

بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی

سید احمد پارسا*

دانشیار دانشگاه کردستان

مینا جابری**

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی می‌پردازد. بررسی دلایل برجستگی و امتیاز زبان خاقانی در مقایسه با سایر سرایندگان شعر پارسی و ایجاد بستری مناسب و درخور جهت درک بهتر ویژگی‌های شعرای خاص^۱ او از اهداف پژوهش حاضر محسوب می‌شود. جامعه آماری این پژوهش، ۱۳۲ قصیده خاقانی و حجم نمونه براساس فرمول کوکران ۹۷ چامه است که به شیوه تصادفی ساده^۱ و با بهره‌گیری از جدول تصادفی اعداد گزینش شده است. روش پژوهش توصیفی است و داده‌ها با استفاده از تکنیک محتوا و شیوه کتابخانه‌ای بررسی شده است. منبع مورد استفاده دیوان خاقانی ویراسته میرجلال‌الدین کزازی است. دلیل برگزیدن این اثر، دقت بیشتر مصحح در ضبط واژه‌ها، توجه بیشتر به نسخه‌بدل‌ها، تصحیح‌های قیاسی درخور توجه و مسائل دیگر این‌چنینی است. نتیجه نشان می‌دهد خاقانی همه مؤلفه‌های شاخص فرمالیسم را چون آشنایی زدایی^۲، رستاخیز واژگان، برجسته‌سازی زبان و انواع هنجارگریزی^۳ و قاعده‌افزایی^۴ به کار گرفته است. به‌گونه‌ای که موجب شده زبان او در قصاید، در مقایسه با دیگر سروده‌های خودش و شاعران دیگر، از اهمیت به‌سزایی برخوردار باشد.

کلیدواژه‌ها: خاقانی، فرمالیسم، قصیده، هنجارگریزی، قاعده‌افزایی.

* dr.ahmadparsa@gmail.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

تاریخ پذیرش: ۹۰/۸/۱۵

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۰/۱۸

مجله مطالعات و تحقیقات ادبی، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شماره ۱۶

۱. مقدمه

در آغاز قرن بیستم، دگرگونی‌های فراوانی در تمامی عرصه‌های زندگی رخ داد. ادبیات و شیوه‌های نقد ادبی نیز به تبع آن دستخوش تغییراتی بنیادین گردید. یکی از این شیوه‌های نقد ادبی فرمالیسم بود که در دهه دوم قرن بیستم پدید آمد و به عنوان بوطیقای نو به مقابله با سنت غالب بر نقد ادبی پرداخت.

منتقدان سنتی اثر ادبی را در پیوند با عوامل بیرونی و سرچشمه‌های ذهنی و عاطفی پدیدآورنده اثر نقد و بررسی می‌کردند و بر این باور بودند که باید در تحلیل و بررسی اثر هنری به همه پیش‌زمینه‌های تاریخی، فلسفی، جامعه‌شناختی، اخلاقی، سیاسی و مواردی از این دست توجه کرد. اما «صورتگرایان با تمرکز صرف بر واقعیات ادبی و کنار نهادن موقعیت بیرونی که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جدا کردن موضوع مطالعات ادبی از موضوع دیگر رشته‌ها تأکید کردند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۱).

رومن یاکوبسن، یکی از نظریه‌پردازان و فعالان فرمالیسم روسی، تاریخ‌نگاران ادبیات را مورد انتقاد قرار داده که می‌پنداشتند باید هر چیزی اعم از زندگی روزمره، سیاست، روان‌شناسی و فلسفه را در حوزه مطالعات خود بگنجانند و آنان را به پلیسی تشبیه کرده است که برای یافتن مجرم، هر کسی، حتی رهگذران را نیز دستگیر می‌کنند (همان: ۱۹۹).

فرمالیسم ریشه در مطالعات زبان‌شناختی، به‌ویژه نظرات سوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷)، دارد. سوسور مطالعه هم‌زمانی زبان را (در یک دوره معین) به جای مطالعه در زمانی (تاریخی) مطرح کرد. وی ارجاع واژه را به شیء یا حالت خارج از ذهن رد و اظهار کرد هر واژه نشانه‌ای است که از دال و مدلول تشکیل شده است. دال صورت یا نوشتار یا طرحی است که با مدلول خود، یعنی تصویر ذهنی، ارتباطی قراردادی دارد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۱۳).

هدف فرمالیست‌ها حفظ ادبیات از گزند نقدهای سلیقه‌ای و غیرقانونمند بود و می‌کوشیدند این کار را با فراهم آوردن شیوه‌ای علمی و اصولی انجام دهند. هدف آنان کشف «جوهر ادبی متن» بود و قصد داشتند از این طریق به تبیین تفاوت یک متن ادبی از سایر متون پردازند و «پرسش اصلی آن‌ها این بود که تمایز متن ادبی با هر متن دیگری در چیست؟ یا به تعبیری دیگر «ادبیت متن» در چیست؟ دو منش کارکرد آن‌ها عبارت بودند از: ۱. تأکید بر گوهر اصلی متن ۲. استقلال پژوهش ادبی (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۸).

پیشینه تحقیق

با وجود روند روبه‌رشد خاقانی‌پژوهی در دو دهه اخیر، متأسفانه کوشش قابل توجهی در زمینه بررسی قصاید خاقانی از دیدگاه فرمالیستی صورت نگرفته است و این در حالی است که خاقانی در قصاید خود بیش از شاعران هم‌عصر یا بعد از خود به آنچه امروزه فرم نامیده می‌شود توجه کرده است و همین مسئله بررسی فرمالیستی اثر او را توجیه می‌کند. «محمد هنرور» در مقاله «نقد فرمالیستی قصیده اول خاقانی» در همایش نمود نظریه‌های مدرن ادبی در ادبیات کلاسیک (۱۳۸۲) تنها به نقد فرمالیستی یک چامه خاقانی پرداخته است. در مقاله «نقد فرمالیستی شعر زمستان»، حسین خسروی شعر معروف اخوان را بر اساس نقد فرمالیستی یک ساختار منسجم و هماهنگ پنداشته و سعی می‌کند نقش هر عنصر شعری را اعم از زبانی، بلاغی و مواردی از این دست در نظر گرفته و تحلیلی از آن ارائه دهد. بشیری و خواجه‌گیری در مقاله «بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن» انسجام اثر ادبی را حاصل روابط درون‌متنی دانسته و با این روش روابطی را که در مواقعی با تکیه بر ناخودآگاه متن معنا ساز هستند کشف کرده‌اند. علیرضا فولادی نیز در مقاله‌ای نقد

گراننگاهی را روشی برای نقد فرمالیستی معرفی نموده و با این شیوه عناصر فرم نوع ادبی را در ارتباط با «شگرد بنیادی» آن تحلیل می‌کند.

عنوان پژوهش حاضر بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی است. شناخت بهتر عوامل تشکیل‌دهنده صورت چامه‌های خاقانی، کمک به فهم بهتر اصول فرمالیسم از راه ارائه یک نقد عملی و کمک به دریافت بهتر ادبیت و فرم این چامه‌ها از اهداف پژوهش حاضر محسوب می‌شوند.

روش تحقیق

جامعه آماری این پژوهش، ۱۳۲ قصیده خاقانی و حجم نمونه براساس فرمول کوکران ۹۷ قصیده است که به شیوه تصادفی ساده^۵ و با بهره‌گیری از جدول تصادفی اعداد گزینش شده است. داده‌ها با استفاده از تکنیک محتوا و شیوه کتابخانه‌ای بررسی شده است. منبع مورد استفاده دیوان خاقانی ویراسته میرجلال‌الدین کزازی است. دلیل برگزیدن این اثر دقت فراوان مصحح در ضبط واژه‌ها، توجه به نسخه‌بدل‌ها، تصحیح‌های قیاسی درخور توجه و مسائل دیگر این چینی است.

