

نقد ساختاری خسرو و شیرین نظامی با رویکرد به فرایند برجسته‌سازی

دکتر فرشته ناصری^۱

چکیده

یکی از مهم‌ترین عناصری که در سبک‌شناسی شعر مطرح است، ساختار زبانی شعر است؛ ویژگی‌هایی که بر مبنای ساختار آوایی، واژگانی و نحوی زبان استوار است. در مقاله حاضر، کوشش شده است که به سبک‌شناسی ساختاری منظومه "خسرو و شیرین" نظامی، که یکی از مهم‌ترین آثار ادب غنایی فارسی است، بپردازیم. بنابراین، محور اصلی بحث در تحلیل این منظومه، آن است که بدانیم نظامی در ساختار زبانی شعر خود از چه تمهیداتی بهره برده تا بتوان کلام او را بر اساس اصول ساختارگرایان مورد تحلیل ساختاری (فرمالیستی) قرار داد یا به تعبیر دیگر چطور توانسته از زبان عادی فاصله گرفته و زبان شعری را بیافریند. و برای خلق شعر غنایی در منظومه "خسرو و شیرین" فرایند برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در شعر وی چگونه نمود پیدا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی ساختاری، فرایند برجسته‌سازی، خسرو و شیرین، نظامی گنجوی.

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرری.

تاریخ وصول: ۹۲/۰۲/۰۹

تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۷/۳۰

مقدمه

سبک‌شناسی، از جمله علوم ادبی است که امروزه از اهمیت خاصی برخوردار است و یکی از شیوه‌های مهم برای پی بردن به ویژگی‌های یک اثر و به دست آوردن معیاری از روش هنری یک هنرمند، تحلیل سبک‌شناختی آثار او بر اساس زبان و ویژگی‌های ادبی و فکری است. سبک، نمودار گزینش و ترکیب شاعر و نویسنده از امکانات متعدد زبانی است. از دیدگاه تکنیکی، سبک یک هنرمند چیزی نیست جز آن شگردی که در آن، فرم‌های هنری خویش را به کار می‌گیرد.

در سبک‌شناسی شعر، سه عنصر سبک، شعر و به تبع آن زبان، مفاهیمی سیال و دستخوش تحوّلند. حتی خواص کیفیت شعر و زبان نوعاً در هر دوره ادبی فرق می‌کند. زبان در دوره‌هایی ایستایی و در دوره‌هایی پویایی بیشتری دارد.

زبان در استفاده روزمره و در متون علمی و تحقیقی روان و خودکار است و اساساً به عنوان وسیله‌ای برای انتقال معنا به کار می‌رود، بی آن که خود موضوعیت پیدا کند. لفظ، برابر با معنا است و گوینده تلاش می‌کند منظور خود را با آن بیان کند؛ اما هنگامی که شاعری می‌خواهد از این زبان به عنوان ابزار بیان شعری استفاده کند، دیگر به این شکل که گفتیم، باقی نمی‌ماند؛ بلکه از فرم و حالت معیار، خارج شده وارد عرصه شعر می‌شود. به عبارت دیگر شاعر با شکستن خط معیار زبان با کمک وزن، صور خیال، انتخاب ترکیب‌ها و واژه‌های متناسب و گاه حتی جایجایی بعضی ارکان جمله، آن را از هنجار کلام روزمره دور می‌کند؛ که به این کار او «برجسته‌سازی» گویند. پس زبان در این گونه متن‌ها صرفاً جهت ایجاد ارتباط به کار نمی‌رود - کارکردی که زبان در متن‌های علمی یا گفتار روزمره داشت - بلکه خود در این عرصه موضوعیت پیدا می‌کند.

یکی از اصلی‌ترین گونه‌های شعری، «ادب غنایی» است؛ گونه‌ای از ادبیات که با

زبانی نرم و لطیف، با استفاده از معانی عمیق و باریک، به بیان احساسات شخصی انسان می‌پردازد و بیانگر عواطف و آرزوهای انسانی و غم و شادی‌های اوست. اما برای بیان این احساسات، مسلماً باید از زبان ویژه آن بهره‌برد و بی‌شک، شاعر شعر غنایی، همچون دیگر انواع ادبی، برای بیان شعری‌اش از تمهیدات خاصی استفاده می‌کند. به تعبیر دیگر، شاعری که به آفرینش شعر غنایی دست می‌یازد، زبان خود را از زبان روزمره و خودکار به گونه‌ای جدا می‌سازد و به صورتی از هنجارها می‌گذرد و عدول می‌کند که با محتوای اثری که می‌آفریند نیز همخوانی و همسانی داشته باشد. از این رو، استفاده او از عوامل درونی و بیرونی برجسته‌سازی، همچون موسیقی بیرونی (وزن شعر)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) و نیز موسیقی درونی که شامل توازن‌های آوایی و هجایی و واژگانی و نحوی است، باید متناسب با محتوای شعری و مضمون غنایی او باشد.

یکی از شاعران مشهور ادبیات کلاسیک فارسی، نظامی گنجوی، شاعر و داستان‌سرای قرن ششم است. وی از جهت سرودن داستان‌های عاشقانه و بزمی و سرودن ساقی‌نامه، در میان ادبای ما از منزلت والایی برخوردار است و در تاریخ ادبیات ایران شاعری صاحب سبک است که پیروان فراوان یافته.

کلیات تحقیق

بیان مسأله

در مقاله حاضر، به بررسی سبک شناختی ساختاری منظومه «خسرو و شیرین» نظامی، به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار ادب غنایی فارسی پرداخته شده است. در نتیجه، مسأله اصلی در تحلیل منظومه نامبرده، آن است که بدانیم نظامی در ساختار زبانی و ترکیب کلام شعر خود از چه تمهیداتی بهره‌برده تا به وسیله آن بتواند به زبان خویش ادبیت بخشد و زبان خودکار را از زبان ادبی متمایز کند. برای این منظور، لازم است که

مباحث نظری پیرامون سبک‌شناسی ساختاری، فرایند برجسته‌سازی، و عوامل ایجاد سبک در ساختار شعری مطرح شود. سپس این مباحث نظری با تحلیل ابیاتی از منظومه خسرو و شیرین، به شکل عملی بیان گردد.

پیشینه تحقیق

درباره نظامی، آثار بسیاری، از شرح و تحلیل خمسه او تا بررسی افکار و اندیشه این شاعر گرانقدر در دسترس است. منتقدان بزرگی همچون دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در «پیر گنج در جستجوی ناکجاآباد» یا دیگران گفته‌ها و ناگفته‌های بیشماری درباره این شاعر به دست داده‌اند که همگی در تحقیق حاضر پیش روی پژوهشگر بوده است. به دلیل اقبالی که به نظریات جدید ادبی، همچون فرمالیسم، ساختارگرایی و نقد جدید، در ایران و در میان پژوهشگران فارسی پدید آمده، کتاب‌ها، رسالات و مقالات بسیاری در تحلیل ساختاری و فرمالیستی متون کهن فارسی، چه در زمینه ساختار روایت و چه مبحث زبان‌شناسی به رشته تحریر درآمده‌اند؛ آثار نظامی هم از این قاعده مستثنا نیست و چندین کتاب و پایان‌نامه و مقاله در زمینه تحلیل ساختاری، تحلیل سبک‌شناسی و محتوایی آثار نظامی وجود دارد؛ مانند

- بررسی ساختار روایی هفت پیکر نظامی گنجوی، نوشته لیلا مطیعی مهر، دانشگاه شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، ۱۳۸۵

- شکل‌شناسی داستانهای نظامی (مخزن الاسرار، خسرو و شیرین و هفت پیکر)،

سید احمد ذبیحی مداح، دانشگاه آزاد زنجان، ۱۳۷۶

- کارکردهای زبانی و هنری در هفت پیکر (بهرام نامه) نظامی، عباس محبی،

دانشگاه پیام نور مرکز تهران دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۶

اهداف

نظریه‌های ساختارگرایان در بسیاری از پژوهش‌های ادبی و زبان‌شناسی دگرگونی شگرفی را موجب شده است که علوم بسیاری از جمله مردم‌شناسی، فلسفه، روانکاوی و... از آن بهره‌ها بردند. اما در اینجا کانون توجه ما ساختارگرایی ادبی است. نظامی گنجوی، شاعر و داستان‌پرداز قرن ششم، از جمله شاعرانی است که در تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز تصاویر تازه‌ای به کار برده است که برای درک آن‌ها باید همه تعبیرات و توصیفات را که شاعر با بهره‌گیری از صور خیال در ساختار یک کلمه یا اسم آورده است در کنار هم گذاشت تا دیدگاه تازه او را دریافت و به عمق احساساتش پی برد. به تعبیر دیگر این اثر نظامی می‌تواند بستر مناسبی برای تحلیل ساختاری باشد؛ به جهت آن که با بررسی این شاهکار ادب غنایی در شعر فارسی می‌توان ویژگی‌های ادب غنایی در شعر نظامی را با کاربرد زبان ادبی و پیوند فرم و محتوا در آثارش دریافت و زمینه‌هایی از نقد ادبی جدید را در متون کهن فارسی نشان داد.

