یک الگو برای بررسی زبان شعر

سید مهدی زرقانی
استادیار دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

این مقاله در پی ارائه یک الگو برای بررسی زبان شعر است؛ به‌گونه‌ای که همهٔ جنبه‌های آن را در برگیرد. ابتدا به بررسی تئوری کلاسیک دربارهٔ زبان شعر پرداخته‌ایم. سپس آراء محققان متأخر و معاصر دربارهٔ زبان شعر را آورده‌ایم و نشان داده‌ایم که با وجود تحقیقات گران‌مایه، الگوی کاملی که بر اساس آن بتوانیم همه زوایای زبان شعر را بررسی کنیم، در میان نیست. سپس به ارائه الگوی مورد نظر خود پرداخته‌ایم. در این الگو برای زبان شعر سه لایه یا سطح در نظر گرفته‌ایم و سپس معیارهایی را برای تعیین حد هنری هر لایه ارائه داده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: زبان شعر، زبان‌شناسی، نقد ادبی

تاریخ دریافت: ۱۳۸۴/۳/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۴/۶/۷

مجلهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، سال دوم، ش ۵ و ۶ (بهار و تابستان ۱۳۸۴)،صص ۵۵-۸۴

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

درآمد

اگر قرار باشد برای ذات شعر یک عنصر حیاتی معرفی کنیم که هستی شعر وابسته بدان باشد، بی‌تردید «زبان شعر» خواهد بود. امروزه وقتی می‌گوییم زبان شعر، دایره بس فراخناکی پیش رویمان پدیدار می‌گردد که بسیار متفاوت است با انگاره‌ای که گذشتگان از این اصطلاح داشتند. اولاً در بلاغت کلاسیک، سر فصل مستقلی تحت عنوان «زبان شعر» مطرح نبوده و ثانیاً نکته‌هایی که دربارهٔ جنبه‌های زبانی شعر گفته یا نوشته می‌شد، بیشتر محدود بود به «صرف و نحو» و همان‌ها هم بیشتر جنبه دستوری و حداکثر بلاغی داشت تا زیبایی‌شناختی. مثلاً صناعات بدیعی و آرایه‌های معنوی را در زیر مجموعه «زبان شعر» بررسی نمی‌کردند. در نظر آنان مفهوم زبان محدود می‌شد به الگوهای جمله‌بندی و واژگان که به‌طور خلاصه صرف و نحو نامیده می‌شد. اما امروزه مبانی تئوریک ما دگرگون شده است؛ چنان‌که در تعریف شعر می‌گوییم: «شعر حادثه‌ای است که در **زبان** روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۳) و بدین ترتیب هستهٔ شعر را با عنصر «زبان» گره می‌زنیم. ما در این مقاله زبان را در معنای امروزینش مد نظر داریم.

هر چند چنان‌که گفتیم، در نقد ادبی کلاسیک توجه‌ها بیشتر معطوف به «معنا» بود و «فرم و زبان شعر» به عنوان یک بحث مستقل مطرح نبود، در ضمن مقالات و دلالات قدما می‌توان اشاراتی یافت که بیانگر اهمیت این موضوع در نظرشان است. مثلاً ارسطو در ذیل بحث از تراژدی از «کلامی به انواع زینت‌ها آراسته» سخن می‌گوید و از سخنی که «به فخامت عبارت و جلالت فکر ممتاز باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹ :۱۲۱ و ۱۲۳). هم این‌جا و هم آن‌جا که در نقد «اوری پید» می‌نویسد: «در بعضی موارد سخنش فاقد ایجاز بلیغ به نظر می‌آید» (همان، ۱۳۵)، خواه ناخواه،

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

توجهش به زبان شعر است. از این‌ها مفصل‌تر، در دو بخش از کتاب مشهور **فن‌الشعر** تحت عنوان «اجزاء گفتار» و «اوصاف گفتار شاعرانه» مباحثی را مطرح می‌کند که کاملاً به زبان شعر مربوط می‌گردد (همان، ۱۴۹ به بعد). دیگر منتقدان کلاسیک هم هر یک به اقتضای سخن، نکاتی را دربارهٔ زبان شعر مطرح کرده‌اند. مثلاً لونگینوس دربارهٔ «قدرت کاربرد صنایع لفظی و معنوی و نجابت گفتار» سخن می‌گوید (دیچز،۱۳۶۲ :۹۶) و سر فیلیپ سیدنی «بیان مسرت‌بخش» را وجه برتر کار شاعر بر فیلسوف به شمار می‌آورد (همان، ۱۱۲ به بعد). در میان متقدمان، کولریج به‌طور مشخص‌تر دربارهٔ زبان شعر سخن گفته است. او صریحاً اذعان می‌دارد که «تفاوت شعر و انشای منثور در **شیوهٔ ترکیب زبان** و هدف آن دو است» (همان، ۱۷۱). پس از او، شلی دربارهٔ رابطه تخیل با زبان شعر اظهار نظر می‌کند: «زبان فعال‌ترین خدمتگزار تخیل است» (همان، ۱۸۹). نقطهٔ عطف دیگر در این زمینه، بیانات ریچاردز بود. او «برای مشخص کردن بیان شعری از علمی، ناچار بود به تشخیص بین انواع مختلف معانی و موارد استعمال گوناگون زبان، با توجه به کارکرد و ارزش خاص هر یک، کشانده شود» (همان، ۲۱۳).

در حوزهٔ اسلامی ـ ایرانی هم توجه به زبان شعر کم و بیش وجود داشت. نظامی عروضی در بیان ماهیت شعر به مسئلهٔ زبان توجهی نکرده اما خواجه نصیرالدین طوسی در معیار الاشعار و در ذیل توضیح «کلام موزون» به مباحث زبانی پرداخته است (طوسی، ۱۳۶۹ :۲۱ به بعد).

تحقیقات مستقل دربارهٔ «زبان شعر» در دورهٔ مدرن و با ظهور علم زبان‌شناسی رونق بسزایی گرفت. فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی که بین سال‌های ۱۸۷۵ تا ۱۹۱۳ می‌زیست نقطهٔ عطف آغاز تحقیقات جدی دربارهٔ زبان است. البته، تا آنجا که من می‌دانم، او دربارهٔ زبان شعر مطلب خاصی نگفته اما کتاب **دورهٔ زبان‌شناسی**

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

عمومی که شامل مباحثی است که وی در کلاس‌هایش ارائه داده بود، نقطهٔ عطفی است در توجه مستقل به زبان. پس از او، فرمالیست‌های روسی ـ از سال ۱۹۱۴ – اولین گروهی بودند که به‌طور خاص به زبان شعر پرداختند. پرسش اصلی آنان این بود که «ادبیت» یک اثر در چیست و در ضمن پاسخ به این سؤال، زوایایی از زبان شعر را هم مورد مداقه قرار می‌دادند. فرمالیست‌ها این نکته را کشف کردند که میان زبان شعر و زبان روزمره تفاوت‌هایی هست و در نوشته‌های خود بنا را بر این گذاشته بودند که این تفاوت‌ها را که عمدتاً به فرم زبان مربوط می‌شد، تبیین کنند. «آنان به‌ویژه به ضرباهنگ علاقه‌مند بودند و آن را از وزن تحمیل شده بر شعر مستقل می‌کردند» (هارلند، ۱۳۸۲ :۲۳۸).

