نگرش علمی، ذوق زیباشناختی

از زبان‌شناسی به ادبیات* که عنوان مطالعات زبان‌شناس پرکار روزگار ما دکتر کورش صفوی در حوزهٔ ادبیات است اینک به جلد دوم رسیده و مؤلف ارجمند در آن نوید سومین جلد را داده است که به مطالعات زبان‌شناختی در حوزه نثر اختصاص خواهد داشت. جلد اول از این مجموعه به نظم می‌پردازد و رسالهٔ دکتری ایشان است و جلد دوم به شعر اختصاص دارد.

مطالعهٔ زبان‌شناسان در حوزهٔ ادبیات اگرچه همواره دستاوردهای درخور اعتنایی داشته و از آن جمله است ساماندهی و روشمند کردن مباحث مربوط به فنون ادبی و ایجاد سهولت در تفهیم و تفاهم و آموختن علوم بلاغی، اما نگرش علمی زبان‌شناسان در رویارویی با گستردگی توانمندیهای زبان ادبی و در کندوکاو زوایای آفرینش و اکتشاف شاعران و نویسندگان گاه ناکارآمدی خود را بروز داده، کاستیهایی که در داوریها و قطعیتهای احکام صادره، پدیدار شده گواه این مدعاست.

دکتر کورش صفوی نیز در مطالعات خود آنگاه که به دقایق شعر می‌رسد به علت غلبه نگرش علمی بر ذوق زیباشناختی شعری، برخی ظرایف و نکات باریک را در داوری خویش لحاظ نمی‌کند. اگرچه این موارد معدود در برابر هوشمندی و دقت علمی و نوآوریهای پرشمار ایشان چندان مهم نمی‌نماید و از ارزش کتاب **از زبان‌شناسی به ادبیات** چیزی نمی‌کاهد. اما به هر حال نگاهی دوباره به همین کاستیهای معدود برای اهل تأمل و ازجمله مؤلف محترم خالی از بهره نیست و این نوشته کوتاه اگر زمینه‌ساز چنین نگاهی باشد قرین توفیق خواهد بود.

□□□

۱ـ (جلد اول، ص ۲۹۲) «نمونه‌های سجع متوازن آن قدر متنوع و قلمرو این صنعت آن قدر بی‌در و پیکر است که حتی صورتهایی چون «میز / دوغ» را نیز می‌توانند شامل شود که دست‌کم از نظر شمّ زبانی نگارندهٔ این سطور فاقد ارزش موسیقایی است.

در کل می‌توان گفت که سجع متوازن واژه‌هایی را شامل می‌شود که از یک نقطهٔ واحد در وزن آغاز شوند و در یک نقطه واحد از وزن پایان یابند، مشروط بر آنکه در جایگاه قافیه قرار نگیرند. پس سجع متوازن اگر شامل تکرار آوایی نباشد، در ایجاد تناسب موسیقایی اضافه بر وزن ناتوان است... جالب توجه است که در برخی کتابهای بدیع به این نکته اشاره می‌شود که «گاهی به مناسبت قافیه، جایز است که در کلمات آخر دو مصراع شعر به جای سجع متوازی از سجع متوازن استفاده شود.»

گه خستهٔ آفت لهاوورم
گه بستهٔ تهمت خراسانم
(مسعود سعد سلمان)

امکان وقوع چنین به اصطلاح صنعتی در کل پیکرهٔ زبانی مورد استفاده در این مختصر صفر بوده است و جدا از این، برای نگارندهٔ این سطور معلوم نیست چرا این بی‌ذوقی را باید به عنوان یک صنعت در نظر گرفت.»

مؤلف کتاب در طرح این مسئله به کارکرد سجع متوازن در طول مصراع و تقابل آن با مصراع بعدی یک بیت توجه نکرده‌اند. در چنین تقابلی که پدیدآورندهٔ صنعت موازنه است همان بی‌در و پیکر بودن سجع متوازن و نمونه‌هایی چون (میز/دوغ) نیز تأثیرگذار و موسیقایی خواهند بود. به عنوان مثال به کارکرد موسیقایی (اژدها/سومنات) در بیت زیر می‌توان اشاره کرد:

اژدهایی است که آتش به دهن می‌خیزد
سومناتی است که محمودشکن می‌خیزد
(محمدکاظم کاظمی)