۲. اصول فرمالیسم

فرمالیسم گرایشی در نقد ادبی روسیه در خلال سه دهه اول قرن بیستم بود که بر عوامل تشکیل‌دهنده فرم تأکید می‌کرد و در واقع تلاشی برای کشف قوانین ماندگار زبان و ادبیات بود. «بوریس آرخن بام»^۶، «ویکتور شکلوفسکی»^۷، «رومن یاکوبسن»^۸ و «لیچ»^۹ از نظریه‌پردازان مشهور فرمالیسم هستند (آبرامز، ۱۳۸۴: ۱۰۷). شکلوفسکی، یکی از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم روسی، می‌خواست به این پرسش پاسخ دهد که چه چیز باعث شاعرانه بودن شعر می‌شود؟ نظریه مهم او «آشنایی‌زدایی» است. شکلوفسکی در مقاله خود «هنر به عنوان تکنیک» می‌نویسد: تکنیک هنر، ناآشنا کردن اشیا است، مشکل کردن صورت است و پیچیده کردن هرچه بیشتر آن، تا طول مدت درک مطلب بیشتر شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۴۶-۳۴۸).

۱.۱.۲. شاخص‌ترین اصول فرمالیسم

۱.۱.۲.۱. ادبیت^{۱۱}

ادبیت در واقع تفاوتی است که به هنگام مقایسه یک متن ادبی با یک متن غیرادبی قابل توجه است. ادبیت را برخی وجه ادبی بودن ترجمه کرده‌اند. شمیسا معتقد است که برای تشخیص وجوه ادبی یک متن باید با علوم ادبی مخصوصاً بیان و بدیع آشنا بود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۴). «به نظر تینیانوف^{۱۱} ادبیات وقتی علم است که موضوع بحث آن ادبیت کلام باشد و یا کوبسن گفته است موضوع ادبیات بحث در ادبیت متن است» (همان: ۱۸۰).

۲.۱.۲. آشنایی زدایی^{۱۲}

آشنایی زدایی فرآیندی است که موجب می‌شود شیوه‌های معمول برخورد خوانندگان با آثار ادبی دگرگون شود. این ویژگی سبب می‌شود توصیف‌های گذشته نظریه پردازان مبنی بر اینکه «ادبیات صورتی آشنا از جهان است» دور ریخته شود و سبب نگاه تازه‌ای به جهان گردد. «آشنایی زدایی شامل تمام شگردها و فنونی است که تمامی خصوصیات زبان شعری را از انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانی مخالف با زبان طبیعی و معمولی در برمی‌گیرد و سبب می‌شود که معنی رنگ ببازد و تشخیص زبان خواننده را از توجه به معنی باز دارد و متوجه زبان کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰).

۳.۱.۲. رستاخیز واژگان

رستاخیز واژه نخستین اثر فرمالیستی بود که ویکتور شک洛夫سکی در ۱۹۱۴ منتشر کرد. «این اثر را به لحاظ تاریخی ریشه مکتب فرمالیسم می‌دانند... [وی] در این مقاله، ادبیات را مجموعه ابزار^{۱۳} سبکی استفاده شده در آن می‌دانست» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۷).

شفیعی کدکنی عوامل برجسته رستاخیز واژگان را به دو گروه موسیقایی و زبان‌شناسیک به شرح زیر تقسیم می‌کند.

۱.۳.۱.۲. گروه موسیقایی

«مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). شفیعی کدکنی از انواع تناسب‌ها و موسیقی‌های زبانی به وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی (جناس‌ها، واج آرای‌ها) اشاره می‌کند (همان: ۱۰-۸).

۱.۳.۲. گروه زبان‌شناسیک

«مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزه مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است، از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسیم، ایجاز، ترکیبات زبانی، پارادوکس، حذف، حس آمیزی و مواردی از این دست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۰).

۱.۴.۲. برجسته‌سازی زبان

فرآیند برجسته‌سازی عامل شکل‌گیری زبان ادبی و شاعرانه است. در این فرآیند، عواملی چون: انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیبایی‌شناسی قابل توجه هستند که در این میان دو اصل رسانگی و زیباشناسی اهمیت بیشتری دارند.

لیچ فرایند برجسته‌سازی را به دو نوع تقسیم می‌کند: هنجارگریزی^{۱۴} و قاعده‌افزایی^{۱۵}. وی انواع هنجارگریزی را واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، سبکی، گویشی، هنجارگریزی در زاویه دید و واقعیت‌گریزی معرفی می‌کند. قاعده‌افزایی نیز شامل انواع صناعات ادبی حاصل از تکرار آوایی و انواع موسیقی شعر است (ر.ک. صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳).

۵. ۱. ۲. هنجارگریزی

۱. ۵. ۱. ۲. هنجارگریزی واژگانی

در این شیوه، شاعر با گریز از قواعد ساخت واژه زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند.

بل، که مزدور دارخانه نحل صفت عدل شاه می‌گوید

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۲۶)

«دار» واژه عربی و «خانه» واژه فارسی و هر دو به معنی خانه هستند که شاعر با ترکیب آن‌ها و آوردن نحل به‌عنوان مضاف‌الیه آن‌ها با ساختن یک ترکیب اضافی نامأنوس آن را به جای کندو به کار برده است.

۲. ۵. ۱. ۲. هنجارگریزی نحوی

در این روش، شاعر با جابه‌جا کردن سازه‌ها و ترتیب اجزای اصلی جمله، از قواعد هنجار نحوی عدول می‌کند.

چو ماه سی‌شبه، ناچیز شد خیال غرور چو روز پانزده ساعت، کمال یافت ضیا

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۷)

ترتیب اجزای این جمله نیز چنین است: خیال غرور چو ماه سی‌شبه، ناچیز شد و... البته این امر از ویژگی‌های هر شعری محسوب می‌شود و تنها اختصاص به شعر خاقانی ندارد. اما به نظر می‌رسد این مسئله در شعر او در مقایسه با شاعران دیگر نمود بیشتری دارد. به‌عنوان مثال، در شعر سعدی بیشتر قواعد نحوی نثر حاکم است و کمتر شاهد جابه‌جایی این سازه‌ها هستیم. بیت زیر بهترین مصداق این مدعا است.

بنشینم و صبر پیش گیرم دنباله کار خویش گیرم

(سعدی، ۱۳۸۳: ۶۰۱)

۲. ۱. ۵. ۳. هنجارگریزی آوایی

تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها جهت آراستن کلام در این مقوله می‌گنجد. شاعر زبردست با ایجاد فضای صوتی متناسب با موضوع شعر، تأثیرگذاری کلام را به حدّ اعلا می‌رساند. به‌عنوان مثال، در نمونه زیر، تکرار واج‌های /گ/ و /ک/ القاکننده فضای سنگین و نفس‌گیر و سوزناکی است که ناشی از مصیبت حادث شده بر شاعر است:

اشک اگر مایه گران کرد بر مویه‌گران
وام اشک از صدف جان به گهر باز دهید
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۳۱)

۲. ۱. ۵. ۴. هنجارگریزی نوشتاری

در این روش شاعر شیوه‌ای را به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر آن می‌افزاید. شعر کانکریت^{۱۶} (دیداری) نمونه‌ای از فراهنجاری نوشتاری است. نمونه‌های این نوع را می‌توان در شعر نو دید. در شعر «با چشم‌ها» سروده احمد شاملو، آن‌جا که شاعر با افسوس و حسرت آرزو می‌کند که بتواند خون رگ‌های خود را قطره قطره بگیرد، واژه «قطره» به گونه‌ای تکرار شده و زیر هم قرار گرفته است که تصویری متناسب با حالت «گریستن» را به ذهن القا می‌کند:

