بلاغت انواع ادبی با تکیه بر بلاغت نوع رباعی

بتول واعظ *

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

نیره صدری **

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۲/۲۲، تاریخ تصویب: ۹۲/۰۸/۱۵)

چکیده

بلاغت سنتی، زیبایی‌شناسی آثار ادبی را تنها در سه حوزه‌ی علم بدیع، بیان و معانی بررسی می‌کند. این دیدگاه سنتی، ارزش زیبایی‌شناختی هر سروده یا نوشته‌ی ادبی را تنها آراسته‌بودن آن به آرایه‌ها و هنرهایی می‌داند که در سه قلمرو بدیع، بیان و معانی از آن‌ها سخن می‌رود. اما بلاغت جدید، معیار زیبایی اثر ادبی را علاوه‌براین سه علم، در شاخص‌ها و مؤلفه‌های دیگری جست‌وجو می‌کند که موجب تمامیت و کلیت اثر و شالوده‌سازی آن می‌شوند. برخی از این معیارها و ابزارهای جدید که در بلاغت یک متن ادبی، می‌بایست مورد بررسی قرار گیرند، عبارتند از: پیکره‌ی زبانی، درون‌مایه‌سازی، عوامل تمامیت هنری یک اثر، ساخت اطلاعاتی، تناسب اجزاء با بافت، لحن حاکم بر درون‌مایه، فضاسازی، تناسب صور خیال با درون‌مایه و شکل اثر، زمینه‌چینی و ... نکته‌ی دیگر این است که هر نوع ادبی اعم از شعر، نثر، حماسه، ادبیات غنایی، تعلیمی، نمایشی، داستان، رمان، قصیده، غزل، رباعی و ...، بلاغت و معیارهای زیبایی‌شناسیک ویژه‌ی خود را دارد؛ وجوه زیبایی‌شناسی هر نوع ادبی، باید با معیار بلاغی خاص آن نوع سنجیده شود. برای اثبات این فرضیه، بلاغت نوع رباعی را براساس معیارهای جدید بلاغت، بررسیده و نشان داده‌ایم که کیفیت معیارها و شاخص‌هایی که موجب زیبایی نوع رباعی و التذاذ هنری از آن می‌شود، با انواع دیگر متفاوت است.

کلیدواژه‌ها: *بلاغت، انواع ادبی، نقد زیبایی‌شناختی، معیارهای بلاغت، بلاغت رباعی.*

---

*. E-mail: batoolvaez@yahoo.com

**. E-mail: N.sadri1980@gmail.com

مقدمه

بلاغت را سخن به مقتضای حال و مقام گفته‌اند؛ به گونه‌ای که بر جان و روح مخاطب مؤثر بنشیند یا به عبارتی، جادوی زبان به طریقی به کار گرفته شود که اقناع مخاطب یا شنونده از آن حاصل گردد. آن‌چه در بلاغت سنتی و در کتب بلاغی به عنوان جنبه‌های زیبایی‌شناسانه کلام و سحر بیان در گفتار و نوشتار محسوب شده، محدود به سه علم معانی، بیان و بدیع بوده است. بلاغیون، سخنی را بلیغ می‌شمارند که به آرایه‌ها و هنرهایی آراسته باشد که در قلمرو سه علم مذکور از آن‌ها سخن می‌رود و مرز بین زبان و ادب را با میزان و معیار همین کاربردهای هنری می‌سنجند. فارغ از این که سخن در کدام نوع ادبی و هنری بیان شده و در چه قالبی شکل گرفته است؛ بلاغت قصیده را با همان معیار بلاغت غزل و بلاغت حماسه را با همان میزان زیبایی‌شناسانه‌ی ادب تعلیمی سنجیده‌اند؛ حال آن که وقتی در تعریف علم بلاغت می‌گوییم: سخن گفتن مؤثر به مقتضای حال و مقام؛ آن‌چه به آن اثر، جنبه زیبایی‌شناسانه و هنری می‌بخشد، استفاده از ابزارهای زیبایی‌شناسیک متناسب با همان نوع است. برای نمونه، مقام غزل و حال مخاطب آن، نمی‌تواند مطابق با مقام قصیده و حال مخاطب آن بررسی شود؛ آن‌چه معیار زیبایی در نمایش‌نامه است، نمی‌تواند در رمان نیز معیاری برای سنجش زیبایی باشد. از این رو در جستار حاضر برآن بوده ایم تا ابتدا به این دو سؤال پاسخ گوییم:

الف: آیا بلاغت، محدود به سه علم معانی، بیان و بدیع است یا حوزه‌هایی فراتر از این سه علم را هم در بر می‌گیرد؟ به عبارت دیگر، بین زیبایی‌شناسی و بلاغت چه رابطه‌ای برقرار است؟

ب: رابطه‌ی بلاغت و انواع ادبی بر چه اساسی استوار است؟ آیا همه‌ی انواع، بلاغت یکسانی دارند یا هر نوع، بلاغت ویژه‌ی خود را می‌طلبد؟

فرضیه‌ی ما در این پژوهش بر این نهاده شده است که:

۱. بلاغت یک اثر و جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه آن، تنها در گرو استفاده از آرایه‌ها و هنرهایی نیست که در سه حوزه‌ی مذکور مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ بلکه مؤلفه‌ها، ساختارها و عناصر دیگری هم هست که موجب زیبایی یک اثر هنری شده و به آن کمال می‌بخشند.

۲. هر نوع ادبی، بلاغت ویژه‌ی خود را می‌طلبد و صرف نظر از جنبه‌های تشابه بین انواع، معیار زیبایی یک نوع ادبی با نوعی دیگر متفاوت است و همه‌ی انواع نمی‌توانند با یک معیار و میزان سنجیده شوند. برای اثبات این فرضیه، نوع رباعی را به طور مفصل از این دیدگاه بررسی و تحلیل کرده‌ایم.

در زمینه‌ی بلاغت و انواع ادبی اگرچه به طور جداگانه پژوهش‌های مفصلی انجام شده، در باب پیوند این دو علم و بررسی بلاغت هر نوع به طور مشخص، تحقیق و کاوشی صورت نگرفته است. تنها در خلال کتاب‌هایی که در باب بلاغت نگاشته‌اند یا آن‌چه درباره‌ی نوع ادبی بررسیده‌اند، به اختصار به این موضوع اشاره کرده‌اند. برای مثال *ارسطو* در فن شعر، آن‌جا که به سه نوع نمایشی، غنایی و حماسی پرداخته، مختصری در این مورد سخن گفته است. یا *خواجه نصیرالدین طوسی* در *اساس الاقتباس* تحت عنوان أخذ به وجوه که بیشتر به خطابه مربوط است تا حدودی به این موضوع نزدیک می‌شود. *سیروس شمیسا* در *انواع ادبی*، آن‌جا که درباره نوع حماسی و غنایی سخن می‌گوید به اختصار به تفاوت‌های این دو نوع اشاره می‌کند. *مهدی محبتی* در کتاب *از معنا تا صورت* به طور خلاصه، به وجود رابطه‌ی عام و خاص بین زیبایی‌شناسی و بلاغت می‌پردازد. *محمود فتوحی* در *بلاغت تصویر* به جنبه‌های زیبایی و بلاغت مکاتب مختلف هنری در حوزه‌ی شعرمی پردازد و *حمیدرضا توکلی* در *بوطیقای روایت در مثنوی*، به تفاوت‌های بلاغت قدیم و جدید تا حدودی پرداخته است. البته ناگفته نماند که نگارندگان این پژوهش از اشارات این محققان فرزانه در طرح مسأله و اثبات آن بسیار بهره برده‌اند.

مقاله حاضر بر چند بخش استوار است:

۱- مفهوم شناسی بلاغت و انواع ادبی
۲- پیوند بین بلاغت و انواع ادبی
۳- بررسی بلاغت رباعی
۴- نتیجه گیری

۱- مفهوم شناسی بلاغت و انواع ادبی

بلاغت

در کتب بلاغی در تعریف بلاغت سخن بسیار گفته‌اند؛ هر کدام تعریفی از آن ارائه کرده و آن را به سه علم معانی، بیان و بدیع تقسیم نموده‌اند و تحت این سه حوزه، به بررسی جنبه‌های زیبایی و هنری آثار ادبی پرداخته‌اند. برخی از تعاریف دانشمندان بلاغت را به اختصار ذکر می‌کنیم:

همایی، بلاغت کلام را سخن گفتن به اقتضای حال و مقام می‌داند. مثلاً در جایی که مقام، مقتضی ایجاز و اختصار است، سخن را موجز و مختصر گویند و آن‌جا که مقتضی تفصیل و اطناب است، کلام را مفصل بیاورند (همایی، ۱۳۵۴: ۲۴).

خطیب قزوینی، بلاغت را بیان مقصود به گونه‌ای موجز و بدون ملالت و تطبیق کلام بنا به مقتضای حال می‌داند. او این ویژگی را همان نظریه‌ی نظم یا معانی النحو *عبدالقاهر جرجانی* تعبیر می‌کند (القزوینی الخطیب،۱۹۰۴: ۳۳).

وجه مشترک تعاریفی که از علم بلاغت ارائه کرده‌اند، سخن مؤثر گفتن به مقتضای حال و مقام است که در بلاغت قدیم بیشتر در مورد فن خطابه به کار می‌رفت؛ همان‌طور که *ارسطو* نیز در *ریطوریقا*، تأثیر سخن را در خطابه در گرو به مقتضای حال و مقام بودن آن می‌داند.

بنا به تعریفی دیگر، بلاغت را فن به کارگیری زبان اقناعی در گفتار یا نوشتار به ویژه خطابه دانسته‌اند. نظریه‌پردازان قدیم چون *سیسرون*، *ارسطو*، *لونگینوس* و ... برای بلاغت ضوابط کاملی تدوین کرده بودند. قواعد تصنیف شفاهی و کتبی آن‌ها به ترتیب منطقی به پنج فرایند و مرحله تقسیم می‌شود که به گونه‌ای بلاغت را در سطحی فراتر از آرایه‌ها و هنرهای زیبایی‌شناسانه بررسی می‌کند. این پنج فرایند عبارتند از:

ابداع: به معنی کشف موضوع مناسب؛

انسجام: جای دادن موضوع در قالب ساختاری شایسته؛

سبک: یافتن اسلوب و طرز مناسب برای موضوع و اقتضای حال؛

حفظ: نحوه‌ی به یاد سپاری خطابه‌ها؛

ادا: یافتن فن تدارک علمی خطابه (cuddon،1979: 570).

از این پنج فرایند، سه مورد اول مربوط به بلاغت و زیبایی نوشتار است و دو مورد آخر در باب بلاغت گفتار یا خطابه به کار می‌رود که *خواجه نصیر* از آن به «أخذ به وجوه» تعبیر می‌کند.

