# عبور جهان از فردیت شاعر

مظفر یوسفی*

سویه‌ی شاعرانه‌ی یک اثر، آشکار کننده‌ی عنصر نادیدنی آن است.
«ناتالی ساروت»

اگر زبان روزمره خود را با کلام شاعر بزرگی بسنجیم، آن قدر نام‌گذاری‌ها و روابط کلمات با یکدیگر، اختلاف مشاهده می‌کنیم که گویی شاعران اساساً از زبان و گفتار دیگری استفاده می‌کنند و قاموس دیگری دارند:

**من نمازم را وقتی می‌خوانم**
**که اذانش را باد گفته باشد سرگلدسته‌ی«سرو»**
**«سهراب سپهری»**

باد چگونه می‌تواند اذان بگوید؟ یا ـ سرو چه ربطی به گلدسته دارد؟

به طوری که این رمز و راز و چم و خم زبانی، ویژگی خاصی را به زبان و گفتار شاعر بخشیده است، که برای شکست صدف شعریی و دست یازیدن به گوهر مفهوم و معنا، بایستی به دامن علم بیان چنگ آویخت همانا که شاعران در شعرهای خود تابلویی یا به قول علمای معانی و بیان فرهنگی ایماژ (image) در پیش چشمان ما مصور می‌کند. برای مثال، شاعر موضوع مرگ را چنین به تصویر می‌کشد:

۱) **«زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ».**
۲) **«و نترسم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ وارونه‌ی یک «زنجره» نیست.**
۳) **«مرگ در ذهن اقاقی جاری است / مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید»**
٤) **«مرگ گاهی ریحان می‌چیند / گاهی در سایه نشسته است و به ما می‌نگرد».**

**«سهراب سپهری»**

همان طور که آشکار است در سطر (۱) به دلیل نگرش لطیف و صمیمانه‌اش، به طور یکسان به دو مقوله‌ی «مرگ» و «زندگی» می‌پردازد و با هر دو به یک اندازه برخورد می‌کند. هم چنین در سطور (۳و۲) زوال و نابودی آدمی را در گریز از واقعیت مرگ می‌داند لذا با مسئله‌ی مرگ و فنای آدمی برخورد کاملا عارفانه‌یی دارد و تولد و مرگ و دل بستن را جملگی رنج می‌داند، و به خوبی می‌داند که گریختن از رنج، رنج است و

* کارشناس علوم تجربی

گریختن از مرگ، مرگ. در سطر (۴) وی مرگ را در ذات هر پدیده‌یی جستجو می‌کند، در روح و در سایه‌ی او، حتی در زندگی‌اش، و درست به همین خاطر مرگ در نهایت صمیمیت در او حضور مداومی پیدا می‌کند. شاعران حتی قادر به رسم و تجسم اموری هستند که در عالم واقع وجود ندارد و نقاشان از نقش آن عاجزند. مثلاً «ئەحمەد خانی» در ترسیم منظومه‌ی حماسی «مەم و زین» که با اعجاز هنر شاعرانه‌اش توانسته است با ایماژها، متهورانه دنیای «اروسEros» را به تصویر بکشد؛ یا اینکه در واحدهای مشترک فکری تخیلی (موتیف‌های) «بیسارانی و مەولەوی تاوەگوزی»، مانند (موتیف خزان بیسارانی)؛ که در آن شاعر خزان پاییزی را به تمثیل از خود توصیف می‌کند. پاییز را استعاره از حاکمی ظالم گرفته، که حکم اعدام برگه‌های خزان را صادر کرده است. خزان همچنان جلادی، حکم را اجرا کرده است و گروه گروه، اعدام شدگان از درخت پاییزی افتاده‌اند. برگ‌هایی که قبلاً، چون جامه‌ی سیدان، سبز بودند و گل‌هایی که چون شهیدان، جامه‌ی سرخ به تن داشتند. اما ناگهان باد یغماگر پاییزی، وزیدن گرفته و بیرحمانه بند حیات آنان را گسسته است. درختان چون تن عریان غلامان حبشی، سیاه سوخته و برهنه باقی مانده‌اند. به همین دلیل شاعر چون سرشار از ذوق و طبع شعریی است، لذا در حین الهام و تراوش جوهره‌ی شعری به قیاس گوید: من هم چون درختان پیر و افتاد و کهولم و مورد خشم و غضب و قهر روزگار قرار گرفته‌ام. جوانی‌ام رفت، تنها پیری برایم باقی مانده است. «قامت الف وارم» چنان کمان خمیده شد، گونه‌های گلرنگم به تیرگی و بی‌نشاطی روی آورد و دندان‌هایم افتاد و موهای سیاهم مثل برف کوهسار همه سفید شد:

