

صنایع بدیعی در «شعر نو»

تقی پورنامداریان*

ناهید طهرانی ثابت**

چکیده

صنایع بدیعی از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان بسیاری بوده است. علی‌رغم تفاوت‌های آشکاری که شعر نو در عرصه وزن و قافیه و نیز عاطفه و مضامین آن با گذشته دارد، و با وجود اظهارات صریح نیما مبنی بر ناکارآمدی دانش بدیع، حضور آرایه‌های ادبی را در شعر نو نمی‌توان نادیده گرفت. بررسی بدیع در اشعار چهار تن از شاعران معاصر - نیما، سپهری، اخوان ثالث و شاملو - نشان می‌دهد که فنون بدیعی در شعر نو، جنبه تصنعی خود را از دست داده و به صورت طبیعی و براساس انواع تداعی ظهور یافته است. آنچه در این زمینه در شعر ایشان بیشتر به چشم می‌خورد، آن دسته از فنون لفظی بدیع است که علاوه بر ایجاد موسیقی، در ایجاد انسجام نیز نقش مؤثری ایفا می‌کند. فنون معنوی بدیع، در شعر نو چندان ظهور و بروز ندارد. مواردی که در این بخش دیده می‌شود، اغلب بر تضاد و تناسب استوارند. در این مقاله، ضمن بیان تفاوت‌های شعر نو و شعر کلاسیک، فنون بدیعی در نمونه‌هایی از اشعار شاعران مذکور بررسی و با یکدیگر مقایسه شده است.

کلیدواژه‌ها: صنایع بدیعی، شعر نو، نیما، سپهری، اخوان، شاملو.

مقدمه

مهم‌ترین ویژگی کلام بلیغ، مطابقت آن با مقتضای حال مخاطب به جهت تأثیر بیشتر است که ابزارهای مختلفی دارد. بخشی از این ابزارها در سنت مطالعات بلاغی ما در علم معانی و

* استاد پژوهشگاه علوم انسانی

** دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس tehrani@modares.ir

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۰/۱۹، تاریخ پذیرش: ۹۰/۲/۱۴

بخشی دیگر در علوم بیان و بدیع قرار دارد. این فنون در متون مختلف، اعم از شعر، نثر، خطابه و کلام آسمانی، به کار رفته است. هر یک از این ابزارها، با توجه به اینکه کلام از مقوله ادبیات یا غیر آن باشد، نقشی اصلی یا فرعی به عهده می‌گیرند. تا مدت‌ها گمان می‌رفت که وجود صنایع بدیعی، عامل اعجاز قرآن کریم است؛ تا اینکه باقلانی در قرن سوم آن را مردود دانست و در قرن پنجم، جرجانی، نظم قرآن را دلیل اعجاز معرفی کرد، یعنی همان کیفیت ترکیب و مطابقت کلام با مقتضای حال و مقام، که قابل تقلید نیست و مبانی آن در علوم معانی و بیان آمده است. پس از آن، صنایع بدیعی، دیگر نقشی فرعی می‌یابد و ذیل بلاغت قرار می‌گیرد. خطیب قزوینی، بدیع را دانشی می‌داند که به وجوه زیبایی کلامی می‌پردازد و دلالت آن واضح و مطابق با مقتضای حال مخاطب باشد؛ بدین معنی که هرگاه سخن مطابق مقتضای حال مخاطب و دلالت آن بر معنی مقصود روشن باشد، می‌توان از این ابزارهای زیبایی‌آفرینی که در دانش بدیع شناخته شده است، به حد نیاز استفاده کرد. وجود صنایع بدیعی به گونه‌ای بوده که نبود آن بر معنای مقصود خللی وارد نمی‌آورد، بلکه حضور آن تنها سبب زیبایی و زینت کلام بوده است؛ لذا نقش بدیع تنها ایجاد زیبایی و جایگاه آن ذیل معانی و بیان است. تعریفی که خطیب قزوینی با توجه به مباحث پیشینان از بدیع بیان کرده است، نشان می‌دهد که قداما میان بوطیقا (فن آفرینش ادبی) و رطوریقا (فن خطابه)، تفاوت چندانی قائل نبوده‌اند؛ نزد ایشان آنچه غالباً شعر را از نثر جدا می‌کرد، وزن و قافیه بوده است.

در حوزه مطالعات غربی، با پیدایش مباحث جدید در عرصه زبان‌شناسی و نقد ادبی، بوطیقا (فن آفرینش ادبی) ارزشی دوباره می‌یابد. فرمالیست‌ها در پی یافتن ادبیت متن، شگردهایی را می‌جویند که متن عادی را به متن ادبی تبدیل می‌کند. مفهوم آشنایی‌زدایی، از مفاهیم اساسی آنان بوده است. تأکید ایشان بر زبان شعر، این فکر را تقویت می‌کند که در اثر ادبی، ناگزیر از به‌کاربردن ابزارهایی هستیم که به زبان تشخیص می‌بخشد. طبیعی است که اسباب این تشخیص نمی‌تواند نقشی فرعی به عهده داشته باشد؛ زیرا بر این اساس، شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳). بررسی دستاوردهای مکتب فرمالیسم نشان می‌دهد که بسیاری از فنون سنتی بدیعی را می‌توان از جمله شگردهای آشنایی‌زدایی دانست که می‌توانند عامل ادبیت متن باشند. با این فرض، بدیع دیگر عاملی فرعی برای بلاغت اثر ادبی نخواهد بود؛ بلکه خود نقشی مؤثر در شکل‌گیری آن خواهد داشت.