ای کاش می‌توانستم

خون رگان خود را من

قطره

قطره

قطره

بگیرم

تا باورم کنند

بسامد این نوع هنجارگریزی در اشعار سنتی تقریباً صفر است. لذا به نظر می‌رسد شیوه‌های کاربرد حروف الفبا را که سبب زیبایی و برجستگی هنری کلام شود می‌توان در این مقوله جای داد؛ مانند بازی با حروف یا بازی با واژگان که محمدحسین کرمی

نیز در مقاله‌ای با عنوان «آرایش و آفرینش واکی» به آن پرداخته است (کرمی، ۱۳۸۳: ۴). نمونه‌های زیر ابیاتی از قصاید خاقانی است که با این ویژگی به گونه‌ای آراسته شده‌اند که گویی شاعر با دقت نظر و تأمل فراوان در انتخاب حروف و واژه‌ها عمری را سپری کرده است:

حق می‌کند ندا که: «به ما ره دراز نیست» از مال، لام بفکن و باقی شناس «ما»
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳)

خاقانی شرط وصال به معشوق و معبودی را که حضورش در دل هستی است، با هنرمندی ظریفی یادآور می‌شود: «قطع تعلق از مادیات و شناخت حق». و نیز در ابیات زیر:

دروازه سرای ازل دان سه حرف عشق دندانۀ کلید ابد دان دو حرف لا
(همان: ۱۱)

خاقانی در این بیت به شکل ظاهری لا و کلید توجه داشته است.

گوید: «این خاقانی دریا مثبت، خود، منم» خوانمش خاقانی، اما از میان افتاده قا
(همان: ۳۴)

در این بیت نیز شاعر با برداشتن دو حرف «قا» از واژه خاقانی مدعیان را در مقابل دریای وجود خویش چشمه‌ای ناچیز خطاب می‌کند.

وگر عنقایی از مرغان، ز کوه قاف دین مگذر که چون بی‌قاف شد عنقا، عنا گردد ز نالانی
(همان: ۶۱۷)

۲. ۱. ۵. ۵. ۵. هنجارگریزی معنایی

حوزه معنی، به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، در برجسته‌سازی کلام از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص، پارادوکس و انواع ایهام در

این مقوله قابل بررسی است که به منظور جلوگیری از اطالۀ کلام به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود:

تشبیه

بررسی‌ها نشان می‌دهد در قصاید خاقانی تشبیه بعد از استعاره تأثیر به‌سزایی در هنجارگریزی معنایی دارد. آن‌چه سبب این هنجارگریزی می‌شود بیشتر وجه شبه‌ی است که از نظر سایر شاعران پنهان مانده و ذهن خلاق خاقانی آن را پرورده است.

ده انگشت چنگی، چو فِصَاد بددل که رگ جوید؛ از ترس، لرزان نماید
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۲۰)

(مشبه: انگشت / مشبه‌به: فِصَاد)

بر غبغب و دم خره، خیز و رکاب باده ده چون دمش از مُطَوَّقی، چون غبیش، ز احمری
(همان: ۵۹۷)

(باده و شراب به غبغب سرخ خروس و جام به دم رنگی خروس تشبیه شده است).

آن غنچه‌های نستر بادامه‌های قز شد زرّ قراضه در وی، چون تخم پيله، مُضمر
(همان: ۲۷۵)

(مشبه: ۱. غنچه‌های نستر، ۲. زرّ قراضه / مشبه‌به: ۱. بادامه‌های قز، ۲. تخم پيله)

قز استعاره از پيله ابریشم و زر قراضه استعاره از پرچم‌های زرد غنچه [گل] نستر است.

چون همای، اندک‌خور و کم‌شهوتم داند و من چون خروس دانه‌چین زانی و شهوت‌پرورم
(همان: ۳۹۰)

(مشبه: ۱. من محذوف، ۲. من / مشبه‌به: ۱. همای، ۲. خروس)

خروس در اشعار فارسی اغلب مظهر غیرت و دفاع از ناموس و مخبر صبح و مؤذن و مواردی این‌چنینی است. در این بیت خاقانی با خلاقیت هنری خود هنجارگریزی کرده و خروس را پرخور، زانی و شهوت‌پرست می‌داند.

خُم چو پری گرفته‌ای، یافته صرع و کرده کف خطّ معزّمان شده برگ رز، از مُزعفری
(همان: ۶۰۲)

(مشبه: خُم / مشبه‌به: پری گرفته)

روز چو شمعی به شب، نورده و سرفراز شب، چو چراغی به روز، کاسته و نیم‌تاب
(همان: ۶۳)

نیز ر.ک. (قصیده ۱/ بیت ۱۱)، (۱۲/۲)، (۴/۳)، (۳۰/۴)، (۵۹/۲)، (۱۹/۴۴)، (۳۲/۳۳)،
(۷۷/۳۷)، (۵۲/۳)، (۴/۱۳)، (۲۳/۹۳)، (۵۵/۵۳) و ...

استعاره

«اوج توان تصویرآفرینی خاقانی را شاید بی‌اغراق در ارائه استعاره بتوان دانست» (احمد سلطانی، ۱۳۷۷: ۱۹۶). شعر خاقانی سرشار از تصاویری بدیع و دور از ذهن است که بدون آشنایی به شیوه خلق معانی وی و ایجاد ارتباط معنایی ابیات، فهم آن‌ها دیرباب و مشکل می‌نماید. قدرت تخیل فوق‌العاده خاقانی تصاویری می‌آفریند که خواننده را به تحسین وامی‌دارد. از آن جمله صدها ترکیب زیبا و غریبی است که در وصف خورشید خلق کرده است. «خورشید در زبان او خورشید گفته نمی‌شود. بلکه مرغ آتشین‌پر، طشت زر، پرنده یاقوت‌پیکر، خنگ سرکش، شاهد زربفت‌پوش، شاهد طارم‌فلک است که از دیو هفت‌سر (هفت طبقه زمین) می‌رهد، آینه سکندر است که از ظلمات بیرون می‌جهد. خشت زر است که از نقب زدن صبح ظاهر می‌شود. بیضه آتشین کرکس سیاه شب است... گاهی گردون جهودی می‌شود که خورشید وصله زردی است که در بعضی بلاد اسلامی بر کتف یهودیان می‌دوختند. اگر شب مشیمه‌ای است تنگ و تاریک، باد صبا آن را می‌شکافد، آن وقت طفل خونین به خاور می‌افتد» (دشتی، ۱۳۵۷: ۲۷).