عصاره و خلاصهٔ مطالعات فرمالیست‌ها دربارهٔ زبان شعر در کتاب مشهور جفری لیچ با عنوان A Linguistic Guide to English Poetry گرد آمده است. در این کتاب، هنجارگریزی‌های(deviations) واژگانی، آوایی، نحوی، نوشتاری، گویشی، سبکی، زمانی و معنایی به‌عنوان تمهیدات زبان شعر مورد بررسی قرار گرفته است. امتیاز ویژهٔ این کتاب، یکی در روشمندی آن است و دیگر این‌که در بحثی مفصل و مستقل، تا آن‌جا که به فرم زبان شعر مربوط می‌شود، زوایای زبان شعر را بر آفتاب افکنده است. این کتاب تأثیر بسیار زیادی بر همه کسانی داشت که می‌خواستند دربارهٔ شعر تحقیق کنند. آن‌طور که یکی از محققان نشان داده بسیاری از نظریات دو تن از محققان بزرگ ایران ـ دکتر شفیعی کدکنی و دکتر محمدعلی حق‌شناس ـ دربارهٔ شعر، کاملاً متأثر از مطالعات جفری لیچ در کتاب مذکور است (صفوی، ۱۳۸۰ب: ۵۲).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

اشکال کار فرمالیست‌ها این بود که بیش از حد به فرم زبان توجه می‌کردند و بدین ترتیب از مسئله معنا که به هر حال، یک ضلع مثلث شعر است، غفلت می‌کردند. البته آن‌ها هیچ‌گاه نگفتند که معنا برایشان بی‌اهمیت است اما در سر فصل‌های بحث‌هایشان، هیچ‌گاه سر فصلی را به‌طور مستقل به «معنا» اختصاص ندادند. همچنین ایماژهای شعری را به عنوان یک رکن دیگر شعر، مورد بی‌مهری قرار می‌دادند و عمدهٔ بررسی آن‌ها محدود می‌شد به جنبه‌هایی از زبان که شکل عینی و ملموس دارد. به همین دلیل، ضمن این‌که نمی‌توان اهمیت ارزش فنی تحقیقات فرمالیست‌ها را انکار کرد، بسنده کردن به همان‌ها در بررسی زبان شعر نقض غرض است.

گسترش تحقیقات زبان‌شناسی از یک سو و رشد تئوری‌ها و مباحث نقد ادبی از سوی دیگر، باعث شد بررسی‌های مربوط به زبان شعر هر چه بیشتر در مرکز مباحث ادبی قرار گیرد. در این میان، برخی فیلسوفان ظهور کردند که فلسفه را با زبان پیوند دادند و در نتیجه، توجه به زبان، جنبه فلسفی نیز پیدا کرد. اگر تا این غایت، ادیبان و زبان‌شناسان بررسی زبان را موضوع کارشان قرار داده بودند، از این بعد، فلاسفه هم وارد این میدان شدند. تا آن‌جا که فیلسوفی مثل هایدگر اعلام کرد که «زبان، خانه بودن است. همه چیز در آن هستی پیدا می‌کند» (هایدگر، ۱۳۸۱ : هفده). این نوع نگرش به زبان نیز به علت حیثیت فلسفی که دارد، در بررسی‌های ادبی زبان شعر چندان به کار ما نمی‌آید. مثلاً با این حکم هایدگر، نمی‌توان ارزش هنری زبان یک شعر را معلوم کرد.

هر چند برخی فلاسفه مثل کروچه زبان را وسیله انتقال معنا می‌دانستند (حسینی مؤخر، ۱۳۸۲ :۷۷)، در نظریه‌های جدید، نقش رسانایی و ابلاغی زبان کم‌رنگ شده و به خود زبان توجه بیشتری شد.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

فیلسوفانی مثل هرش، هایدگر، گادامر و ریکور به معنا توجه نشان دادند و مـثلاً سعی می‌کردند میان تأویل و معنا فرق بگذارند (همان: ۸۳ به بعد). تحقیقات اینـان، از جهت اصالت دادن به معنای زبان درست نقطهٔ مقابل فرمالیست‌ها بـود. هـر چـه فرمالیست‌ها به بررسی‌های فرمی و ادبیت زبان توجه مـی‌کردنـد، اینـان از ورود بـه چنان مباحثی طفره می‌رفتند و سعی داشتند مسئله معنا را در زبان ادبی و غیر ادبـی، روشن کنند. ساختارشکنانی مثل دریدا نیز در جهت بر هم زدن نظـام تعریـف شـده دلالت‌ها گام برمی‌داشتند.

مجموعهٔ این نقد و نظرها را می‌توان در سه گروه جای داد:

– **گروه اول**: نظام‌های جمال‌شناسی کلاسیک که در آن‌ها هر چند به زبان توجه می‌شد اما زبان شعر یک سرفصل مستقل نبود. نظریات ارسطو تا فردینان دوسوسور در این گروه قرار می‌گیرند. همچنین آراء عالمان بلاغت کلاسیک اسلامی ـ ایرانی.

– **گروه دوم**: نظام‌های زیبایی‌شناسی زبان‌شناسان و فرمالیست‌ها که به زبان شعر به‌طور خاص توجه می‌کردند اما بر جنبه‌های فرمی تأکید فراوانـی داشـتند و معنـای زبان در مباحث آن‌ها سرفصل مستقلی نداشت. اینان همچنین به صورخیال به عنوان یک مسئلهٔ اساسی در زبان شعر نمی‌نگریستند.

– **گروه سوم**: نظام‌های اندیشگی فلاسفهٔ مـدرن و پـست مـدرن کـه بـه زبـان، حیثیت فلسفی می‌دهند و جنبه‌های ادبی در بحث‌هایشان به شدت کم‌رنگ می‌شود. هر چند اینجا مسئلهٔ «کیفیت وجود و ظهور معنا در زبان»، محور توجه قرار می‌گیرد اما «جنبه ادبی» آن به‌کلی فراموش می‌شود.

اکنون به یک پرسش اساسی می‌رسیم. ما به عنوان یک محقق ادبـی، در بررسـی زبان شعر، کدام یک از ایده‌های سه‌گانه فوق را اساس کار خود قرار دهیم؟ آیا یکی

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

از این نظریات می‌تواند به عنوان الگوی کاملی برای بررسی زبان شعر معرفی شود؟ آیا با ترکیبی از این سه نظر می‌توان به الگوی مذکور رسید؟ فکر می‌کنم پاسخ این پرسش‌ها منفی است.

نظریه‌های زبان شعر در ایران

آن‌گاه که بخواهیم در میان محققان متأخر ایرانی به دنبال کسانی باشیم که در زمینهٔ «زبان شعر» بیشتر کار کرده‌اند، سه چهره در برابرمان پدیدار می‌گردد. نخست دکتر شفیعی کدکنی، دوم دکتر علی‌محمد حق‌شناس و سوم کوروش صفوی.

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند موسیقی شعر به مناسبت دربارهٔ «زبان شعر» سخن می‌گویند. هر چند، موضوع اصلی کتاب فوق بررسی زبان شعر نیست اما همین که ایشان به تبع شکلوفسکی شعر را «رستاخیز کلمات» تعریف می‌کنند، خواه ناخواه، وارد بحث زبان هم می‌شوند. نقطه کانونی این تعریف چیزی نیست جز «زبان». فشردهٔ مطالبی که در این کتاب دربارهٔ زبان شعر آمده، این است که «رستاخیز کلمات» در شعر به دو طریق محقق می‌شود:

الف ـ تمهیداتی که در ذیل گروه موسیقایی قرار می‌گیرد: وزن، قافیه، ردیف، هماهنگی‌های صوتی.

ب- تمهیداتی که در مقولهٔ گروه زبان شناسیک قرار می‌گیرند: استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستان‌گرایی واژگانی و نحوی، صفت هنری، ترکیبات زبانی که آشنایی زدایی کند، آشنایی زدایی در حوزهٔ قاموسی، آشنایی زدایی در حوزهٔ نحو زبان و بیان پارادوکسی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳ به بعد).

بحث اصلی کتاب فوق، بررسی ماهیت زبان شعر نبوده و لذا از آن توقع نمی‌رود که به‌طور مفصل وارد به این بحث گردد. با این همه، بسیاری از مطالبی که در بخش مقدماتی و حتی متن اصلی کتاب آمده، به نحوی به زبان شعر مربوط

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

می‌گردند. اما الگوی کاملی نیست که بتوان بر اساس آن زبان شعر را کـاملاً بررسـی کرد. چنان‌که در مورد فرمالیست‌ها گفتیم، اینجا هم به نقش صور خیال و مسئلهٔ معنا توجه جدی نشده است.