در ادب کلاسیک مهم‌ترین عامل تفاوت شعر و نثر، وزن و قافیه است که با ظهور شعر نو التزام به آن، دستخوش تغییراتی شده و حضور عاطفه و دخالت ناآگاهی در سرایش شعر

ظهور چشمگیرتری یافته است. مخاطب و مقتضای حال، تغییر، و صورت و محتوا با گذشته تفاوت‌های آشکاری کرده است. نیما در یادداشت‌های خود به‌صراحت اعلام می‌کند که در شیوه‌اش بدیع کاربردی ندارد.^۳ با این همه، در اشعار او و شاگردانش، با مواردی از بدیع سستی که گاه با تغییراتی همراه است، مواجه می‌شویم. بررسی ویژگی‌های فنون به‌کاررفته در شعر نو، انگیزهٔ پیدایش مقالهٔ حاضر است که پس از بیان ویژگی‌های شعر نو و تفاوت‌های آن با شعر کلاسیک، از بررسی نمونه‌هایی در حجم مساوی از اشعار کوتاه و پایانی نیما، «حجم سبز» سپهری، «آخر شاهنامه» اخوان ثالث و «باغ آینه» شاملو حاصل شده است.

آغاز تجدد

کوشش برای تجدد و نوآوری، با نیما آغاز نمی‌شود. در هر دوره، به‌تناسب شرایط تاریخی، عده‌ای از شاعران، به‌قصد نوآوری، تغییراتی در اسالیب شعر داده‌اند. خاقانی و نظامی، از جمله کسانی هستند که عالم‌اً و عاملاً در آن تجدید نظر کرده‌اند. کوشش صوفیه و اقدام شاعران سبک‌های هندو نیز خود تلاشی دیگر به‌شمار می‌رود. با این همه، تغییر و تحول در حوزهٔ عاطفه کمتر مورد توجه بوده است. آشنایی با زندگی مدنی و اجتماعی جوامع اروپایی در اواخر قرن نوزدهم، به‌تدریج ارزش‌های محیط زندگی و در نتیجه عواطف حاصل از زندگی را دگرگون می‌کند. شعر مشروطیت با زمینهٔ تند عاطفی، پیرامون مسائل و مشکلات جامعه شکل می‌گیرد و می‌کوشد مسائل روز را به‌صراحت و حتی با ذکر نام اشخاص و وقایع ثبت کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۰۱).

این کارها عمدتاً به‌دست کسانی انجام می‌گیرد که به‌نحوی با فرهنگ و ادبیات کشورهای اروپایی در تماس بوده‌اند. به‌تدریج هنجارها، هم در سطح عناصر سازندهٔ شعر و هم در کل نظام ادبی، دستخوش تغییراتی می‌شود که در آغاز به‌شکل نوآوری‌های واژگانی، معناشناختی یا نحوی ظهور می‌یابد و به‌صورت پدیده‌های ناهمگون در سنت کلاسیک عمل می‌کند و نمی‌تواند تغییری هماهنگ و همه‌جانبه پدید آورد (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۴۱۵). نیما به‌خوبی درمی‌یابد که تجدد معاصران یک‌بعدی است و می‌کوشد اعتدالی میان همهٔ عناصر ساختمان شعر به‌وجود آورد، به‌گونه‌ای که از عواطف انسان عصر او سخن بگوید. تلاش‌های نیما نه یک سرآغاز بلکه نقطهٔ اوج و مرحلهٔ کمال این جریان است (همان، ص ۲۶). اشعار او قدم به قدم کامل‌تر می‌شود و سرانجام به جایی می‌رسد که از نظر فضا و محیط و ویژگی‌های اقلیمی به‌کلی متفاوت از با اقلیم کهن شود (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۸).