کرکس شب غراب‌وار از حلق بیضه آتشین براندازد

برشکافد صبا مشیمه صبح طفل خونین به خاور اندازد

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۲)

نیز ترکیباتی چون: شاه اختران (۵۱/۱۲۳)، نان زرین (۱۱/۲۵)، طاووس آتشین پر (۱۲/۵۹)، نان زرد فلک (۵/۲۹)، سلطان یک سواره گردون (۶۰/۴۳) و موارد متعدد زیبا و هنری دیگر نمونه‌های این ترفند هنری است:

هیبت و رای تو را هست رهین و رهی خسرو چارم سریر، شحنة پنجم حصار

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۵۵)

صبحدم، آب خضر نوش از لب جام گوهری کز ظلمات بحر جست آینه سکندری

ریخت به هر دریچه‌ای، آقچه زرّشش دری

از پی مغز خاکیان، لخلخه‌های عنبری

(همان: ۵۸۶)

شاهد طارم فلک رست ز دیو هفت سر

غالیه‌سای آسمان سود بر آتشین صدف

تعدد تصاویر استعاری تنها مختص خورشید نیست. موارد دیگری چون شراب، صبح، شب و روز، آتش، برخی از آلات موسیقی و بسیاری از موارد دیگر این چینی نیز در شعر خاقانی جایگاهی درخور توجه دارند:

کشتی زرّین، به کف؛ دریای یاقوتین، در او وز حباب گنبد آسا، بادبان انگبخته

(همان: ۵۲۸)

(دریای یاقوتین استعاره از شراب)

چون تنورم به گاه آه زدن کآتشین مارم از دهان برخاست

(همان: ۹۲)

(آتشین مار استعاره از آه غم‌آلود)

مریخ بین که در زحل افتد، پس از دهان پروین صفت کواکب رخشا برافکند

(همان: ۱۹۲)

(مریخ، استعاره از ذغال؛ زحل، استعاره از آتش؛ کواکب رخشا، استعاره از

شراره‌های آتش)

نوروز برقع از رخ زیبا برافکند برگستوان به دلدل شهبای برافکند

(همان: ۱۹۳)

(دلدل شهبای استعاره از شب و روز)

آن آبنوسین شاخ بین؛ مار شکم سوراخ بین افسونگر گستاخ بین، لب بر لب مار آمده

(همان: ۵۵۲)

(آبنوسین شاخ و مار شکم سوراخ، استعاره از نای)

چنگی به ده بلورین ماهی آبدار چون آب لرزه وقت محاکا برافکند

(همان: ۱۹۲)

(ده بلورین ماهی آبدار، استعاره از ده انگشت چنگی)

تشخیص

خاقانی که استادی خود را در خلق استعاره‌های بی‌نظیر اثبات کرده، پافراتر نهاده و تشخیص را، که شکل هنری‌تری از استعاره است، در نمونه‌هایی استثنایی عرضه می‌کند. در شعر او همه چیز از کوچک‌ترین پدیده‌های عالم آفرینش تا بزرگ‌ترین آن‌ها جان تازه‌ای می‌یابد و در به نمایش گذاشتن صحنه‌های پرشور حیات سودمند واقع می‌شود. در واقع «عنصر غالب شعر خاقانی همین جان‌بخشی است. دنیایی که خاقانی وصف می‌کند همه زنده و جنبنده است» (نظری، ۱۳۸۵: ۲۴۳). در شعر او صحنه نمایشی پدید می‌آید که در آن آسمان می‌گریزد. صبح به ستیز برمی‌خیزد. خاک تشنه است. پای باد می‌شکند. آتش روزه‌دار است و دریا عمرخوار. «خُم صرع دارد و کف بر لب آورده است. خورشید خاقانی شاه فلک است که برج به برج می‌رود و خوان و سفره می‌گستراند... ابر زره‌گر است» (همان) و ده‌ها پدیده دیگر طبیعت. شاید این موارد و موارد دیگر موجب شده که نظری او را «شاعر تشخیص» بنامد (همان).

ابیات زیر نمونه‌هایی از این موارد محسوب می‌شوند:

آسمان گرید بر آنان کز درش برگشته‌اند پیش غیری، جان به طمع نام و نان افشاندده‌اند
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۶۳)

صبح از حمایل فلک آویخت خنجرش کیمُخت کوه ادیم شد، از خنجر زرش
(همان: ۲۸۸)

کنایه

هنرمندی خاقانی در کاربرد کنایه آیینۀ اوضاع اجتماعی و کاربردهای زبانی دوران وی
است.

زد نفس سر به مهر، صبح مَلَمَع نقاب خیمۀ روحانیان گشت معنبر طناب
(همان: ۶۲)

(خیمۀ روحانیان کنایه از آسمان؛ معنبر طناب کنایه از شعاع خورشید)
سر نیزه زد آسمان در خاک که: تویی آفتاب [نیزه‌گزار]
(همان: ۲۶۲)

(سر نیزه در خاک زدن کنایه از تسلیم شدن)

زیره آبی دادشان گیتی و ایشان، بر امید ای بسا پلپل که در چشم گمان افشاندده‌اند!
(همان: ۱۵۷)

(زیره آب دادن کنایه از وعده و فریب دادن/ پلپل در چشم افشاندن کنایه از بیدار
ماندن و انتظار داشتن)

دست کفچه مکن، به پیش فلک که فلک کاسه‌ای است خاک انبار
(همان: ۲۶۰)

(دست کفچه کردن: گدایی کردن)

ماه نو ما حلقه ابریشم چنگ است در گوش کن این حلقه، چو در حلقه مایی
(همان: ۶۲۴)

(حلقه در گوش کردن نشانه فرمانبرداری است).

پارادوکس

خاقانی در کاربرد پارادوکس به‌عنوان ابزاری شگفت‌انگیز برای برجسته‌سازی و عادت‌ستیزی چنان ذوق و مهارتی از خود نشان داده که هر خواننده هنردوستی را به تحسین وامی‌دارد. اساس شکل‌گیری پارادوکس در قصاید خاقانی در حوزه‌های مختلفی که اهم آن‌ها: اغراق، تشبیه، استعاره، کنایه و عناصر زبانی است، قابل بررسی است. نمونه‌های زیر تصاویر زیبایی از این آرایه ادبی را در قصاید خاقانی به نمایش می‌گذارد.

بی‌زبانان با زبان بی‌زبانی شکر حق گفته وقت کشتن و حق را زبان‌دان دیده‌اند

(همان: ۱۷۴)

لب یار من شد دم صبح مانا که سرد آتش عنبرافشان نماید

(همان: ۲۱۸)

اصحاب کهف وارم بیدار و خفته‌ذات ی‌مکن که سر ز خواب، مفاجا برآورم

(همان: ۳۷۸)

بر زمین زن صحبت این زاهدان جاه‌جوی مشتری صورت، ولی مریخ‌سیرت در نهان

(همان: ۴۴۴)

ایهام

ایهام در شعر خاقانی با بیان یک معنی و اراده معانی دیگر اهمیت فراوانی در خیال‌انگیزی و هنجارگریزی دارد. راشد محصل، ضمن بررسی زیبایی‌های ایهام و لطایف هنری خاقانی در بیان معانی ایهامی، وی را شاعری هنرمند با قریحه سرشار و تجربه‌های علمی و عینی بسیار معرفی می‌کند (راشد محصل، ۱۳۷۸: ۵۷) و همچنین به

این نکته اشاره می‌کند که خاقانی گاه نکته‌های خاصی را اراده می‌کند که با توجه به شأن نزول آیات و ویژگی‌های روایات تحسین‌برانگیز و اعجاب‌آور است.

از سوی درگاه دان، هم خطر و هم خطاب بهر شهنشاه دان هم صفت و هم صفا
(همان: ۵۲)

(۱. خطر و هلاکت، ۲. ارزش و اعتبار)

در چارسوی فقر درآ؛ تا ز راه ذوق دل را ز پنج‌نوش سلامت کنی دوا
(همان: ۱۲)

(۱. درک یکباره درونی، ۲. چشیدن)

بر خطّ دستش که هند و چین در اوست هفت گنج شایگان خواهم فشاند
(همان: ۱۴۷)

(۱. سرزمین هند و چین، ۲. استعاره از نوشته و کاغذ)

ایهام تناسب

«زرا! زرا!» کنند یاران من جوجوم که در کف جز جان، جوی نبینم جز رخ، زری ندارم
(همان: ۳۶۳)

«زر زر» یعنی همه از زر و طلا دم زدم که با «جو» به معنی ذره، ریزه و واحد وزن
ایهام تناسب پیدا می‌کند.

عشق بیفشرد پای، بر نمط کبریا برد به دست نخست، هستی ما را ز ما
(همان: ۵۲)

دست در این بیت به معنی نوبت است که در غیر معنی مورد نظر شاعر با «پا» ایهام
تناسب دارد.