شخصیت علمی دیگری کـه در تحقیقـات خـود بـه زبـان شـعر توجـه داشـته، زبان‌شناس برجسته دکتر علی‌محمد حق‌شناس است. ایشان بر اساس یک الگو، میان نثر، نظم و شعر تفاوتی قائل می‌شوند. بر اساس الگـوی مـذکور، «نظـم» بـر «برونـهٔ زبان» استوار است و برونهٔ زبان «متشکل است از کلیه ساخت‌های آوایی، صـرفی و نحوی؛ همراه با تمامی گوناگونی‌های تاریخی، گویشی و گونه‌ای که دامنه آن‌هـا بـه صورت زبانی محدود شود» (حق‌شناس، ۱۳۸۳: ۶۲). شعر، «برعکس، بر درونه زبان استوار است و درونه زبان متشکل از کلیه ساخت‌های معنایی و ارجاعی زبان همراه با همه ویژگی‌های متنی، موقعیتی، تاریخی و فرهنگی‌ای اسـت کـه دامنـه آن‌هـا بـه برونه زبان و جنبه‌های صوری آن کشیده نمی‌شود» (همان: ۶۳). سپس برای تعریف نثر، ابتدا نثر ادبی را از نثر معیار جدا کرده و در تعریف «نثر ادبی» می‌نویسند: «نثری است که در آن، علاوه بر ساختار یا نظام زبانی، ساختار یا نظام ادبی نیز شکل گرفته باشد . . . ساختار ادبی موجود در نثر ادبی می‌تواند یا نظم بنیاد باشد، یا شعر بنیاد و یا هر دو» (همان: ۶۵).

در مقالهٔ مذکور تفاوت میان سه گونه مذکور در حد تئوری تبیین شده اما آن‌گـاه که نویسنده به سراغ مصداق‌ها می‌رود و نمونه‌هایی نقل مـی‌کنـد، خـط و مرزهـای کشیده شده، به سرعت محو می‌شوند. برای مثال نمونه‌ای که ایشان برای «نثر ادبـی» آورده، این است: «شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به انـدازهٔ کـافی خـستگی درکرده بود». و برای شعر این مثال را ذکر کرده‌اند: «هر کلمـه/ از هیبـت آتشفـشان

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

شعر/ بر خود می‌لرزد». اگر کسی بیاید و ادعا کند نمونهٔ اول شعر منثور است و نمونهٔ دوم نثر ادبی، آیا بر اساس تقسیم بندی‌های دکتر حق‌شناس دلیلی داریم که سخن او را رد کنیم؟ اشکال کار این مرزبندی در این است که در مقام عمل، بسیاری از نظم‌ها و شعرها را نمی‌توان از یکدیگر متمایز کرد:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست
بهار و سرو و گل و سوسن ای بهار بتان چو در کنار منی جمله در کنار من است

کوروش صفوی که نظریه ایشان را بسط داده، مثال اول را برای نمونهٔ «نظم» آورده و مثال دوم را برای نمونهٔ «شعر». اما آیا می‌توان پذیرفت که بیت نخست فقط بر «برونهٔ زبان» استوار است و بنابراین شعر نیست و بیت دوم بر «درونهٔ زبان» است و شعر هست؟ و آیا می‌توان بر این اساس آثار ادبی را طبقه‌بندی کرد؟

کوروش صفوی ـ شاگرد برجسته حق‌شناس ـ در پایان‌نامهٔ تحصیلی‌اش که بعدها در دو جلد کتاب به چاپ رسید، به شرح و بسط نظریهٔ استادش پرداخته است. منتها نکته جالب توجه این است که ایشان هم پس از بررسی‌های دقیق و مفصل بدین نکته اذعان می‌دارد که نمی‌توان میان «شعر»، «نظم» و «نثر ادبی» مرز دقیقی مشخص کرد: «هنوز تمایز مشخصی میان سه گونهٔ ادب یعنی نظم، شعر و نثر دست کم در بررسی‌های ادب فارسی به چشم نمی‌خورد» (صفوی، ۱۳۸۰: ب:۳۰۱). نویسنده در جلد دوم کتاب مذکور نیز به این آمیختگی مرزها در سه گونه ادبی مذکور اذعان دارد: «مسئله به این سادگی نیست، زیرا صرفاً با دانستن این‌که قاعده‌کاهی [=هنجارگریزی] و قاعده افزایی چه نقشی دارند، نمی‌توان **بوف کور** را از **کلیدر** یا **شاهنامه** را از **دیوان حافظ** متمایز ساخت و تنها به ذکر این نکته بسنده کرد که در یکی قاعده افزایی بیشتر است و در دیگری قاعده‌کاهی. . . . «شعر»، نثری است که در آن قاعده‌کاهی اعمال شده است؛ «نظم» نثری است که در آن

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

قاعده افزایی به کار رفته؛ «شعر منظوم» نثری است که با اعمال قاعده‌کاهی و قاعده افزایی پدید آمده؛ «شعر منثور» نثری است که در آن قاعده‌کاهی اعمال شده ولی قاعده افزایی در آن دخالت نداشته» (صفوی، ۱۳۸۰، الف: ۴۰). چنان‌که ملاحظه می‌شود در تعابیر و اصطلاحاتی که صفوی برای تعریف سه گونه ادبی مورد بحث به کار برده، مرز شعر و نثر چنان درهم‌ریخته که ایشان یکی را به دیگری تعریف می‌کند: «شعر، نثری است که . . . نظم، نثری است که . . .». آن‌گاه که بخواهیم برای این تعاریف مصداق‌هایی نشان کنیم، کاملاً سرگردان خواهیم بود.

اشکال دیگری که بر نظریهٔ حق‌شناس وارد است این است که اگر متنی هم بر برونهٔ زبان استوار بود و هم بر درونه، آن را باید شعر بنامیم یا نظم؟

باری این مقدار مسلم است که غرض هر دو نویسنده، از ارائهٔ الگوی مذکور، تعیین سطح هنری زبان شعر نبوده است. پرسش اصلی دو نوشته مذکور این است که تفاوت «شعر، نثر ادبی و نظم» در چیست؟ درست است که برای یافتن پاسخ بر «زبان» تأکید دارند اما تمام مباحث نوشته برای مشخص کردن مرز میان سه گونهٔ پیش گفته است نه ارائه الگویی برای تعیین ارزش هنری زبان شعر. به هر حال، در نوشته‌های مذکور دو نکته اساسی وجود دارد که در این مقاله به کار ما می‌آید:

الف ـ زبان دارای دو سطح است: برونه و درونه.

ب ـ مرز شعر و نظم در همین است که یکی بر برونه زبان استوار است و دیگری بر درونه.

***

ارائهٔ یک الگو

پیش از ارائه الگوی مورد نظر، لازم است منظورم را دقیقاً از ترکیب «زبان شعر» بیان کنم. چنان‌که در آغاز مقاله خاطر نشان کردیم، دو تعریف برای زبان شعر

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

می‌توان ارائه داد. در تعریف سنتی، زبان شعر شامل مباحث صرف و نحوی می‌گردد. گذشتگان وقتی می‌خواستند زبان شعر یک شاعر را بررسی کنند، حداکثر به واژگان و چینش واژگانی توجه می‌کردند. اما در تعریف مدرن، زبان شعر قلمرو بسیار گسترده‌ای دارد. اگر این تعریف شفیعی را بپذیریم که «**شعر**، حادثه‌ای است که در **زبان** روی می‌دهد» و به یاد آوریم سخن هایدگر را که «**زبان**، خانه **بودن** است»، آن وقت باید دایرهٔ شمول این اصطلاح را بسیار گسترده در نظر آوریم. منظور من از «زبان شعر»، چنان‌که در ادامه روشن خواهد شد، همین معنای گسترده آن است.

الگوی مورد نظر ما به‌گونه‌ای است که از تحقیقاتی که در صفحات پیش بدان پرداختیم، به‌طور کامل بهره می‌گیرد اما بر نظامی استوار است که همه جنبه‌های زبان شعر را شامل می‌شود. مطابق با این الگو، زبان شعر نه دو سطح که سه سطح یا لایه دارد. برخی از زبان‌شناسان به سطوح یا لایه‌های زبان پرداخته‌اند. مثلاً در همین تقسیم‌بندی دکتر حق‌شناس «برونهٔ زبان و درونهٔ زبان»، در واقع دو لایه‌ای است که ایشان برای زبان در نظر گرفته‌اند و چنان‌که دیدیم اساس تمایزی که ایشان میان شعر و نظم قائل شدند، بر همین تقسیم دوگانه سطوح زبان استوار است.