نکته دیگر در بلاغت سنتی، این است که بلاغت فارسی تحت تأثیر عربی بوده و هدف بلاغت عربی هم بیشتر فهم و کشف زیبایی‌های قرآن کریم و اعجاز آن بوده است. همین نکته خود روشن می‌سازد که در بلاغت عربی و فارسی اگر چه بنا یکی است اما مبنا متفاوت است. زیرا قرآن کریم، اثری مقدس و کتابی آسمانی در قالب نثر است؛ از این رو با بلاغت شعر و متون نظم که صناعتی بشری است، کاملاً تفاوت دارد.

ایراد عمده‌ی کتاب‌های بلاغت فارسی نیز همین نکته است که بلاغت نظم و نثر فارسی را با همان معیاری سنجیده‌اند که قرآن را با آن می‌سنجند. از سوی دیگر، معیار سنجش زیبایی نظم و نثر را یکسان در نظر گرفته‌اند. برای رفع این اشکال در کتب بلاغی دو راه‌کار می‌توان ارائه کرد: یکی این که بلاغت را محدود به سه قلمرو بدیع، بیان و معانی ندانیم، بلکه آن را در معنی‌ای فراتر به کار ببریم؛ به طوری که تمام ویژگی‌ها، ساختارها و مؤلفه‌هایی را دربرگیرد که موجب زیبایی و تأثیر اثر هنری می‌شود. دیگر این که در کشف معیارهای زیبایی‌شناسانه آثار هنری، انواع ادبی را از

هم تفکیک نماییم و بلاغت هر نوع را با معیارها و ویژگی‌های خاص همان نوع بسنجیم. برای مثال اگر آثار ادبی را به چهار قلمرو نظم روایی، نظم غیرروایی، نثر روایی و نثر غیرروایی تقسیم کنیم هر کدام، الگوی زیبا شناختی ویژه‌ی خود را دارند. در بخش ۲ مقاله به تفصیل در این باره سخن خواهد رفت.

نوع ادبی

انواع ادبی در ردیف نظام‌هایی از قبیل سبک‌شناسی و نقد ادبی قرار می‌گیرد که یکی از اقسام جدید علوم ادبی بوده و موضوع آن طبقه‌بندی آثار ادبی از نظر ماده و صورت در گروه‌های محدود و مشخص است.

بین دو مفهوم نوع و سبک، امکان خلط و لبس وجود دارد. *شمیسا* تفاوت این دو علم را در این نکته می‌داند که نوع، بیشتر ناظر به معنی است، اما سبک بیشتر ناظر به صورت است. مثلاً قصاید *سنایی* به لحاظ نوع، زاهدانه و به لحاظ سبک، قصیده خراسانی است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷) . البته این دیدگاه قابل نقد است؛ زیرا سبک‌شناسی، سطوح متعددی را در بر می‌گیرد که هم شامل صورت می‌شود و هم شامل معنا.

انواع ادبی، مشتمل بر موضوعاتی است که به طرزی ویژه و با اختصاصات فنی و قواعدی خاص به صورت شعر یا نثر بیان می‌شوند و نظریه‌ی انواع ادبی، کوششی است در راه تقسیم بندی موضوعات گوناگون ادبی با توجه به شکل ظاهری یا قالب‌هایی که موضوعات مورد نظر با مشخصات و قوانین ویژه‌ی خود در آن قالب‌ها آفریده و تألیف شده‌اند (رزمجو، ۱۳۸۵: ۲۴) .

در مورد این که آیا می‌توان قالب‌های شعری را هم نوعی طبقه‌بندی در آثار ادبی دانست و به عنوان نوع مستقلی از انواع ادبی محسوب کرد، اختلاف نظر وجود دارد. برخی بر این عقیده‌اند که قالب‌های شعری را هم باید در انواع ادبی مطرح کرد؛ زیرا به هر حال نوعی طبقه‌بندی از نظر شکل است و باعث تمایز گونه‌های شعری می‌شود (شمیسا،۱۳۸۳: ۵۳). *رنه ولک* با این نظر مخالف است؛ از دید او، قالب‌های شعری را نمی‌توان به معنی واقعی کلمه، نوع ادبی دانست؛ زیرا نوع ادبی راستین باید هم از نظر صورت و هم از نظر معنی تشخص و ثبوت داشته باشد، بدین ترتیب فقط می‌توان قصیده و غزل و تا حدی مثنوی را نوع ادبی فرض کرد (همان: ۲۷۳). اما به عقیده‌ی نگارندگان، همه‌ی قالب‌های شعری می‌توانند جزو انواع ادبی محسوب شوند؛ زیرا هر کدام یک نوع طبقه‌بندی از شعر ارائه می‌دهند و هر یک الگوی هندسی و زیبایی‌شناختی یا به عبارتی، الگوی ساختاری و محتوایی ویژه‌ی خود را دارند.

نورتروپ فرای، نوع‌شناسی را عبارت از وجه تفکر و صناعت بدیعی می‌داند؛ زیرا وجه تفکر در صورتی ایجاد می‌شود که شیوه‌ی خاص ترتیب کلمات در آن تکامل یافته باشد. وی نوع‌شناسی را شکلی از اشکال ریطوریقا می‌داند (نورتروپ فرای، ۱۳۸۸: ۱۲۲). وی شکل دیگری از ریطوریقا را شیوه‌ی انتظام کلمات می‌داند که در زمان سیر می‌کند و عبارت است از علّیت. علّیت و نوع‌شناسی به لحاظ ریطوریقایی، ساختار مشابهی دارند؛ نوع‌شناسی را می‌توان مسأله‌ی علیت، یعنی تکامل علل صوری و غایی مورد نظر *ارسطو* تلقی کرد. نوع‌شناسی در اساس صورت تحول یابنده‌ی تفکر و ریطوریقاست (همان). *رنه ولک* نیز گروه بندی آثار را هم مبتنی بر شکل بیرونی و هم درونی می‌داند (رنه ولک، آوستن وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۲).

در مباحث مربوط به انواع ادبی، به تفاوت‌ها و جنبه‌های تمایز دهنده‌ی انواع تا حدودی پرداخته شده است. هندسه‌ی متفاوت انواع را مربوط به قلمرو بلاغت ندانسته‌اند، در حالی که این که هر نوع، هندسه‌ی ویژه‌ی خود را می‌طلبد و ظرفیت‌ها و لذت‌های خاص خود را دارد، عین بلاغت است. در صورتی هر نوع ادبی، اثری بلیغ و هنری محسوب می‌شود که در هندسه‌ی ویژه‌ی خود شکل بگیرد، در غیر این صورت، خروج از هنجار هر نوع و عدم رعایت ضوابط خاص آن، از جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسیک آن می‌کاهد.

۲- پیوند بین بلاغت و انواع ادبی

وجوه زیبایی‌شناختی و بلاغت یک اثر ادبی را نمی‌توان تنها در سه حوزه‌ی بلاغت سنتی یعنی بدیع، بیان و معانی، جست‌وجو کرد؛ بلکه باید از محدوده‌ی ترفندهای بلاغی سنتی در سطح واژه و جمله به طور گسسته فراتر رفت و برای تبیین فضای زیباشناختی حاکم بر یک اثر یا متن، اجزاء و نحوه‌ی ترکیب و هم‌نشینی آن‌ها را در نظام یا سیستمی بررسی کرد که کلیت اثر را شکل می‌دهند. این همان روش یا مفهومی است که *عبدالقاهر جرجانی* تحت عنوان نظریه‌ی نظم مطرح می‌کند: «آیا می‌توان تصور کرد که لفظی از جهت دلالت از لفظ دیگر برتر است؟ نه، هیچ‌گاه چنین نیست؛ بلکه دو کلمه بدون ملاحظه موقعیت آن‌ها در نظم کلام، هیچ برتری‌ای نسبت به یکدیگر ندارند. این که ما می‌گوییم فلان لفظ در محل مناسب خود جای گرفته و در گوش خوش‌آیند و بر زبان آسان است، مقصود همان حسن توافق و تناسبی است که از جهت معنی میان این لفظ با لفظ دیگر وجود دارد» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۸۳) .

تلقی خاص *جرجانی* از شیوه‌ی هم‌نشینی کلمات و این که به جای توجه به کلمه به شکلی منتزع، به نسبت کلمه با واژه‌های دیگر می‌اندیشد، او را به برداشتی ژرف از نحو رسانید. در حقیقت، *جرجانی* نحو را از چشم‌انداز روان‌شناسی مخاطب تبیین می‌کند و می‌کوشد تأثیر زیبایی‌شناختی‌ای

را ارزیابی کند که ترکیب خاص کلمه‌ها و عبارات در مخاطب برمی‌انگیزد؛ تأثیری که با دگرگونی ترکیب، دگرگون می‌شود (توکلی، ۱۳۸۹: ۳۰) .

شفیعی کدکنی، نظریه‌ی نظم را پنجره‌ای برای یافتن بینش عام و شامل به اثر ادبی می‌بینند و در عمق نظریه‌ی معانی النحو، به کشف زیبایی‌شناسی ساختارگرای *جرجانی* می‌پردازد (همان:۳۲). بنابراین، آن‌چه قدمای بلاغت در باب نظم و معیارهای ارزیابی فصاحت در کل اثر گفته‌اند، ناظر به این حقیقت است که بلاغت یک اثر ادبی را تنها عناصر بلاغی و آرایه‌ها و ترفندهای سه علم بدیع، بیان و معانی تأمین نمی‌کند؛ بلکه در ارزیابی وجوه زیبایی‌شناسی یک اثر یا متن، عوامل دیگری نیز دخیل هستند که همان عوامل نیز نه به صورت جداگانه، بلکه باید در کلیت اثر یا به عبارتی، بافت معنایی آن، مورد بررسی قرار گیرند.

قاضی عبدالجبار نیز در *المغنی*، تأکید می‌کندکه: «فصاحت در یکایک واژه‌ها نمایان نمی‌شود، بلکه از چینش و هم‌نشینی ویژه‌ی واژه‌ها پدیدار می‌شود. او ارزیابی فصاحت را در سه قلمرو بخش‌بندی می‌کند: ابدال (گزینش واژه از میان واژه‌های دیگر)، تقدم و تأخر کلمه‌ها، و اعراب (جایگاه واژه از منظر کارکرد نحوی) (همان:۲۹).

قاضی عبدالجبار، اگرچه به طور مستقیم این عوامل را در ارتباط با بلاغت یک اثر نمی‌داند، اما فحوای کلام او چیزی جز معیارهای ارزیابی بلاغت یک اثر صرف نظر از بدیع، بیان و معانی نیست.