پاییز نمانا، پاییزمانا.....نیشانەش بە باد ستەم نمانا
خەتی غەزەبناك خزانان وانا .....پەل پەل و زارزار ڕووی خاك شانا
چن سەرتاپا سەوز وێنەی شەهیدان .....چن بەرگی هوونین وێنەی شەهیدان
ناگا باد، ئاما چوون حاڵ نەزانان .....بڕیش تەنافان چەتری خەزانان
پارە پارەش کەرد وەڵگی جامەی دار .....ڕێزە ڕێزە بی‌گرد ئاما بەوار
ستوونان مەندەن سەرتا پا سیاە.....وێنەی غوڵامان جەحەبەش زیا....
منیش چوون ئەوان دەرون سفتە نان .....بە بادی غەزەب سەد جار کەفتە نان
جوانیم لوا توّ وە جاش مەندی.....بەردی بنچینەی بێساتم کەندی
باڵای ئەلف وار، دەوەندەی دەوان .....چەفتت کەردەوە چوون چەفتەی کەمان
گونای گوڵ ئەنار، گوڵ سیمای گوڵڕەنگ .....بێ ڕەونەقت کەرد وێنەی سیاسەنگ
قەتارەی دەندان، سافی سەدەف وار.....کەلکورت کەردەن، چون کۆتە دیوار
سکەی وەش ڕەونەق، سیای سەوادکار.....سفید کەرد، تاتا چوون بەرفی کوسار

«بێسارانی»

مولوی هم، در تابلوی زیر، به صورت آنیمیسم و شخصیت‌بخشی و به تمثیل از خود گوید: همانطوری کـه بـار هجران از معشوق، برگ نشاط مرا زار و زبون ساخته، پاییز هم فرا رسیده و باد خزان هم جامه‌ی حیات درختان را برکنده است. ستیغ کوهها انباشته از برف و سرما و افسردگی شده است. انگار به خاطر بی‌وفایی یار و سردی محبت او، هنوز به پیری نرسیده؛ موهایش را سفید کرده است (تشبیه کوهستان برف گرفته به عاشق جوان و دل سوخته‌ای که اندرونه‌اش سیاه و سرش از بی‌وفایی یار، سفید شده است، که با استفاده از منظر[1] شـاعرانه‌اش آن را مصور جلوه نموده است). ابـر هـم در قلـه‌ی کوههـا در جـولان اسـت و نگـران. از اینکـه افسردگی و تـألم کوهستان را می‌بیند، زار زار اشک تاثر می‌ریزد.

بعد از خود تمثیل جسته، پیری و شکستگی خود را بیسارانی‌وار توصیف می‌کند:

چوون وەڵگ شادی من وای دووری لەیل .....وە یشوم بەرد ئەو هەرد، نەو ڕشتەی سوەیل

گێج سەر کاوان جە سەردی بیەن، کەیل .....بۆمە دان چوون بۆی، بێوەفایی لەیل

ڕۆی حەشر دووری، گەردەن بێ گەردان .....بێ وادە پیر کەرد، کاوان سەر هەردان

هەورنە و، زار زار، کڵاو ئەو کڵاو .....مەگێڵو، ئەسرین مەڕێزو وەتاو

ماچی ئەویش دەرد هیجرانیش وەردەن .....یا چوون من باڵای، ئازیز گوم کەردەن ....

نە باخچەی سونبوڵ تارمووی تارادا .....سپی شکۆفەی پیریم دیاردا

ئاخر ڕۆی وەهار نەوجەانیمەن .....ئەوڵ ڕۆی پاییز زیندەگانیمەن

هەناسەم چوون بای خەزان مەخێزۆ .....کەم کەم، پیری خەم وەقامەت مدۆ ....

«مەولەوی»

بر همین منوال می‌توان به اشعار زیبا و فرح‌بخش شاعران دیگـری چـون «مُـلای جزیـری»، «نـالی»، «مـەحـوی»، «سالم»، «کوردی»، «وفایی» و... در دنیای شعر کلاسیک کُردی و در شـعر هنـری اسـتاتیکی کُـردی، پرسـناژ و چهره‌های شاخصی مثل «شێرکو بێکەس» ، «عەبدوڵڵا پەشێو» ، «ڕەفیق سابیر» ، «لەتیف هەڵمەت» و...را مـی‌تـوان نام برد. برای نمونه از اشعار کلاسیک، چند بیتـی از «چکامـه مـەحـوی» و از اشـعار سـپیده کـردی، قطعـه‌ای از «شیرکو بیکەس» را می‌آورم:

لەناکەس کاریا خاکم بە سەر، ڕۆیی بەبا عومرم / خودا تۆ بمژیەنی، تا لە بەر قاپی کەسێ دەمرم