یکی دیگر از زبان‌شناسان برای زبان، سه سطح مشخص می‌کند: «زبان دارای دو سطح آوایی و ساختاری می‌باشد که این دو سطح به نوبهٔ خود از یک طرف با عناصر موجود در سطح بالاتر یعنی صورت‌ها و معانی ارتباط دارند و بی‌نهایت صورت و معنا خلق می‌کنند» (آقا گل‌زاده، ۱۳۸۲ :۴). هر چند در این نوشته روشن نشده که سه لایهٔ زبان دقیقاً چیست و چه ارتباطی با یکدیگر دارند اما دست کم دو نکته از آن بر می‌آید:

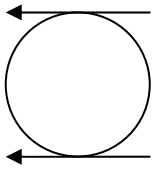
الف‌ـ می‌توان زبان را لایه‌بندی یا سطح‌بندی کرد.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

ب ـ معنا می‌تواند یک سطح زبان قرار بگیرد.

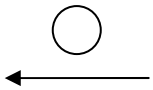
هلیدی، مکین تاش و استرونس هم برای زبان سطوحی مطرح کرده‌اند. «بخش درون زبانی طرح آنان را می‌توان شامل سه سطح اصلی تحقق صوری، صورت و معنی‌شناسی دانست». **تحقق صوری** در «دستگاه واجی» و «دستگاه خطی» نمود پیدا می‌کند. **صورت** در دستور و واژگان عینیت می‌یابد و **معنی‌شناسی** همان سطحی است که معنا را در خود جای داده است (صفوی،۱۳۸۰، ب: ۴۲) بر این اساس می‌توان گفت زبان سه سطح دارد که عبارت است از سطح لفظی، سطح دستوری و سطح معنایی.

بنابراین، سطح‌بندی زبان بحثی نیست که ما آن را برای نخستین بار مطرح کرده باشیم. هر چند شاید سطوحی که ما مشخص می‌کنیم مورد قبول همگان نباشد. در الگوی مورد نظر ما لایه‌های سه‌گانه زبان شعر را می‌توان در نموداری چنین ترسیم نمود:



لایهٔ بیرونی: *محل ظهور آرایه‌های لفظی*

لایهٔ میانی: *محل ظهور صنایع معنوی*



لایهٔ مرکزی یا هستهٔ زبان: *محل ظهور معنا*

نمودار لایه‌های زبان شعر

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

الف : لایهٔ بیرونی

در الگوی دکتر حق‌شناس دیدیم که ایشان «نظم» را استوار بر «برونهٔ زبان» دانستند. بدون این‌که اکنون بخواهیم دربارهٔ تعریف ایشان سخنی بگوییم، این قدر اذعان می‌داریم که منظور ما از لایهٔ بیرونی تا حدود بسیار زیادی همان چیزی است که ایشان آن را برونه زبان نامیده‌اند. منتها بر عکس نظر ایشان که استواری زبان بر این لایه را «نظم» می‌نامند نه «شعر»، در الگوی مورد نظر ما ممکن است متنی بر این لایه زبان هم استوار باشد و در عین حال شعر باشد نه نظم. به نظر می‌رسد شعر موفق و دارای ارزش هنری، شعری است که در هر سه لایه به کمال نسبی رسیده باشد و «استواری» آن نه بر برونه یا درونه یا هسته بلکه بر کلیت این سه لایه باشد. از برای مثال این بیت را در نظر آوریم:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب

چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

موسیقی این بیت که نقش بسیار زیادی در القاء «معنا و عاطفه» آن دارد، محصول شگردهایی است که شاعر در لایهٔ بیرونی زبان به کار گرفته است. ما مفهوم «یغماگری ترکان» را بیش از هر چیز، از تکرار پر سر و صدای «ش» در مصراع اول است که می‌فهمیم. من می‌خواهم تأکید کنم که اهمیت دادن به لایهٔ بیرونی زبان، به معنای افت سطح هنری شعر نیست بلکه این بخش وقتی سطح هنری شعر را تنزل داده و آن را به نظم تبدیل می‌کند که کار دو سطح دیگر زبان را هم بر عهده گیرد. مشکل بزرگ آن دسته از شاعران معاصر که می‌خواهند از طریق بازی‌های زبانی، فقط فرم بیرونی شعرشان را بیارایند، همین است که از دو لایهٔ دیگر غافل می‌مانند.

تمام صناعات لفظی بدیع، در این سطح زبان شعر است که ظهور می‌کند. ترصیع، انواع جناس‌ها، موازنه، انواع تکرارها و واج آرایی، آرایه‌های کلامی هستند

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

که در همین لایه ظهور می‌کنند و بی‌توجهی شاعر بدان‌ها سبب می‌شود کـه زیبـایی هنری شعر افت کند. موسیقی‌های چندگانه کلام (بیرونی، درونی، کناری، واج‌آرایی) حاصل نمی‌شود الا در همین سطح زبان. در اهمیت این لایه همـین بـس کـه شـعر بدون موسیقی، بخشی از هویت خود را از دست مـی‌دهـد و در مقابـل بـسیاری از مواقع هست که موسیقی شعر عامل جهت دهندهٔ معناست. بر اساس همـین اهمیـت است که شفیعی کدکنی می‌نویسد: «شعر خاستگاهی جز به موسـیقی رسـاندن زبـان ندارد. همه تعریف‌های شعر، در تحلیل نهایی، بازگشت‌شان به این تعریـف خواهـد بود: شعر، تجلی موسـیقایی زبـان اسـت» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۸۱: ۳۸۷). شـعریت بسیاری از غزلیات شمس مولانا، از جمله، وابسته است به همین سطح زبان شعرش. حتی گاهی معانی در صف دوم می‌ایستند و جلوداری شعر، از آن موسیقی است:

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگه‌دار مرا

بی‌عنایتی به این لایه به معنای کم اهمیت جلوه دادن کل علم بدیع است. ممکن است گفته شود، بدیع سنتی چندان اهمیتـی نـدارد. بنـده بـا تأکیـد اذعـان مـی‌دارم بسیاری از مباحثی که در تحقیقات فرمالیست‌ها آمده، در واقع، تکرار همان مباحـث بدیع سنتی ماست به زبانی نو. تفصیل ایـن مطلـب را مـی‌تـوان در دو جلـد کتـاب کوروش صفوی یافت؛ آن‌جاها که می‌خواهد میان بـدیع سـنتی و زبـان‌شناسـی نـو ارتباط برقرار کند.

به هر روی، اشکال کار وقتی پیش می‌آید که شاعری بخواهد کاستی‌های دو لایهٔ دیگر را از طریق افزایش کمیت آرایه‌ها در این سطح جبران کنـد. آن‌گـاه اسـت کـه عنصر «نظمیت» بر «شعریت» می‌چربد و ما با «ناظمی» روبه‌رو می‌شویم که در حـال

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

«صنعت‌پردازی» است نه «شاعری» در ساحت «خلاقیت». بـه دو نمونـهٔ زیـر توجـه کنید:

الف: دو چشمان تو بادامست یا دامست مرغان را

دو عناب تو یاقوتست یا قوتست جانان را

ب: اشـک مـن رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یـار

طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد

در نمونه اول، جز زیبایی در سطح بیرونی زبان چیزی یافت نمی‌شود. چنین شعری برای اولین بار خواننده را جذب می‌کند اما لذت ناشی از شعر محصور است در نسبتی که شاعر میان اجزای شعر در سطح بیرونـی زبـان ایجـاد کـرده و لـذا در اعماق شخصیت خواننده رسوخ نمی‌کند. در نمونهٔ دوم، وقتی خواننده از سطح اول و زیبایی‌های آن درمی‌گذرد، دنیایی دیگر را مشاهده می‌کند که مدت‌ها می‌توانـد او را به خود مشغول دارد و با گذر از سطح دوم و رسیدن به هسته شعر، تازه می‌بینـد وارد دنیای سومی شده که بس دیدنی است و دلپذیر.