اما این که بلاغت با این تعریف عام و توسع معنایی، با انواع ادبی چه رابطه‌ای دارد، پرسشی است شایسته‌ی تأمل. هر نوع از چهارچوب و الگوی ساختاری و قواعد درونی و بیرونی منحصر به فردی پیروی می‌کند. کلیت هنری و تمامیت ادبی یک نوع که موجب زیبایی و التذاذ روحی آن در مخاطب می‌شود، ساختار ویژه‌ای است که به یقین در نوع ادبی دیگر، نمی‌تواند همان میزان زیبایی و التذاذ را به‌وجود بیاورد. برای نمونه، الگوی زبانی و شکلی و بافتی نوع حماسه، با نوع تعلیمی متفاوت است. اگر در حماسه، اغراق، جزء بنیادین فضای آن است و بیش از آن که یک صنعت بدیعی و روساختی باشد، یک ویژگی ذاتی است- زیرا حماسه، ریشه در اساطیر دارد و آن‌چه نسبت به دنیای ما دور از حقیقت پنداشته می‌شود، در دنیای اساطیر، عین حقیقت است- در نوع تعلیمی، عیبی بزرگ محسوب می‌شود. یا ساختار و بافتی که در نوع غزل زیبایی می‌آفرینند، در نوع قصیده یا رباعی، اگر هم زیبایی‌ای به وجود آورد، نسبی است و در حد کمال نیست.

نکته‌ی دیگر این است که نحوه‌ی به کار گیری و استفاده از همین ابزارهای بلاغت سنتی نیز، در انواع ادبی مختلف با هم متفاوت است. برای نمونه، تمثیل چون مبنایی تعقلی دارد، متناسب با نوع تعلیمی است که کارکرد آن بیشتر اقناعی و تعقلی است؛ اما در نوع غنایی که تخیل و قوه‌ی خیال و احساس غالب است تمثیل، چندان کاربردی ندارد و به جای آن، بسامد استعاره بالاست

(توکلی،۱۳۸۹: ۴۰۷). شناخت جایگاه‌های صور خیال و ترفندهای هنری متناسب با هر نوع ادبی، یکی از معیارهای زیبایی و بلاغت اثر ادبی محسوب می‌شود.

ارسطو نیز که حماسه و نمایش و شعر غنایی را انواع اصلی شعر می‌داند، به وسایل بیانی تمایز دهنده و تناسب هر یک از این وسایل بیانی با مقصود زیبایی‌شناختی انواع مختلف توجه دارد؛ مثلاً نمایش به بحر آی ام بیک است؛ زیرا این بحر بیش از سایر بحرها به مکالمه نزدیک است، در حالی که حماسه باید در بحر شش پایه‌ای داکتیلیک سروده شود (ارسطو،۱۳۴۳: ۵۶)

جاناتان کالر نیز به نحوی غیر محسوس به رابطه‌ی میان انواع ادبی و بلاغت توجه دارد: «انواع برای خوانندگان عبارتند از: مجموعه‌ای از قراردادها و انتظارات. وقتی بدانیم داریم داستان پلیسی می‌خوانیم یا رمانس، شعر تغزلی می‌خوانیم یا تراژدی، مدام مترصدیم چیزهای متفاوتی ببینیم و وقتی داستان پلیسی می‌خوانیم به دنبال سرنخ می‌گردیم، کاری که در زمان خواندن یک تراژدی نمی‌کنیم. آن‌چه در یک شعر تغزلی، صنعتی چشمگیر به شمار می‌آید، احتمالاً در داستان ارواح یا یک اثر علمی- تخیلی که رازها در آن در جسمی متجسد شده‌اند، جزیی و بی اهمیت خواهد بود» (جاناتان کالر، ۱۳۸۵: ۹۹). مفهوم این سخن *جاناتان کالر*، این است که هر نوع ادبی ساختار، نظام، بافت معنایی، غایت هنری و الگوی زیبایی‌شناختی خاص خود را دارد.

خواجه نصیر الدین طوسی نیز آن‌جا که درباره‌ی بلاغت خطابه سخن می‌گوید، بین بلاغت دو نوع خطابه‌ی مکتوب و شفاهی تفاوت قائل می‌شود: «باید دانست که خطابت مکتوب را نسقی دیگر باشد و ملفوظ را نسقی دیگر. چه در ملفوظ، اندیشه را مجال نبود و در مکتوب باشد و از مکتوب آن‌چه در رسایل کتابت افتد، بر وجهی دیگر باشد و آن‌چه در سجلات حکام افتد، بر وجهی دیگر. مثلاً در رسایل نظر بر تکلف بیشتر بود و در سجلات نظر بر ایضاح و از ملفوظ آن‌چه در محافل عام گویند بر وجهی دیگر باشد و آن‌چه در مجالس خاص گویند، بر وجهی دیگر. مثلاً أخذ به وجوه در اول نافع‌تر و در دوم تخلیص سخن و تجدید از تکلف بهتر» (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۷۸).

اگر بخواهیم علم بلاغت را فراتر از کاربرد آرایه‌ها و مسائل علم بیان و معانی بررسی کنیم، ابتدا می‌بایست شاخص‌ها و معیارهایی را که موجب تأثیر زیبایی‌شناسانه اثر ادبی می‌شوند به اختصار بیان کرده، سپس برای اثبات مدعایمان، نمونه‌ها و شواهدی را بررسی و تحلیل نماییم. برخی از شاخصه‌ها و معیارهای زیبایی‌شناسانه که در هر نوع ادبی علاوه بر علوم بلاغی معمول، مطرح می‌شوند و در نقد زیبایی‌شناختی آثار ادبی رکنی اساسی هستند و تا کنون از آن‌ها غفلت شده است، عبارتند از: زمینه‌چینی (Setting)، صحنه‌پردازی، فضاسازی، پیکره‌ی زبانی، موسیقی، بافت اثر و پیوند اجزاء بافت، نقش اطلاعاتی ردیف و قافیه (در شعر)، درون‌مایه سازی،

لحن حاکم بر درون‌مایه، زبان و الگوهای زبانی، گزینش کاراکتر، تمامیت هنری اثر، ساخت اطلاعاتی اجزاء اثر، تناسب موضوع با قالب، تناسب فرم و محتوا، تحلیل تصاویر خیال و تناسب آن صور خیال با تفکر و گفتمان پنهان در اثر، نوع مخاطب و در کل هر گونه ساخت، فرم و عنصری که به خلق هنری یک اثر ادبی می‌انجامد و یک نوع را تکامل می‌بخشد. چون هر کدام از این عناصر و مؤلفه‌های ساختاری که کلیت یک اثر ادبی را شکل می‌دهند، در هر نوع نسبت به دیگری تفاوت دارند و کاربرد درست این عوامل در شاکله‌ی یک اثر، معیاری مهم در ایجاد وجوه زیبایی‌شناسانه‌ی آن اثر به شمار می‌رود؛ بنابراین، تفاوت این معیارها در هر نوع، موجب تمایز معیارهای بلاغت و زیبایی نسبت به دیگر انواع می‌شود.

بسیاری از این شاخص‌ها به حوزه‌ی نقد ادبی مربوط می‌شوند؛ البته این موضوع منافاتی با مبحث مطرح شده ندارد، زیرا اثبات شیء، نفی ماعدا نمی‌کند؛ بررسی بلاغت یک اثر و نوع ادبی نیز چون در پی کشف راز زیبایی آن است، خود نوعی نقد و ارزیابی است.

در این بخش، مختصری درباره‌ی معیارهای بلاغت به معنای اعم آن- که ذکر شد- در دو نوع قصیده و غزل سخن می‌گوییم.

بلاغت دو نوع قصیده و غزل

شاخص‌ها و ملاک‌های زیبایی‌شناختی (aestheticism) که در مورد این دو نوع ذکر می‌شود و نتایج حاصل از آن، با بررسی نیمی از قصاید و غزلیات معروف به دست آمده است و ارزش‌گذاری‌ای ذوقی نیست.

۱- زمینه‌چینی و تمهیدگرایی در قصیده که همان تغزل است و یکی از ارکان مهم در قصیده به شمار می‌رود، بیش از غزل است. در غزل اگر زمینه‌چینی هم باشد، بسیار کوتاه و در حد ایجاد یک فضای خاص است که به وسیله‌ی کاربردهای مختلف زبانی صورت می‌گیرد؛ مثل یک ساختار منادایی، یا یک پرسش، یا به صورت خطابی و ... دلیل، این است که مقام قصیده، اطناب است، حال آن که مقام غزل بر ایجاز است؛ این دو اصل بلاغی، به ساختار و بافتاری در هر کدام از این دو نوع می‌انجامد که بلاغت هر یک در گرو رعایت آن ضوابط است.

۲- نوع مخاطب درون‌متنی در قصیده با نوع مخاطب غزل فرق دارد. وقتی مخاطب (شخصیت) تغییر کند، دیگر مشخصه‌های سبکی و بلاغی شعر را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد. هر مخاطب، پیکره‌ی زبانی و مشخصه‌سازی موقعیتی و لحن و فضا و صور خیال خاص خود را می‌طلبد؛ به عنوان مثال، در قصیده‌ی مدحی، چون مخاطب خاص (ممدوح) به گونه‌ای صریح مورد نظر است، غیرمستقیم‌گویی و ابهام کمتری وجود دارد. مثلاً در قصاید، سمبل نداریم یا بسامد آن بسیار کم

است؛ چون سمبل دموکراتیک است و با نظام استبدادی و شاه‌محور قصیده، سنخیتی ندارد، اما استعاره با این نظام بیشتر مناسبت دارد؛ چون بیش از یک مدلول ندارد. البته ناگفته نماند که دلیل تأکید ما بر قصیده مدحی در این جا این است که در قصایدی که موضوع دیگری جز مدح مطرح می‌شود باز با بلاغت کم و بیش متفاوتی روبه‌روایم؛ زیرا موضوع هم می‌تواند نوع بلاغت و بیان شعر را تغییر دهد و متفاوت گرداند. برای مثال، در قصایدی با موضوع مرثیه و حبسیه که بیشتر بیان حال شاعر و عواطف درونی اوست و صدق عاطفی دارد، نسبت به قصایدی با موضوع مدح و مفاخره، با زبانی ساده ، روان و به دور از تکلف روبه‌روایم.

۳- چون مقام قصیده بر اطناب است از این رو، وجود و ظهور انواع تکرار از قبیل تکرار ردیف و قافیه، صور خیال، موضوع و مضمون، صحنه و ... در آن امری طبیعی، زیبا و متناسب با بافت آن است؛ حال آن که تکرار، با این بسامد و از این نوع در غزل، با وجوه بلاغی غزل سازگار نیست؛ چون ساخت اطلاعاتی و تصویری غزل بر اساس ایجاز شکل گرفته است.