تفاوت‌های شعر کلاسیک و شعر نو

بارت دو نوع متن را معرفی می‌کند: متن معطوف به خواننده (بسته) و متن معطوف به نویسنده (باز). در متن نوع اول، خواننده مصرف‌کننده منفعلی به حساب می‌آید. چنین متنی را بارت متن کلاسیک می‌نامد. متقابلاً در متن معطوف به نویسنده، خواننده نه مصرف‌کننده، بلکه سازنده متن و در واقع نویسنده متن است (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۵۹). در نوع اول (متن بسته) همه خوانندگان ارتباط یکسانی با معنای مشخص متن برقرار می‌کنند، چرا که در این متون، زبان ابزاری برای انتقال معنی است. شمس قیس، سخنی را که خوانندگان نتوانند ارتباطی یکسان با آن برقرار کنند، شعر نمی‌شمارد. اما در نوع دوم (متن باز)، معنایی از پیش معلوم وجود ندارد تا زبان را به سمت و سویی معین هدایت کند. هر اثر ناب ادبی، از جمله شعر تا حد بسیار زیادی حاصل دخالت ناآگاهی است که در عرصه آگاهی خالق اثر می‌تراود. این تداخل، شیوه بیانی خاصی را شکل می‌دهد. معنی اثر در خلال فعالیت شاعرانه متولد می‌شود و هستی می‌یابد و شاعر خود یکی از مخاطبان بیگانه آن است. درجه ابهام در شعر، نسبت مستقیمی با میزان دخالت ناآگاهی در پدید آمدن آن دارد. وقتی معنایی از پیش معین نبوده باشد جست‌وجو سرانجام به جایی می‌رسد که توقع و انتظار ذهنیت جوینده ایجاب کرده است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۱-۲۰۹).

در سنت ادبی ما، دو تعریف عمده از شعر درخور توجه است: نخست تعریفی که بر طبق آن، شعر «سخنی اندیشیده، مرتب معنوی، موزون، متکرر، متساوی، حروف آخر آن به یکدیگر مانده» (شمس الدین محمد بن قیس رازی، ۱۳۷۳: ۱۸۷) است؛ دیگر تعریفی که در آن بر عاطفه و انفعال نفسانی تکیه می‌شود و شعر کلامی مخیل‌شمرده می‌شود که اقتضای انفعالی می‌کند، خواه معنی روشنی داشته یا نداشته باشد (خواجه نصیر، ۱۳۲۶: ۵۹۱).

تعریف نخست امروز بیشتر در باب نظم صادق است و اگر امروز بخواهند بر اساس سنت، تعریفی از شعر ارائه دهند، آن را سخنی «موزون و مقفی» و «مخیل» معرفی می‌کنند. مطابق تعریف نخست و دستور شمس الدین محمد بن قیس رازی در المعجم (۱۳۷۳: ۳۸۶-۳۸۵)، هرگاه شاعر بخواهد شعر یا نظمی را آغاز کند، باید ابتدا نثر آن را ببیند، سپس وزن موافق موضوع و قافیه‌های ممکن را از پیش تعیین کند و پس از سرودن ابیات، آنها را جابه‌جا کند به گونه‌ای که پس از تلفیق با یکدیگر، بیگانه و بی‌ربط نباشند. در این دستور، سلطه وزن و قافیه بر معنای اندیشیده به خوبی نشان داده می‌شود. نیما نیز اگرچه معتقد است که اصل با معنی است و هنرمند باید از خود بپرسد که گفتن چه لزومی دارد

(نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۱۴)، بر غلبه عاطفه شاعر در هنگام سرایش تأکید دارد و معتقد است عطف توجه شاعر به رعایت قید و بندهای شعر سنتی، سبب دورشدن تدریجی او از حال و هوای عاطفی اش می‌شود و نوشتن شعر که تحت تأثیر عاطفه آغاز شده و با پاره‌ای از ناآگاهی توأم است، رفته‌رفته به شعرسازی هشیارانه‌ای برای رعایت قیود صورت و قالب بدل و سبب می‌شود که جریان معنی‌زایی مبتنی بر احوال عاطفی شاعر در طول خلاقیت شعر مدام با مانع روبه‌رو شود (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۸۲). نگرش تازه نیما به جهان موجب شده است تا تجربه شاعرانه را با ناآگاهی پیوند زند و لزومی نبیند که آن را به مفهومی آگاه و به اقتضای تجربه‌های همگانی بیان کند. در شعر نیمایی، دو اصل اساسی سنت، یعنی تساوی وزنی مصرع‌ها و حفظ نظم مبتنی بر تکرار قافیه، از میان برمی‌خیزد و تنها مایه وزنی و موسیقایی شعر باقی می‌ماند. از میان برخاستن این دو قید استوار سنت سبب می‌شود که صورت و قالب تنها پس از هستی یافتن شعر وجود و حضور پیدا کند و بتواند جبر حضور خویش را بر شاعر و جریان طبیعی خلافت شاعرانه تحمیل کند بلکه وجودش به وجود شعر قائم شود (همان، ص ۸۵).