بە زایەع چوو لە(مالا یعنی)یا وەقتم هەموو، یەعنی / دەبێ وەقتێ لە (بوالوقت)ێبخوازم تا تیا بمرم

ئەجەل دەورم دەدا، حازر بە، وادەی دەورو تەسلیمە / منی غەفڵەت زدە هێشتا خەریکی مەسئەلەی دەورم

لەپێ کەوتووم و نەفسم بۆ هەوا دەشنێ وەکو منداڵ / لە بەر پیری سەرم خۆی ناگرێت وەتازە پێ دەگرم

«مەحوی»

---

1- Perspective

در این ابیات فاخته‌ی احساس شاعر در آسمان حزن‌انگیز تجملات به مقصد آستانه‌ی حق به پرواز در می‌آید و در آنجا سفره دل را می‌گشاید و با دعا و مناجات، طلب مغفرت می‌نماید.

میژۆ هات و باڵای خۆی گرت / به باڵای زامه‌کانی تۆ / زامه‌کانت / یەك دوو قولانج دریژتر بوون.
که زەریایش ویستی قوڵایی / زامی خۆی و تۆ بێتوێ / هاواری کرد و خەریك بوو / ئەو له ناو تۆدابخنکێ
«شێرکو بێکەس»

در این قطعه شاعر از درد و رنجی صحبت می‌کند که بر قامت تاریخ بر خود و قوم دیرینه‌اش رفته است، و از شدت و عمق آن «آه» سر می‌دهد، چه زیبا آن را با قیاس به دریا، مصور و مخیل جلوه می‌دهد.

***

**خروج از هنجار**: در متون ادبی، مرسوم است سبك ادبی بر اثر عدول از هنجارهای عادی کلام تحقق می‌یابد[1]. یعنی روابط کلام در محور همنشینی یعنی توالی و ترتیت کلام و ارتباط هر واژه با واژه‌ی پس و پیش خود، از نظم معمولی خارج می‌شود و قدرت پیش‌بینی خواننده در طی قرائت کلام برای حدث کلام بعدی به صفر می‌رسد، چنان که شاعر می‌گوید: «می‌خواهم خواب اقاقی‌ها را بمیرم» که مقتضای ظاهر و انتظار خواننده این است که شاعر به جای بمیرم ببینم گفته باشد، ما استعاره تعبیه ـ یا ـ فورگراندینگ[2] (برجسته سازی) بمیرم، تخیل مندرج در کلام را صد چندان کرده است.

درجه انحراف و هنجار گریزی به اقتضای حال، ممکن است کم یا زیاد باشد. در این مصراع سهراب سپهری «چای را خوردیم روی سبزه‌زار میز» اگر سبزه‌زار را به باغ نسبت دهیم یا به آن صفت «دور» را بیاوریم، از هنجار عادی کلام خارج می‌شویم اما اگر سبزه‌زار را که باید سبز باشد ـ زرد بخوانیم یا آن را به سفره‌ی میز «رو میزی» تشبیه کنیم، چنان که شاعر کرده است ـ مرتکب هنجارهای غیر متعارفی شده‌ایم. مراد از خلاقیت[3] در اصطلاحات فن شعر جدید (بوطیقای نو) این است که جملات از نظر نظم و واژگان و انتقال معنی، نوین و بی‌سابقه باشند، در مقابل نثر عادی متعارف که از لغات و اصطلاحات و معانی کلیشه و قراردادی استفاده می‌کند.

**زبان عاطفی**: چنان که «آی. آ. ریچاردز» منتقد معروف ادبی در کتاب «معانی معنا» می‌گوید، ما با دو نوع زبان مواجهیم: ۱) زبان عاطفی[4] و ۲) زبان ارجاعی[5]

1- Deviation from the Norm
2- Foregrounding
3- Creativity
4- Emotive Language
5- Referential L

زبان عاطفی زبان ادبیات است که با آن احساسات و عواطف را منتقل می‌کنند، حال آنکه زبان علم، زبان ارجاعی است که به امری و معنایی در جهان بیرون اشاره می‌کند و ارجاع می‌دهد. به عبارت دیگر زبان ادبی انفسی است و زبان علمی آفاقی. زبان عاطفی انشایی است و زبان ارجاعی خبری است و به لحاظ مطابقت با واقع امر، ذاتاً متحمل صدق و کذب است. زبان عاطفی مؤثر است و در دل‌ها نفوذ می‌کند، حال آنکه زبان‌ارجاعی، دانشی است و اطلاع می‌دهد . زبان عاطفی با اغراق همراه است و بر یکی از دو جهت خوب یا بد تکیه دارد و معمولاً از دو جنبه‌ی ایجاز یا اطناب برخوردار است.