۴- نظام تصویری و معنایی قصیده، بیشتر خطی و عمودی است؛ به عبارتی، در قصیده با محور عمودی در صور خیال و نظام معنایی روبه‌روایم. حال آن که غزل تا حدودی دارای ساختاری دایره‌ای و گسسته‌نما است. آن‌چه شکل گرفتن این محور عمودی را در قصیده ممکن می‌سازد، وجود تشبیهات حماسی، تکرار یک کلمه‌ی کلیدی در چند بیت، وجود مرجع و مخاطب واحد در کل شعر یا دست کم در چند بیت متوالی، بسط یک موضوع واحد با تعابیر مختلف و ... است، اما در غزل بیشتر با محور افقی صور خیال و معنا مواجه‌ایم؛ هر بیت یک تصویر از یک معنا را در خود می‌پرورد. این تناسب‌ها چیزی جز بلاغت نیست.

۵- شخصیت‌پردازی در قصیده، بیشتر واقعی یا نزدیک به واقعیت است، اما در غزل غالباً با شخصیتی خیالین و دست نیافتنی روبه‌روایم. شخصیت مطرح در قصیده، یا معشوق زمینی است و یا ممدوح، که هر دو وجود خارجی دارند، اگر چه شاعر در فضایی تخیلی به آن‌ها می‌پردازد. اما در غزل با ساحتی از شخصیت روبه‌روایم که سیّال و فرارونده است، به راحتی به توصیف در نمی‌آید، ساحتی آسمانی و اثیری دارد و پروتوتایپی از الهه‌ها و پریان است. اگر هم شخصیت، ممدوح (شاه) باشد باز با ممدوح قصیده تفاوت دارد. بنابراین، شاعر به ناگزیر می‌بایست با هر شخصیت، صحنه، فضا، زبان و تصویرآفرینی متناسب با آن را به کار گیرد.

۶- تفاوت دیگر در بلاغت این دو نوع، موضوع فاصله‌ی زیبایی‌شناختی است. البته مقصود ما از این اصطلاح، اصطلاح مورد نظر *برشت* در تئاتر نیست. بلکه مقصود نوع رابطه‌ی شاعر با مخاطبان درونی (ممدوح، معبود، معشوق) شعر است؛ این که شاعر در چه فاصله‌ای از شخصیت قرار دارد و از کدام زاویه با او گفتگو می‌کند یا به توصیف او می- پردازد. برای مثال، در قصیده، شاعر در فاصله‌ای

دور از ممدوح قرار دارد و از پایین به بالا می‌نگرد و نسبت بـه او فاصـله و حریمـی معـین را حفـظ می‌کند و غالباً سنخیتی با ممدوح ندارد؛ حال آن که در غزل شاعر خود یکی از کاراکترهای درگیـر در ماجرا است و از فاصله‌ای نزدیک با شخصیت و مخـاطبش گفتگـو مـی‌کنـد. گـاه آن قـدر رابطـه صمیمانه می‌شود که نوعی لحن گستاخانه هم در زبان شاعر آشکار می‌شود یا این که بـه تعـریض و گله و شکایت می‌پردازد، او را «تو» خطاب می‌کند. آن‌چه یکی از شاخصه‌های زیبایی‌شناسـانه شـعر به شمار می‌رود، به کاربردن پیکره‌ی زبانی مناسب با این فاصله‌ی زیبایی‌شناختی نسبت به مخاطب درونی شعر است.

۷- شگرد پیکره‌سازی زبانی در قصیده بیشتر روایی، عینی و شبه واقعی است، اما در غزل اغلـب توصیفی، ذهنی و خیالین است.

۸- از نظر صور خیال نیز بسامد استعاره‌ی مکنیه در قصیده، نسبت به دیگر انواع استعاره بـسیار بالاست؛ زیرا قصیده از دل حماسه برآمده و برخی از ویژگی‌های حماسه مثل اغراق را در خـود دارد. چون در دنیای حماسه و اساطیر همه چیز زنده، جان‌دار و پر تحرک است؛ از این رو، در قصیده نیـز تصویرپردازی از عناصر طبیعت و دیگر چیزها بیشتر با استعاره‌ی مکنیه (تـشخیص) صـورت گرفتـه است.

۹- در قصیده، غالباً وجه شـبه ذکـر مـی‌شـود؛ یعنـی تـشبیهات از نـوع تـشبیه مفـصل اسـت. چون قصیده اقتضای اطنـاب و تفـصیل دارد. در غـزل کمتـر بـا ایـن گونـه تـشبیهات مواجـه‌ایـم؛ به‌جای آن تشبیه بلیغ، مجمل و مضمر کاربرد بیشتری دارد، زیـرا بـا مقـام غـزل کـه ایجـاز اسـت، تناسب دارد.

۱۰- موازنه ظاهراً از صنایع بدیعی نوع قصیده است که گاه تنها محدود به یک بیـت نمـی‌مانـد، بلکه در چند بیت متوالی تکرار می‌شود. در حالی که در غزل کمتر موازنه می‌بینیم.

۱۱- بسامد استفاده از تمثیل در قـصیده بـالاتر از غـزل اسـت؛ زیـرا کـارکرد و غایـت تمثیـل، ابهام‌زدایی از درون‌مایه یا موضوعی عقلی است، در حالی که اصل در غزل ابهام و فـشردگی اسـت و غزل بیشتر از قصیده، خواننده‌محور است.

۱۲- تصویرپردازی از عناصر طبیعت در قصیده، بیشتر دلالتی واقعی و بیرونی دارد؛ حال آن کـه در غزل این گونه تصویرپردازی‌ها بیشتر ابزاری برای القای یک معنـای درونـی و توصـیف جهـانی و ذهنی است. به عبارتی دیگر، در غزل عناصر طبیعت بیشتر نقش سمبل دارنـد یـا دلالـت مفهـومی دیگری را ارائه می‌دهند.

۳- بررسی بلاغت رباعی

در این بخش از پژوهش، به طور ویژه درباره‌ی مهم‌ترین معیارهای بلاغت رباعی و شاخصه‌های زیبایی‌شناسیک آن سخن می‌گوییم. برای انجام این پژوهش بیش از ۵۰۰ رباعی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. آن‌چه در این جا آورده می‌شود، حاصل بررسی این جامعه آماری است. اما چون بنای مقاله بر اختصار است، به تعاریف و ویژگی‌هایی که دیگران در باب رباعی گفته‌اند، نمی‌پردازیم. برای نمونه یکی از پژوهش‌های ارزنده درباره قالب رباعی در شعر فارسی و خاستگاه و ساختار آن، کتاب *سیر رباعی* اثر *سیروس شمیسا* است که به تفصیل درباره منشأ رباعی و اوزان و دیگر ویژگی‌های آن سخن گفته، اما درباره‌ی بلاغت رباعی اشاره‌وار به چند نکته بدیعی پرداخته است. دیگر پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت پذیرفته است، عبارتند از:

- *از ساختار معنادار تا ساختار رباعی* (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)، پژوهش ناب و ادبیات فارسی، بهار ۸۹، شماره ۱۶.

- *قرینه گرایی خیام در رباعیات*، کاووس حسنلی، ادب و زبان. دانشگاه کرمان، ۱۳۸۴، پیاپی ۱۴.

- *نیهیلیسم در رباعی‌های خیامی*، مصطفی عابدینی فرد، نقد ادبی، تابستان ۱۳۸۹، ش۳.

- *تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی*، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پاییز ۸۹، شماره ۱۸.

تحلیل و بررسی وجوه زیباشناختی رباعی

از میان قالب‌های شعر فارسی، یکی از کوتاه‌ترین قالب‌ها، نوع رباعی است که در دو بیت تمام می‌شود و دارای اوزان خاصی است. همین محدودیت در ساختار و طرح و چینش محدود و ویژه‌ی اوزان عروضی در رباعی، موجب شده است تا معیارهای زیباشناختی آن به میزان بیشتری متفاوت از دیگر قالب‌های شعر فارسی باشد. اینک به اختصار درباره‌ی مهم‌ترین معیارهای بلاغت نوع رباعی سخن می‌گوییم.

تمامیت: هر اثر ادبی اعم از نوع آن، برای این که فرم و ساختار ویژه‌ی خود را پیدا کند و ارزش هنری داشته باشد، ناگزیر از مشخصه‌ی تمامیت است. یعنی هر اثر ادبی باید از نظر ساختار و بافتار، معنا، واژگان، ترکیب، زبان، پیام رسانی و ... کامل و شفاف و دلالتگر باشد. «یک اثر واحد، موجودیتی متقارن و بسته نیست؛ بلکه تمامیتی پویاست که سیر مختص خود را دارد و عناصر آن نه به نشانه‌ی جمع یا تساوی، بلکه با نشانه‌ی پویای بازبستگی و یکی‌سازی به هم پیوسته‌اند» (توکلی،۱۳۸۹: ۳۴) .

پرسشی که این‌جا مطرح می‌شود، این است که رباعی با وجود کوتاهی قالب و زمینه، چگونه می‌تواند دارای تمامیت هنری باشد. ساختار و شکل رباعی را از این نظر می‌توان با انواع دیگر چون داستانک، طرح در شعر نو یا شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها مقایسه کرد. در همه این انواع، آن‌چه مشترک است، برش و پاره‌ای از یک واقعیت، وضعیت، یا اندیشه است که در شکلی کوتاه ارائه می‌شود.

چند عامل یا ویژگی در تمامیت رباعی نقش دارند؛ یکی از این عوامل، نقش قافیه و ردیف در تکامل هنری و معنایی رباعی است. در بحث از موسیقی شعر، آن‌جا که آن را به چهار نوع موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی تقسیم می‌کنند، قافیه و ردیف را در زمره‌ی عواملی قرار می‌دهند که موسیقی کناری شعر را ایجاد می‌کند (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ۵۱).