تو غرق چشمه سیماب و قیر پنداری که گرد چشمه حیوان و کوثری به چرا
(همان: ۱۸)

واژه حیوان به معنی آب حیات که در غیر معنی مورد نظر شاعر با «چرا» ایهام
تناسب دارد.

ایهام تضاد

در کنف فقر بین سوختگان خام‌پوش بر شجر لا نگر مرغ‌دلان خوش‌نوا
(همان: ۵۳)

خام در این بیت به معنی چرم دباغی نشده است که در غیر معنی مورد نظر شاعر با
واژه سوخته ایهام تضاد دارد.

صدهزار است این فضیلت، کو دبیر آسمان تا به چپ کردی حساب این فضیلت‌ها به راست
(همان: ۹۹)

«راست» در این بیت به معنی درست و دور از ناراستی است که در معنی دست
راست با «چپ» ایهام تضاد دارد.

ایهام ترجمه

ز آن جام کوثر آگین، جمشید خورده حسرت ز آن رمح اژدها سر، ضحاک برده مالش
(همان: ۳۱۰)

ضحاک در اصل معرب اژدی‌دهاک است که فارسی این واژه با اژدها ایهام ترجمه
دارد.

ترش و شیرین است قدح و مدح من با اهل عصر از عنب می‌پخته سازند و ز حصرم توتیا
(همان: ۳۳)

عصر در این بیت به معنی دوره و زمانه است اما در معنی عصاره و شیره گرفتن با ترش و
شیرین ایهام ترجمه به وجود آورده است.

۱. ۲. ۵. ۶. هنجارگریزی سبکی

در این شیوه شاعر از نوشتار معیار گریز می‌زند و واژگانی را به کار می‌برد که در
دوره‌های بعد جزء واژگان مرده محسوب می‌شوند یا کاربرد دستوری ندارند.

نرماده‌اند چون پره و قفل؛ از آن، مقیم می‌بند زاید از عمل ناصوابشان
(همان: ۴۲)

۲. ۱. ۵. ۷. هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)

از آنجا که به‌درستی مشخص نیست چه واژه‌هایی در زمان خاقانی متروک بوده و خاقانی دوباره آن‌ها را به کار گرفته است، نمی‌توان به هنجارگریزی زمانی خاقانی پی برد. از این رو، از این موارد صرف‌نظر می‌کنیم. همچنین بسامد انواع هنجارگریزی گویشی و هنجارگریزی در زاویه دید در قصاید خاقانی دیده نشد.

۲. ۱. ۵. ۸. واقعیت‌گریزی

واقعیت‌گریزی از دو سو امکان‌پذیر است: ۱. بزرگ‌نمایی^{۱۷} که اصطلاحی است کلی‌تر از «مبالغه» در بدیع سنتی و شامل «اغراق» و «غلو» نیز می‌شود و در بزرگ‌ساختن واقعیت به کار می‌رود. ۲. کوچک‌نمایی^{۱۸} که بیشتر به منظور تحقیر به کار می‌رود.

به پر پشه اگر بر سر دریا گذرم
میل آن پشه پُران به خراسان یابم

(همان: ۳۵۶)

(عبور از دریا، آن هم سوار بر پر پشه دور از واقعیت و بزرگ‌نمایی است).

چون کنم افغان؟ که ز تفّ جگر
سوخته شد، در دهن من، فغان

(همان: ۴۵۳)

۲. ۱. ۶. قاعده‌افزایی (موسیقی شعر)

موسیقی کلام بعد از عنصر خیال در شعر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. گاهی این اهمیت تا حدی است که معنی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. خاقانی شاعری است که علاوه بر تسلط ماهرانه بر موضوعات شعری، توجه ویژه‌ای به موسیقی داشته است. استادی وی در آفرینش مؤثر موسیقی شعر سمفونی زیبایی از اوزان و تکرارهای آوایی و امور معنایی و ذهنی پدید آورده است که حکم پادشاهی اقلیم سخن را براننده‌ی وی می‌کند.

از آنجا که وزن، قافیه، تکرار صامت‌ها، مصوّت‌ها، هجاها و مواردی از این دست در نظریه‌های فرمالیستی از عناصر سازنده اثر ادبی به شمار می‌آید، بررسی جلوه‌های موسیقی شعر در قصاید خاقانی از چهار جنبه موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، موسیقی کناری و موسیقی معنوی قابل توجه است.

۲. ۱. ۶. ۱. موسیقی بیرونی

«منظور از موسیقی بیرونی شعر جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند قابل تطبیق است. در این قلمرو هیچ شاعری بر شاعر دیگر برتری ندارد مگر به تنوع اوزان یا هماهنگی اوزان با تجارب روحی و دیگر جوانب موسیقایی شعرش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۱).

نتایج حاصل از بررسی اوزان عروضی در قصاید خاقانی نشان می‌دهد شاعر تمام اوزان عروضی را در سروده‌های خود به کار برده و در این زمینه توجه خاصی به بحر مضارع داشته است.

اوزان خیزابی، یعنی اوزانی که ساختمان تکرار و شوق تکرار در آنها به‌طور خاصی احساس می‌شود، در قصاید خاقانی بسامد بالایی دارد. در حالی که کاربرد اوزان جویباری نیز، یعنی اوزانی که در ساختمان عروضی افاعیل آنها رکن‌های عروضی عیناً تکرار نمی‌شود و با همه زلالی و زیبایی و مطبوع بودن شوق به تکرار در ساختمان آنها احساس نمی‌شود، مانند وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» جایگاه ویژه‌ای در قصاید خاقانی دارد (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۵).

با توجه به این تعاریف و اصطلاحات به نظر می‌رسد وزن قصاید خاقانی را بیشتر وزن‌های خیزابی تشکیل می‌دهد که به هنگام خواندن یا شنیدن پویایی و حرکت روح و احساس سراینده را در این دسته از سروده‌ها می‌توان احساس کرد. تنوع اوزان عروضی در قصاید خاقانی تا حدی است که می‌توان گفت کمتر وزنی از اوزان

خوش آهنگ عروضی فارسی وجود دارد که در قصاید او مورد استفاده قرار نگرفته است.

با توجه به این بررسی و بسامد کاربرد این اوزان می‌توان نتایج زیر را بیان کرد:

۱. کاربرد بحر مضارع از ویژگی‌های سبکی خاقانی است. کاربرد این وزن با روایات شاعر ارتباط مستقیم دارد. وجود حرکات پیاپی در بعضی از ارکان، تحرک و خشونت موجود در شعر را بیان می‌کند.

نتیجه بررسی قصاید خاقانی نشان می‌دهد که بسامد بحر رمل با اختلاف کمی (دو قصیده) بیش از بحر مضارع است. همین مسئله موجب شده ذوالفقاری نیز خاقانی را شاعر بحر رمل بداند (ذوالفقاری، ۱۳۸۲: ۲۱). اما با توجه به بررسی اوزان به کاررفته در کل دیوان خاقانی (بسامد کاربرد بحر مضارع ۲۱٪، بحر هزج ۲۰٪، بحر رمل ۱۹٪، بحر خفیف ۱۷/۷٪، بحر متقارب ۱۴/۵٪، بحر منسرح ۶/۸٪، بحر مجتث ۶٪، بحر رجز ۳٪ و بحور سریع، بسیط و غریب به ترتیب ۷، ۲ و ۱ مورد)، بحر مضارع از خصوصیات سبکی و ویژه خاقانی است (میرشکاران، ۱۳۸۵: ۲۴-۲۳).