این موضوع نه تنها در شعر نیما که در شعر شاگردان او یعنی سپهری، شاملو و حتی اخوان ثالث نیز وجود دارد. شاملو در این باره می‌گوید:

در هنگام سرودن، تا لحظه‌ای که قلم بر روی کاغذ قرار می‌گیرد، موضوع شعر حتی به‌طور مبهم نیز برایم روشن نیست چه رسد به اجزای آن. تا لحظه نوشتن شعری که پنهان از من و تحت تأثیر تجربه‌ای بیرونی به صورت ذهنیت شاعرانه درآمده است، از موضوع آن اطلاعی ندارم. شعر در لحظه زایش تنها از من به‌صورت ماما استفاده می‌کند (حریری، ۱۳۸۵: ۶۱)

اخوان ثالث نیز در همه لحظات قادر به سرودن نیست و به گفته خود تا آن «شعور نبوت» و حالت «بی‌تابی» پیامبرانه‌ای که خود است، از آن سخن گفته به او دست ندهد، آمادگی و پذیرش «هدیه خدایان» را نخواهد داشت (حقوقی، ۱۳۷۶: ۹). به این ترتیب، دیگر نمی‌توان توقع داشت که شاعر نیمایی نیز مانند گذشته ابتدا به موضوع بیندیشد، بعد آن را بسراید و سپس آن را با فنون بدیعی زینت بخشد. در واقع در این نوع شعر، صنعت‌پردازی معنای خود را از دست می‌دهد و شعر به سوی طبیعی‌سازی گام برمی‌دارد. با این همه، ذهنیت شاعرانه از زیبایی‌های زبانی خالی نیست. شاملو در این باره می‌گوید:

گوشی که آشنایی با موسیقی حساسش کرده است، خودبه‌خود جای خالی یک «ز» را درست در ابتدای سطر متوجه می‌شود و با آوردن کلمه مناسب دیگر، ارزش صوتی‌اش را بیشتر می‌کند که در من این عوامل ذهنی شده است. (همان، ص ۶۳)

به همین دلیل است که می‌توان صنایع بدیعی را از نظر کیفیت تولید براساس انواع تداعی تقسیم کرد (پورنامداریان و طهرانی ثابت، ۱۳۸۹) که بر سه اصل تشابه، مجاورت و تضاد مبتنی است. بسیاری از صنایع به‌کاررفته در شعر نو حاصل همین انواع تداعی است. ذهنیت شاعرانه در میزان کاربرد این صنایع نقش مهمی ایفا می‌کند. از همین رو نیما خود به شاگردانش توصیه می‌کند که از مطالعه دقیق اشعار قدما غفلت نورزند (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۵۹)؛ زیرا شاعر به مصالح نیازمند است. اما در هنگام سرایش، این مصالح و فنون به‌طور طبیعی و نه به‌صورت تصنعی و به‌مقتضای حال و هوای عاطفی او به‌کار می‌رود و هرچه ذهنیت وی در این عرصه تربیت‌یافته‌تر باشد، به‌طور طبیعی از فنون بیشتری به‌فراخور موضوع بهره می‌جوید؛ به عنوان مثال، در شعر اخوان ثالث که به بهره‌مندی از فرهنگ ادبی گذشته و تسلط بر زبان خراسانی مشهور است، میزان استفاده از فنون ادبی همچون سجع و جناس بیشتر است.

صنایع بدیعی در شعر نو

آرایه‌های ادبی در شعر نو، همچون وزن و قافیه، از همه قواعد سنت پیروی نمی‌کنند و ابداعات و تغییرات بسیاری در آنها دیده می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم، شعر نو از حیث شکل و قالب، متفاوت از گذشته است. واحد شعر، دیگر «بیت» نیست، بلکه مصراع‌های کوتاه و بلند «بند» جای آن را گرفته است؛ و همین امر، تغییراتی را در نحوه کاربرد صنایع بدیعی ایجاد می‌کند، به‌گونه‌ای که بسیاری از آرایه‌های لفظی که حاصل به‌کاربردن سجع، جناس و تکرار واژه در مکانهای مشخصی از بیت‌اند، هم‌چون تردید، تعطف، تصدیر و تشابه‌الاطراف، مانند گذشته امکان ظهور و بروز نخواهند داشت مگر آنکه آنها را با توسع در نظر داشته‌باشیم و مصراع و بند را مبنای آنها قرار دهیم. این ویژگی سبب می‌شود تا برخی از صنایع بدیعی نمود کمتری یابد و برخی دیگر بیش از پیش به‌چشم آید.

صنایع به‌کاررفته در شعر نو، بی‌اختیار شاعر و حاصل انواع تداعی است، که بر سه اصل تشابه، مجاورت و تضاد استوار است. آنچه از فنون بدیعی در اشعار ایشان به‌دست آمده، به‌اقتضای موضوع و مبتنی بر ذوق زیبایی‌شناختی آنان بوده که به‌طور طبیعی ظهور کرده است. جرجانی نیز فنون ادبی را در صورتی عامل زیبایی می‌شمرد که بدون قصد و به‌شکلی طبیعی و به‌اقتضای معنی ظاهر شود (جرجانی، ۱۳۷۴: ۵).

در میان چهار شاعری که نمونه شعر ایشان بررسی شده است (نیما، اخوان ثالث، سپهری

و شاملو)، بیشترین استفاده از صنایع بدیعی در شعر نو به اخوان ثالث و کمترین آن به سپهری اختصاص دارد. تعداد صنایع به کاررفته در شعر ایشان در مقیاس مساوی به ترتیب عبارت است از: اخوان ثالث: ۹۶۸، نیما: ۵۹۳، شاملو: ۵۹۱ و سپهری: ۴۹۷.