قافیه و ردیف علاوه بر بار موسیقایی‌شان، در انسجام بخشیدن به روابط ساختاری و معنایی شعر نیز نقش برجسته‌ای دارند. در قوالبی چون قصیده، مثنوی، غزل و ... که طولانی‌تر هستند گاه قافیه به ویژه ردیف، تنها برای پر کردن خلأ وزن و موسیقی شعر می‌آیند و بار مفهوم‌شناسی و اندیشگانی ندارند: «گاهی برخی از ردیف‌های قدما به معنی دقیق جواب نمی‌دهد؛ یعنی، بی‌جا و حشو آمده است؛ فقط به عنوان کلمه‌ای که وجودش برای تکمیل وزن و قرینه بودن با دیگر ردیف‌ها لازم است، نه به عنوان یک کلمه که وجودش به طور مستقل مورد نیاز گوینده بوده است» (همان:۱۴۳). اما در رباعی چون ساختار آن بر ایجاز نهاده شده است و شاعر مجالی برای توضیح اضافی و حشو ندارد، بنابراین قافیه و ردیف در کنار دیگر اجزاء شعر، اغلب نقش مفهومی و اندیشگانی دارند و چون عنصری سامان‌دهنده و نظام‌بخش عمل می‌کنند؛ به گونه‌ای که ردیف با این که نوعی تکرار محسوب می‌شود در رباعی بیشتر نقشی جوهری و معنایی دارد تا عنصری صرفاً در خدمت موسیقی کلام، برای نمونه در این چند بیت:

ای دل غم این جهان فانی هیچ است وین یک دو سه روزه زندگانی هیچ است
بگذار جهان را و مپندار کی است کاحوال وی ار نیک بدانی، هیچ است
(ابن یمین، گزیده‌ی رباعیات،۱۳۷۲: ۵)

دشت دل ما وقف سواران غم است نخجیرگه شیر شکاران غم است
بر لوح مزار آرزو بنویسید کین کشته شهید دوستداران غم است
(طالب آملی، گزیده‌ی رباعیات:۲)

با صحبت جان به وصل جانان نرسی بر مور نشسته بر سلیمان نرسی
این قصه به پایان نرسد از محنت تا پیشتر از قصه به پایان نرسی
(اثیر الدین اخسیکتی، همان:۷)

ردیف بیش از آن که محملی برای موسیقی شعر باشد، نقشی معرفتی در نظام اندیشگانی رباعی ایفا می‌کند و این ویژگی خود یکی از زمینه‌های تمامیت هنری و معنایی رباعی است. این نقش ردیف به دلیل ایجاز قالب رباعی است و یکی از جلوه‌های زیبایی‌شناسیک این قالب کوتاه فارسی به شمار می‌رود. در شعر فارسی، رباعی بیشتر قالبی برای طرح مضامین و اندیشه‌های فلسفی بوده است؛ به همین جهت قالبی است به دور از حشو و اطناب. زیرا اندیشه‌های فلسفی بر اساس یک نظام مشخص علّی- معلولی استوار است؛ بنابراین موضوعاتی باید در رباعی مطرح شود که با مقام ایجاز آن تناسب و هم‌خوانی داشته باشد. از سوی دیگر شاعری می‌تواند از این قالب در بیان اندیشه‌های خود استفاده نماید که ذهنی منطقی، ایجازگر و منسجم داشته باشد؛ به همین خاطر است که حتی شاعران بزرگی چون *حافظ* و *مولوی* در نوع رباعی چندان موفقیتی نداشته‌اند، و رباعیات آن‌ها جزء شاه‌کارهای ادبی نیست، در حالی که در غزل و مثنوی بسیار موفق و خلاق عمل کرده‌اند؛ زیرا اندیشه و ذهن آن‌ها با نظام اندیشگانی و ساختار هنری این دو نوع، بیشتر هم‌خوانی و تناسب داشته است.

از دیگر زمینه‌ها و عواملی که تمامیت رباعی را موجب می‌شود، وحدت موضوع و یکی بودن سوژه و ابژه در آن است. رباعی به دلیل تنگی عرصه و ایجاز آن، مجال پروراندن موضوعات متعدد و درون‌مایه‌های چندگانه را ندارد. نظام معنایی رباعی بر حول یک محور می‌چرخد که گاه آن موضوع محوری در یک مصرع تمام می‌شود و مصراع‌های بعدی، تعبیر و بیان هنری از همان موضوع است. این وحدت موضوع در رباعی وقتی با سوژه و فاعل یکسانی همراه شود، انسجام صوری- معنایی آن را موجب می‌شود. این عامل تمامیت یکی از معیارهای بلاغت رباعی به شمار می‌رود؛ در حالی که دیگر قالب‌های شعری به دلیل فراخ بودن عرصه، ظرفیت پروراندن چند موضوع و سوژه را در خود دارند.

یکی از صنایع بدیعی که موجب تعدد سوژه‌های شعر می‌شود، صنعت التفات است که تداعی معانی را هم سبب می‌شود. شاعر از یک موضوع به موضوعی دیگر و از یک مخاطب (سوژه) به مخاطب دیگر متوجه می‌شود. اما در رباعی این صنعت کاربرد چندانی ندارد، چون می‌تواند موجب گسستگی در ساختار رباعی و از بین بردن تمامیت آن شود. برای نمونه در این ابیات:

تا خاک مرا به قالب آمیخته‌اند　　بس فتنه که زین خاک بر انگیخته‌اند
من بهتر از این نمی‌توانم بودن　　کز بوته مرا چنین برون ریخته‌اند

(خیام، ۱۳۷۹: ۱۵۲)

ای مفتی شهر از تو پر کارتریم　　با این همه مستی ز تو هشیارتریم

تو خون کسان خوری و ما خون رزان انصاف بده کدام خون‌خوارتریم

(همان:۱۵۵)

در عشق تو چشمم‌از جهان‌دوخته‌باد وز مهر تو جان چو مهر افروخته باد

در آتش‌سودای تو دل همچوسپند در پیش تو بهر چشم بر سوخته باد

(ازرقی هروی، گزیده‌ی رباعیات،۱۳۷۲: ۱۰)

در این ابیات، یک موضوع اصلی و کلیدی در چند زمینه‌ی تصویری متفاوت بیان شده است. به عبارتی، شاعر برای گریز از تکرار و در عین حال تأکید بر درون‌مایه شعر، به بیان‌های مختلف از یک موضوع پرداخته است.

عامل دیگر در تمامیت و استقلال رباعی، در کنار هم‌آوردن عناصری است که مربوط به یک قلمرو و حوزه‌ی شناختی هستند. وجود این تناسب‌ها در ابیات یا از نوع تناسب در کلماتی است که در یک حوزه‌ی مفهومی قرار دارند یا مفاهیمی در مقابل همند، ولی در هرصورت، یک کل مستقل را تشکیل می‌دهند. تناسب‌های موجود در رباعی تنها به مراعات نظیر به‌عنوان یک صنعت بدیعی محدود نمی‌شود، بلکه مجموعه‌ای از کلمات، مفاهیم کلیدی، واژه- نشانه‌ها، تصاویر و دلالت‌هایی است که چهار مصرع رباعی را از نظر منطقی به‌هم پیوند می‌دهد و بر روی هم یک منظومه‌ی فکری را سازمان‌دهی می‌کند. تکرارها را نیز در همین مقوله‌ی تناسب‌ها می‌توان بررسی کرد. با این‌که رباعی، قالبی موجز است و چندان با ویژگی تکرار- که از لوازم اطناب است- سازگاری ندارد، اما این تناقض ظاهری با توجه به موضوع تمامیت رباعی و مناسبت‌های ویژه اجزاء آن رفع می‌شود. عملکرد تکرار اعم از تکرار واژه، تصویر، مضمون و ... دو نقش عمده دارد: یکی انسجام و دیگری القای مفهوم و معنای متناسب با نگرش شاعر. تکرارها در رباعی تنها متوجه موسیقی متن نمی‌شوند؛ بلکه در بازنمود منظومه‌ی فکری شاعر نیز نقش عمده‌ای دارند. چند رباعی را از این نظر بررسی می‌کنیم:

چون آب به جویبار و چون باد به دشت روز دگر از عمر من و تو بگذشت

تا من باشم غم دو روزه نخورم روزی که نیامدست و روزی که گذشت

(خیام،۱۳۷۹: ۱۳۱)

آن‌چه در این رباعی موجب تمامیت هنری شده و از وجوه بلاغی آن محسوب می‌شود، وحدت موضوع، تکرار واژه کلیدی «روز»، نقش اطلاعاتی قافیه و شفافیت تصویر است. تکرار واژه‌ی روز، علاوه بر این که یک تصویر آفریده است، بار اصلی اندیشه شعر را بر دوش می‌کشد.

یا در این رباعی:

پرسید ز من یکی که بیچون چون است بیچون زگمان و وصف ما بیرون است

ما را سخن از چون و چرایش نرسد بیچون داند که حال بیچون چون است

(ابن سینا،۱۳۷۲: ۳)

تکرار دو واژه چون و بیچون در هر مصرع، هم شفافیت تصویر دارد و هم به عنوان یک کلیدواژه، اندیشه‌ی غالب بر شعر را سامان‌دهی می‌کند.

بازار دلم با سر و سودات خوش است شطرنج غمم با رخ زیبات خوش است
دایم داری مرا تو در خانه مات ای جان جهان مگر که بامات خوش است

(مهستی گنجوی،۱۳۷۷: ۶۷)

شفافیت تصویر در این رباعی به صورت تکرار اجزاء و وابسته‌های تصویر، نوعی انسجام و وحدت در شعر ایجاد کرده که در عین ایجاز، شرط تمامیت هنری را به دست آورده است. تکرار دیگر در ضمیر معنادار «تو» ظاهر می‌شود که همه‌ی تصاویر و فضای اندیشگانی به آن ختم می‌شود. مجموع این تناسب‌ها، جنبه‌های زیبایی‌شناختی رباعی را به وجود می‌آورد. استفاده از یک کلمه‌ی کلیدی می‌تواند یک طرح واره‌ی مفهومی را که با آن واژه در ارتباط است، در ذهن مخاطب فعال کند و شاعر را از ذکر جزئیات بی نیاز سازد:

عشق تو چنین حکیم و استاد چراست مهر تو چنین لطیف‌بنیاد چراست
بر عشق چرا لرزم اگر او خوش نیست ورعشق خوش است، این همه فریاد چراست

(مولوی،۱۳۷۲: ۲۵۷)

عشق، همان واژه‌ی کلیدی در این رباعی است که یک طرح‌واره‌ی مفهومی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و مخاطب را به آن نظام اندیشگانی ارجاع می‌دهد؛ بنابراین انتخاب یک کلمه نشان‌دار در رباعی، شاعر را از توضیح موضوع بی‌نیاز می‌سازد.