۲. خاقانی از اوزان به صورت مسدس و مثنی استفاده کرده است. در مجموع قصاید خاقانی ۷۵ قصیده، یعنی ۷۷/۳ درصد حجم نمونه، به صورت مثنی، که دارای موسیقی بیرونی غنی‌تری در مقایسه با اوزان مسدس است، سروده شده است. «تعداد هجاها و به عبارتی کوتاهی و بلندی مصراع‌ها در میزان تأثیر موسیقی شعر بر خواننده سخت مؤثر است. هرچه حرکات نسبت به سکانات بیشتر باشد، در تندی و پویایی وزن دخالت بیشتری دارد و وزن را زیباتر می‌کند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۲: ۲۰).

۳. «با دسته‌بندی اوزان این قصاید باید گفت علی‌رغم روایات خاص خاقانی و تسلط وی بر اوزان سنگین و نادر، اوزان به کاررفته از اوزان رایج و زلالی هستند که با یک‌بار خواندن بیت به ذهن منتقل می‌شوند» (همان: ۲۱). تنها قصایدی که در بحر منسرح (مفتعلن فاعلات مفتعلن فع) آمده‌اند نیاز به بازخوانی مجدد دارند.

۴. اوزان دوری، که به آن‌ها اوزان «جویباری» و «خیزابی» هم می‌گویند، زیبایی و دلنشینی خاصی به تعدادی از قصاید خاقانی داده‌اند.

بی‌گمان خاقانی یکی از شاعران زبردست و هنرمندی است که علاوه بر توانایی ذاتی در زمینه موسیقی، از دانش انواع موسیقی و تسلط بر بحور عروضی نیز برخوردار بوده است. در قصاید وی تنها اوزان عروضی نیستند که جلوه‌گری می‌کنند، بلکه موسیقی درونی و نیز موسیقی کناری که دلنشینی و زیبایی خاصی به اشعار وی بخشیده به چشم می‌خورد.

۲.۱.۶.۲. موسیقی کناری

تأثیر ردیف بر موسیقی شعر امری آشکار است و این تکرار و اشتراک لفظی ناشی از آن در انسجام شعر مؤثر است. در ابیاتی که مقفا هستند نقش قافیه علاوه بر تأثیر موسیقایی، تنظیم فکر و احساس شاعر است و «شاعر را وامی‌دارد که درست‌تر بیندیشد و مکنونات خویش را دقیق‌تر بیان کند» (ولک، ۱۳۷۳: ۸۱). در حقیقت، تفاوت قالب‌های شعر نیز ناشی از چگونگی کاربرد قافیه‌ها در شعر است. رنه ولک همچنین تأثیر کلی و پیام شعری را مبتنی بر آهنگ آن یعنی ارکستریشن^{۱۹} می‌داند (همان: ۸۱).

حضور مؤثر ردیف در زیباترین و موسیقایی‌ترین اشعار فارسی بسیار چشم‌گیر است. در این میان، توجه ویژه خاقانی به آرایش هنرمندانه واج‌ها، قافیه‌ها و ردیف‌ها مضامین و تصاویر شگفت‌انگیزی آفریده است. کاربرد ردیف‌های فعلی دشوار و طولانی، التزام کلمه و ابداعات متنوع و متعدد در معانی و مضامین تازه از ویژگی‌های سبکی شاعر محسوب می‌شود (معدن‌کن، ۱۳۸۴: ۲۷).

نتایج بررسی ۱۳۰ قصیده خاقانی نشان می‌دهد که ۸۳ قصیده مردّف است. از این مجموعه ۶۳ قصیده با ردیف «فعلی»، ۱۲ قصیده با ردیف «اسمی»، ۵ قصیده با ردیف «ضمیر»، ۲ قصیده با ردیف «قیدی» و یک قصیده با ردیف «حرفی» سروده شده است.

کاربرد ردیف فعلی با بسامد نزدیک به ۶۴ درصد میهن نوعی حرکت در فضای شعر خاقانی و تعیین کننده کانون فکری و عاطفی و احساس حاکم بر کل قصیده است. با این آمار توجه به ایستایی ردیف‌های اسمی نشان می‌دهد که خاقانی شاعری پویاست و این یکی از ویژگی‌های بارز ردیف در قصاید او به‌شمار می‌رود.

ردیف‌های طولانی و دشوار چون: برتابد بیش از این، شدنم نگذارند، به خراسان یابم، شوم ان‌شاءالله، نخواهی یافتن، افشانده است و امثال این‌ها شاهد احاطه خاقانی به فنون مختلف سخنوری و مهارت وی در سرایش شعر و تسلطش در به‌کارگیری این‌گونه ردیف‌هاست. به‌عنوان مثال، کاربرد ردیف «خواهم فشانم» در قصیده ۳۵ با مطلع:

الصَّبوح، ای دل! که جان خواهم فشانم دست مستی بر جهان خواهم فشانم

نوعی زیبایی معنایی و احساسی حاصل از ۵۵ بار تکرار ردیف که در عین وحدت با یکدیگر متفاوت‌اند، همراه با موسیقی کناری «آن خواهم فشانم» بازتاب فکر و احساس شاعر است و نمایی از حضور بی‌رقیب شاعر در خلق این معانی محسوب می‌شود.

از میان قصاید خاقانی، ۳۵ قصیده با ویژگی بارز دیگری قابل تأمل است و آن آرایش واکی هنرمندانه‌ای است که نوای احساس درونی شاعر را همچون دُرّی در صدف الفاظ ردیف و قافیه پنهان می‌کند. گویی شاعر آگاهانه عواطف را از پریشانی و بی‌نظمی بازمی‌دارد و به آن وحدت می‌بخشد. احساس او به واژگان جان می‌بخشد و الفاظ را به پایکوبی در بزمی که ترتیب داده می‌خواند.

در قصیده ۶ با مطلع:

کو دلی کاندوه‌گسارم بود بس؟ در جهان، زو بوده‌ام خشنود بس

تکرار واج/س/ در پایان مصراع‌ها گویا خواننده را به سکوت دعوت می‌کند چرا که امام عزالدین ابوعمرو اسعد در خاک آرام و خاموش خفته است. پس به نظر شاعر

روزگاری که مایه آرامش و خشنودی را از او گرفته باید از حرکت واماند و سکوت اختیار کند.

قصیده ۶۷ با مطلع:

ناورد محنت است، در این تنگنای خاک محنت برای مردم و مردم برای خاک

خاقانی این قصیده را در رثای امام محمد یحیی، که وی را با پرکردن دهانش از خاک خفه کردند، سروده است. خاقانی خاک را مقصر می‌داند و با آوردن حروف قافیه (آی) در کنار ردیف و تکرار آن در هر بیت، «ای خاک» کنان انزجار خود را از آن ابراز می‌کند.

در قصیده ۲۷ با مطلع:

این پرده کاسمان جلال آستان اوست ابری است کآفتاب شرف در عنان اوست

این قصیده را خاقانی در مدح صفوة‌الدین بانوی شروانشاه سروده و در اوج هنرنمایی می‌فرماید: هر آنچه مایه مباهات است و بزرگواری «آن اوست».

۲. ۱. ۶. ۳. موسیقی داخلی (توازن واژگانی)

خاقانی در خلق موسیقی درونی شعرش از انواع جناس به هنری‌ترین شکل بهره جسته است. گاهی در یک بیت چند نوع جناس را به کار برده و این نشان وسعت محفوظات وی و دقت و وسواس او در انتخاب واژگان و واحدهای صوتی زبان در آفرینش هنری موسیقی کلام است. بسامد نسبتاً بالای کاربرد جناس تام، که از مشکل‌ترین نوع جناس هاست، مؤید این ادعا است. دقت در نمونه‌های ذیل ما را با زیبایی‌های شعر خاقانی آشنا تر می‌کند.

- تکرار کامل آوایی یک صورت زبانی

تکرار آغازین

پیش که صبح بردرد شقه چرخ چنبری خیز؛ مگر، به برق می، برقع صبح بردری!