سبک‌شناسی ساختاری

به اعتقاد دکتر شفیع کدکنی، «هیچ نوشته‌ای نیست که سبک نداشته باشد و هیچ سبکی را جز از طریق مقایسه نرم و درجه انحراف آن از نرم، نمی‌توان تشخیص داد و در یک کلام سبک یعنی انحراف از نرم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۸). سبک‌شناسی در اروپا، پس از پیدایش زبان‌شناسی گسترش یافته است. با توجه و الهام از پدیده‌های زبان‌شناسی، شارل بالی،^۱ شاگرد زبان‌شناس معروف فردینان دوسوسور،^۲ «جان تازه‌ای به کالبد سبک‌شناسی دمید» (غیائی، ۱۳۶۸: ۱۸) و سبک را نحوه ابزار بیان دانست. به این طریق او تلاش کرد که «سبک‌شناسی را شاخه‌ای از زبان‌شناسی محسوب دارد و بدین لحاظ به آن وجهه‌ای علمی بخشید. شاگردان و پیروان او هم، همین شیوه را طی کردند و

1. Charels Bally (1947-1865)

2. Ferdinand de Saussure (1913-1857)

روز به روز سبک‌شناسی از حوزه نقد ادبی قدیم خارج شد و به سوی زبان‌شناسی رفت» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۱۵).

چنانکه آبرامز در فرهنگ توصیفی خود آورده است، سبک منشی زبان‌شناختی در نظم و نثر است؛ او معتقد است یک اثر بر مبنای انتخاب کلمات، ساختمان جمله و نحو، میزان غلظت و نوع کاربرد آرایه‌های ادبی، وزن‌های آهنگ و صورت و خصوصیات بلاغی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. او در یک تقسیم‌بندی کلی، جملات را به دو گروه پیوسته^۱ و ناپیوسته^۲ تقسیم می‌کند. در جملات پیوسته اجزای جمله تا آوردن بخش پایانی آن معلق می‌ماند، اما در جملات ناپیوسته اگر قسمتی به کل جمله اضافه گردد، لطمه‌ای به نحو و ساختمان جمله وارد نمی‌آید (Abrams: 2009).

«سبک‌شناسی ساختاری» روش ویژه‌ای است که ابتدا از سوی مکتب پراگ ارائه شد؛ روشی بر مبنای کاربرد ساختارهای گوناگون واژه‌ها. رومن یاکوبسن،^۳ نامدارترین نماینده سبک‌شناسی ساختاری است. او به عنوان زبان‌شناس آمریکایی معروف شده، اما اصالت روسی دارد (بیوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۸-۱۹).

در مطالعات سبکی، شایسته است به این نکته اساسی توجه شود که سبک - خواه در مرتبه انتخاب، خواه در مرتبه نوآوری هنجارگریزانه - در همه شؤون زبانی از جمله دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختار سخن، ساخت بلاغی، عرصه فنون شعری، بیان جهان‌بینی و گرایش بینشی جلوه‌گر می‌شود. در واقع، همین جلوه‌های سبکی است که به آثار شاعرانه تنوع بی‌حد و حصر می‌بخشد و آن‌ها را با الوان و صور بی‌شمار به نمایش می‌گذارد، از جهاتی به هم نزدیک و از جهانی دیگر از هم دور می‌سازد.

هرگاه بخواهیم در بررسی‌های سبکی به ظرایف این تنوع دست یابیم، نباید به

1. Periodic Sentence

2. Nonperiodic Sentence

3. Roman Jakobson (1982-1896)

شاخص‌ها و نامگذاری‌های کلی اکتفا کنیم؛ بلکه، باید ضمن دقیق شدن در عناصر و اجزای اثر و روابط و مناسبات آن‌ها، به عناوین راهنمای هر چه مشخص‌تر و متمایزتر، دست یابیم؛ به عنوان مثال، در حوزه آوایی، به بسامدِ واجی معین در بیت، صامت‌ها و مصوت‌ها و نوع آرایش آن‌ها، نوع هجاها، موسیقی درونی، تکیه و مکث، ضرباهنگ، گسست آن، همنوایی و خوشنوایی و تنافر، تناوب، افت‌وخیز آهنگ، و هر آنچه به بازگویی و جنبه موسیقایی کلام مربوط می‌شود، توجه کنیم.

در سطح واژگانی، خصایص متعدّد واژه، از قبیل درجه نزدیکی آن به واژگان زبان محاوره، تعلق آن به مجموعه‌ای خاص (گیاهی، جانوری، جغرافیایی و جز آن)، خصلت فنی و الگوی ترکیبی آن، نواژگی، کهنگی و نظایر آن‌ها و هم‌چنین مقوله دستوری، محدودیت یا وسعت و تنوع و میزان دقت در انتخاب آن‌ها باید مد نظر قرار گیرد.

در سطح نحوی، به نظم و ترتیب و آرایش کلمات، انواع گروه‌های اسمی، وصفی، قیدی و فعلی، بسامد و تنوع صفات و قیود، نوع جمله‌ها (فعلی، اسنادی، غیر فعلی، ساده و مرکب) و چگونگی کاربرد ضمایر و امثال آن باید توجه شود.

در حوزه فنون شعری، انتخاب وزن، کلمات قافیه، ردیف و نوع آن (کوتاه، بلند، ساده، دشوار، عبارت، جمله، عبارات قالبی عربی) و قالب‌های مختار و نوع تسلط آن و ساختار و تناسب آن باید در نظر گرفته شود.

با توجه به این که «زبان مجموعه پراکنده‌ای از عناصر متجانس نیست، بلکه دستگاه منسجمی است که در آن هر جزء به جزء دیگر وابستگی دارد و ارزش هر واحد، تابع وضع ترکیبی آن است» (نجفی، ۱۳۱۷: ۲۱)، در فرایند تحلیل ساختاری اثر متناسب با نوع اثر جنبه‌های مختلف زیر در پیوند با یکدیگر مورد توجه قرار می‌گیرند: (۱) ساختار زبانی اثر؛ (۲) ساختار ذهنی و مضمونی اثر؛ (۳) ساختار زیبایی‌شناسی اثر؛ (۴) ساختار پیکره یا قالب اثر (مامی، ۱۳۱۵: ۲۳۷)؛ بنابراین ارتباط ادبیات با ساختار کلان یعنی

زبان، ارتباطی مستقیم است. به عبارت دیگر ادبیات وسیله‌ای بنیادی است که انسان‌ها با آن جهان را برای خود تبیین می‌کنند، یعنی به نظمی معنا می‌بخشند. بدینسان به نظر می‌رسد که توازی نسبتاً محکمی بین ادبیات به عنوان یک حوزه مطالعاتی و ساختارگرایی به عنوان روشی برای تحلیل وجود دارد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۷).

فرایند برجسته‌سازی

فرایند برجسته‌سازی، فرایندی است که زبان خودکار را به زبان ادب مبدل می‌سازد که به شعرآفرینی منجر می‌شود. می‌توان گفت که بی‌نشان‌ترین شکل کاربرد زبان در نقش ارجاعی آن به وجود می‌آید که در این نقش، جهت‌گیری پیام به سمت موضوع پیام است و صدق و کذب گفته‌هایی که از نقش ارجاعی برخوردارند، از طریق محیط امکان‌پذیر است. به عبارت دقیق‌تر مصداق‌های جهان خارج درباره‌ی صدق و کذب چنین گفته‌هایی حکم می‌کنند. پس هرچه مدلول به مصداق نزدیک‌تر باشد، نقش ارجاعی بیشتر مطرح خواهد شد و هر چه مدلول از مصداق دورتر باشد، نقش ارجاعی رنگ می‌بازد و نقش ادبی بیشتر جلوه خواهد کرد.

موکاروفسکی،^۱ مهم‌ترین نماینده مکتب پراگ، اندیشه‌های شکل‌گرا درباره‌ی ادبیات را با چشم‌انداز اجتماعی زبان‌شناسی درهم آمیخت. اندیشه‌ی شکل‌گرا «براین نظر است که زبان شاعرانه پیش از آن که بر ارتباطات و رجوع به واقعیت تمرکز داشته باشد، بر خود زبان متمرکز است» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۴۹)؛ اما موکاروفسکی مفهوم فرمالیستی آشنایی‌زدایی را به مفهوم نظام‌یافته‌تری بسط داد و آن را «انحراف ارادی زیبایی‌شناسانه اجزاء زبانی» تعریف کرد.

موکاروفسکی، بر این باور است که «زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. وی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان می‌داند. موکاروفسکی با

1. Mukarovsky

گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد» (صفوی ۱۳۷۳: ۳۴).