یکی از راه‌های گریز از تکرار موضوع یا سوژه، استفاده از محور جانشینی کلمات است. چون ظرفیت رباعی مجالی برای پروراندن بیش از یک موضوع ندارد و برای توضیح و تفسیر آن اندیشه نیز زمینه، فراهم و فراخ نیست، شاعر از همان موضوع یا اندیشه به صورت‌های مختلف سخن می‌گوید یا هر بار با نامی متفاوت و تعریفی دیگرگونه، زمینه‌ی توضیح بیشتر موضوع را فراهم می‌نماید. یکی از این شیوه‌های بیانی و زیباشناختی، استعاره‌ی وصفی یا تعریف دوباره است:

تا ز ابر فراق تو ببارید تگرگ بر شاخ امید ما نه بر ماند و نه برگ
دیدم نه به اختیار خود هجر تو را مردم نه به اختیار خود بیند مرگ

(ارزقی هروی،۱۳۷۲: ۱۱)

ما نغمه فروشان جگر پردازیم ماتم زده بلبلان صاحب رازیم
مرغان همگی در چمن آرام زیند ما سوختگان در قفس پردازیم

(طالب آملی،۱۳۷۲: ۲)

کودست که قفل استخوان بگشاییم در هر بن مو راه روان بگشاییم

در هـــم شکـــــنیم تار و پود تن را وین رشته ز پـــای مرغ جان بگشاییم

(همان)

در رباعیات مذکور، استفاده از عنصر جانشینی یا استعاره وصفی یا کنایه از موصوف، یک موضوع واحد را سامان‌دهی می‌کند و شاعر برای گریز از تکرار به نام‌گذاری دیگری از حالات، اشیاء و پدیده‌ها می‌پردازد.

زمینه‌چینی (Setting)

هر نوع ادبی دارای نوعی زمینه‌چینی و تمهید برای ورود به متن یا پیکره‌ی اصلی است، اما ویژگی این زمینه‌چینی‌ها در هر نوع با هم متفاوت است. تمهیدی که در غزل به کار می‌رود با مقدمه‌ی قصیده که فلسفه‌ی وجودی متفاوتی دارد، یکی نیست، یا زمینه‌چینی رمان با داستان کوتاه هم از گونه‌ای دیگر است.

ساختار رباعی که اقتضای ایجاز دارد، با زمینه‌چینی از نوع معمول آن هم‌خوانی و سنخیت ندارد. باید ببینیم شاعر در رباعی چگونه به فضای اندیشگانی شعر وارد می‌شود؟ زمینه‌چینی در رباعی غالباً با یک ساخت ویژه به وسیله‌ی یک کلمه صورت می‌گیرد. این ساخت ویژه یا به‌صورت ساختار منادایی است یا با استفاده از ضمیر اشاره‌ی «این و آن» مخاطب را در فضای ذهنی و فکری خود قرار می‌دهد. یا زمینه را به وسیله‌ی کلماتی می‌گوید که یک طرح‌واره را در ذهن مخاطب زنده می‌کنند و از این طریق شاعر وارد فضای معنایی رباعی می‌شود و مخاطب را نیز در حین خوانش به این فضا وارد می‌کند:

در عالم عشق تا دلم سلطان گشت آزاد ز کفر و فارغ از ایـــــمان گشـــــت

اندر ره خود مشکل خود، خود دیدم از خود چون برون شدیم ره آسان گشت

(مهستی گنجوی،۱۳۷۷: ۸۱)

شاعر در این رباعی با واژه‌ی «عالم عشق» زمینه‌ی اندیشگانی شعر را فراهم می‌سازد. قرار گرفتن واژه‌ی «عشق» در صدر کلام، از یک سو اندیشه و حالات موجود در مصراع‌های دیگر را با خود هم‌سو می‌کند و از سوی دیگر با روشن ساختن زمینه فکری شعر، مخاطب را در حالتی قرار می‌دهد که ادعای مطرح شده در مصراع‌های بعد را بپذیرد؛ همچنین انتظار مخاطب را از متن تعیین کرده و جهت می‌دهد.

ساخت اطلاعاتی رباعی

ساختار اطلاعاتی بند حاصل کنش متقابلی است میان آن‌چه تا کنون دانسته و شناخته شده، یا قابل پیش بینی است با آن‌چه نادانسته، ناشناخته و غیر قابل پیش بینی است. این ساختار از دو عنصر بنیادین شکل می‌گیرد: اطلاع کهنه و اطلاع نو. اطلاع کهنه یا مفروض، اطلاعی است که گوینده یا نویسنده فرض می‌کند که مخاطب از آن آگاه است و اطلاع نو، چیزی است که به نظر گوینده یا نویسنده، مخاطب برآن واقف نیست؛ به بیانی دیگر، اطلاعی که گوینده برای شنونده از بافت زبانی و موقعیتی ماقبل، قابل بازیابی می‌داند، اطلاع کهنه و اطلاعی که غیر قابل بازیابی از این دو بافت می‌شمارد، اطلاع نو است (HALLIDAY، 2004: 91-87).

بررسی ساخت اطلاعی به طور جدی با مطالعات پژوهشگران مکتب *پراگ* پیش از جنگ جهانی دوم آغاز شد. در چهارچوب نظری مکتب پراگ، اجزاء و عناصر تشکیل دهنده‌ی جمله بر حسب میزان پویایی ارتباطی‌شان بررسی شدند و بر حسب این معیار، جمله به دو بخش اطلاعاتی تقسیم گردید: یکی اطلاع ربط‌دهنده و دیگری اطلاع خبررسان. اطلاع ربط‌دهنده، جمله را به بافت زبانی و غیر زبانی آن مرتبط می‌سازد و اطلاع خبررسان، به اطلاع نو اشاره دارد. در دهه‌های اخیر، مطالعه ساخت اطلاع در کانون توجه زبان‌شناسان نقش‌گرایی چون *پرنیس*، *گیوون*، *هلیدی*، *والدووی* و *لمبرکت* قرار گرفته است.

از نظر *هلیدی* هر واحد اطلاع در هیئت یک گروه نواختی یا آهنگین بازنمایی می‌شود؛ این گروه نواختی در حالت بی نشان با اطلاع کهنه آغاز می‌شود و به سمت اطلاع نو پیش می‌رود. آغاز اطلاع نو دارای نشانه خاصی نیست، لذا تشخیص دقیق اطلاع کهنه که تکیه‌پذیر نیست، دشوار است. در حالت بی‌نشان اطلاع کهنه پیش از اطلاع نو می‌آید، اما در حالت نشان‌دار، اطلاع کهنه پس از اطلاع نو قرار می‌گیرد (همان).

انواع اطلاع نو عبارت است از:

۱- اطلاعی که در بافت زبانی و موقعیتی ماقبل، ذکری از آن نرفته است و به اصطلاح از این دو بافت برای شنونده قابل بازیابی نیست. بر این اساس بند آغازین یک متن می‌تواند به طور کامل اطلاع نو باشد.

۲- اطلاعاتی که غیر منتظره و غیر قابل پیش‌بینی است؛ چه قبلاً ذکری از آن رفته باشد و چه نرفته باشد.

۳- اطلاع نو گاه به صورت رابطه‌ی جدیدی است که بین شخص یا چیزی آشنا با یک گزاره برقرار می‌گردد.

۴- اطلاع نو تقابلی: اطلاع نو بر دو نوع است. یکی اطلاع نو بی‌نشان و دیگری اطلاع نو تقابلی. اطلاع نو تقابلی عنصری است منتخب از مجموعه‌ای ممکن که در تقابل با دیگر اعضای آن مجموعه قرار دارد؛ به بیانی دیگر اطلاع نو تقابلی، اطلاعی است که با اطلاع پیشین مخاطب که در متن یا فحوای کلام موجود است تقابل دارد (راسخ مهند، ۱۳۸۵: ۲۳-۲۲)

اگر چه نو یا کهنه تلقی شدن یک اطلاع به شنونده مربوط می‌شود، عرضه و رمزگزاری آن به عنوان اطلاع نو یا کهنه توسط گوینده صورت می‌گیرد و به فرضیات او درباره دانش، مفروضات و حضور ذهن شنونده بستگی دارد. گوینده، می‌تواند با اغراضی بلاغی، اطلاع کهنه را به عنوان اطلاع نو و اطلاع نو را به عنوان اطلاع کهنه عرضه کند (HALLIDAY، 2004: 89).

غرض از گنجاندن این بحث زبان‌شناسانه در مبحث بلاغت رباعی، تبیین نقش ساخت اطلاعات رباعی در تمامیت معنایی و تصویری آن با وجود ایجاز است؛ این که شاعر چگونه موضوع یا اندیشه شعر را به گونه‌ای در قالب رباعی می‌گنجاند که خواننده را اقناع می‌کند و در دو بیت، موضوع پرورده و تمام می‌شود. یکی از عوامل مؤثر در تحقق بلاغت رباعی، ساخت اطلاعاتی رباعی و نحوه‌ی توزیع اطلاع کهنه و نو در دو بیت آن است. ابتدا چند رباعی را از نظر ساخت اطلاعاتی بررسی می‌کنیم، سپس به نتیجه‌گیری کلی از این بخش می‌پردازیم که در جامعه آماری گزینش شده از رباعیات، بسامد اطلاع کهنه و نو و نحوه‌ی توزیع آن‌ها در مصراع‌ها به چه نحو است و نتیجه‌ی این بحث چه نقشی در وجوه زیبایی‌شناسانه رباعی و تمامیت آن دارد.

با عشق روان شد از عدم مرکب ما — روشن ز شراب وصل دایم شب ما
زان می‌که حرام نیست در مذهب ما — تا صبح عدم خشک نیابی لب ما

(مولوی، ۱۳۷۲: ۲۵۶)

در این رباعی، اطلاع نوها عبارتند از: با عشق، روشن، ز شراب وصل، خشک نیافتن، صبح عدم، حرام نبودن؛ و اطلاع کهنه‌ها عبارتند از: روان شدن، بر مرکب ما، شب ما، مذهب ما، لب ما.