پیش که غمزه زن شود چشم ستاره سحر بر صدف فلک رسان، خنده جام گوهری
(همان: ۵۹۶)

(نیز ر.ک. ق. ۱۱۸ تکرار واژه «کعبه» ۶۰ تا ۶۶ و «الوداع» ۶۷ تا ۷۲ و ۶۳/۷۱ تا ۷۰).

تکرار پایانی

تکرار پایانی (ردیف) در ۶۳ درصد از قصاید خاقانی از ساده‌ترین واژگان تا ردیف‌های طولانی و دشوار با هنرمندی تمام شاعر موسیقی کناری آن را زیبایی خاص و کم‌نظیری بخشیده است.

تکرار میانی

به درگاه رسول‌الله، پنه ساز که درگاه رسول اعلی و اعلی
(همان: ۴۹۷)

تکرار در آغاز و پایان (ردالعجز علی صدر)

ری در قفای جان من افتاد و من، به جهد جان می‌برم؛ که تیغ اجل در قفای ری!
(همان: ۶۰۶)

- تکرار آوایی چند صورت زبانی

جناس تام

هزار فصل ربیعش جنبیه‌دار جمال هزار فصل ربیعش خریده‌دار سخا
(همان: ۲۰)

سخن به است که ماند ز مادر فکرت که یادگار هم اسما نکوتر از اسما
(همان: ۲۲)

جناس ناقص

کسری از این ممالک و صد کسری قباد خطوی از این مسالک و صد خطه خطا
(همان: ۱۲)

جرمِ خورشید را چه جرمِ بدانک شرق و غرب، ابتدا، شر است و غر است؟!

(همان: ۱۱۰)

جناس خط

نفس عیسی جست خواهی، رای کن سوی فلک نقش عیسی در نگارستان راهب کن رها

(همان: ۹)

به چاه جاه چه افتی و عمر در نقصان؟! به قصد فصد چه پویی و ماه در جوزا؟!

(همان: ۱۸)

جناس لفظ

پی ثنای محمد، برآر تیغ ضمیر که خاص، بر قد او، بافتند درع سنا

(همان: ۲۶)

جناس زاید

بازیچه شمر گردش این گنبد بازیچ گر طفل نه‌ای، سغبه بازیچه چرایی؟

(همان: ۶۲۴)

سیب صفاهان آلف فزود، در اوّل تا خورم آسیب جانگزای صفاهان

(همان: ۴۳۰)

جناس مضارع

بر مهان نشوم، ور شوم چو خاک مهین غم کیا نخورم، ور خورم به کوه گیا

(همان: ۲۸)

مراذبخشا! در تو گریزم، از اخلاص کز این خراسِ خسیسان دهی خلاص مرا

(همان: ۲۷)

جناس لاحق

خس طبع را چه مال دهی و چه معرفت
بی دیده را چه میل کشی و چه توتیا
(همان: ۱۳)

از عافیت مپرس که کس را نداده‌اند
در عاریت سرای جهان، عافیت عطا
(همان: ۱۳)

جناس مطرف

چه جای راحت و امن است و دهر پر نکبت؟!
چه روز باشه و صید است و دشت پر نکبیا؟!
(همان: ۱۹)

جناس مزدوج

آن خویشی، چند گویی: «کآن اویم، آن اوی»؟
باش، تا او گوید از خود: «کآن مایی، آن ما»
(همان: ۸)

ور تو اعمی دیده‌ای، بر دوش احمد دار دست
کاندر این ره، قائد تو مصطفا به، مصطفا
(همان: ۹)

جناس اشتقاق

زیوری آورده‌ام، بهر عروسان بصر
گویی، از شعری، شعار فرقدان آورده‌ام!
(همان: ۳۴۲)

جناس قلب

آن قابل امانت، در قالب بشر
وآن عامل ارادت، در عالم جزا
(همان: ۳۱)

۲. ۱. ۶. ۴. موسیقی معنوی

در دیوان خاقانی جلوه‌های موسیقی معنوی در هنری‌ترین شکل خود دیده می‌شود. انواع ایهام، تضاد، تناسب، تلمیح، حسن تعلیل و امثال آن‌ها مواردی از موسیقی معنوی در دیوان خاقانی است. به نمونه‌های ایهام، تضاد و تناسب (مراعات‌النظیر) در بحث هنجارگریزی معنایی اشاره شد. نمونه‌های دیگر این عناصر عبارت‌اند از:

تلمیح

تلمیحات رنگارنگ و اشارات دلپذیر به داستان و مثل و آیه و حدیث از جمله صنعت‌گری‌های خاقانی است (کی‌منش، ۱۳۸۳: ۹۶ و اردلان جوان، ۱۳۸۵).

بر دیده من خندی: کاینجا ز چه می‌گرید؟! گریند بر آن دیده کاینجا نشود گریان
نی زال مداین کم از پیرزن کوفه نی هجره تنگ این کمتر ز تنور آن
ایبات بالا اشاره به داستان احداث ایوان کسری دارد که کلبه پیرزنی در آن مکان بود، خواستند آن را مانند سایر بناها ویران کنند، پیر زال نپذیرفت؛ انوشیروان دستور داد کاخ را برافرازند و آن کلبه نیز در کنار کاخ بازماند.

مراد از پیرزن کوفه در بیت دوم نیز پیرزنی است که به تصریح قرآن کریم (حتی‌اذا جاء أمرنا و فارّ التّور. هود/۴۰) طوفان نوح از تنور خانه او برخاست.

از آنجا که پرداختن به تلمیحات خاقانی خود بحثی جداگانه می‌طلبد، به منظور جلوگیری از اطاله کلام به ذکر نمونه‌های زیر بسنده می‌کنیم.

یوسف رسته ز دلو ماند چو یونس به حوت صبحدم از هیبتش حوت بیفکند ناب
(همان: ۷۱)

آن می و میدان زرین بین! که پنداری به هم آتش موسی و گاو سامری در ساختند
(همان: ۱۷۶)

نه مرد این دبستان است هر کز جنبش دردی به هردم، چار طوفان نیست در بنیاد ارکانش
(همان: ۳۱۳)

تضاد

تا توانید جو پخته ز طبّاخ مسیح بستانید و جو خام به خر باز دهید
(همان: ۲۳۲)

۲. ۱. ۶. ۵. توازن نحوی^{۲۰}

«توازن شیوه‌ای بسیار متعارف در شاعری (به‌ویژه شعر به زبان عبری) و کمابیش در انواع نثر موزون است. توازن شامل عبارات یا جملاتی با ساختار و معنای مشابه است که در تقابل با هم قرار می‌گیرند. کاربرد توازن در سروده‌های محلی متداول است» (کادن، ۱۹۸۴: ۴۸۰). در آثار ادبی غربی نمونه‌های فراوانی قابل ذکرند. از آن جمله نمونه‌های بسیار جالبی در آثار لنگ لند،^{۲۱} تی. اس. الیوت،^{۲۲} لورنس^{۲۳} و به‌ویژه در اشعار والت ویتمن^{۲۴} که به نظر می‌رسد از این شیوه بیش از دیگران بهره برده است (همان: ۴۸۱).

توازن نحوی، که وحیدیان کامیار آن را «تکرار نحوی» معرفی می‌کند، علی‌رغم بی‌توجهی علمای بدیع، ترفندی است برجسته و زیبا و در ادب غرب از جمله ترفندهای ادبی مورد توجه است. در این شیوه، تکرار ویژگی‌های نحوی بخش یا مصراع دوم اولی را تداعی می‌کند و ذهن از این دریافت لذت می‌برد. تکرار نحوی قرینه‌سازی نحوی است و علاوه بر زیبایی همراه با تأکید است. هرچند بین واژگان همسانی وزن وجود نداشته باشد، به سبب وحدت نحوی هم‌وزن به نظر می‌رسد. گاهی با زیبایی موازنه نیز همراه است. این ترفند در شعر سپید برجستگی خاصی دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۸-۵۶).