بدین‌گونه، شعر سویه خودکار زبان را از کار می‌اندازد و با آوردن سویه ناخودکار آن به بخش خودآگاه ذهن، از نهایت برجستگی برخوردار می‌شود (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۳۶)؛ از این رو بصراحت می‌توان گفت آنچه شعر را به وجود می‌آورد برجسته‌سازی است. این مفهوم که گویا پل‌والری^۱ و لئو اسپیتزر^۲ نیز بدان اشاره داشته‌اند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۳)، از سوی سبک‌شناسان موسوم به ساختگرا، بویژه سبک‌شناسان زایشی گشتاری هم مورد توجه واقع شد.

پس برجسته‌سازی در به وجود آمدن زبان ادب نقش بسزایی دارد؛ اما پرسش این است که برجسته‌سازی چگونه صورت می‌گیرد؟ لیچ دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱- انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار؛ ۲- قاعده‌افزایی (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۰). شفیی کدکنی انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی تقسیم می‌کند. وی گروه موسیقایی را مجموعه عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی را به دست می‌دهد. به اعتقاد او، گروه زبانی مجموعه عواملی است که به اعتبار تمایز نقش واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را بر می‌شمارد» (شفیی کدکنی، ۱۳۶۱: ۱۵).

«شکلوفسکی تصاویر شاعرانه، الگوهای آوایی، قافیه، وزن و دیگر ابزارهای ناب

1. poul valery

2. leo Spitzer

ادبی را در خدمت یک هدف می‌داند که همان «غریب‌نمایی»^۱ یا به عبارتی آشنایی‌زدایی^۲ است. به اعتقاد اشکلوفسکی، نقش اصلی هنر شاعری، مقابله با فرایند خوگیری است که حاصل روزمرگی است. ما در واقع دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، دیگر نمی‌بینیم و نسبت به خصیصه‌های متمایز آن بی‌تفاوتیم. هدف شعر وارونه کردن این روند است؛ اگر از این دیدگاه به شعر بنگریم - یعنی از دیدگاه آشنایی‌زدایی - آنگاه دیگر در شعر کلمات صرفاً ابزارهای انتقال افکار نیستند، بلکه نهاده‌هایی عینی و مستقل قائم به ذات‌اند حال اگر از واژگان سوسور استفاده کنیم، واژگان شعر دیگر «دال» نیستند، بلکه خود به «مدلول» بدل شده‌اند و این دگرگونی ساختاری حاصل ابزارهای شعری چون وزن، قافیه و غیره‌اند که در خدمت آشنایی‌زدایی قرار دارند (سجودی ۱۳۸۴: ۴۵-۴۶) و این موضوع درست به یکی از نقش‌های شش‌گانه زبان اشاره دارد.

در مبحث برجسته‌سازی آنچه در آرای همه صاحب‌نظران بر آن تأکید شده «چگونگی شیوه بیان» یعنی حذف پیام و پرداختن به نحوه و چگونگی صورت بیان است. به هر روی می‌توان گفت «برجسته‌سازی تمام پدیده‌های چشمگیر زبان را دربرمی‌گیرد، پدیده‌هایی که به نحوی موجب می‌شوند تا خواننده از محتوای گزاره‌ای پیام (این که «چه چیزی گفته شده») روی بگرداند و توجهش را به خود پیام (این که «چگونه گفته شده») معطوف گرداند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۱).

برجسته‌سازی زبان به دو صورت اتفاق می‌افتد:

قاعده‌افزایی

افزودن برخی قواعد، علاوه بر قواعد موجود در زبان عادی و هنجار. البته در عمل در شعر فقط استفاده از سطح آوایی واژگان و ایجاد یک نظام موسیقایی ایجاد

1. Ostranenie

2. defamiliarization

قاعده‌افزایی می‌کند. یعنی تکرار و بسامد بالای برخی اصوات و آواها و صامت و مصوت‌ها در شعر طنین و آهنگی پدید می‌آورد که به دلیل القای نوعی معنی ثانوی، می‌تواند نوعی ابزار شعرآفرینی محسوب شود. یا ایجاد وزن و قافیه و ردیف خود از موارد قاعده‌افزایی به شمار می‌آید.

به تعبیر دیگر باید گفت، قاعده‌افزایی بر حسب توازن و در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی و طبقه‌بندی است که بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین دلیل، نتیجه حاصل از قاعده‌افزایی، چیزی جز شکلی موسیقایی از زبان خودکار نیست.

قاعده‌گاهی (هنجارگریزی / فراهنجاری)

یعنی، کاستن برخی قواعد از زبان عادی و هنجار، که به انواع زیر صورت می‌گیرد: واژگانی: ساخت واژه جدید با گریز از ساخت واژه‌های زبان عادی و هنجار که جزو مهم‌ترین ابزار شعرآفرینی است؛ معنایی: به کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی. چرا که همنشینی واژه‌ها در سطح معنایی بر اساس ترکیب‌پذیری معنایی حاکم بر زبان عادی و هنجار و مؤلفه‌های معنایی، خود تابع محدودیت‌هایی است. حوزه معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان و بیش از دیگر سطوح در برجسته‌سازی کاربرد دارد. در زبان خودکار، هر واحد معنی‌دار زبان به هنگام همنشینی با واحدهای دیگر، تابع محدودیت کاربرد است. ولی شاعر در شعر خود، از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی می‌کاهد و از این طریق برجسته‌سازی می‌کند؛ نحوی: با نادیده گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان خودکار و جابه‌جا کردن عناصر شعری قاعده‌گاهی نحوی انجام می‌پذیرد؛ نوشتاری: گریز از قواعدی که بر نوشتار زبان خودکار حاکم است. در این شیوه تغییر در تلفظ واژه به وجود نیامد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اولیه و واژه افزوده می‌شود؛ گویشی: استفاده از ساخت یا واژه‌هایی غیر از زبان هنجار در شعر؛

زمانی: استفاده از ساخت یا واژه‌هایی که در زمان سروده شدن شعر در زبان خودکار متداول نیست؛ سبکی: این روش بیشتر در شعر منثور تا نثر شاعرانه کاربرد دارد که عبارت است از آمیختن یا اختلاط گونه‌های زبان و استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونه‌گفتار در آنچه به هنگام استفاده از گونه‌های نوشتاری زبان خودکار متداول است؛ آوایی (خوانشی): در این قاعده‌گاهی، شاعر از قواعد آوایی حاکم بر زبان خودکار یا زبان هنجار دور شده و صورتی را به لحاظ آوایی به کار می‌برد که در زبان هنجار متداول نیست (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۸-۱۸۰؛ علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۲-۱۰۱).

رویکردهای سبک‌شناختی با ساختار خسرو و شیرین

چنانکه گفته شد، برجسته‌سازی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین جهت نتیجه حاصل از قاعده‌افزایی چیزی جز شکل موسیقایی از زبان خودکار نیست که بر حسب توازن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی است. به زبان عروض اگر بگوییم بهره‌گرفتن از وزن، قافیه، سجع و جناس نمونه‌هایی از قاعده‌افزایی بر زبان هنجارند که از شکل‌های مختلف سه سطح توازن فوق‌الذکر حاصل می‌شوند.

موسیقی شعر؛ یعنی نظم خاصی که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد به عبارت دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، همخوان‌ها (صامت‌ها) و واکه‌ها (مصوت‌ها) و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی می‌گوید: «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۸). بنابراین موسیقی کلام، حاصل ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن؛ وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوت‌ها و تکیه‌ها و سکوت‌ها را در بر می‌گیرد.

موسیقی شعر در منظومه «خسرو و شیرین»

توازن آوایی در شعر، از طریق وزن، قافیه، ردیف و تجانس آوایی به دست می‌آید، و از تکرار منظم هجایی برای ایجاد وزن و از تکرار آوایی (واکه یا همخوان) برای به وجود آوردن گونه‌ای هماهنگی صوتی استفاده می‌شود. کاربرد چنین قواعدی به ایجاد موسیقی بیرونی، کناری و درونی منجر می‌شود.

بنابراین، در بحث توازن آوایی همه این موارد باید مورد بررسی قرار گیرند.

موسیقی بیرونی (وزن شعر)

بیشتر نظریه‌پردازان و منتقدان ادبیات، بیت را کوچک‌ترین واحد شعر فارسی دانسته‌اند که از اتحاد دو مصراع تشکیل شده است. هریک از مصراع‌ها نیز شامل ارکان، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌هایی است که به صورت فشرده و منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند. طرز قرار گرفتن واژگان، صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر آهنگی را به وجود می‌آورد که به آن (وزن) یا (موسیقی بیرونی) گویند. این آهنگ در قالب‌های سنتی بر کل پیکره شعر حاکم است.

محمد رضا شفیعی‌کدکنی موسیقی شعر را به چهار نوع: موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی تقسیم کرده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۱-۳۹۳). منصور رستگار فسایی نیز در «انواع شعر فارسی» با تغییر عنوان موسیقی درونی به موسیقی داخلی به همین چهار نوع موسیقی اعتقاد دارد؛ اما خسرو فرشیدورد در تقسیم‌بندی موسیقی شعر می‌گوید: «مراد از موسیقی، وزن و قافیه و تناسب حروف است. بنابراین، سه نوع موسیقی را می‌توان در شعر تشخیص داد؛ یکی وزن، دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر» (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ج ۱: ۳۱).