اکنون برویم به سراغ بیانات فرمالیست‌ها. شکلوفسکی و پس از او جفـری لـیچ دربارهٔ تمهیداتی که زبان شعر را «برجسته» کرده و موجب «آشنایی‌زدایی» مـی‌شـود، به تفصیل سخن گفته‌اند. همهٔ آن تمهیدات، موجب و موجـد فربهـی و غنـی شـدن «لایهٔ بیرونی» زبان شعر می‌شوند. اکنون ما می‌توانیم به یک معیار برسیم. در بررسـی زبان شعر یک کار ما به عنوان محقق ادبی این است که ببینیم با عنایت به یافته‌هـای فرمالیست‌ها و بدیع سنتی چقدر این لایه از زبان جنبه هنری یافته است:

- **همدمی نیست تـا بگـویم راز　　خلوتی نیـست تـا بگـریم زار**
- **تو کمان کـشیده و در کمـین　　که زنی به تیغم و مـن غمـین**
- **همـه غمـم بـود از همـین　　کـه خـدا نکـرده خطـا کنـی**

- ترکید تندر ترق

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

زد آذرخشی برق
بین جنوب و شرق

آیا به صرف استفاده از صنایع بدیعی می‌توان گفت این لایه از زبان، هنری شده است؟ برای هنری شدن این لایه دو شرط می‌توان معین کرد:

الف ـ هر چه تناسب و هماهنگی میان شگردهای به کار رفته با یکدیگر بیشتر باشد،

ب ـ هر چه تناسب آرایه‌های این لایه با سطوح و لایه‌های دیگر زبان بیشتر باشد،

ارزش هنری اثر بیشتر است. بی‌توجهی به این لایه، زبان شعر را کم مایه و توجه صرف به آن، شعر را به نظم و صنعت‌پردازی تبدیل می‌کند.

ب- لایهٔ میانی

لایهٔ میانی زبان، محل ظهور صنایع معنوی است. جفری لیچ ذیل بحث از هنجارگریزی‌ها، اسباب و عواملی را ذکر می‌کند که موجب و موجد برجستگی زبان می‌شوند. دکتر حق‌شناس و به تبع او کوروش صفوی آن‌گاه که می‌خواهند «شعر» را به عنوان پدیده‌ای که استوار بر «درونهٔ زبان» است، تعریف کنند، تقریباً همهٔ آن‌چه را که جفری لیچ در بخش هنجارگریزی‌ها آورده مطرح کرده و عامل «شعر» شدن را در همین تمهیدات می‌دانند. شفیعی کدکنی هم در بحث از «رستاخیز کلمات»، مجموعه عواملی را که باعث رستاخیز کلمات و شعر شدن زبان می‌شوند، ذیل «گروه زبان‌شناسیک» می‌آورد که تقریباً همان‌هاست که لیچ و حق‌شناس آورده‌اند. بنابراین، سرچشمهٔ این مباحث را باید در کتاب ارزشمند جفری لیچ سراغ جست.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

خلاصهٔ این شگردها که به تعبیر این بزرگان بر درونهٔ زبان استوار است به قرار زیر است: ۱- هنجار گریزی‌های آوایی ۲- هنجارگریزی‌های نحوی ۳- هنجارگریزی‌های گویشی ۴- هنجارگریزی‌های زمانی (آرکائیسم) ۵- هنجارگریزی‌های سبکی ۶- هنجارگریزی‌های نوشتاری ۷- هنجارگریزی‌های واژگانی ۸- هنجارگریزی‌های معنایی (صفوی، ۱۳۸۱، الف: ۸۷ - ۷۹).

اما آیا همهٔ این شگردها بر درونهٔ زبان استوار است و جنبه معنایی دارد؟ مسلماً پاسخ منفی است. کوروش صفوی در ذیل هنجارگریزی‌های آوایی این اشکال را مطرح می‌کند و می‌نویسد: «باید از لیچ بپرسیم که اصلاً قاعده‌کاهی [=هنجارگریزی] آوایی، اگر همین است که ما دریافته‌ایم، چه تأثیری در معنا دارد؟» (همان، ۷۹). او همین اشکال را تا حدودی در مورد هنجارگریزی نحوی و گویشی هم مطرح می‌کند. من می‌خواهم پا را از این هم فراتر گذارم و بگویم که هنجارگریزی زمانی(آرکائیسم)، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی نوشتاری (تا حدود زیادی) و هنجارگریزی واژگانی (در خیلی از موارد) نیز شگردهایی است که به برونهٔ زبان مربوط می‌شود و بنابراین، در لایهٔ بیرونی زبان ظهور می‌کنند و جنبه معنایی ندارند. به یاد داشته باشیم که حق‌شناس تأکید می‌کند که درونهٔ زبان «متشکل از ساخت‌های معنایی» است (حق‌شناس، ۱۳۸۳: ۶۳). هنجارگریزی نوشتاری چگونه می‌تواند استوار بر درونهٔ زبان باشد؟ همچنین است هنجارگریزی‌های نحوی، گویشی، زمانی و تا حدود زیادی واژگانی. در الگوی ما محل ظهور این هنجارگریزی‌ها لایهٔ بیرونی زبان است نه درونی آن.

گذشته از این، چه در بیانات لیچ و چه در مقالهٔ حق‌شناس و تفصیلات صفوی، **ایماژها** به عنوان یک عامل مهم که موجب شعریت کلام می‌شوند، تحت الشعاع دیگر مباحث زبان‌شناسیک و فرمی قرار گرفته‌اند. خود صفوی هم بدین مطلب

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

اذعان دارد آن‌جا که می‌نویسد: «زبان‌شناسی ابزاری برای تعیین زیبایی در اختیار ندارد . . . زبان‌شناسی تا آن‌جا در حوزهٔ مطالعات ادبیات پیش می‌رود که علم برایش ممکن ساخته» (صفوی، ۱۳۸۰، الف: ۱۳۱). همین اصالت دادن به بعد زبان‌شناسیک مسئله سبب شده که برخی جنبه‌های **ادبی** زبان شعر از چشم زبان‌شناسان دور بماند. من فکر می‌کنم بدین جهت است که مسئلهٔ مهم **ایماژ** در زبان شعر برای این گروه از محققان کم اهمیت به نظر رسیده است. شفیعی کدکنی در ذیل عوامل زبان‌شناسیک که موجد رستاخیز کلمات می‌شوند از چند عامل یاد می‌کند که برخی از آن‌ها به حوزهٔ صور خیال مربوط می‌گردند: استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه.

در الگوی مورد نظر ما صنایع معنوی و از جمله نظام تصویرگری آن قدر اهمیت دارد که آن را یک لایه از زبان شعر به شمار آوریم. اگر ایماژها را در تعاریف شعری مورد نظر قرار ندهیم، بخشی از هویت شعر را نادیده گرفته‌ایم. من می‌خواهم بدانم اگر همین بخش را از شعر کلاسیک و یا معاصر حذف کنیم، چند درصد جنبهٔ شاعرانه در کلام آن‌ها باقی می‌ماند؟ در تعاریفی که قدما از شعر ارائه داده‌اند، همه به این شاخص به‌طور خاص توجه داشته‌اند. صاحب چهار مقاله می‌نویسد: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت **اتساق مقدمات موهمه** کند» (نظامی، ۱۳۷۶: ۴۴). خواجه هم در تعریف شعر آورده که «شعر به نزدیک منطقیان کلام **مخیل** موزون باشد» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۱).