افزون بر این همان نقل قول از کتاب **نگاهی تازه به بدیع** و شگفتی انکارآمیز پس از آن نیز برآمده از سوءتفاهم است. دکتر سیروس شمیسا در توضیح صنعت ترصیع آورده‌اند که گاه در پایان مصراع می‌توان از سجع متوازن به جای سجع متوازی بهره گرفت و این یک نوع جواز و امکان محسوب می‌شود و نه صنعتی مستقل که به بی‌ذوقی مرتبط باشد. اتفاقاً برخلاف نظر دکتر صفوی امکان وقوع چنین حالتی بسیار زیاد است و در قصاید و غزلیات فارسی نمونه‌های فراوان دارد و علتش این است که در تقابل اسجاع متوازی در قصیده و غزل و ترکیب و ترجیع‌بند، کلمهٔ قافیه معمولاً از حالت متوازی بودن با واژهٔ متناظر خود در مصراع قبل خارج می‌شود، از آنکه در صورت متوازی بودن تجدید مطلع محسوب شده و حالت طبیعی شعر را به هم خواهد زد.

۲ ـ (جلد دوم، ص ۸۵ و ۸۶) مؤلف محترم پس از آوردن مثالهایی از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی در زبان خودکار می‌نویسد: «ولی شاعر در شعر خود، از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی می‌کاهد و از این طریق به برجسته‌سازی دست می‌یابد.»

در این بحث فاصله گرفتن از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی زبان خودکار به عنوان روش برجسته‌سازی در شعر مطرح شده است و نکتهٔ مهمی که از آن غفلت شده این است که قاعده کاهی باید چنان ماهرانه باشد که در ظاهر اثر، نشانی از آن نمایان نشود یعنی قاعده کاهی در صورت نخستین خود به نوعی با قواعد زبان خودکار تشابه داشته باشد وگرنه شعر، مصنوعی و ماشینی می‌شود و ذهن مخاطب در برابر آن واکنش منفی نشان می‌دهد.

۳ ـ (جلد دوم، ص ۱۳۱) البته دکتر صفوی همانند سایر زبان‌شناسانی که به ادبیات پرداخته‌اند بر این حقیقت واقف‌اند که: «زبان‌شناسی ابزاری برای تعیین زیبایی در اختیار ندارد... زبان‌شناسی تا آنجا در حوزهٔ مطالعهٔ ادبیات پیش می‌رود که علم برایش ممکن ساخته. زبان‌شناسی فراتر از این حد حرفی برای گفتن ندارد.»

همین محدودیت ابزار علمی برای تحلیل شعر در بحثهای دقیق و زوایای باریک مربوط به ارکان و عناصر سازندهٔ شعر زبان‌شناسان را با دشواری مواجه می‌کند حتی بزرگانی چون دکتر صفوی را که در دانش ادبی و شعرشناسی نیز جایگاه رفیعی دارند.

۴ ـ (جلد دوم، ص ۱۷۰) «اما صناعاتی نظیر حسن تخلص، استطراد، التفات، تضاد یا مراعات‌النظیر ابزار شعرآفرینی به حساب نمی‌آیند... زیرا این صناعات ابزارهای زینت شعرند و نه آفرینش شعر.»

اگر به این سادگی و قطعیت داوری دربارهٔ ابزارهای

شعرآفرینی امکان داشت و تفکیک میان عناصر ذاتی و عناصر زینتی شعر میسر بود، کار شعر تمام می شد و چشم انداز خلاقیت محدود و بسته بود. از میان صناعاتی که دکتر صفوی برشمرده اند حداقل التفات، تضاد و مراعات نظیر در آفرینش بسیاری از شعرهای برجسته نقش اساسی دارند به ویژه تضاد و مراعات نظیر که چیزی فراتر از آوردن واژه هایی به دنبال هم از یک حوزه معنایی اند. در کار شاعران خلاق مراعات نظیر پدید آوردن روابط معنایی جدید است میان پدیده هایی که درواقع ارتباط چندانی با هم ندارند. در صورتی که مراعات نظیر را التزام به تناسبهای شناخته شده و تکراری بدانیم حق با مؤلف محترم است.