به طور کلی باید گفت، منظور از موسیقی بیرونی شعر، موسیقی حاصل از هرگونه

نظمی در یک واحد کامل (شعر) است و به طور خاص جانب عروضی وزن شعر را موسیقی بیرونی می‌گویند؛ یعنی «نظم خاصی که در یک مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۳: ۹۱).

شاعر با توجّه به موضوع، درونمایه و مضمون شعر، موسیقی کلام خود را انتخاب می‌کند تا با آهنگ خاص و ویژه آن بتواند به بهترین وجهی مقصود و مراد ذهنی خود را به خواننده القا کند. همسنگی موسیقی بیرونی با درونمایه و مضمون شعر، در شعر نو بارزتر از شعر سنتی است؛ زیرا «دایره بسته وزن سنتی مجال چندانی برای شاعر باقی نمی‌گذارد؛ اگر چه وقتی معنا روند از پیش ساخته‌ای دارد، وزن یکسان انتخاب می‌شود؛ چنانکه معنا برای فردوسی، حماسی و برای مولوی، عرفانی و از دیدگاه سعدی اندرز است پس نیازی به تغییر وزن نیست» (غیائی، ۱۳۶۱: ۱۶۳). گاه مضامین شعری تغییر می‌کند. در این صورت، شاعر از موسیقی میانی برای القای هدف خود استفاده می‌کند. آزادی تقطیع در شعر نو بیش از شعر سنتی است؛ مصراع‌های بلندتر که وزن سنگینی نیز دارند معنای بیشتری را به مخاطب منتقل می‌کنند و مصراع‌های کوتاه، معنای کمتری دارند.

انتخاب وزن متناسب با محتوا، وسیله‌ای برای قدرت بخشیدن به منظور شاعر است. برای مثال، «وزنی که مولوی برای هر یک از غزلیات خود انتخاب می‌کند، از نظر موزیکالیت با مضمون و درونمایه آن انطباق کامل دارد؛ به هنگام درماندگی و سرگردانی، وزن انتخابی او آهسته، عمیق و سنگین است و به هنگام وجد و شادی ریتم غزل او شادمانه می‌شود» (کریستین سن، ۱۳۶۳: ۶۳).

تحلیل سبکی خسرو و شیرین

مثنوی خسرو و شیرین دومین منظومه از خمسه یا پنج‌گنج نظامی است که در سال ۵۷۶ ه.ق به پایان رسیده است. این منظومه شش‌هزاروپانصد بیت است که به بحر «هزج مسدس مقصور محذوف» سروده شده است. در ساختار آوایی زبان این منظومه، تناسب و تناظرهای هنری نتیجه پردازش‌های واجی، واژگانی و به‌گزینی ترکیب‌هاست. در بحث توازن هجاها، آرایش هجایی این منظومه، مفاعیلن مفاعیلن فعولن (بحر هزج مسدس محذوف) است. وزنی خوش‌آهنگ، دلنشین و گوش‌نواز که با محتوای منظومه - یعنی، عشق - نیز هماهنگ و متناسب است؛ برای مثال در وصف بهار و عشق‌ورزی‌های خسرو و شیرین چنین لطیف و خوش‌آهنگ می‌سراید:

خرامان خسرو و شیرین و شب و روز	بهر نزهت گهی شاد و دل‌افروز
گهی خوردند می در مرغزاری	گهی چیدند گل در کوهساری
ریاحین بر ریاحین باده در دست	به شهروند آمدند آن روز سرمست
جنیبت بر لب شهروند بستند	به بانگ رود و رامشگر نشستند
حلاوت‌های شیرین شکرخند	نی شهروند را کرده نی قند
همان رونق ز خویش آن طرف را	که از باران نیسانی صدف را
عبیر ارزان ز جعد مشکبیزش	شکر قربان ز لعل شهد خیزش
ز بس خنده که شهدش بر شکر زد	به خوزستان شد افغان طبرزد

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۲۷)

موسیقی بیرونی خسرو و شیرین، جویباری روان و خوش‌زمزمه است که آوای غم سر می‌دهد، غم عشق و شور و شوقی که شیرینی وصال است. پیداست که انتخاب این وزن و این قالب شعری برای منظومه‌های عاشقانه‌ای چون ویس و رامین، خسرو و شیرین، فرهاد و شیرین و... آگاهانه و تعمدی بوده است. نظامی به استقبال از «ویس و

رامین» این وزن را برگزیده است.

موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

منظور از موسیقی کناری جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است. البته این تکرار می‌تواند در آغاز بیت و در قالب‌های نو در پایان هر بند باشد؛ اما آنچه در قالب‌های سنتی بیش از همه متداول است، قافیه‌ها و ردیف‌های پایانی است. «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاربع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید» (حقی‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۴).

مایاکوفسکی قافیه را چفت و بست شعر می‌داند و می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم» (شفیعی کاکنی، ۱۳۶۸: ۷۹-۸۱). پس قافیه نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی را در شعر به وجود می‌آورد.

جنبه صوتی قافیه نتیجه تکرار هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوت‌های مشترک است و جنبه معنایی آن که در خصوصیت کلی شعر دخیل است، نتیجه تمام تصاویری است که در هر بازگشتی در ذهن تثبیت می‌شود (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۸).

تنوع قافیه در شعر فارسی مشتمل بر قافیه‌های بدیعی و واژگان کم‌قافیه است. قافیه بدیعی قافیه‌ای است که در آن یکی از صناعات ادبی به کار رفته باشد و اقسام آن عبارت است از: قافیه متجانس، اعنات، قافیۀ متضاد، ردالقافیه، معموله، ذوقافیتین، و قافیۀ میانی. گاه شاعران نیز در اشعار خود در قالب‌های گوناگون از واژگانی استفاده می‌کنند که حروف مشترک آن‌ها کم است؛ یعنی شاعر خود را ملزم به اعنات نمی‌کند. در این نوع قافیه کلمات هم‌قافیه بیش از یک حرف مشترک ندارند.

ردیف نیز جزئی از موسیقی کناری است. ردیف «همگونی کاملی است که از تکرار

یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاربع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۹). گونه‌های ردیف در شعر کلاسیک و نو فارسی عبارت است از: ردیف کناری، حاجب، ردیف آغازین و ردیف میانی. تنوع ساختار ردیف کناری در شعر نیز شامل اسم، ضمیر، صفت، قید، فعل، حرف، ترکیب و جمله (کامل، ناقص و شبه جمله) است.

نظامی در منظومه خسرو و شیرین بخوبی از این نوع موسیقی در شعر بهره گرفته است؛ به‌ویژه استفاده از قافیه‌های متجانس. برای مثال:

صراحی‌های لعل از دست ساقی به خنده گفت باد این عیش باقی
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۲۸)

به دست‌آویز شیرافکندن شاه مجال دست‌بوسی یافت آن ماه
(همان: ۱۲۹)

کمان کش کرد مشتی تا بناگوش چنان بر شیر زد کز شیر شد هوش
(همان: ۱۲۹)

گلی کاول برآرد طرف جویش فزون باشد ز صد گلزار بویش
(همان: ۱۳۰)

دو عاشق چون چنان شربت چشیدند عنان پیوسته از زحمت کشیدند
(همان: ۱۳۰)

گاه نیز این قافیه‌ها متجانس نیستند و فقط در یک یا دو حرف مشترکند:

فراز آمد به گرد بارگه تنگ به تندی کرد سوی خسرو آهنگ
(همان: ۱۲۸)

ز سبزه یافتند آرامگاهی که جز سوسن نرست از وی گیاهی
(همان: ۱۲۸)

اگر چه شیر پیکر بود پرویز ملک بود و ملک باشد گران خیز
(همان: ۱۲۹)

نخستین پیک بود آن شکرین جام که از خسرو به شیرین برد پیغام
(همان: ۱۲۹)

نکته قابل توجه در این منظومه کاربرد «ردیف» است؛ چنانکه گفته شد، ردیف به سبب همگونی کامل یک واژه در بیت، نوعی توزان واژگانی در حوزه تکرار در شعر را پدید آورده و موجب موسیقایی‌تر شدن و در نتیجه برجسته‌سازی در زبان ادبی می‌شود. اما ظاهراً نظامی به کاربرد قافیه بیش از ردیف علاقه‌مند بوده است؛ چنانکه بسامد قافیه‌های متجانس و غیر متجانس در اشعار او بسیار بیش از کاربرد ردیف است.