زمینه‌ای که ایماژها در آن مجال ظهور می‌یابند، «زبان شعر» است. بر این اساس، ما لایهٔ دومین زبان شعر را به ایماژها یا به‌طور کلی‌تر به «صنایع معنوی» اختصاص می‌دهیم. صنایع لفظی در ظاهر کلام آشکار می‌شوند. مثلاً ما می‌توانیم «واج‌آرایی» را

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

در ظاهر زبان ببینیم و با گوش حس کنیم. بنابراین، صنایع لفظی «ماهیت حسی» دارند. به اعتبار همین حسی و مادی بودن است که آن‌ها را به لایهٔ بیرونی زبان اختصاص می‌دهیم. اما مثلاً «تشبیه» صنعتی نیست که بتوان آن را دید و شنید و بنابراین، حسی و مادی نیست و جزء صنایع معنوی به شمار می‌رود. به همین اعتبار آن را با لایهٔ درونی زبان مربوط می‌کنیم. ممکن است طرفین تشبیه یا طرفین استعاره محسوس باشند اما خود «تشبیه و استعاره» امری ذهنی و معنوی است، پس به لایهٔ درونی زبان مربوط می‌شوند. مجموعه این شگردها که به شعریت زبان کمک می‌کنند و در لایهٔ درونی زبان مجال ظهور می‌یابند از این قرارند: تشبیه‌ها، استعاره‌ها، ایهام، کنایه، مجاز، حس‌آمیزی، جریان سیال ذهن به عنوان یک شگرد در خدمت تصویرگری، روایت غیرخطی، مراعات نظیرها (تضاد، تقارن، تناسب، تکثیر)، پارادوکس، اسطوره‌پردازی، نمادسازی و نمادپردازی، استفاده از تکنیک‌های هنرهای نمایشی به عنوان تمهیدی در خدمت تصویرگری و موارد مشابه این‌ها. به نمونه زیر توجه کنید:

الف ـ سوگ‌واران

به خاک‌پشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

برآمد.

من نمی‌خواهم نقش عناصری را که در لایهٔ بیرونی این قطعه از شعر شاملو به کار گرفته شده نادیده بگیرم اما آیا آن‌چه در برجسته‌سازی این قطعه نقش کلیدی دارد، چیزی جز نظام ایماژی آن است؟

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

اکنون ما می‌توانیم به یک تعریف معیار برسیم. «لایهٔ درونی» زبان شعر محل ظهور صنایع معنوی است که در تبدیل زبان عادی به زبان شعر، کارکرد اساسی دارد.

حال فرض کنیم، چند شعر در اختیار داریم که همهٔ آن‌ها از صور خیال استفاده کرده‌اند. آیا معیاری برای ارزیابی سطح هنری این لایه از شعر وجود دارد؟ در کتاب کوروش صفوی تمثیلی از سوسور نقل شده که در این قسمت مقاله به کار ما می‌آید. مطابق این تمثیل، ما می‌توانیم در بازی شطرنج دو گونه تغییر ایجاد کنیم. یکی این‌که به جای مهره مثلاً «اسب» یک گل سرخ بگذاریم که هم کار مهره شطرنج را انجام می‌دهد و هم با زبان اشارت، احساس عاشقانه ما را به طرف مقابل بازی منتقل می‌کند. گونهٔ دیگر این‌که حرکت مهرهٔ اسب را عوض کنیم و مثلاً حرکت مهرهٔ فیل را به آن بدهیم. در این صورت، نظام بازی به هم می‌ریزد (صفوی، ۱۳۸۰، الف: ۷۶). بر این اساس، می‌توان گفت صنایع معنوی در صورتی ارزش هنری دارند که مبتنی بر یک «نظام» باشند نه هرج و مرج. غرض این نیست که به استخدام گرفتن صنایع معنوی را محدود و منحصر کنیم. شیوه‌های استفاده از این صنایع می‌توانند متعدد و متنوع باشند اما شرط اصلی، همان نظام‌مند بودن آن‌هاست. یک معیار ما همین است. پس می‌توان گفت یک معیار برای تعیین سطح هنری این لایه از زبان «نظام‌مند بودن» آن است.

همین مطلب را جفری لیچ به‌گونه‌ای دقیق‌تر بیان کرده است. او بر آن است که هرگونه عدول از زبان معیار، موجد «برجسته‌سازی» هنری نمی‌شود و سه شرط اساسی برای هنری بودن هنجارگریزی‌های شاعر ذکر می‌کند: ۱- نقش‌مندی ۲-

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

جهت‌مندی ۳- غایت‌مندی (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷). می‌توان گفت نتیجه رعایت این سه شرط، همان نظام‌مندی است که ذکر شد.

حتی شفیعی کدکنی هم که در ذیل بحث از «رستاخیز کلمات» دو معیار برای هنری بودن کار شاعر ارائه می‌دهد، باز بر همین اصل نظر دارد. دو معیار ایشان یکی «رسانایی» است و دیگر «داشتن بُعد جمال‌شناسیک» و این‌ها بیانی دیگر است برای همان مضمونی که سوسور و جفری لیچ بیان کرده‌اند.

معیارهای جزئی‌تر دیگری هم وجود دارد که در جای دیگری بدان‌ها پرداخته‌ام (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵-۳۳). منتها همهٔ مسئله به همین‌جا ختم نمی‌شود. این سه معیار، سیال و نسبی است. یعنی ممکن است به نظر یک خواننده، شعری نظام‌مند باشد و به نظر دیگری نه و یا کسی وجود ویژگی جمال‌شناسیک را در یک شعر تأیید کند و دیگری نه. پاسخ به این اشکال نیاز به طرح مباحث تئوریک مفصلی دارد که از گنجایش این مقاله بیرون است. ما در این مقاله فقط می‌توانیم تا حد اعلام این معیارهای کلی پیش برویم و نه بیشتر. اجمالاً خاطر نشان می‌کنیم که علم بیان در بلاغت کلاسیک و نقد ادبی مدرن در پی آن است تا به چنین سؤالاتی پاسخ گوید.

پس به‌طور خلاصه معیارهای ما در ارزیابی لایهٔ دومین زبان (محل ظهور صنایع معنوی)، به قرار زیر است:

۱- کارکرد صنایع معنوی مبتنی بر یک نظام باشد نه حاصل به هم ریختگی بی‌قاعده زبان.

۲- کار شاعر غایت‌مند، جهت‌مند و نقش‌مند باشد.

۳- صنایع معنوی، رسانایی معنایی متن را مختل نکنند.

۴- صنایع معنوی به‌گونه‌ای به کار روند که متن دارای بُعد جمال‌شناسی هم باشد.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

پ ـ هسته زبان

پیچیده‌ترین بخش الگوی ما تبیین همین لایهٔ مرکزی زبان است. گفتیم که هسته زبان محل ظهور «معنا» ست. اما در همین ابتدا سؤالات پی‌درپی‌ای بـه ذهـن متبـادر می‌شود. منظور از «معنا» چیست؟ مگر معنا چیزی غیر از صور خیال است؟ آیا لایـهٔ بیرونی زبان در شکل‌گیری معنا هیچ نقشی نـدارد کـه مـا آن را در ایـن لایـه جـای داده‌ایم؟ چطور می‌توان تصور کرد که فرم چیزی است، صور خیال چیـز دیگـری و معنا چیز سومی؟ اصلاً چه لزومی دارد که وجود چنین لایـه‌ای را بـرای زبـان شـعر تصور کنیم؟

یکی از تفاوت‌های عمده‌ای که منتقـدان میـان کـارکرد زبـان در ادبیـات و غیـر ادبیات قائل شده‌اند، این است که زبان ادبی می‌خواهد «معنا» را بپوشاند؛ بـر عکـس زبان علمی بر آن است تا «معنا» را روشن کند. رولان بارت در این‌بـاره مـی‌نویـسد: «شعر، واژگان را برای مبهم کردن آن‌ها به کار می‌برد» (حسینی مـؤخر، ۱۳۸۲: ۸۱). گفتیم که شفیعی کدکنی هم «رسانایی» را از شرایط لازم برای هنری بودن «رستاخیز کلمات» می‌داند. معنای این سخن استاد آن است که گاهی شگردهای به کار رفته در زبان ادبی به‌گونه‌ای است که ما را از «رسیدن» به معنا باز می‌دارد. «وقتی که در هـم ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سـبب ابهـام و گنگـی در انتقـال احـساس شـاعر بـه خواننده شود، این غرض اصلیِ دیگر که جانب رسانگی و ایصال است، . . . منتفـی خواهد شد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴).