از میان این فنون، آنچه بیشتر دیده می‌شود، فنون لفظی بدیع است که در ایجاد موسیقی و زیبایی کلام نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. همچنین، از آنجا که شکل درونی شعر و انسجام و یکپارچگی آن مورد توجه بوده است و از طرفی این فنون از انواع تکرار به‌شمار می‌روند، نقش مؤثری در ایجاد انسجام و وحدت شعر ایفا می‌کنند. تداعی‌های آوایی یا صنایع لفظی به‌ترتیب بسامد در شعر نیما ۸۲/۹۶٪ درصد کل آرایه‌ها، اخوان ثالث ۷۰/۷۶٪، شاملو ۶۹/۲۰٪، و در شعر سپهری ۶۲/۳۴٪ است. در این میان واج‌آرایی درصد بالایی را به خود اختصاص داده است؛ شاید به این دلیل که ذهن شاعران مذکور، به‌جز اخوان ثالث که در شعر کلاسیک آزمودگی بیشتری داشته، در عرصه بدیع چندان تربیت نیافته است. واج‌آرایی در شعر نو، گاه به صورت متوالی و گاه به‌شکل پراکنده در چند مصراع دیده می‌شود؛ مانند:

م (/m/) : مقهور ماند مرد (نیما یوشیج: ۷۱۰، ف (/f/) : رفتم فرو به فکر و فتاد از کفم سبو (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۱۷)،

خ (/x/) : یاران ناشناخته‌ام / چون اختران سوخته / چندان به خاک تیره فرو ریختند سرد (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۲۹).

موسیقی، حاصل از واج‌آرایی، گاه علاوه بر تکرار واجی خاص، با تکرار سجع، جناس، تکرار و یا هجاآرایی همراه می‌شود؛ مانند:

س (/s/) : سکوتی نشسته است / لب بسته در دره‌های سکوت / سرگردان (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۵۴). «نشسته» و «بسته»، سجع مطرف‌اند؛ «سکوت» تکرار شده است

ح (/h/) : تا حصار کلبه در حسرتش محصور (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۴۲). «حصار» و «محصور»، جناس اشتقاق‌اند

س (/s/) : هیچ کس نیست بس افسوس که نیست (نیما یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۲۵). «نیست» تکرار شده است

بخشی از این نوع، به تکرار دو واژه متوالی که واج‌های یکسان دارند، اختصاص دارد، که اگر این تکرار در آغاز کلمات باشد، موسیقی بیشتری را تولید می‌کند؛ مانند: سوی ساحل، تالاب تیره‌گون، از تور تهی، تابش تنهایی، سریر ساحل، تک طلسم، چرکین چراست.

گاهی در واج‌آرایی، تکرار چند واج مختلف با هم موسیقی ایجاد می‌کند؛ مانند:
 زان زلال تلخ شورانگیز / پاکزاد تاک آتشخیز (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۴۳) [(/z/)، ت (/t) ،
 ک (/k/)، آ (/ā/) - (/e/)]: (اخوان: ۴۳)

تابع‌اضافات نیز که در ادب عربی از موانع فصاحت به‌شمار می‌رود، در این بخش
 درخور توجه و از عوامل ایجاد موسیقی است؛ مانند:

او کلید قفل‌های بسته زنجیر زنگ‌آلوده‌ای را می‌دهد تعمیر... (نیما یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۵۵)،
 چشم‌های ما پر از تفسیر ماه زنده بومی (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۶۶)، هیچشان افسون شهر نقره
 مهتاب نربید (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۷۳)، در ساحل شکفته دریای سرد شب (شاملو، ۱۳۸۴:
 ۳۲۷)، جغد سکوت لانه تاریک درد خویش (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۲۹).

بسامد واج‌آرایی در شعر: شاملو ۳۱/۱۳٪، اخوان ۲۷/۸۹٪، نیما ۲۳/۶۰٪. سپهری ۲۲/۲۳٪.
 از آنجا که شاملو به رعایت وزن نیمایی متعهد نیست، شاید واج‌آرایی در شعر او بیش از
 دیگران به‌کار رفته است. در شعر اخوان ثالث نیز اگرچه وزن نیمایی وجود دارد، به‌سبب
 آشنایی وسیع او با شعر و ادب کلاسیک، از دایره واژگانی گسترده‌ای برخوردار است و زبان
 شعر او این امکان را فراهم می‌آورد تا به‌راحتی هر واژه‌ای را هماهنگ با واژه‌ای دیگر به‌کار
 برد و بر موسیقی کلام بیفزاید. واج‌آرایی با توسعی که به آن اشاره شد (در صورتی که موارد
 دوتایی و پراکنده را نیز شامل شود)، از حیث بسامد، در صدر آرایه‌های لفظی ایشان به‌جز
 نیما قرار دارد.