ردیف‌هایی نیز که در این منظومه در پایان ابیات به کار گرفته شده است اصولاً یا افعال هستند و یا واژگان کوتاهی مانند «را» و ... در منظومه خسرو و شیرین ردیف بسیار کم به چشم می‌خورد، که بیشتر به شکل افعال، بویژه فعل‌های کمکی و یا اسنادی مانند «است، بود، شد، و...» است:

لبش بوسید و گفت این انگبین است نشان دادش که جای بوسه این است
(همان: ۱۲۹)

می اول جام صافی خیز باشد به آخر جام دردآمیز باشد
(همان: ۱۳۰)

چو دزدی کو به گوهر دست یابد پس آنگه پاسبان را مست یابد
(همان: ۱۳۰)

دری کاول شکم باشد صدف را ز لؤلؤ بشکنند بسیار صف را
(همان)

ز تاریکی در آن شب یک نشان بود که آب زندگی در وی نهان بود
(همان: ۱۳۱)

موسیقی میانی

در زبان ادبی «کلمات با نخ‌های متعددی از بدیع لفظی و معنوی؛ یعنی تناسبات لفظی و ارتباطات معنایی به هم مربوط‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۹). این ارتباطها و تناسب‌ها چه

به لحاظ لفظی باشد چه معنایی، از پیوستگی میان واژه‌ها به وجود می‌آید. موسیقی حاصل از این نوع هماهنگی را در یک شبکه منسجم هنری (شعر) موسیقی میانی، می‌گویند. در این نوع موسیقی، اهمیت تناسب لفظی بیش از ارتباطات معنایی است، چون زینت و زیبایی کلام وابسته به الفاظ است و در حقیقت موسیقی شعر در اثر ایجاد هماهنگی‌های صوتی پدید می‌آید و موسیقی معنوی پدیده‌ای است در حوزه معنا؛ اما چون بعضی از صنایع معنوی مانند تناسب، تضاد، تلمیح و ایهام میان واژه‌ها به طرز هنری پیوند برقرار می‌کنند آن را در موسیقی میانی بررسی می‌کنیم.

در موسیقی میانی «شاعر با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهنای خود را در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است و حتی هر مصراع در این چشم انداز، نظام خاص خود را داراست» (خانلری، ۱۳۶۶: ۱۶۳). شاعر می‌تواند برای هماهنگی و ایجاد غنای مساوی الفاظ، واژه‌ها را به طور صحیح در کنار هم قرار دهد. مصوت‌ها بویژه مصوت بلند در یک مجموعه خوش‌آهنگ‌تر از صامت‌ها هستند؛ زیرا صامت‌ها صرفاً طنین‌اند. پس در ابیاتی که درصد مصوت‌های آن بیش از صامت‌هاست آهنگ یا طنین بیشتری وجود دارد. اما گونه‌های فراهنجاری یا برجسته‌سازی در موسیقی میانی شعر به چهار صورت: توازن آوایی، واژگانی، لغوی و توازن معنایی است.

توازن آوایی

توازن آوایی، به تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها گفته می‌شود. این تکرار گاه میان دو واژه متوالی است و گاه میان تمامی واژگان در سطح مصراع یا بیت. در صنعت بدیعی، تکرار همخوان‌ها (صامت‌ها) و واکه‌ها (مصوت‌ها) همان صنعت واج‌آرایی است.

- تکرار همخوان‌ها (صامت‌ها)

صامت هم‌خوان یا حرف بی‌صدا آوایی است که به تنهایی تلفظ نمی‌شود و به هنگام تولید (در گذر از اندام گویایی) به مانع برخورد می‌کند و در نتیجه آوای تازه‌ای به آن افزوده می‌شود به عبارت دیگر در دانش آواشناسی، صامت صدایی گفتاری است که با بسته شدن کامل یا جزئی از مجرای صوتی فوقانی ایجاد می‌گردد. مجرای صوتی فوقانی به قسمتی از مجرای صوتی گفته می‌شود که بالاتر از حنجره قرار دارد (ابوالقاسمی، ۱۳۷۳: ۳۴).

تکرار همخوان‌ها^۱ یا صامت‌ها به شکل پژواک در شعر و بویژه در قافیه مشاهده می‌شود، که باعث هم‌آوایی درونی شعر می‌گردد. اشکال مختلف تکرار همخوان‌ها در دو واژه متوالی به صورت‌های (C1C1, C1VC1, C1C2, C1VC2) است، که گاه یکسان بودن صامت پایانی واژه اول با صامت آغازین واژه دوم، میان دو واژه شکل می‌گیرد. این تکرار همخوان‌ها در بیشتر اشعار نظامی به چشم می‌خورد؛ برای مثال در ابیات زیر، همخوان «ش» تکرار شده و شعری آهنگین پدید آورده است:

فروغ روی شیرین در دماغش فراغت داده از شمع و چراغش
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)

چو سر رشته سوی این نقش زیباست ز سرخی نقش رویم نقش دیباست
(همان: ۱۳۶)

یا تکرار همخوان «ه» در بیت زیر:

پس آنگه کردشان در پهلوی یاد که احسنت ای جهان پهلوی دو همزاد
(همان: ۱۳۶)

شده شب روشن از مهتاب چون روز قدح برداشته ماه شب‌افروز
(همان: ۱۴۱)

و یا تکرار «غ» در این بیت از خسرو و شیرین:

وز این غوری غلامی نیز چون قند ز غوره کرد غارت خوشه‌ای چند
(همان: ۴۴)

- تکرار واکه‌ها (مصوت‌ها)

چنانکه می‌دانیم، واکه‌ها یا مصوت‌ها در زبان فارسی به دو دسته کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. واکه‌های بلند، که سه تا هستند و «آ/ā، ا/ā، او/ā، ای/ī» نامیده می‌شوند چون با سه حرف (الف کشیده - واو - یا) که در حقیقت برای نمایش سه همخوان به کار می‌روند، نمایش داده می‌شوند، به آن‌ها حروف صدادار هم می‌گویند.

واکه‌های کوتاه نیز زیر (فتحه) - زیر (کسره) - پیش (ضمه) نامیده می‌شوند که در موارد ابهام‌زدایی به صورت سه نشانه (ـَ - ـِ - ـُ) به حروف اضافه می‌گردند. چون در حروف الفبا نماینده ندارند در مقابل حروف (اشکال) به آن‌ها حرکات (نشانه‌ها) می‌گویند. تکرار واکه‌ها یا التزام حروف مصوت (assonance)، نیز باعث هم‌آوایی درونی شعر می‌شود. برای مثال در بیت زیر تکرار مصوت بلند «ای» فضایی موسیقایی در شعر را ایجاد کرده است:

شرم اندر زمین می‌دید و می‌گفت که دل بی‌عشق بود و یار بی‌جفت
(همان: ۱۳۴)

و یا تکرار مصوت کوتاه کسره که با نشانه‌های بیان حرکت آمده است در بیت زیر:

چو شاپور آمد اندر چاره کار دلم را پاره کرد آن پاره کار
(همان: ۱۳۶)

و در بیت زیر واکه ē در کنار تکرار همخوان «ش» هم‌آوایی بسیاری ایجاد کرده است:
شمامه با شمایل راز می‌گفت صبا تفسیر آیت باز می‌گفت
(همان: ۱۴۲)

توازن واژگانی

هر هنرمندی ممکن است دید و نگرش خاص و نویی به جهان آفاق وانفس داشته باشد و در ادراک حقایق علاوه بر نگرش نو، در کارگاه تخیل خویش واقعیت هستی و

جهان درون خویش را به گونه‌ای خاص تعبیر کند چون طبیعت بالقوه در اختیار و سلطه هنرمند است حال برای بیان نگرش و واقعیت ادراک شده خود دو راه پیش می‌گیرد: یا از قوای زبانی موجود در گنجینه زبان کمک می‌گیرد و یا خود دست به خلق واژه‌ها و ترکیبات نو می‌زند که بتواند آنچه را دریافته به گویش‌های دقیق بیان کند.

توازن واژگانی، گونه دوم برجسته‌سازی در موسیقی میانی شعر است. برجسته‌سازی در سطح واژگانی زبان، یا به تعبیر دیگر «توزان واژگانی»، با مؤلفه‌هایی همچون «تکرار واژه» و «باهم‌آیی». تکرار، غالباً سخن را آراسته‌تر می‌گرداند و ساختار منظمی به آن می‌بخشد و موسیقی شعر را به وجود می‌آورد. در شعر فارسی، تکرار واژه موجب پدید آمدن صنایع بدیعی همچون اعنات یا التزام، طرد و عکس، تشابه الاطراف و ... می‌شود و آشکارا هنجارگریزی شاعر از زبان معیار و خودکار را می‌رساند. این نوع در سطح تحلیل واژگانی بررسی می‌شود و بویژه در نوع تکرار واژه، به دو دسته تکرار آوایی کامل (واژه) و تکرار آوایی ناقص (واج) تقسیم می‌گردد.