اما مثلاً وقتی مولانا می گوید:

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی

سینه مشروح تویی بر در اسرار مرا

و با مراعات نظیر استحکام معنایی بیت را افزون می کند، آیا این مراعات نظیر تنها زینت شعر است یا این بیت حیثیت شعری خود را اساساً مدیون همین تناسب است؟

یا مثلاً وقتی سهراب سپهری می نویسد:

روشنی من گل آب /پاکی خوشه زیست /

چه چیزی غیر از تناسب میان پدیده های حاضر در این سطر آن را به شعر بدل کرده است؟

۵ـصفوی در بحث از کنایه می نویسد: «کنایه از زبان خودکار به زبان شعر راه می یابد... حال اگر این ادعا درست باشد می توان فرض دیگری را در همین ارتباط به دست داد و آن این که ترکیبات و جملات کنایه‌ای در واژگان [Vocabulary] زبان خودکار قرار می گیرند و همچون سایر نشانه های هم سطح خود، یعنی نشانه های سطح واژگانی زبان، به کار گرفته می شوند، بدون آنکه خواننده به هنگام رویارویی با آنها بتواند خلاقیتی از خود نشان دهد. به عبارت ساده تر، خواننده در برخورد با ترکیب یا جمله کنایه‌ای بر روی محور هم نشینی، دقیقاً به همان «انتخابی» دست خواهد یافت که نویسنده از روی محور جانشینی برگزیده است.» (ص ۱۳۰-۱۲۹)

این داوری دربارهٔ خلاق نبودن کنایه متکی بر این پیش فرض است که کنایه از زبان خودکار به زبان ادب راه می یابد، حال آنکه شاعران خلاق بسیاری از کنایه ها را می آفرینند بی آنکه آن عبارات و جملات کنایه‌ای پیشینه‌ای در زبان خودکار داشته باشند و به این ترتیب دستیابی خواننده به همان انتخابی که نویسنده از روی محور جانشینی برگزیده است منتفی خواهد بود مثلاً در این بیت از حسین منزوی:

چه مشاطه‌ای است عشق که در زیر پنجه اش

اگر گونه‌ای شکفت به خونابه رنگ شد

(به خونابه رنگ شدن) کنایی است اما معنی دقیق آن چیست؟ شرم؟ سرخ رویی در مقابل سیاه رویی؟ یا مرگ و شکنجه؟

سحر بیان شعر به گونه‌ای است که حتی تعبیرات زبان خودکار نیز در آن جان می گیرند و کارکردی متفاوت از خود بروز می دهند. در بیت زیر از حافظ ترکیب کنایی (حق نمک) که از زبان خودکار به زبان شعر راه یافته است چندین معنای متفاوت از خود ارائه می کند.

ای دل ریش مرا بالب تو حق نمک

حق نگهدار که من می روم الله معک

حق نمک به معنای مدیون و مرهون بودن، حق نمک به معنای نمک به زخم زدن، حق نمک به معنای ملاحت و...

۶ـاز همین سیاق است داوری ایشان دربارهٔ مجاز به تبعیت از داوری دکتر شمیسا که می نویسد: «به هنگام بحث دربارهٔ «مجاز» به تنها نوع خلاق آن، یعنی «مجاز به علاقه مشابهت» اشاره کردیم و گفتیم که این نوع مجاز همانی است که «استعاره» نامیده می شود و شمیسا آن را به حق تنها نوع مجاز مرسوم در زبان ادب برمی شمارد.» (ص ۱۳۰)

در این باره باید گفت: اگرچه علاقه های مجاز برگرفته از منطق عادی هستند و درک رابطهٔ میان علت و معلول، جزء و کل، ظرف و مظروف و از این قبیل در اساس متکی به خرد و منطق است و خیال در آن نقشی ندارد، اما در صورتی که عناصر دخیل در ساخت مجاز به دنیای تخیل خلاق شاعر تعلق داشته باشند در آن صورت مجاز نیز از ابزارهای قدرتمند آفرینش شعری خواهد بود و به همان اندازه که استعاره ظرفیت خیال انگیزی دارد، مجاز نیز به خیال انگیزی منجر می شود. مثلاً در این بیت کارکرد مجازی «باغ» بنیان تصویرسازی و خیال انگیزی و اغراق شاعرانه را پی افکنده است.

می انگوریی تنها مرا از پا نیندازد

سراسر باغ را در یکدگر افشارای ساقی

۷ـدر صفحه ۱۳۹ بیت فرخی با اشکال چاپی نقل شده که در برابر دقت و پیراستگی درخور تقدیر کتاب اهمیتی ندارد اما برای اصلاح در چاپهای بعد متعرض آن می شویم، در مصراع پایانی شعر فرخی کلمه (مار) زاید است:

شادی و غم، سعد و نحس و تاج و بند و تخت و (مار) دار

۸ـ در صفحه ۱۴۰ زیر عنوان «اغراق» می نویسند: «اغراق» صنعت اجباری شعر است، در حالی که تمامی صناعاتی که در بدیع معنوی مطرح می شوند، کاربردی اختیاری دارند. مؤلف محترم که «تناسب» را با همه فراگیری اش آفرینندهٔ شعر نمی دانند و برایش نقش زینتی قائل اند، در اینجا اغراق را صنعت اجباری شعر محسوب می دارند. حال آنکه اغراق با همه وسعتی که دارد در بسیاری از شعرهای برجسته هیچ نقشی ایفا نمی کند و در برابر آن لااقل به زعم بنده هیچ شعر خوب و حتی متوسطی نیست که از تناسب در آن نشانی نباشد. اغراق اگرچه ملازم گزاره های عاطفی است اما گاه منطقی ترین گزاره ها توان انگیزش عاطفی شدیدی از خود بروز می دهند، چنانکه خواننده را به حیرت وامی دارند. نظیر این رباعی خیام:

ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود

نی نام زمانی نشان خواهد بود

زین بیش نبودیم و نبُد هیچ خلل

زین پس چو نباشیم همان خواهد بود

۹ـدر صفحهٔ ۱۶۰ به نظر می رسد که نمونه (۱۷۳) از حافظ نقل شده و ظاهراً صورت درست بیت این گونه است:

من خاک کف پای سگ کوی همانم

کو خاک کف پای سگ کوی تو باشد

۱۰ـ(صفحه ۱۶۹) «به این ترتیب آنچه شعر را می آفریند، انواع قاعده کاهی هایی است که مدلول را از مصداق دورتر می کنند و به همین دلیل واقعیت گریزند از میان انواع قاعده کاهی ها،

قاعده کاهی معنایی بیشترین فاصله را میان مدلول و مصداق پدید می آورد و می تواند شگردهای متعددی را شامل شود.» در صفحه ۱۷۳ نیز در همین موضوع می نویسد: «دور شدن مدلول از مصداق جهان خارج، کلام مخیل را پدید می آورد و این نوع کلام ماهیتاً واقعیت گریز است.»

فاصله گرفتن مدلول از مصداق در بلاغت سنتی نیز مورد توجه بوده و در اصطلاح ادیبان سنتی «تمایز وضوح و خفای دلالت» مبنای بیان بوده است اما به نظر می رسد که در قطعیت احکامی نظیر این حکم صفوی باید تأمل کرد آنجا که می نویسد: «به این ترتیب، آنچه شعر را می آفریند، انواع قاعده کاهی هایی است که مدلول را از مصداق دورتر می کنند.»

شاید اگر این حکم را به این صورت اصلاح کنیم که: «آنچه برخی از رایج ترین گونه های شعری را می آفرینند...» دقیق تر و علمی تر شود. اما در همان شکل اولیه اش ناگزیر بسیاری از بهترین شعرهای گذشته و امروز را در برنمی گیرد.

همین طور است این حکم که «دور شدن مدلول از مصداق جهان خارج، کلام مخیل را پدید می آورد...» کلام مخیل می تواند حاصل مجاورت دو یا چند واقعیت باشد که ذهن خلاق خواننده آنها را به هم مرتبط می کند و تصویر سومی را پدید می آورد در حالی که مدلول آن واقعیتهای نخستین بر مصداقشان منطبق یا به آنها بسیار نزدیک هستند. مثلاً در این عبارت: «تو شعر می خوانی و صدای گنجشکها در اتاق می پیچد» هر دو طرف عبارت کاملاً بر مصداق بیرونی دلالت دارند و واقعیت گریز هم نیستند اما کلام مخیل است از آن که ذهن خواننده می تواند رابطه تشبیهی میان طرفین برقرار کند. شگرد تشبیه مضمر که از ویژگیهای سبکی شعر حافظ است بر همین کارکرد سحرانگیز مجاورت بنیان شده است.

۱۱ـ در صفحه ۴۰ می نویسند «اگر پایه یا زمینهٔ زبان ادب، همان شکل نوشتاری زبان خودکار باشد، «شعر» نثری است که در آن قاعده کاهی اعمال شده است؛ «نظم» نثری است که در آن قاعده افزایی به کار رفته؛ «شعر منظوم» نثری است که با اعمال قاعده کاهی و قاعده افزایی پدید آمده؛ «شعر منثور» نثری است که در آن قاعده کاهی اعمال شده ولی قاعده افزایی در آن دخالت نداشته؛ «نثر منظوم» یا بنا به سنت، «نثر مسجع» با اعمال قاعده افزایی پدید آمده و الی آخر. تنوع این گونه ها را می توان برحسب نوع قاعده افزایی یا قاعده کاهی و میزان عملکرد هریک، تا بی نهایت ادامه داد.»