هجا‌آرایی یا تکرار هجا در شعر نو، یکی دیگر از عوامل ایجاد موسیقی است. از میان این
 چهار تن سپهری بیشتر از دیگران و اخوان ثالث کمتر به آن توجه کرده است. این نوع
 به‌ترتیب در شعر سپهری ۱۰/۴۶٪، شاملو ۹/۸۱٪، نیما ۹/۱۰٪ و اخوان ۸/۳۶٪ است؛ مانند:

جهان با آن چنان چون مرده‌ای در گور (نیما یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۴۰). [ان (/ān/)]

بی‌سنگ و بی‌کتیبه و بی‌نام و بی‌نشان (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۹۵). [بی (/bi/)]

خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۷۵). [خا (/xa/)]

دشمنان را می‌شناسم من (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۳۱). [نا (/na/)]

جناس در شعر اخوان ثالث بیش از دیگران به‌کار رفته است. درصد استفاده از آن در شعر
 اخوان ثالث ۱۱/۱۵٪، نیما ۹/۲۷٪، شاملو ۶/۴۲٪ و سپهری ۵/۰۳٪ درصد است. نیما و اخوان
 ثالث بیشتر از جناس اشتقاق و سپهری و شاملو از جناس اختلافی استفاده کرده‌اند.
 سجع نیز در شعر اخوان ثالث از دیگران بیشتر است. میزان استفاده از آن در شعر اخوان

ثالث ۸/۴۷٪، سپهری ۷/۸۴٪، نیما ۷/۰۸٪ و شاملو ۵/۲۴٪ است. بیشترین استفاده نیما، شاملو و اخوان ثالث از سجع مطرف و سپهری از سجع متوازن است. در مجموع، اخوان ثالث از سجع و جناس بیش از دیگران و شاملو کمتر استفاده کرده است.

در شعر نو، تکرار، بسامد بالایی دارد که می‌تواند دلالت‌های ضمنی نیز داشته باشد؛ همچنین، از بعد روان‌شناختی غلبه عاطفه را نشان می‌دهد. تکرار، یکی از عوامل ایجاد انسجام است و از آنجا که نیما خود تأکید زیادی بر وحدت و یکپارچگی شعر داشته، این عوامل در اشعار او از دیگران بیشتر است. بسامد تکرار به ترتیب در شعر نیما ۳۲/۸۸٪، شاملو ۱۶/۵۸٪، سپهری ۱۶/۴۹٪ و اخوان ۱۴/۸۷٪ است. در این میان، ردیف آغازی را می‌توان از ابداعاتی به‌شمار آورد که به‌نسبت، بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است. ردیف آغازی، شکل دیگری از ردیف پایانی است که در شعر نو به‌دلیل نامشخص بودن مکان قافیه و تکرار نامنظم آن، به ابتدای مصرع‌ها منتقل شده و اغلب با تکرار ساخت و گاه با موازنه و ترصیع همراه است.

ریشه‌ها در خاک

ریشه‌ها در آب

ریشه‌ها در فریاد (همراه با تکرار ساخت)

(شاملو، ۱۳۸۴: ۳۵۰)

این نوع، تنها به آغاز مصرع‌های متوالی محدود نمی‌شود بلکه در آغاز بندها و با فاصله نیز قابل مشاهده است که البته نمود کمتری دارد.

ردالمطلع نیز از دیگر تکرارهایی است که نمود کیفی بیشتری در شعر نو یافته و علاوه بر اینکه خود یکی از عوامل انسجام‌بخش متن است، گاه با اندکی تغییر در مطلع و مقطع، دلالت‌های ضمنی مختلفی ایجاد می‌کند؛ به عنوان مثال، مطلع «ماه بالای سر آبادی است» در شعر «غربت» سپهری در مقطع به‌شکل «ماه بالای سر تنهایی است» تکرار شده است که رابطه‌ای بین «آبادی» و «تنهایی» به ذهن متبادر می‌کند که از منظر نشانه‌شناسی درخور توجه است. همچنین است در شعر «اصرار» از شاملو که مطلع در مقطع به‌شکل زیر بسط می‌یابد.

مطلع: خسته

شکسته و

دل‌بسته

من هستم

من هستم

من هستم

مقطع:

در خاموشی نشستام

خسته‌ام

درهم شکسته‌ام

من

دل بسته‌ام

(شاملو، ۱۳۸۴: ۳۵۵)

میزان استفاده از ردالمطلع در شعر شاملو بیش از دیگران و در شعر اخوان ثالث کمتر است: شاملو ۲۶/۲٪، نیما ۱/۶۹٪، سپهری ۱/۰۲٪، اخوان ۰/۲۱٪.

در بخش بدیع معنوی نیز آن دسته از فنون که حاصل تداعی‌های مبتنی بر تشابه، مجاورت و تضاد هستند و به‌شکلی طبیعی به‌کار می‌روند، دیده می‌شود. مراعات نظیر و تضاد، از جمله این موارد است که در شعر نو بسامد بالایی را در مقایسه با فنون معنوی دیگر به خود اختصاص داده است. تداعی‌هایی که مبتنی بر تشابه معنایی‌اند، مانند ایهام، ایهام تناسب، ایهام تبادر، ایهام، اغراق، استخدام، حسن تعلیل، جمع، تلمیح و بدل بلاغی، به‌ترتیب در شعر سپهری ۷/۰۴٪، شاملو ۶/۰۹٪، اخوان ثالث ۲/۸۹٪ و نیما ۱/۰۱٪ است که البته همه این موارد در شعر همه آنها به‌کار نرفته است.