- تکرار آوایی کامل «یک صورت زبانی»

تکرار آوایی کامل «یک صورت زبانی» در آغاز، میان و پایان هر بیت یا مصراع است که بعضی تکرار آغازین را ردیف آغازین می‌گویند و تکرار پایانی همان ردیف است که در موسیقی کناری درباره آن بحث شد؛ اما تکرار میانی (تکرار واژگان در میان مصراع‌ها یا ابیات) گاه بدون فاصله است و گاه با فاصله. نوع دیگری از تکرار نیز تکرار واژه در آغاز و پایان بیت (ردالصدر الی العجز) و در پایان و آغاز بیت دیگر (ردالعجز الی الصدر) است.

در منظومه خسرو و شیرین این نوع برجسته‌سازی بسیار به چشم می‌خورد برای

مثال:

شب انگشت سیاه از پشت برداشت ز حرف خاکیان انگشت برداشت
(همان: ۴۴)

چو شیرین دید روی مهربانان به چربی گفت با شیرین‌زبانان
(همان: ۱۳)

بیاورد آتشی چون صبح دلکش وز آن آتش به دل‌ها در زد آتش
(همان: ۱۹)

در بیت بالا کاملاً آشکار است که با تکرار دو واژه در دو معنی و آفریدن صنعت ادبی جناس تام، هنجارشکنی صورت پذیرفته است.

و یا تکرار واژه «صحرا» در بیت زیر:

در آن صحرا روان کردند رهوار وزان صحرا به صحراهای بسیار
(همان: ۱۴)

در بیت زیر، شاعر به زیبایی با تکرار دو عبارت فعلی در دو شکل همسان از این شگرد استفاده کرده است:

گمان بردند کاسبش سر کشیده است ندانستند کو سر در کشیده است
(همان: ۱۴)

گاه یک قید پرسشی را برای تأکید بیشتر بر پرسش خود تکرار می‌کند:

که چونی وز کجایی و چه نامی چه اصلی و چه مرغی وز چه دامی
(همان: ۱۹)

گاهی این تکرار نشانه یک عبارت تمثیلی یا ضرب‌المثل است:

بسی از خویشان بر خویشان زد فرو خورد آن تغابن را و تن زد
(همان: ۹۰)

«از خویشان بر خویشان زد» همان ضرب‌المثل «از ماست که برماست» است.

و در بیت زیر، نیز با تکرار چند باره واژه‌های «سر»، «بر» و «خاک»:

فرود آمد ز تخت خویش غمناک به سر بر خاک و سر هم بر سر خاک
(همان: ۱۴)

در بیت زیر نیز تکرار واژه را چنین به کار برده است:

همه شب تا به روز این نوحه می‌کرد غمش بر غم افزود و درد بر درد
(همان: ۷۵)

گاهی نظامی این تکرار واژه را با ساختن قیدهای مرکب به کار می‌برد؛ مثلاً در بیت

زیر:

قبا در بسته بر شکل غلامان همی شد ده به ده سامان به سامان
(همان: ۷۶)

و هم‌چنین در این بیت:

به پرسش پرسش از درگاه پرویز به مشگوی مداین راند شب‌دیز
(همان: ۸۸)

«پرسش پرسش» که شکل دیگری از همان قید «پرسان پرسان» است.

و یا در این بیت:

پرنده مرغکان گستاخ گستاخ شمایل بر شمایل شاخ بر شاخ
(همان: ۶۶)

در بیت زیر، نظامی واژه «چشمه» را یکبار در معنای حقیقی، یک بار در یک ترکیب

اضافی و بار دیگر با اندک تغییر و ایجاد جناس ناقص به کار برده است:

چو قصد چشمه کرد آن چشمه نور فلک را آب در چشم آمد از دور
(همان: ۷۷)

و گاهی با تکرار یک فعل در یک معنی آهنگ کلام را بیشتر می‌کند:

گر این بت جان بودی چه بودی و این اسب آن من بودی چه بودی
(همان: ۸۰)

و گاهی این تکرار را با دو واژه در هر دو بیت به کار می‌برد:

وز آن صورت به صورت باز خوردن به افسون فتنه‌ای را فتنه کردن
(همان: ۱۰۰)

در منظومه خسرو و شیرین، جایی که خسرو، شیرین را در چشمه‌سار می‌بیند، این

تکرار واژه را در چند بیت پشت هم آورده است که بر زیبایی، آهنگ و موزونی کلام افزوده است:

عروسی دید چون ماهی مهیا که باشد جای آن مه بر ثریا
نه ماه آیینه سیماب داده چو ماه نخشب از سیماب زاده
در آب نیلگون چون گل نشسته پرنده نیلگون تا ناف بسته
همه چشمه ز جسم آن گل اندام گل بادام و در گل مغز بادام
حوصل چون بود در آب چون رنگ؟ همان رونق در او از آب و از رنگ
(همان: ۱۰)

تکرار کامل "چند صورت زبانی"

تکرار آوایی کامل «چند صورت زبانی» مشتمل است بر جناس تام و مرکب، که صورت‌های جناس باید در آن از نقش‌های نحوی متفاوتی برخوردار باشد؛ در بیت زیر، به زیبایی تکرار یک واژه «باز» در سه معنا، جناس تام را به اعلی رسانده است:

چو حسرت خورد از پرواز آن باز همان باز آمدی بر دست او باز
(همان: ۱۵)

که «باز» اول، پرنده؛ «باز» دوم پیشوند فعلی و «باز» سوم قید به معنای «دوباره» است.

در بیت زیر از خسرو و شیرین، جناس مرکب در جایگاه قافیه به کار رفته است:

ز ماهش صد قصب را رخنه یابی چو ماهش رخنه‌ای بر رخ نه یابی
(همان: ۵۱)

هم‌چنین جناس مرکب در بیت زیر:

به شمعش بر بسی پروانه بینی زنازش سوی کس پروا نبینی
(همان: ۵۱)

تکرار آوایی ناقص (واج)

یعنی تکرار یک یا چند آوا با توالی یکسان در موسیقی میانی شامل گونه‌های متفاوت آرایه‌های سجع (سجع متوازی، مطرّف، ترصیع، موازنه و تسمیط) و جناس (مضارع، خط، ناقص، زاید، وسط، قلب، اشتقاق و...). در این منظومه نظامی این صنایع بدیعی با بسامد بالایی به کار رفته است؛ برای مثال:

ز گوش و گردنش لؤلؤ خروشان که رحمت بر چنان لؤلؤ فروشان
(همان: ۵۲)

چو زد ز آرایش خورشید راهی در آرایش بدی خورشید ماهی
(همان: ۱۹۲)

دری کاول شکم باشد صدف را ز لؤلؤ بشکند بسیار صف را
(همان: ۱۳۰)

۳-۳-۱ توازن نحوی

یکی از عوامل برجسته‌سازی، جابه‌جایی عناصر نحوی یک جمله است. صفوی در بخش «توازن نحوی» از آن به عنوان «جانشین‌سازی نحوی» یاد می‌کند (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۳۳). هر چند منظور وی جابه‌جایی نقش اکثر عناصر سازنده یک جمله است، لیکن می‌توان یک عنصر را به عنوان عامل برجسته‌سازی در نظر گرفت که حاصل جابه‌جایی آن نیز نوعی تکرار است اما عامل یاد شده در حالت‌های نحوی مختلف به کار می‌رود. به تعبیر دیگر توازن نحوی عبارت است از «تکرار ساخت نحوی، همنشین معاصر هم‌نقش، که به صورت جابه‌جایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد می‌شود» (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۱۱۲-۱۱۶).

«می‌توان گفت از شمول چنین تکرارهایی در بدیع، اعنات یا التزام، طرد و عکس، تشابه‌الاطراف و در یک کلام هر صنعتی که شاعر با تکرار واژه در ساختارهای نحوی مختلف نوعی برجستگی ایجاد می‌کند؛ مثلاً در بیت زیر جایگاه نحوی «روضه رضوان من» و «خاک سر کوی دوست» که صفت طرد و عکس را به وجود آورده است.

روضه رضوان من خاک سرکوی دوست خاک سرکوی دوست روضه رضوان من»
(شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۱)

در توازن الگوی نحوی چون ویژگی‌های نحوی بخش دوم یا مصراع دوم، یادآور بخش نخست است، ذهن از این دریافت لذت می‌برد. این توازن نحوی نوعی قرینه‌سازی است که مانند هر قرینه‌سازی زیباست (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳: ۵۷).
به طور کلی باید گفت توازن نحوی در زبان شعری در دو وجه صورت می‌گیرد:

جابه‌جایی در محور همنشینی

یکی از موضوعات ساختاری زبان، بررسی ساختارهای محور هم‌نشینی و جانشینی است. طرز قرار گرفتن واحدهای زبانی در کنار یکدیگر و بر روی زنجیره گفتار در هر زبانی طبق قواعد خاص آن زبان انجام می‌پذیرد. رساندن پیام، رعایت دقیق این قواعد را می‌طلبد. سوسور قائل به دو نوع رابطه ساختاری بود که آن‌ها را رابطه "همنشینی"^۱ و رابطه "جانشینی"^۲ نامید. از نظر او «هر جمله از تعداد محدودی واحدهای زبانی تشکیل شده است که در توالی خطی قرار دارند و کنار هم نشسته‌اند و در رساندن معنا نقشی بی‌میانجی دارند، اصل "منش خطی دلالت زبانی" نشان می‌دهد که این همنشینی واحدهای زبانی، سازنده معنای نهایی هر گزاره است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۰).