عشق، از نوع اطلاع نو تقابلی است؛ از این جهت که در مقابل اندیشه‌ی کسی قرار دارد که مثلاً معتقد است مرکب ما با عقل، از عدم روان شده است. این نوع به گونه‌ای با بحث قصر و حصر هم در پیوند است؛ یعنی «با عشق» از نوع قصر قلب است؛ اندیشه‌ی شاعر در مقابل اندیشه‌ی مخاطب فرضی قرار دارد. «روشن» نیز در این مصراع، اطلاع نو و نشان‌دار است؛ زیرا شب تاریک است، روشن بودن شب، آن هم به وسیله‌ی شراب وصل، اطلاع نوی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. البته این اطلاعات ممکن است نسبت به مخاطبی که با دستگاه فکری شاعر آشناست و اشعار او را در همان بافت مثلاً عارفانه درک می‌کند و می‌فهمد، کهنه باشد، اما در همان یک پاره‌ی اطلاعاتی، می‌تواند اطلاع نو به حساب آید. یا «شراب وصل» نیز نوعی اطلاع نو تقابلی است؛ یعنی شاعر عارف معتقد است که شب ما تنها با شراب وصل روشن می‌شود نه هر شرابی. شب را اگر در معنی

سمبلیک آن بفهمیم، اطلاع نو است، اما در غیر این صورت، چون به ضمیر «ما» متصل شده و به گونه‌ای معرفه شده است، می‌تواند اطلاع کهنه محسوب شود. لازم به ذکر است که کلمات معرفه و شبه‌معرفه، اطلاع کهنه به شمار می‌روند؛ چون ذهن مخاطب به طریق ذهنی یا حضوری یا ذکری با آن‌ها آشناست. برای مثال «آن می» در مصرع سوم چون با ضمیر اشاره‌ی«آن» معرفه شده، اطلاع کهنه است در حالی که اگر «می» به تنهایی می‌آمد، چون سمبل بود، باید اطلاع نو فرض می‌شد، اما وقتی شاعر از ضمایر اشاره‌ی «این و آن» قبل از کلمه و در آغاز کلام استفاده می‌کند، به گونه‌ای مخاطب را در فضای ذهنی و اندیشگانی خود قرار می‌دهد. این کارکرد ضمایر اشاره موجب می‌شود که شاعر چندان نیازی به توضیح درباره‌ی اطلاع گفته شده، نداشته باشد و این امر، کارکرد بلاغی ضمایر اشاره را در قالب رباعی نشان می‌دهد. یعنی فرایند معرفگی می‌تواند یکی از عوامل ایجاز در رباعی باشد. از این رو، ما این ویژگی را یکی از جنبه‌های بلاغت رباعی قلمداد می‌کنیم؛ چون بنا به اقتضای حال و مقام عمل می‌کند. ترکیب «صبح عدم» را نیز اطلاع نو بی نشان فرض کردیم. زیرا هرکدام از اجزاء به تنهایی اطلاع کهنه هستند، یعنی برای مخاطب آشنا و ملموس است، اما این که زمان این خشک شدن لب تا صبح عدم ادامه دارد، بحث نوی است. این کارکرد ترکیب را در ایجاد اطلاع نو، در تشبیه خیالی هم می‌توان دید؛ زیرا در آن‌جا نیز اجزاء تشبیه یعنی مشبه و مشبه‌به، در عالم خارج وجود دارند؛ یعنی برای مخاطب آشنا و شناخته شده هستند، اما وقتی با هم ترکیب می‌شوند و یک سنتز جدید می‌سازند، اطلاع نو می‌سازند؛ مثل دریای آتش.

خورشید به عزم سجده بر خاک افتاد گل ریخت به سبزه رعشه بر خاک افتاد
روز ازل از پرتو حسنت پیدا شد عشق و چنین شعله در افلاک افتاد

(بهشتی، ۱۳۷۲: ۲۷۹)

در این رباعی، کلماتِ به عزم سجده، بر خاک افتادن، ریخت، رعشه بر خاک افتادن، پرتو حسن، پیدا شدن، شعله در افلاک افتادن، اطلاع نو؛ و خورشید، گل، روز ازل و عشق، اطلاع کهنه هستند.

در این ابیات کلمات به تنهایی و خارج از بافت، اطلاع کهنه هستند و در ذهن مخاطب فرضی زمینه‌ای آشنا دارند، اما آن‌چه آن‌ها را در زمره‌ی اطلاع نو قرار می‌دهد، روابط نو و تازه‌ای است که شاعر بین این کلمات در محور هم‌نشینی کشف کرده است. فرایند به عزم سجده بر خاک افتادن، خود به تنهایی یک بیان کنایی است که در نظام نشانه‌شناسی فرهنگی، نشانه‌ای آشنا و شناخته به شمار می‌رود، اما وقتی این فرایند به خورشید نسبت داده می‌شود، موجب تغییر بافت نشانه‌ای عبارت شده و تبدیل به اطلاع نو می‌شود. یا در رعشه بر خاک افتادن، نیز همین فرایند را می‌بینیم؛ بین رعشه و خاک، رابطه‌ی تصویری جدیدی ایجاد شده است. بنابراین می‌توانیم صور خیال را جزء اطلاع نو فرض کنیم یا یکی از کارکردهای صور خیال را ایجاد اطلاع نو به شمار آوریم.

به طور خلاصه، اطلاع نو در رباعیات بررسی شده به چند صورت ظاهر شده است:

۱-گاه به صورت جملات پرسشی است.

۲- اطلاع نو تقابلی که نوعی حصر هم در آن است.

۳- اطلاع نو به صورت صور خیال.

۴- اطلاع نو به صورت بیان علت.

اطلاع کهنه نیز در غالب این رباعیات شامل موارد زیر بوده است:

۱- معرفه به عهد ذهنی که غالباً با ضمیر اشاره‌ی این و آن می‌آید.

۲- در بیشتر موارد ساختار منادایی دارد.

۳- معرفه به ضمیر است.

۴- وجود ادات شرطی چون: هر چند، اگر چند.

از بین ۵۰۰ بند یا جمله در رباعیات مورد بررسی، تعداد اطلاع نو، ۵۰۳ و اطلاع کهنه، ۵۱۶ مورد بود. میزان تقریباً مساوی اطلاع کهنه و نو در رباعیات این نکته را اثبات می‌کند که میزان اطلاع نو با این که از نظر عددی اندکی، کمتر از اطلاع کهنه است، اما با این حال درصد بالایی را به خود اختصاص داده و این بدین معناست که میزان اطلاعی نوی که رباعی می‌دهد، زیاد و قابل توجه است. زیرا فلسفه‌ی قالب رباعی با آن کوتاهی، پروراندن موضوعی جدید و خبری مهم است. اما بسامد بالای اطلاع کهنه نیز منافاتی با آن ندارد؛ زیرا شاعر در میان این اطلاعات نو به دلیل ایجاز رباعی، ناگزیر از ایجاد زمینه‌چینی و بافتی آشناست؛ از این رو، از اطلاعات کهنه برای این امر بهره می‌گیرد. این مطلب از نحوه توزیع و جایگاه قرار گرفتن اطلاع کهنه و نو در رباعی اثبات می‌شود؛ زیرا از بین ۵۰۰ جمله، ۱۴۱ مورد اطلاع نو در آغاز کلام آمده و ۳۶۲ مورد در وسط یا آخر کلام. این آمار نشان می‌دهد توزیع اطلاع کهنه در اول جملات، موجب می‌شود تا شاعر رباعی را با فضایی که در ذهن مخاطب آشناست، شروع کند و با این بافت‌سازی و ایجاد فضایی آشنا، دیگر چندان نیازی به حشو گویی و توضیح بیشتر نباشد. این نحوه‌ی توزیع ساخت اطلاعاتی از وجوه بلاغی رباعی محسوب می‌شود؛ زیرا، رویکردی است که با مقام ایجاز رباعی هم‌سویی دارد و بلاغت هم چیزی جز این تناسب‌ها، هم‌خوانی‌ها و رعایت اقتضای کلام با مقام ویژه‌ی آن نیست.

رایج‌ترین الگوهای زبانی در رباعی[1]

ساخت جمله در رباعی بیشتر بی‌نشان است. به عبارتی میزان جابه‌جایی ارکان جملات در رباعی، در سطحی پایین قرار دارد و با رایج‌ترین الگوهای ساخت جمله در زبان فارسی مطابقت می‌کند. جامعه آماری در بررسی این موضوع و به دست آمدن این نتیجه، ۱۰۰۰ جمله بوده است.

در این ۱۰۰۰ جمله، ۱۸۶ الگوی زبانی به دست آمد که رایج‌ترین این الگوها در زبان رباعی، الگوی اسنادی، مسندالیه – مسند- فعل؛ یا مسند- مسندالیه- فعل بود که حدود ۲۳۸ جمله در این الگو به کار رفته بودند. دیگر الگوهای زبانی، تعداد محدودی از جملات را به خود اختصاص داده بودند.

در این بررسی زبانی دو نکته حاصل شد: یکی این‌که بسامد پایین جابه‌جایی ارکان جمله متناسب با فکر و اندیشه حاکم بر قالب رباعی است که بیشتر قالبی فلسفی به‌شمار می‌رود؛ زیرا غالباً دارای ساختاری منطقی و نظام‌مند است و چون نظام استدلالی فلسفه دارای صغری و کبری (مقدمه) و نتیجه است. هر موضوعی اعم از فلسفی، عاشقانه و عارفانه در این قالب گنجانده شود، تحت‌تأثیر چهارچوب منطقی رباعی قرار می‌گیرد. نکته دوم این است که بسامد بالای الگوی زبانی جملات اسنادی یا فرایند رابطه‌ای، با توصیفی و خبری‌بودن موضوعات رباعی هم‌خوانی دارد؛ زیرا شاعر در رباعی، به‌دنبال توصیف یا بیان یک‌پاره از یک وضعیت یا واقعیت ذهنی و عینی است و این الگو با ساخت اطلاعاتی رباعی بیشتر هم‌سویی دارد. این ساختار و چهارچوب منطقی و نسبتاً دستورمند رباعی، موضوعاتی را می‌طلبد که برای شاعر یک امر نسبتاً قطعی، روشن و مشخص است؛ به‌همین‌دلیل در رباعیات غالباً دو مصرع اول، در حکم مقدمه هستند و بیت یا مصرع آخر در حکم نتیجه. یا به‌عبارتی، بیت اول رباعی غالباً از دو جمله مستقل تشکیل شده و بیت آخر، جمله‌ای مرکب و متشکل از پایه و پیرو است. یا اینکه در بیت اول، یک موقعیت یا وضعیت توصیف می‌شود و دربیت بعد راه‌کار یا واکنشی نسبت به آن راه‌کار ارائه می‌گردد. این الگوی نظام‌مند، شبیه نظام علّی- معلولی قیاس‌های منطقی است. در این‌جا چند بیت برای نمونه ذکر می‌شود:

ای کشته چو من هزار در پای غمت　　وی غرقه چو من بسی به دریای غمت
ویران مکن این دیده و دل‌زآتش و آب　　کان جای خیال توست وین جای غمت
(جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی،۱۳۷۲: ۱۶)

ای دل غم این جهان فانی هیچ است　　وین یک دوسه‌روزه زندگانی هیچ است
بگذار جهان را و مپندار کی است　　کاحوال وی ار نیک بدانی، هیچ است
(ابن یمین،همان:۵)

چون حاصل آدمی درین شورستان　　جز خوردن غصه نیست یا کندن جان
خرم دل آن کزین جهان زود برفت　　آسوده کسی که خود نیامد به جهان
(همان: ۱۲۱)

این‌گونه تناسب موضوع و اندیشه با شکل و ساختار شعر، یکی دیگر از وجوه زیبایی‌شناختی رباعی را به‌نمایش می‌گذارد که در نقد زیبایی‌شناختی هر نوع ادبی، باید مورد نظر قرار بگیرند؛ نه

اینکه تنها بررسی چند صنعت بدیعی یا تشبیه و استعاره، معیار بلاغت یک اثر و نوع ادبی و هنری محسوب گردد.