می‌خواهم نتیجه بگیرم که هم سخن بارت و هم کلام شفیعی کدکنی تأیید کنندهٔ این دعوی ماست که «معنا» چیزی است که در لایه‌های عمیق‌تر زبان جای گرفتـه و لایهٔ اولین و دومین «زبان ادبی» به‌گونه‌ای است که معنا را از ما می‌پوشاند. این البتـه

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

سخن تازه‌ای نیست و سنائی غزنوی قرن‌ها پیش این نکته را دریافته است. او آن‌گاه که نسبت میان **معنی** و **لفظ** را در قرآن بیان می‌کند، چنین می‌سراید:

صورت از عین روح بی‌خبر است — تن دگر دان که روح خود دگر است
حرف با او اگرچه همخوابه است — بی‌خبر همچو نقش گرمابه است. . .
داند آن کس که وی بصر دارد — پرده از شاه کی خبر دارد. . .
حرف و قرآن تو ظرف و آب شمر — آب می‌خور به ظرف در منگر. . .
حرف قرآن ز معنی قرآن — همچنان است کز لباس تو جان
(سنائی غزنوی، ۱۳۷۴: ۱۷۳– ۱۷۵)

لایهٔ بیرونی و میانی زبان همچون پرده‌ای است که بر روی معنا افکنده شده است. این پرده دو کارکرد ویژه دارد؛ یکی «دلالت‌گری» و دیگری «پوشانندگی». در زبان عادی و علمی، این پرده نقش دلالت‌گری دارد و اصطلاحاً کارکرد زبان «ابلاغی یا معنارسانی» است. اما در کارکرد ادبی، این پرده تیره‌رنگ می‌شود و خصلت «پوشانندگی» پیدا می‌کند. «عدم رسایی» زبان دقیقاً وقتی پیش می‌آید که این پرده چنان تیره و ضخیم شود که خواننده بسیار سخت به گوهر معنا برسد یا به هیچ عنوان امکان دسترسی بدان برایش میسور نباشد. تا اینجا معلوم شد که معنا چیزی است که در ورای واژگان نهفته است. گاه مسیر میان «صورت به معنا» کوتاه و روشن است. و این وقتی است که زبان کارکرد عادی و ابلاغی دارد. اما گاه این مسیر پر پیچ و خم، طولانی و تاریک می‌شود. معمولاً در زبان ادبی چنین اتفاقی می‌افتد. بدین اعتبار است که بارت می‌گوید: «شعر، واژگان را برای مبهم کردن آن‌ها به کار می‌برد». ناگفته نماند که در نظریات جدیدتر، مثلاً آراء ژاک دریدا، هیچ‌گاه نمی‌توان به معنای قطعی رسید. او می‌گفت: «معناها پیوسته در اثر وجود استعاره و ایهام و مجاز به تأخیر می‌افتند و ما هیچ نمی‌توانیم به معناها و مرادهای مشخص در

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

متن دسترسی پیدا کنیم» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۰۵). می‌بینیم که حتی دریدا بر آن است که صنایع معنوی مثل استعاره و مجاز و ایهام، معنای متن را از ما می‌پوشانند.

مسئلهٔ دیگر تفکیک میان صورت و معناست. هر چند در مقام سخن گفتن، صورت و معنا از یکدیگر منفک نیستند و این‌گونه نیست که ما اول الفاظ را ادا کنیم و پس از آن، معنا را به خواننده منتقل کنیم اما در مقام بررسی سخن، می‌توانیم صورت و محتوا را جداگانه بررسی کنیم. کولریج در میان منتقدان گذشته نخستین کسی بود که به صراحت میان صورت و محتوا تفاوت قائل شد (حسینی مؤخر، ۱۳۸۲ : ۷۷).

منظور ما از «معنا» در این مقاله، **احساس** یا **اندیشه‌ای** است که شاعر می‌خواهد آن را از طریق تمهیداتی که در لایهٔ بیرونی و میانی زبان به کار گرفته، به خواننده منتقل کند. به نمونه زیر توجه کنید:

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد　　باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد
طوطیی را به خیال شکری دل خوش بود　　ناگهش سیل فنا نقش امل باطل کرد
قره العین من آن میوه دل یادش باد　　که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد

در لایهٔ بیرونی زبان این شعر، تمهیداتی مثل وزن، قافیه، واج‌آرایی و جناس به کار رفته که موجب برجسته‌سازی زبان شده است. صنایع معنوی و به‌خصوص نظام تصویرگری شاعر هم با استفاده از شگردهای گوناگون، لایه دومین را غنی کرده اما در پس هر دو لایه «احساس شاعر» دربارهٔ مرگ فرزند جوانش نهفته است. در خلال این بیان احساس، بنیان اندیشگی شاعر را دربارهٔ زندگی و مرگ انسان در این جهان نیز می‌توانیم دریابیم.

یا به این نمونه که از نظام جمال‌شناسی متفاوتی بهره گرفته توجه کنید:

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

در کوچه‌های تنگ بنارس اگر سیزده ساله‌ای دیدی
که دنبال ارابه مهاراجه و بانو می‌دود و قلوه سنگ پرتاب می‌کند
او پسر من است
در پنج سالگی هزار و پنج ساله بود
هزار سال ادامه آفتاب
بعدها دختر بچه‌ای را سلام گفتم که رنگ چشم‌های او را داشت
بزرگترین اختراع همیشه از آن شما بودست
صفر را می‌گویم که آغاز را آغاز نهاد

(طاهره صفارزاده)

غرض این نیست که شعر حافظ را با شعر طاهره صفارزاده مقایسه کنم. فقط خواستم دو نمونه با نظام‌های معناپردازی متفاوت را ارائه بدهم. در این شعر اخیر لایهٔ بیرونی برجستگی چندانی ندارد و شاعر سعی کرده از طریق شگردهایی که در لایه میانی به کار گرفته، کاستی آن لایه را جبران نماید. کارکرد خاص همین لایه دوم سبب شده که هستهٔ شعر بسیار دیریاب شود و خواننده در تعلیق کامل بماند. میزان «پوشانندگی» زبان ادبی در شعر دوم بسیار بیشتر از شعر نخستین است.

نکته‌ای که من بر آن تأکید دارم این است که لایهٔ بیرونی و میانی زبان شعر اولاً عناصری هستند برای بیان اندیشه و احساس شاعر و ثانیاً در بسیاری از شعرها، عامل پنهان کردن معنا می‌شوند. این کارکرد دوگانه که در عین حال متناقض هم به نظر می‌رسد، ویژگی خاص زبان ادبی و وجه ممیز آن از زبان عادی و روزمره است. احتمالاً به همین اعتبار است که کلینث بروکس می‌نویسد: «معدودی از ما آمادگی قبول این نظر را دارند که زبان شعر، زبان تناقض است» (دیچز، ۱۳۶۲: ۲۵۱). این که ساختار شکنان و اصحاب ژاک دریدا اصرار دارند به ما بقبولانند

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

معنای قطعی در زبان ادبی وجود ندارد، به علت همین خصلت لایهٔ اول و دوم زبان شعر، یعنی «پوشانندگی معنا» است.

امیدوارم توانسته باشم مقصودم را از «هستهٔ زبان» و نسبت آن با دو لایهٔ دیگر بیان کنم. اکنون باید ببینیم آیا معیاری برای تعیین سطح هنری این لایه هم وجود دارد؟

من می‌توانم شعر را به پرنده‌ای تشبیه کنم. یک بال این پرنده، مجموعه تکنیک‌ها و شگردهایی است که شاعر در لایهٔ بیرونی و میانی به کار می‌گیرد تا جنبه زیبایی‌شناسیک شعر تأمین شود. بال دوم، اندیشهٔ شعری است. چه بسیار شعرهایی که «بال تکنیک» آن‌ها قوی است اما چون «بال اندیشهٔ شعری‌شان» ضعیف و بی‌مایه است، پرندهٔ شعر نتوانسته اوج بگیرد. تصور کنید پرنده‌ای را که یک بالش به اندازهٔ بال شاهین است و بال دیگرش به اندازهٔ بال مگس. در این صورت اوج گرفتنی در کار نخواهد بود. عکس این ماجرا هم درست است. شعرهایی که فقط بال اندیشه‌شان قوی است، نیز اوج نمی‌گیرند.