این دسته بندیها اگرچه به ظاهر قطعیت و وضوح علمی دارند اما در انطباق با حوزهٔ دلالتشان چندان معتبر نمی نمایند. به نظر می رسد که مؤلف محترم قاعده افزایی را تنها «وزن عروضی و شگردهای بدیع لفظی و قافیه» پنداشته اند، در حالی که قاعده افزایی می تواند انواع تناسبهای معنایی و تلمیحی و ساختاری را نیز شامل شود از آن رو که در زبان خودکار این تناسبها چندان مورد اعتنا نیست. در واقع عناصر و واژه ها و معانی در شعر روابطی فراتر از رابطهٔ دستوری با هم برقرار می کنند و نظام شعر برآیند این روابط است بخشی از این روابط مربوط به تناسبهای بیرونی نظیر وزن و قافیه و همسانیهای لفظی است و بخش دیگر به تناسبهای معنایی، تداعیها، تناسبهای مربوط به اساطیر، تلمیحات، باورها، فرهنگ شعری و از این قبیل مربوط است که به هر حال همگی آنها نوعی اعمال قاعده افزایی بر زبان است. در این صورت مثلاً نمی توان به سادگی گفت که در شعر منثور قاعده افزایی دخالتی نداشته است. حتی شگردهای بدیع لفظی که به هر حال نوعی قاعده افزایی هستند در شعر منثور نقش دارند و تأمین کننده موسیقی بیرونی شعر و جایگزین وزن عروضی محسوب می شوند.

۱۲ ـ (ص ۱۷۳) «باید توجه داشت که درک «ایهام» و «پارادوکس» بر روی محور همنشینی صورت می پذیرد و «ترکیب» واحدهاست که به چنین صناعاتی منتهی می گردد» این نظرگاه همراه با نقش بنیادینی که دکتر صفوی برای ایهام و پارادوکس در آفرینش شعر قائل است به ظاهر باید از مباحث شعری غرب اقتباس شده باشد، که متضمن تلقی خاصی از مفهوم ایهام و پارادوکس است. به هر حال در این باره می توان گفت که درک ایهام و پارادوکس و بسیاری دیگر از شگردهای بدیع معنوی وابسته به ارجاعات بیرون از متن است. اگرچه ممکن است نشانه های اولیه آنها در متن حاضر باشند. مثلاً در این بیت از محمدعلی بهمنی:

شبهای شعرخوانی من بی فروغ نیست
اما تو با چراغ بیا تا ببینیم

درک ایهام در کلمه «فروغ» متکی به زمینه هایی خارج از متن است و به هر حال از محور هم نشینی فراتر می رود.

پارادوکس نیز گاه چنین وضعیتی دارد، یعنی ممکن است عناصر سازنده اش از میان نمادها، اشارات تلمیحی، اساطیر، موتیفهای شعری و وقایع تاریخی انتخاب شده باشند بنابراین درک رابطه پارادوکسیکال در محور همنشینی، کاملاً صورت نمی پذیرد و بدون ارجاع بیرونی و کمک گرفتن از محور انتخاب و جانشینی، درک پارادوکس موجود در محور بالفعل شعر ناممکن خواهد بود.

افزون بر این، گونه هایی از ایهام هستند که همواره در محور جانشینی نمایان می شوند و درک آنها نیز متکی به محور جانشینی کلام است. ایهام تناسب، ایهام تبادر و اغلب نمونه های ایهام تضاد از این گونه اند.

از زبان شناسی به ادبیات، نظیر سایر آثار صفوی خواندنی، جذاب، بسامان و از همه مهم تر مشحون از ابتکار و نوآوری است و در این روزگار که بیماری «کتاب سازی به هر قیمت»، فراگیر شده است این چنین آثاری و این چنین مؤلفانی را باید افزون تر از پیش ارج نهاد و مغتنم داشت. اگر مؤلف دانشمند و محقق دقیق و مترجم توانای روزگار ما دکتر کورش صفوی این مختصر را با همه کاستیهای احتمالی اش نوعی ادای دین و گرامی داشت نسبت به کتاب خویش محسوب دارند، عمل به سنت ستوده ای است که نقد و پرسشگری را مقدمه کمال و پختگی مباحث علمی قلمداد می کند.

پانوشت:

* **از زبان شناسی به ادبیات**، دکتر کورش صفوی، جلد دوم، چاپ اول.