در رابطه همنشینی، شاعر عناصری را در مصراع اول و دوم، همنشین یکدیگر می‌سازد. این قسمت شامل صنایع لف و نشر، اعداد و تنسیق الصفات است. در لف و نشر عناصر هم نقش به ترتیب در کنار هم قرار می‌گیرند، اعداد نیز همنشینی چند عنصر مفرد به طور منظم و متوالی است که برای همه این عناصر هم نقش، یک فعل یا صفت می‌آورند و تنسیق الصفات یعنی همنشینی چند صفت متوالی در نظمی خاص برای موصوف.

حال، چنانکه گفتیم، زبان شعری از هنجارگریزی در زبان خودکار شکل می‌گیرد، و هنگامی که در این دو محور جانشینی و همنشینی زبان جابه‌جایی صورت گیرد، زبان شاعر برجسته خواهد شد. نظامی نیز در موارد بسیاری در محور همنشینی کلامش جابه‌جایی‌هایی صورت می‌دهد که موجب برجسته شدن ساختار شعرش می‌گردد. برای مثال، در منظومه خسرو و شیرین:

قضا را از قضا یک روز شادان به صحرا رفت خسرو بامدادان
(همان: ۴۳)

چنانکه در بیت بالا می‌بینیم، در مصرع دوم ساخت نحوی «قید زمان + فاعل + متمم + فعل» به صورت «متمم (صحرا) + فعل (رفت) + فاعل (خسرو) + قید زمان (بامدادان)» به کار رفته است.

و یا در بیت زیر:

زند بر هر رگی فصاد صد نیش ولی دستش بلرزد بر رگ خویش
(همان: ۴۵)

که فعل، به جای آخر جمله، اول جمله آمده است. در اصل شاعر، معنای شعرش را به وسیله این وابسته‌ها به ذهنیات و تداعی‌ها و داشته‌های مخاطبانش نزدیک می‌کند. گاه این توازن نحوی در شعر، به عنوان ویژگی سبکی مطرح می‌شود؛ برای مثال کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمم در بیت زیر:

به سر بر زد ز دست خویشتن دست و زان غم ساعتی از پای نشست
(همان: ۴۵)

اگرچه در مصراع اول این بیت تکرار واژه «دست» نیز خود توازن واژگانی ایجاد کرده است. در مصراع دوم بیت زیر، نیز ساخت نحوی به شکل جابه‌جا شده «فعل + مسند + متمم» آمده است.

درستی خواست از پیران آن دیر که بودند آگه از چرخ کهن سیر
(همان: ۵۱)

و یا در ابیات زیر:

نهاده باده بر کف ماه و انجم جهان خالی ز دیو و دیو مردم
(همان: ۵۹)

دریدند از هم آن نقش‌گزين را که رنگ از روی بردی نقش چین را
(همان: ۶۰)

جابه‌جایی در محور جانشینی

بنابر نظر سوسور: «واحد‌های هر پیام‌زبانی هر جمله یا گزاره جدا از مناسبات موجود عینی و محسوسی که با یکدیگر دارند روابطی هم با واحد‌های دیگر دارند. این مناسبات را جانشینی گویند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۰). در محور جانشینی با توجه به ارزش نحوی و معنایی مشترک، هرکدام از عناصر و واژه‌ها می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند. اما در فرایند برجسته‌سازی در زبان شعری گونه‌ای از توازن نحوی وجود دارد که از طریق جابه‌جایی عناصر جمله و جانشینی آن‌ها در نقش یکدیگر ایجاد می‌شود، که در شعر فارسی شامل صناعاتی همچون «قلب» و «طرد و عکس» می‌شود.

برای مثال:

مدار از هیچ‌گونه گرد بر دل که باشد گرد بر دل درد بر دل
(همان: ۵۵)

«گرد بر دل» در مصراع اول در نقش مفعولی و در مصراع دوم جانشین نقش مسندالیهی یافته است.

به چاره کردن کار آن چنانم که هر بیچارگی را چاره دانم
(همان: ۵۵)

«چاره» در بیت بالا نیز همین وضعیت را دارد؛ در مصراع اول در گروه فعلی قرار دارد اما در مصراع اول با تکرار همان واژه در نقش مفعولی محور جانشینی را تغییر داده است.

بدان سنگ سیه رغبت نماید به رغبت خویشتن بر سنگ ساید
(همان: ۵۷)

تکرار واژه «رغبت» در دو نقش نحوی در بیت بالا نیز، جابه‌جایی در محور
جانشینی را نشان می‌دهد.

زده بر ماه خنده بر قصب راه پرند آن قصب‌پوشان چون ماه
(همان: ۶۱)

و یا در بیت زیر تکرار واژه «نمک» یکبار در نقش مفعولی و یکبار در نقش
مسندالیهی بر جسته‌سازی کرده است.

نمک دارد لبش در خنده پیوست نمک شیرین نباشد وان او هست
(همان: ۵۱)

هم‌چنین است واژگان «خال»، «نسرین و شیرین» و «نقش و قلم» در ابیات زیر:

مه از خوبیش خود را خال خوانده شب از خالش کتاب فال خوانده
(همان: ۵۲)

رخش نسرین و بویش نیز نسرین لبش شیرین و نامش نیز شیرین
(همان: ۵۲)

چو من نقش قلم را در کشم رنگ کشد مانی قلم در نقش ارژنگ
(همان: ۵۵)

توازن معنایی

چهارمین گونه‌فراهنجاری در موسیقی میانی، توازن معنایی است. توازن معنایی حاصل تناسبات معنایی میان واژگان شعر است که در تقسیم‌بندی موسیقی شعر به آن موسیقی معنایی می‌گویند و ما آن را گونه‌ای از موسیقی میانی به شمار آوردیم. صنایعی چون: مراعات‌النظیر، تناسب، تضاد، متناقض‌نمایی، ایهام، تلمیح و تشبیه بدیعی در این قسمت قابل اهمیت است.

شاعر بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان، واژگان را از همنشین شدن با واژگان هم‌خانواده خود دور می‌سازد و نظم خانوادگی واژگان شکسته می‌شود. یعنی کلمه را از

خانواده خود جدا می‌کند و در کنار خانواده دیگری قرار می‌دهد. واژه به مناسبت همنشینی با واژگان دیگر معنا یا معانی متعدد می‌یابد. در واقع نظم‌شکنی معنایی؛ به‌کارگیری زبان است، گونه‌ای که شیوه بیان جلب‌نظر کند. و در مقابل فرایند زبان عادی و روزمره غیرمتعارف باشد. البته معنای یک واژه شاعرانه به شدت مقید به متن و تابعی از سازمانبندی درونی الفاظ است. به عبارت دیگر واحدهای مفرد هر نظام صرفاً به دلیل مناسباتشان با یکدیگر معنی دارند. وظیفه شاعر کشف مداوم است؛ او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی‌ای که با یکدیگر دارند وقتی کنار هم می‌نشینند معنای شگفت می‌آفرینند تمام توسعاعات زبان که قلمرو انواع مجاز (صور گوناگون استعاره، کنایه و...) است از همین اصول پیروی می‌کند. اصولاً مجاز در مفهوم وسیع آن به هر نوع سخن اطلاق می‌شود که به نحوی غیر از روش معمولی و متداول گفته شود. استفاده از مجاز اغلب مؤثرتر از استفاده از زبان معمولی برای بیان مطالب مورد نظر ماست.