حذف

مقوله‌ی حذف، یکی از مهم‌ترین موارد ایجاز هنری در آثار ادبی است که در قلمرو علم معانی بررسی می‌شود و هر نوع ادبی، متناسب با ساختارش به گونه‌ای از آن بهره می‌جوید. در نوع رباعی که مقامش، مقام ایجاز است، این فرایند هنری بیشترین کاربرد را دارد. در ادامه به برخی از مهم‌ترین موارد حذف در رباعی اشاره می‌کنیم.

یکی از جایگاه‌های حذف، حذف زمینه‌ی اندیشه شعری در ابتدای رباعی است؛ به گونه‌ای که شاعر به‌جای ذکر مقدمه و زمینه‌چینی برای بیان اندیشه، تنها با یک کلمه کلیدی از آن نظام، طرح‌واره‌ای را در ذهن مخاطب زنده می‌کند و با این کلیدواژه، خواننده را به فضای اندیشگانی خود وارد می‌سازد. برای نمونه در این رباعی:

آن قصر که بهرام در او جام گرفت — آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت
بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر — دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

(خیام، ۱۳۷۹: ۱۰۸)

شاعر با آوردن ساخت معرفگی (معرفه به عهد ذهنی) «آن قصر» و واژه‌ی «بهرام»، خواننده را به فضای آشنایی وارد می‌کند. با این کارکرد مبتداسازی، دیگر نیازی به توضیح این که کدام قصر و کدام بهرام مورد نظر است و رابطه‌ی بین بهرام و گور چیست، ندارد. در این‌جا فرایند حذف زمینه با استفاده از معرفه به عهد ذهنی، خواننده را در وسط آن فضا قرار می‌دهد.

مورد دیگر از مقوله حذف در رباعی که بسامد بالایی دارد، حذف حروف ربط در ابتدای مصراع‌ها است. وقتی رباعی را می‌خوانیم متوجه نوعی استقلال و گسستگی معنایی ظاهری بین دو بیت می‌شویم. این استقلال ظاهری در نتیجه حذف حروف ربط است که موجب انسجام بیشتر در ساختار و بافت رباعی شده است؛ زیرا یکی از عوامل انسجام مقوله‌ی حذف است:

یک جرعه می ملک جهان می‌ارزد — خشت سرخم هزار جان می‌ارزد
آن کفه که لب ز می بدو پاک کنند — حقا که هزار طیلسان می‌ارزد

(همان: ۱۴۸)

ما افسر خان و تاج کی بفروشیم — دستار قصب به بانگ نی بفروشیم
تسبیح که پیک لشکر تزویر است — ناگاه به یک پیاله می بفروشیم

(همان:۱۴۶)

مورد دیگری از حذف در رباعی، حذف به قرینه‌ی لفظی در آغاز مصرع دوم رباعی است. این‌نوع حذف بیشتر در مواردی پیش می‌آید که رباعی براساس یک ساخت متقارن شکل گرفته باشد. در بیشتر این موارد کلمه‌ای که در اول مصرع اول آمده، در اول مصرع دوم برای انسجام حذف می‌شود:

پیش از من و تو لیل و نهاری بودست (پیش از من‌وتو) گردنده‌فلک‌برای کاری بودست
زنهار قدم به خاک آهسته نهی کان مردمک چشم نگاری بودست
(همان:۱۱۰)

موازنه

دو مصرع اول رباعی که ظاهراً مستقل از هم به نظر می‌رسند و در حکم مقدمه‌ای برای بیت دوم هستند، غالباً دارای ساختی متوازن می‌باشند:

آن‌کس که ازوست نیش، نوشم هم ازوست
وآن‌کس که سکون ازوست، جوشم هم ازوست
وآن کس که ز دست اوست خاموشی من
چون نیک نگه کنی، خروشم هم ازوست
(ابن یمین،۱۳۷۲: ۵)

۴- نتیجه

بلاغت، سخن گفتن مؤثر به مقتضای حال و مقام است؛ بنابراین هر نوع گزینشی، کاربردی، عنصری و رفتار ادبی و هنری که موجب فراهم آمدن این غرض شود، بلاغت محسوب می‌شود. با این دیدگاه، بلاغت، علمی یا روشی نیست که تنها محدود به سه علم بدیع، بیان و معانی باشد. به عبارتی دیگر، نسبت بین زیبایی‌شناسی و این علوم، نسبت عام و خاص است؛ یعنی سه علم بدیع و بیان و معانی، جزو ابزارهای بلاغت کلام هستند، اما هر جنبه‌ی زیبایی‌شناختی، محدود و منحصر به این سه علم نیست. موضوع مهم دیگر، رابطه‌ی بین بلاغت و انواع ادبی است که این پژوهش مفصل به آن پرداخته است؛ این که آیا هر نوع ادبی بلاغت ویژه خود را می‌طلبد یا این که معیارهای بلاغت و زیبایی‌شناختی در هر نوع ادبی ثابت و لایتغیر است؟

با بررسی بسیاری از انواع ادبی از قبیل رمان، داستان کوتاه، حماسه، نوع غنایی و تعلیمی، سفرنامه، گزارش، حکایت و قوالب شعری مثل قصیده، غزل، مثنوی، رباعی و ... روشن شد که هر نوع ادبی اگرچه ممکن است در بعضی از معیارهای بلاغت با هم اشتراک داشته باشند، از بسیاری

جهات معیارها و ملاک‌های زیبایی‌شناسیک در هر نوع با دیگری متفاوت است. آن‌چه در بلاغت و نقد زیبایی‌شناختی یک نوع ادبی علاوه بر موضوعات بدیع، بیان و معانی ضرورت دارد مورد بررسی قرار بگیرد، شامل این موارد است:

تناسب زبان با موضوع و درون‌مایه، فضاسازی، زمینه‌چینی، پیکره‌ی زبانی، بافت اثر و پیوند اجزاء آن با بافت، درون‌مایه‌سازی، موسیقی، لحن حاکم بر درون‌مایه، تمامیت هنری نوع، ساخت اطلاعاتی نوع و ... . برای اثبات این مدعا بلاغت و زیبایی‌شناسی رباعی را به‌عنوان یکی از انواع ادبی بررسی و تحلیل کردیم. مهم‌ترین معیارهای زیبایی‌شناسیک که در نوع رباعی، بررسیدیم عبارت بودند از: تمامیت هنری نوع رباعی که عواملی چون نقش اطلاعاتی قافیه و ردیف، وحدت موضوع، یکسان بودن سوژه، وجود انواع تناسب‌ها و تکرار، آن را موجب شده‌اند؛ نحوه‌ی زمینه‌چینی در رباعی (Setting) ؛ ساخت اطلاعاتی رباعی و میزان اطلاع کهنه و نو مطرح شده در این نوع؛ الگوهای زبانی رایج درربا‌عی؛ ایجاز؛ مقوله حذف و ...

از سوی دیگر، کاربرد صنایع بدیعی و مباحث علم بیان و معانی نیز در هر نوع ادبی نسبت به دیگری متفاوت است؛ برای نمونه، آن‌چه در نوع حماسه موجب زیبایی زبان آن شده، استواری و فصاحت و رسایی واژگان و نحوه‌ی گزینش و ترکیب آن‌ها در محور هم‌نشینی است نه استفاده از صنایع بدیعی. اما در نوع غنایی، یکی از معیارهای زیبایی‌شناسی آن، استفاده از بدیع لفظی و معنوی در تصویرسازی است.

بررسی مجموع این معیارها و ملاک‌ها، وجوه زیبایی‌شناختی نوع رباعی را روشن می‌کند و نشان می‌دهد که نحوه‌ی استفاده از این شاخصه‌ها در رباعی متفاوت از انواع ادبی دیگر است.

پی‌نوشت

۱. درباره الگوهای زبانی رایج در زبان فارسی، کورش صفوی در کتاب از زبان‌شناسی به ادبیات، سخن گفته و ۳۰ الگوی زبانی رایج را معرفی کرده است.

منابع

- ارسطو. (۱۳۴۳). ***فن شعر***. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بهشتی شیرازی، سید احمد، (۱۳۷۲). ***رباعی‌نامه***. گزیده رباعیات از رودکی سمرقندی تا امروز. چاپ اول. تهران: انتشارات روزنه.
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). ***بوطیقای روایت در مثنوی***. چاپ اول. تهران: انتشارات مروارید.

- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۸). ***دلائل الإعجاز***. ترجمه‌ی سید محمد رادمنش. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

- خطیب قزوینی، جلال الدین محمد بن عبدالرحمن. (۱۹۰۴). *التلخیص فی علوم البلاغة*. ضبطه و شرحه: عبدالرحمن برقوقی. الطبعة الاولی. مصر: المکتبة التجاریة الکب.

- خیام، (۱۳۷۹). ***رباعیات خیام***. گردآوری و مقدمه: حسین دانش. ترجمه و توضیح: توفیق سبحانی. چاپ اول. تهران: انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

- رزمجو، حسین. (۱۳۸۵). ***انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی***. چاپ دوم: مشهد: دانشگاه فردوسی.

- راسخ مهند، محمد. (۱۳۸۵). ***ارتباط قلب نحوی و تأکید در زبان فارسی***. دستور. جلد دوم. ویژه نامه‌ی فرهنگستان. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***انواع ادبی***. ویرایش چهارم. تهران: نشر میترا.

- طوسی، خواجه‌نصیرالدین. (۱۳۵۵). ***اساس‌الاقتباس***. تصحیح مدرس‌رضوی. چاپ دوم. بی‌جا.

- کالر، جاناتان. (۱۳۸۵). ***نظریه‌ی ادبی***. ترجمه: فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

- گنجوی، مهستی.(۱۳۷۷). ***رباعیات***. تصحیح‌وتفسیر: فریدون نوزاد. چاپ‌اول. تهران: دنیای نو.

- فرای، نورتروپ. (۱۳۸۸). ***رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات***. ترجمه: صالح حسینی. چاپ دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

- محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). ***از معنا تا صورت***. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

- ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳). ***نظریه‌ی ادبیات***. مترجمان: ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- همایی، جلال الدین. (۱۳۵۴). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. جلد اول. تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.

Cudden, J. A., *Dictionary of literary terms*. 1979

Halliday. M. A. K. and Christian Matthiessen. ***an introduction to functional grammar***. Arnold london. 2004