تداعی‌های مبتنی بر مجاورت، مانند مراعات نظیر، تنسیق الصفات، سیاق‌الاعداد، تقسیم، لف و نشر، جابه‌جایی صفت، التفات، حشو ملیح، مذهب کلامی، ... در شعر سپهری ۲۰/۷۲٪، اخوان ثالث ۱۶/۸۳٪، شاملو ۱۲/۱۸٪ و نیما ۸/۴۳٪ است.

تداعی‌های مبتنی بر تضاد نیز همچون خود تضاد، ایهام تضاد، مقابله، پارادوکس، حس‌آمیزی، تأکیدالشی بما یشبه ضده، مدح شیبیه به ذم، ذم شیبیه به مدح، ... در شعر شاملو ۱۲/۵۲٪، سپهری ۹/۸۵٪، و اخوان ثالث ۹/۶٪ و نیما ۷/۵۸٪ را به خود اختصاص داده است.

بسیاری از ترفندهای شاعری در شعر نو اگرچه با قوانین سنت کاملاً مطابقت نمی‌کند، ریشه‌های آن قابل بررسی است؛ به عنوان مثال، هرگاه شاعر و متکلم در آغاز به گونه‌ای سخن بگوید که به فحوا و موضوع متن اشاره شود، در سنت بدیع از آن با عنوان صنعت

براعت استهلال یاد می‌کنند. این ویژگی در شعر نو در نام اشعار قابل مشاهده است. برخلاف اشعار کلاسیک، هر شعر نامی دارد که این نام می‌تواند نکته کلیدی شعر و تأکید و منظور شاعر را به خوبی روشن کند. از این رو توجه به عنوان شعر در اغلب موارد کمک زیادی به درک احساس و عاطفه شاعر می‌کند.

نتیجه‌گیری

دانش بدیع در طول تاریخ بلاغت، گسترش چشمگیری یافته است. بخشی از این توسعه، نتیجه تفنن‌های بی‌مورد شاعران و گاه بدیع‌نویسان در طی سالیان است. شاید به همین دلیل نیما بدیع را دانشی می‌دانست که نقصان فهم و آگاهی را از اعقاب به اخلاف می‌دهد. در حالی که فنون بدیعی، به‌عنوان ابزارهایی برای ایجاد موسیقی و آشنایی‌زدایی، همواره مورد توجه شاعران بوده است و در شعر نو نیز وجود دارد. دخالت ناآگاهی و غلبه عاطفه در سرودن شعر نو سبب شده است حضور فنون بدیعی شکل تصنعی خود را از دست بدهد و به‌صورت طبیعی و براساس تداعی‌های مختلف در شعر به کار رود. فنون بدیعی در شعر نو، علاوه بر ایجاد موسیقی، به انسجام و یکپارچگی شعر کمک زیادی می‌کند. بسامد فنون لفظی بدیع، بسیار بیش از فنون معنوی است؛ که در میان آنها انواع تکرار اعم از تکرار واژه، تکرار جمله، تکرار بند، تکرار گروه به‌شکل ردالمطلع، ردیف آغازی، تشابه‌الاطراف و تصدیق دیده می‌شود. حضور واج‌آرایی، هجا‌آرایی، سجع و جناس نیز همگی برپایه تداعی‌های مبتنی بر تشابه صورت می‌پذیرند. تفاوت‌های آشکاری که شعر نو با گذشته کرده - ابداعات و عدم تقلید به قوانین تغییرناپذیر وزن و قافیه در آن - در حوزه بدیع نیز صادق است. صنایع معنوی در شعر نیما، سپهری، اخوان ثالث و شاملو در مقایسه با صنایع لفظی بسیار کم است. در شعر ایشان به‌ندرت می‌توان مواردی از ایهام، ایهام تناسب، ایهام تبادر، ایهام، اغراق، استخدام، حسن تعلیل، جمع و تلمیح مشاهده کرد. آنچه در این بخش دیده می‌شود مواردی از مقوله‌های تضاد و تناسب است که از انواع باهم‌آیی به‌شمار می‌رود. این موارد را می‌توان به تداعی‌های مبتنی بر مجاورت و تداعی‌های مبتنی بر تضاد تقسیم کرد. تداعی‌های مبتنی بر مجاورت، مانند مراعات نظیر، تنسیق الصفات، سیاق‌الاعداد، تقسیم، لف و نشر، جابه‌جایی صفت، التفات، حشو ملیح، مذهب کلامی، ... در شعر سپهری بیش از همه و در نیما کمتر است. شاید بتوان میان این موضوع و ویژگی سبکی او که توجه به طبیعت و عرفان طبیعی او است رابطه‌ای حس کرد. تداعی‌های مبتنی بر تضاد نیز همچون

خود تضاد، ایهام تضاد، مقابله، پارادوکس، حس آمیزی، تأکیدالشیء بما یشبه ضده، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، ... در شعر شاملو بیشتر و در شعر نیما کمتر از دیگران است. این موضوع، توجه بیشتر شاملو به سیاست و اجتماع را به ذهن متبادر می‌کند.

