بین وزن و

آهنگ طبیعی گفتار است، مطلبی است که نیما برای ایجاد آن تأکید فراوان کرده و از بین پیروان او فروغ فرخزاد بخوبی از عهده آن برآمده است.

- بررسی اجمالی شعر فارسی بر اساس نظریه هماهنگی حاکی است که بین گذشتگان، اشعار حافظ و از معاصران اشعار نیما، شاملو، اخوان و شفیع از ظریفترین جنبه های هماهنگی بین زبان و تخیل و موسیقی و محتوا برخوردار است.

## فهرست منابع

- ۱- آتشی، منوچهر. (۱۳۴۶). آواز خاک. چاپ اول. بی جا، نیل
- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). حقیقت و زیبایی. چاپ پنجم. تهران، مرکز.
- ۳- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۸). آخر شاهنامه. چاپ چهاردهم. تهران، مروارید.
- ۴- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۵). از این اوستا. چاپ دهم. تهران، مروارید.
- ۵- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۶). بدعتها و بدایع نیماوشیخ. چاپ سوم. تهران، زمستان.
- ۶- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۹). در حیاط کوچک پائیز در زندان. چاپ یازدهم. تهران، زمستان.
- ۷- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۸۰). زمستان. چاپ هفدهم. تهران، مروارید.
- ۸- امامی، نصرالله. (۱۳۶۹). «زبان شعر و واژگان شعری»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال بیست و سوم، شماره سوم و چهارم، صص ۶۵۸-۶۷۹.
- ۹- امین پور، قیصر. (۱۳۸۶). دستور زبان عشق. چاپ سوم. تهران، مروارید.
- ۱۰- پاشایی، ع. (۱۳۸۲). نام همه شعرهای تو (زندگی و شعراحمدشاملو). دو جلد. چاپ دوم. تهران، ثالث.
- ۱۱- پرین، لارنس. (۱۳۷۶). درباره شعر. ترجمه فاطمه راکعی. چاپ دوم. تهران، اطلاعات.
- ۱۲- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه (تأملی در شعر شاملو). ویراست جدید. تهران، نگاه.
- ۱۳- حقوقی، محمد. (۱۳۷۰). ادبیات امروز ایران (نظم، شعر). چاپ اول. تهران، قطره.
- ۱۴- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). داستان دگردیسی (روند دگرگونی های شعر نیماوشیخ). چاپ اول. تهران، نیلوفر.
- ۱۵- خانلری، پرویز. (۱۳۶۷). هفتاد سخن (شعر و هنر). چاپ اول. تهران، توس.
- ۱۶- خواجه نصیرالدین، محمدبن محمدبن الحسن الطوسی. (۱۳۶۷). اساس الاقتباس. تصحیح مدرس رضوی. چاپ چهارم. تهران، دانشگاه تهران.
- ۱۷- دیچز، دیوید. (۱۳۷۳). شیوه های نقد ادبی. ترجمه محمدتقی (امیر) صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران، علمی.
- ۱۸- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). ارسطو و فن شعر. چاپ اول. تهران، امیرکبیر.
- ۱۹- سایه، ه. ا. (۱۳۵۶). سیاه مشق ۲. چاپ دوم. تهران، کتاب زمان.

- ۲۰- سیاهپوش، حمید. (۱۳۷۶). زنی تنها (یادنامه فروغ فرخزاد). چاپ اول. تهران، نگاه.
- ۲۱- شاملو، احمد. (۱۳۸۲). مجموعه آثار. دفتر یکم. شعرها. چاپ چهارم. تهران، نگاه.
- ۲۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). آئینه ای برای صداها. چاپ سوم. تهران، سخن.
- ۲۳- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. چاپ سوم. تهران، آگاه.
- ۲۴- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۰). موسیقی شعر. چاپ سوم. تهران، آگاه.
- ۲۵- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۸۲). هزاره دوم آهوی کوهی. چاپ سوم. تهران، سخن.
- ۲۶- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). کلیات سبک شناسی. چاپ پنجم. تهران، فردوس.
- ۲۷- عسگری (مانی)، میرزا آقا. (۱۳۸۲). هستی شناسی شعر. چاپ اول، تهران، قصیده سرا.
- ۲۸- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). درآمدی بر سبک شناسی ساختاری. چاپ اول. تهران، شعله اندیشه.
- ۲۹- فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۸ ش. ۱۹۸۹ م). مجموعه اشعار فروغ. چاپ اول. آلمان، نوید.
- ۳۰- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القار (رهیافتی به شعر اخوان ثالث). چاپ اول. تهران، هرمس.
- ۳۱- مجابی، جواد. (۱۳۸۱). شناختنامه شاملو. چاپ سوم. تهران، قطره.
- ۳۲- مشیری، فریدون. (۱۳۷۳). از دیار آشتی. چاپ سوم. تهران، چشمه.
- ۳۳- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۹). گزیده اشعار. ضمیمه (به نرمی باران: به کوشش علی دهباشی. چاپ دوم. تهران، شهاب و سخن.
- ۳۴- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۶). وزن و قافیه شعر فارسی. چاپ اول. تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ۳۵- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲). درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت. ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش. چاپ اول. تهران، چشمه.
- ۳۶- هوف، گراهام. (۱۳۶۵). گفتاری درباره نقد. ترجمه نسرین پروینی. چاپ اول. تهران، امیرکبیر.