این نوع برجسته‌سازی، به لحاظ واژگانی، «باهم‌آیی»^۱ نیز نامیده می‌شود؛ منظور از باهم‌آیی، قرارگرفتن واژگانی معین در موضوع متن است که به یک حوزه معنایی تعلق دارند. اصولاً شاعران این شگرد را به دو شکل «تناسب معنایی» و «تضاد معنایی» در شعر به کار می‌برند. نظامی نیز از این صنعت در منظومه خسرو و شیرین فراوان استفاده کرده و ساختار شعرش را با مزین کردن آن به واژگان متناسب یا متضاد با هم از ساختار زبان خودکار جدا ساخته است. برای مثال:

ز دیبا و غلام و گوهر و گنج دبیران را قلم در خط شد از رنج
(نظامی، ۱۳۷۶: ۹۳)

که در این بیت، دیبا، و گوهر و گنج با هم متناسب شده‌اند.
گاه این باهم‌آیی واژگان به شکل کلمات متضاد به کار می‌رود:

شه آنجا روز و شب عشرت همی کرد می تلخ و غم شیرین همی خورد
(همان: ۹۴)

در برخی ابیات به چشم می‌خورد که نظامی واژگانی را علاوه بر تکرار، به شیوه‌ای
به کار می‌برد که هم با یکدیگر متناسب باشند و هم متضاد؛ برای مثال در ابیات زیر که
سیاهی زغال و بردگان زنگی را به سیاهی مشک تشبیه کرده است که آن را رنگ سرخ
متناسب و از سویی متضاد ساخته است:

زگال ارمنی بر آتش تیز	سیاهانی چو زنگی عشرت‌انگیز
چو مشک نافه در نشو گیاهی	پس از سرخی همی گیرد سیاهی
چرا آن مشک بید عود کردار	شود بعد از سیاهی سرخ رخسار
سیه را سرخ چون کرد آذرنگی	چو بالای سیاهی نیست رنگی
مگر کز روزگار آموخت نیرنگ	که از موی سیاه ما برد رنگ

(همان: ۹۶)

یکی از شگردهایی که شاعر برای ایجاد «باهم‌آبی» از نوع تناسب به کار می‌برد،
کاربرد کلماتی از یک جنس و متعلق به یک معنا است؛ برای مثال در بیت زیر با به کار
بردن کلمات «مجوس»، «زردتشت»، و «زندخوانی» چنین ساختاری می‌بینیم:

مجوسی ملتی هندوستانی چو زردشت آمده در زندخوانی
(همان: ۹۷)

و یا در ابیات زیر که پشت هم از پرندگان - خروس، تیهو، دراج و مرغ آبی - نام
برده است:

صراحی چون خروسی ساز کرده	خروسی کو به وقت آواز کرده
زرشک آن خروس آتشین تاج	گهی تیهو بر آتش گاه دراج
روان گشته به نقلان کبابی	گهی کبک دری گه مرغ آبی

(همان: ۹۷)

هم‌چنین در این ابیات که از اصطلاحات و آلات موسیقی سخن گفته است:

ز چنگ ابریشم دستان نوازان دریده پردهای عشق بازان
سرود پهلوی در ناله چنگ فکنده سوز آتش در دل سنگ
کمانچه آه موسی وار می‌زد مغانی راه موسیقار می‌زد
غزل برداشته رامشگر رود که بدرود ای نشاط و عیش بدرود
(همان: ۹۸)

گاه این تناسب را به همراه «بزرگنمایی» و «اغراق» به کار می‌برد:

به شکر بر ز شیرینیش بیداد وز او شکر به خوزستان فریاد
به زیر هر لبش صد خنده بیش است لبش را چون شکر صد بنده بیش است
رطب پیش دهانش دانه‌ریز است شکر بگذار، کو خود خانه‌خیز است
(همان: ۱۷۱)

از دیگر مصادیق توازن معنایی کاربرد صنعت ایهام است. این صنعت در خسرو

شیرین بارها به کار رفته است؛ به‌ویژه به دلیل کاربرد واژه «شیرین». برای مثال:

سخن چون بر لب شیرین گذر کرد هوا پر مشک و صحرا پر شکر کرد
(همان: ۱۳۴)

گر آید خسرو از بتخانه چین ز شورستان نیابد شهد شیرین
(همان: ۲۷۱)

و گاه شاعر از همین معنی در «ایهام تناسب» استفاده می‌کند:

سرش سودای بازار شکر داشت که شکر هم ز شیرینی اثر داشت
(همان: ۶۱)

هم‌چنین از دیگر صنایع، حسن تعلیل است که شاعر در ابیات زیر برای بزرگنمایی

در وصف شیرین از یان صنعت استفاده کرده است:

گره بر دل چرا دارد نی قند؟ مگر کو نیز شیرین راست در بند؟
چرا نخل رطب بر دل خورد خار؟ مگر کو هم به شیرین شد گرفتار؟
(همان: ۱۵۲)

هم‌چنین شعر با استفاده از «تلمیح»، به آیات، احادیث و یا داستان‌های تاریخی -

قرآنی این توازن را ایجاد می‌کند؛ آشنایی عمیق نظامی با فرهنگ اسلامی که تحت تأثیر جامعه دینی آن روزگار و موقعیت ویژه شهر گنجه بود آثار وی را سرشار از اشارات مختلف کرده است. از این رو تلمیحات در شعر او جایگاه خاصی دارد. تلمیحات نظامی شامل اشاره به آیات و قصص قرآنی، احادیث، داستان‌های پیامبران، حوادث تاریخی، داستانی و اساطیر و شخصیت‌های شاهنامه می‌شود؛ برای مثال:

چو مریم روزه مریم نگهداشت دهان در بست از آن شکر که شهد داشت
(همان: ۱۵۶)

هنگامی که مریم عیسی را به دنیا آورد جبرئیل نازل شد و گفت که میان قومت برو و روزه سکوت بگیر و مریم تصمیم گرفت که در مقابل طعنه‌ها و تهمت‌های مردم سکوت کند و این خاموشی او به صوم سکوت (روزه مریم) مشهور است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۵۴۱).
و یا در اشاره به آیات قرآنی:

بین ای هفت ساله قره‌العین مقام خویش را در قاب قوسین
(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۶۰)

قاب قوسین: مقدار دو کمان، مأخوذ از آیه: فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى (قرآن کریم: ۹ / ۵۳).

همه شاعران قرن ششم با مباحث بلاغی به خوبی آشنا بودند و در این زمینه گاهی تألیفاتی هم داشتند؛ مانند رشید و طواط. این امر سبب شد که شعر این دوره از نظر رعایت معیارهای بلاغی و استعمال صنایع بدیعی، از دوران‌های غنی شعر فارسی باشد (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۱۵۳). شعر مکتب آذربایجان از نظر جنبه‌های بلاغت بسیار دقیق است و از بدیع لفظی، مخصوصاً انواع جناس، و از بدیع معنوی، مخصوصاً انواع ابهام، سود می‌برد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۴۳). نظامی نیز در حوزه صور خیال، مبتکر و خلاق است. هم‌چنین او اهل پردازش به صنایع بدیعی در حدّ وفور است؛ چنانکه خود در منظومه خسرو و شیرین واژه «در» را استعاره از شیوه‌های بلاغی و یا همان تمهیداتی می‌داند که زبان شعر را از زبان خودکار جدا می‌سازد و موجب برجسته‌سازی می‌شود:

به هر دُر کز دهان خواهم برآورد زنم پهلو به پهلو چند ناورد
به صد گرمی بسوزانم دماغی به دست آرم به شب‌ها شبچراغی
(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۴۶)

نتیجه

مقاله حاضر کوششی بود در معرفی سبک و ساختار وارزش‌های ادبی این اثر. نظامی در انتخاب الفاظ و کلمات مناسب و ایجاد ترکیبات خاص و ابداع و اختراع معانی و مضامین نو و دلپسند و نیروی تخیل نظیری پس از خود ندارد. می‌دانیم که آثاری در زمره ادبیات غنایی محسوب می‌شود و یکی از ویژگی‌های اصلی ادب غنایی، استفاده شاعر از صور خیال است؛ چرا که شعر با پرداختن به اجزا و عناصر و ترکیبات دلپذیر می‌تواند براحتی، بازگوکننده آلام درونی خویش باشد؛ از سوی دیگر این کاربرد از زبان، به مثابه تمهیداتی است که شاعر بدان وسیله زبان خود را از زبان خودکار جدا می‌سازد و درحقیقت به متن خویش «ادبیّت» می‌بخشد. از این رو می‌توان بررسی این امکانات زبانی در شعر یا نثر را نوعی تحلیل فرمالیستی (شکل‌گرایانه) تلقی نمود و از طریق ساختار متن به محتوای آن دست یافت.

در منظومه «خسرو و شیرین»، مضامین گوناگون ادبیات غنایی در قالب تعبیرات بدیع و تازه بسیار گسترده است و این اثر خود دربردارنده یک یا چند گونه از این مضامین مخیل و تصویرهای دلنشین است؛ برای مثال، توصیف مجالس بزم و وصف و عیش و سرور بسیار است. ترکیب‌سازی از ویژگی‌های زبان نظامی است. بخصوص در خسرو و شیرین به انبوهی از واژه‌ها و ترکیب‌های نو برمی‌خوریم که برای اولین بار از طبع نازک و خلاق او تراویده‌اند. به طور کلی باید چنین نتیجه گرفت که بهره‌گیری نظامی از ترکیبات بدیع و صنایع بدیعی همچون جناس، سجع، تضاد، مراعات‌النظیر و... ما را بر آن می‌دارد که آثار وی را با توجه به نظریات فرمالیست‌های روسی و نیز مبحث زبانی دوسوسور (همنشینی و جانشینی) و هم‌چنین نظریات ساختارگرایان مورد

۲۳۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی-پژوهشی)، سال چهارم، شماره ۱ (پی‌درپی ۱۳)، پائیز ۱۳۹۲

تحلیل ساختاری قراردهیم و با نشان دادن این که میان اجزای شعر او، ارتباطی برقرار است که منجر به شکل‌گیری ساختار کلی آن در زمینه ادب غنایی می‌شود، به سبک زبانی وی دست یابیم.