برای مثال اشعار فرخی را با عاشقانه‌های سعدی مقایسه می‌کنیم. این دو شاعر در دو لایهٔ اول و دوم خیلی از یکدیگر دور نیستند اما اوج اندیشگی سعدی بسیار دور از دسترس امثال فرخی است. همچنین می‌توان مقایسه کرد اشعار عاشقانه منثورسرایان را با عاشقانه‌های شاملو. فراوان پیش می‌آید که ما شعری را که رنگ و روی فریبنده‌ای دارد، با حرص و ولع می‌خوانیم اما چیزی نمی‌گذرد که احساس دلزدگی نسبت به آن پیدا می‌کنیم. این درست بدان جهت است که هستهٔ شعر ضعف دارد. حجم زیادی از اشعار سبک هندی از این بیماری رنج می‌برد. این شعرها درست مثل موز مصنوعی می‌مانند که از دور بسیار خوش نقش و نگار به

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

نظر می‌رسد اما اگر آن را گاز بزنیم، دندان‌هایمان می‌شکند. معمولاً زمانی که فرهنگ دوره‌های رکود و خمود خود را می‌گذراند، تولید چنین اشعاری فزونی می‌گیرد. کمبود برجستهٔ شعر معاصر ایران، همین ضعف و فقر اندیشگی آن است.

پس می‌توانیم عمق اندیشه شعری را به عنوان یک معیار در بررسی زبان شعر در نظر بگیریم. منتها توجه داشته باشیم که شعر وقتی دارای ارزش هنری است که در هر سه لایه به کمال نسبی رسیده باشد نه فقط در سطح اندیشگی. چون در این صورت، دیگر شعر و هنر نیست که در عالی‌ترین شکل فلسفه است.

چه وقت یک اندیشه شعر می‌شود؟ اندیشه‌ها وقتی شعر می‌شوند که اولاً بر بال «خیال» سوار شوند و ثانیاً از «جدار عاطفی» وجود شاعر گذشته باشند و الا شعر چیزی می‌شود خشک و بی‌مزه و اصلاً قادر نیست تارهای عاطفی خوانندگان را بلرزاند. این است که شعر حافظ و سعدی و مولانا پس از گذشت چندین قرن هنوز بر جان و دل مخاطب امروزی می‌نشیند اما اشعار قاآنی و دیگر مقلدان معاصرش هیچ تأثیری بر وجود ما ندارد و در حافظهٔ جمعی قوم جای نگرفته است. دکتر شفیعی کدکنی در جایی می‌نویسد: «اگر تخیل نتواند بار عاطفی با خود همراه کند، چیز هرز و بی فایده‌ای است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۱).

غیر از فقر اندیشگی، مشکل دیگری که در این مورد ممکن است پیش آید، همان است که پیش از این هم به مناسبت از آن یاد کردیم. گاه دو لایهٔ دیگر آن قدر غلیظ و پر پیچ و خم می‌شوند که هستهٔ زبان کاملاً دور از دسترس قرار می‌گیرد. این مسئله در سبک هندی و شعر معاصر بیشتر اتفاق افتاده است. برای مثال به نمونه زیر توجه کنید:

دلتنگی مردی بود که در شیلی هفت پست اداری داشت
و شعر ضد گوریلا می‌نوشت
در بیمارستان به من پرسش‌نامه‌ای دادند

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

نوشتم از کره‌ای بدم می‌آید که طعم روغن نباتی دارد
فیلم آمریکایی تنها جایی ست که محتکر به مجازات می‌رسد
شب‌ها همیشه در ساعت دوازده آلفرد هیچکاک داشتیم
در شب انتخابات
جرج والاس از عشق حقیقی‌اش به هارلم حرف زد
کلود گفت محض خدا تی . وی را خاموش کنید
انفجار
روزنامه صبح و عصرمان بود
می‌خواندیم
کنار می‌گذاشتیم
دوباره می‌خواندیم

(طاهره صفارزاده)

شاملو و نیما با این‌که از ذهنیت شاعرانه نسبتاً پیچیده‌ای برخوردارند اما به خوبی از پس این معضل برآمده‌اند و خواننده شعرشان عاقبت راهی به دهی می‌برد.

به‌طور خلاصه می‌توانیم معیارهای زیر را در ارزیابی این لایه در نظر داشته باشیم:

۱- در هسته شعر، اندیشه عمیق یا احساس بلندی وجود داشته باشد.

۲- شعر تدریس فلسفه نباشد بلکه اندیشه شاعر از جدار عاطفی او عبور کرده و در اعماق جانش رسوب کرده باشد.

۳-لایه اول و دوم به‌گونه‌ای نباشند که مانع رسیدن خواننده به هسته شوند.

***

به‌طور خلاصه، مطابق الگوی ارائه شده در این مقاله، ما برای بررسی زبان شعر، ابتدا لایهٔ بیرونی آن را مورد مداقه قرار می‌دهیم و بر اساس معیارهایی که در

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

علم بدیع و تحقیقات فرمالیست‌ها آمده، ارزش هنری این سطح از زبان را مشخص می‌کنیم. در مورد لایهٔ دوم، کمیت و کیفیت کارکرد صنایع معنوی در شعر را بررسی می‌کنیم و این‌که این لایه جنبه رسانایی دارد یا خیر؟ در بررسی هستهٔ زبان به اندیشه شعری، عمق آن و کیفیت طرح آن توجه می‌کنیم. این الگو قابل ارائه بر شعر کلاسیک و معاصر بوده و در تحقیقات سبک‌شناسی هم کارکرد فراوانی دارد.

منابع و مآخذ

۱- آقا گل‌زاده، فردوس؛ «ویژگی‌های متون ادبی از دیدگاه زبان‌شناسی»؛ **مجموعه مقالات پنجمین کنفرانس‌های زبان‌شناسی**، محمد دبیرمقدم و ابراهیم کاظمی آرویج، تهران، ۱۳۸۲.

۲- حسینی مؤخر، سید محسن؛ «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا، از افلاطون تا دریدا»؛ **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**، ش۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۲.

۳- حق‌شناس، علی‌محمد؛ «سه چهره یک هنر»؛ **مطالعات و تحقیقات ادبی**، سال اول، شماره ۱ و۲، ۱۳۸۳.

۴- دیچز، دیوید؛ **شیوه‌های نقد ادبی**؛ غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: علمی، ۱۳۶۲.

۵- زرقانی، سیدمهدی؛ **چشم انداز شعر معاصر ایران**؛ چاپ اول، تهران: ثالث، ۱۳۸۳.

۶- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **ارسطو و فن شعر**؛ چاپ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.

۷- سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ **حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه**؛ مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.

۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**؛ چاپ اول(ویرایش دوم)، تهران: سخن، ۱۳۸۰.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]

۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **موسیقی شعر**؛ چاپ هفتم، تهران: آگاه، ۱۳۸۱.
۱۰- صفوی، کوروش؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات** (شعر)؛ جلد دوم، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۰الف.
۱۱- صفوی، کوروش؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات** (نظم)؛ جلد اول، چاپ دوم، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۰ب
۱۲- صفوی، کوروش؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات**؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
۱۳- ضیمران، محمد؛ **ژاک دریدا و متافیزیک حضور**؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
۱۴- طوسی، خواجه نصیر الدین؛ **معیار الاشعار**؛ جلیل تجلیل، تهران: جامی، ۱۳۶۹.
۱۵- نظامی عروضی سمرقندی؛ **چهارمقاله**؛ رضا انزابی نژاد و سعید قره بگلو، تهران: جامی، ۱۳۷۶.
۱۶- هارلند، ریچارد؛ **درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت**؛ علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: چشمه،۱۳۸۲.
۱۷- هایدگر، مارتین: **شعر، زبان و اندیشه رهایی**؛ عباس منوچهری، چاپ اول، تهران، مولی، ۱۳۸۱

1- Leach, G . N; ***A* Linguistic Guide to English Poetry ;** London: Longman, 1969.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.17359732.1384.2.5.3.8]
[DOI: 10.52547/jls.2.5.55]