فنون بدیعی در واقع در حکم ابزارهای شاعری هستند. کیفیت به‌کاربردن این صنایع در شعر نو نشان می‌دهد که شاعر با توجه به موضوع و محتوا و نیز آموخته‌ها و سرمایه ادبی خود می‌تواند از ابزارهای موجود استفاده کرده و یا به فراخور کار خود ابزارهایی را ابداع کند و یا حتی کارکردهای دیگری برای آنها بجوید. فنون ادبی می‌توانند علاوه بر ایجاد موسیقی، اعم از لفظی و معنوی، عامل ایجاد انسجام و نیز دلالت‌های ضمنی مختلفی باشند. بسیاری از فنون لفظی که برخی معتقدند تنها بر برونه زبان دلالت دارند و از عوامل نظم‌ساز به‌شمار می‌روند، می‌توانند دلالت‌های ضمنی مختلفی داشته باشند که به نحوه کاربرد آنها بستگی دارد. شاعران خلاق، گاه از همین فنون ادبی نیز آشنایی‌زدایی می‌کنند.

پی‌نوشت

۱. علم يعرف به وجوه تحسین الکلام بعد رعاية تطبیقه علی مقتضی الحال و وضوح الدلالة» (خطیب قزوینی، بی‌تا: ۳۴۸)
۲. از زمان افلاطون، بلاغت به‌کار رفته در خطابه، رتوریک و فنون آفرینش آثار ادبی، بوطیقا نامیده و از یکدیگر متمایز شده‌اند؛ زیرا آنچه در آثار ادبی موجد تأثیر است، بیشتر از مقوله تخییل و خلاف‌آمد عادت (آشنایی‌زدایی) است و مقولات علم بیان و بدیع در حصول این مقصود کارآیی بیشتری دارند.
۳. به‌گفته نیما، بدیع دانشی است که نقصان فهم و آگاهی را از اعقاب به اخلاف می‌دهد. (نیما، ۱۳۷۵: ۱۴)
۴. مقصود از مرتب معنوی آن است که میان شعر و هذیان و کلام نامرتب بی‌معنی فرق باشد.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی ۱۳۸۷. *آخر شاهنامه*. تهران: نشر زمستان.
- اخوان ثالث، مهدی ۱۳۶۹. *بدعت‌ها و بدایع و عطا و لقای نیما یوشیج*. تهران: انتشارات بزرگمهر.
- بارت، رولان ۱۳۷۸. *درجه صفر نوشتار*. مترجم شیرین دخت دقیقیان. تهران: هرمس.
- پورنامداریان، تقی ۱۳۷۷. *خانه‌ام ابری است*. تهران: سروش.
- پورنامداریان، تقی ۱۳۸۱. *سفر در مه*. تهران: نگاه.

تقی پورنامداریان و ناهید طهرانی ثابت ۳۷

پورنامداریان، تقی؛ ناهید طهرانی ثابت. ۱۳۸۹. *فنون بدیعی و انواع تداعی*. اصفهان. مجله فنون ادبی. سال اول، شماره اول.

جرجانی، عبدالقاهر ۱۳۷۴. *اسرارالبلاغه*. جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران،

حریری، ناصر ۱۳۸۵. *درباره هنر و ادبیات*. تهران: نگاه.

حقوقی، محمد ۱۳۷۶. *مهدی اخوان ثالث (شعر زمان ما ۲)*. تهران: نگاه.

خطیب قزوینی. بی تا. *الایضاح*. بیروت: دارالکتب العلمیه.

خواجه نصیرالدین طوسی ۱۳۲۶. *اساس الاقتباس*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

درباره هنر شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه.

سپهری، سهراب ۱۳۸۴. *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

شاملو، احمد ۱۳۸۴. *مجموعه آثار (دفتر یکم)*. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۳۸۷. *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۳۸۱. *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شمس‌الدین محمدبن قیس رازی ۱۳۷۳. *المعجم فی معایر اشعار العجم*. به کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس.

کریمی حکاک، احمد ۱۳۸۴. *طلیعه تجدد در شعر فارسی*. مترجم مسعود جعفری. تهران: مروارید.

مجموعه کامل اشعار ۱۳۸۴. به اهتمام سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

نیما یوشیج ۱۳۷۵. *اسنادی درباره نیما یوشیج*. به کوشش علی میرانصاری. تهران: انتشارات سازمان ملی ایران.

وبستر، راجر ۱۳۸۲. *پیش‌درآمدی بر مطالعه نثر ادبی*. ترجمه الهه دهنوی. تهران: انتشارات روزنگار.