توازن نحوی شامل:

الف) تکرار ساخت، با معنای آرایش عناصر دستوری

هم موسی، از دلالت او، گشته مصطنع هم آدم، از شفاعت او، گشته مجتبی

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۴)

قید تکرار	گروه نهادی	گروه متممی	(+است) فعل	مسند
هم	موسی	دلالت او	گشته	مصطنع
هم	آدم	شفاعت او	گشته	مجتبی

ب) همنشین سازی نقشی

میر منند و صدر منند و پناه من سادات ری، ائمه ری، اتقیای ری
(همان: ۶۰۶)

هم لطف و هم قبول و هم اکرام یافتم زاحرار ری، افاضل ری، اولیای ری
(همان: ۶۰۷)

ج) جانشین سازی نقشی

در این جانشین سازی تکرار واژگانی پدید می‌آیند که متضمن حفظ ساخت نحوی جمله است. شاید بتوان گفت صناعاتی چون لفّ و نشر، تقسیم، اعداد، تنسیق الصفات و گونه‌هایی از قلب در اصل شگردهایی هستند که به نوعی توازن نحوی می‌انجامد (ر.ک. صفوی، ۱/۱۳۷۳: ۲۳۴-۲۲۷) و خاقانی که دانش و فنّ را به خدمت شعرش گرفته در این زمینه نیز هنرمندانه ابیات زیبایی سروده که نمونه‌های ذیل از آن جمله‌اند.

ره رفته تا خط رقم اوّل، از خطر پی برده تا سر افق اعلی، از علا
گفته نود هزار اشارت، به یک نفس بشنوده صد هزار اجابت، به یک دعا
(همان: ۱۵)

۳. نتیجه‌گیری

نقد فرمالیستی یکی از شگردهای بررسی علمی آثار ادبی است که ادیّت، آشنایی زدایی، رستاخیز واژگان، برجسته‌سازی زبان و هنجارگریزی شاخص‌ترین اصول آن را تشکیل می‌دهند. پژوهش حاضر بیانگر توانمندی خاقانی در به کارگیری ماهرانه عناصر برجسته زبان است و نشان می‌دهد که تسلط وی بر زبان و دید گسترده او در نگاه به پدیده‌ها و روابط آن‌ها و واژگان و تکرارهای آوایی تشکیل‌دهنده آن امکان آفرینش تصاویر بدیعی را برای خاقانی فراهم کرده است. از این رو، شاخص‌ترین مؤلفه‌های فرمالیستی را در شعر خاقانی در اوج خود می‌توان دید و شاید به همین دلیل

است که ویژگی‌های فرمالیسم بیش از هر شاعر دیگری در سروده‌های خاقانی متجلی است. از میان هنجارگریزی‌ها، هنجارگریزی گویشی و هنجارگریزی در زاویه دید در حجم نمونه این پژوهش مشاهده نشد. اما نوعی هنجارگریزی نوشتاری در سروده‌های خاقانی به چشم می‌خورد که در آن با تفکیک ذوقی اجزای یک واژه، با نوعی کار بازی گونه، واژه‌های دیگری متناسب با تعابیر خود می‌آفریند؛ همانند کسر «لام» از واژه «مال» یا اسقاط «قا» از واژه «خاقانی» و امثال آن‌ها. از میان هنجارگریزی‌های معنایی، خاقانی بیش از انواع زیبایی‌های هنری به استعاره، به‌ویژه، نوعی از استعاره کنایی، یعنی تشخیص توجه دارد، به گونه‌ای که در صحنه نمایش خلاقیت او همه عناصر عالم طبیعت جان می‌گیرند و هریک به فراخور خود در این صحنه به ایفای نقش می‌پردازند.

پی‌نوشت

1. simple random
2. Defamiliarization
3. deviation
4. Extra regularity
5. simple random
6. Boris Eichenbaum
7. Victor Shklovsky
8. Roman Jakobson
9. G.N.Leech
10. literariness
11. Tynianov
12. defamiliarization
13. device
14. deviation
15. Extra regularity
16. concrete verse
17. hyperbole
18. litotes
19. orchestration

20. Parallelism
21. Langland
22. T.S.Eliot
23. D.H.Lawrence
24. Walt Whitman

منابع

- احمد سلطانی، منیره (۱۳۷۷) *قصیده فنی و تصویر آفرینی خاقانی شروانی*. تهران: کیهان.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶) *ساختار و تأویل متن*. چاپ نهم. تهران: مرکز.
- اردلان جوان، سیدعلی (۱۳۸۵) *تجلی شاعرانه اساطیر و روایات تاریخی و مذهبی در اشعار خاقانی*. مشهد: به نشر.
- بشیری، محمود (۱۳۹۰) «بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن»، *پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی*. سال سوم. شماره ۹: ۹۱-۷۳.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) *سفر در مه*. تهران: نگاه.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۰) *دیوان*. به کوشش سجادی. چاپ هشتم. تهران: زوار.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۷۵) *دیوان*. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
- خسروی، حسین (۱۳۸۹) «نقد فرمالیستی شعر زمستان»، *مجله پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*: سال اول شماره ۱: ۱۱۳-۷۵.
- دشتی، علی (۱۳۵۷) *خاقانی شاعر دیر آشنا*. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- ذوالفقاری، محسن (۱۳۸۲) «نقد موسیقی بیرونی بر شعر فارسی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*: شماره ۱۴۰: ۳۸-۱۹.
- راشدمحصل، محمدرضا (۱۳۷۸) «خاقانی و لطایف هنری در بیان معانی الهامی». *مجموعه مقالات پنجمین همایش سالانه زبان و ادبیات فارسی*. دانشگاه هرمزگان.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۳) *کلیات سعدی*. به اهتمام بهمن خلیفه بناورانی. تهران: طلایه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶) *موسیقی شعر*. چاپ دهم. تهران: آگاه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) نقد ادبی. چاپ دوم. ویرایش دوم. تهران: میترا.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳) از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد اول. تهران: چشمه.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر. تهران: سمت.
- فولادی، علیرضا (۱۳۹۰) «نقد گرانگاهی روشی برای نقد فرمالیستی شعر». مجله نقد ادبی، سال ۱. شماره ۳: ۱۶۳-۱۳۷.
- کریمی، محمدحسین (۱۳۸۳) «آرایش و آفرینش واکی». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز: سال ۴۷. شماره مسلسل ۱۹۳: ۳۴-۱.
- کی‌منش، عباس (۱۳۸۳) «جاذبه‌های موسیقایی برخی مضامین خاقانی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۷۰-۱۷۱: ۹۱-۱۱۰.
- معدن‌کن، معصومه (۱۳۸۴) بساط قلندر. تبریز: آیدین.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکور.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهراں مهاجرپور و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.
- میرشکاران، محمدباقر (۱۳۸۵) موسیقی شعر خاقانی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- نظری، جلیل (۱۳۸۵) «توصیف‌های تکراری و زیبایی آن در شعر خاقانی». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر. کرمان: شماره ۱۹: ۲۷۰-۲۳۵.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹) بدیع. تهران: دوستان.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۷) وزن و قافیه شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ولک، رنه (۱۳۷۳) تاریخ نقد جدید. ترجمه سعید ارباب شیرانی. جلد اول. تهران: نیلوفر.
- Abrams, M. H. (1384) *a Glossary of Literary Terms*, Tehran: Rahnama.
- Cuddon, J. A. (1984) *a dictionary of Literary Terms*, Great Britain: Penguin Books.