به نظر ریچاردز شعر عالی‌ترین صورت زبان عاطفی است. پذیرش سخن در شعر با تصدیق جملات علمی متفاوت است. پذیرش گزاره‌های شعری بستگی به وضعیت عاطفی‌ای دارد که شعر در ما ایجاد می‌کند. به صورت خلاصه گزاره‌های ادبی در ما فقط حالت تصدیق ایجاد می‌کند نه بیشتر، حال آنکه گزاره‌های علمی را باید یا تصدیق کرد یا نفی. بدین ترتیب لزومی ندارد که خواننده با اعتقادات شاعر موافق باشد، او فقط احساس تصدیق می‌کند، یعنی انسانی را تصور می‌کند که چنان اعتقاداتی دارد. بدین ترتیب شعر اساساً عرصه‌ی انفعالات و عواطف و انگیزه‌هاست.

بدیهی است که زبان عاطفی گاهی در گفتار عادی هم مورد استفاده قرار می‌گیرد، منتها بحث ما در مصداق اعلا و اجلای آن است که شعر باشد. خود شعر نیز از نظر استفاده از این زبان مراتبی دارد. در برخی از شعرها زبان سر راست‌تر است و برخوردها نسبت به دیگر کمتر عاطفی است مانند برخی اشعار سبک خراسانی. اما در کل در همه‌ی آثار ادبی سعی بر این است که با کمترین ارجاع به اندیشه‌های منطقی و علمی و پدیده‌های بیرونی خواننده را تحت تاثیر قرار دهند.

## اینک دو نمونه از زبان عاطفی :

### «پیری فردوسی»

چو آمد به نزدیک سر تیغ شست ..... مده می که از سال شد مرد مست
به جاب عنانم عصا داد سال ..... پراکنده شد مال و برگشت حال
همان دیده بان بر سر کوهسار ..... نبیند همی لشکر شهریار
کشیدن زدشمن نداند عنان ..... مگر پیش مژگانش آید سنان
گراینده‌ی تیز پای نوند ..... همان شست بد خواه کردش به بند
همان گوش از آوای او گشت سیر ..... همش لحن بلبل هم آوای شیر
چو برداشتم جام پنجاه و هشت ..... نگیرم به جز یاد تابوت و دشت

دریغ آن گل و مشک و خوشاب و سی ..... همان تیغ برنده‌ی پارسی
نگردد همی گرد نسرین تذرو .....گل نارون خواهد و شاخ و سرو
همی‌خواهم از روشن کردگار ..... که چندان زمان یابم از روزگار
کزین نامور نامه‌ی باستان ..... بمانم به گیتی یکی داستان

*

سەری زوڵفت کە ڕشتەی عومری خزرە، نیوە هەودایە
چ هەودایە؟ کە هەر حەڵقەی دوسەد زەنجیری سەودایە!
بروّت تیغێکە وسمەی سەیقەل و مەسلوول و مووکارە
کە عیشوەی جەوهەرە، ڕەمزە و ئیشارەی مەودایە
بە نەشئەی سستی یو مەستیی وەها مەستوور و مەخمووڕە
نەزانم خەو لە چاوتدایە یا چاوت لە خەودایە!
لە سایەی کوفری زوڵفت دڵ (فنا فی‌النور)ی ئیمانە
مەڵێن زوڵمەت خراپە، وەسڵی پەروانە لە شەودایە !
هەناسەم زوڵفەکەی لاداوو مەیلێکی نەکرد چاوی
نەسیم ئەنگوت و شەو ڕابورد و نەرگس هەر لە خەودایە
لە دووری توّیە ئەی خۆرشیدی پرتەو بەخشی شەوگەردان
کە «نالیی» والە حاڵاتی میحاقی ماهی نەودایە ..

دیوانی نالی (ل ۵۶۰ – ۵۵۶)

***

## شعر: رستا خیز کلمات

شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گوینده‌ی شعر، با شعر خود عملی در زبان، انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی ـ یا به قول ساختارگرایان چک[1]: زبان اتوماتیکی ـ تمایزی احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، علل شناخته شده و عللی غیر قابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی، شعر ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست. مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن و توازن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقای سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در

1- Czech Structuralist

زبان می‌شوند، می توان گروه موسیقایی نامید، که عبارتند از: انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... / موسیقی شعر، دامنه‌ی پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصه‌ی وزن یا همراهی زبان و موسیقی به هنگام کار احساس کرده است و در سیر تاریخی این هماهنگی، صورت‌های مختلف موسیقی زبان، یا زبان نظام‌یافته، تغیرات و دگرگونی‌های بسیار دیده و تکامل یافته است.

تجارب نشان داده است که ایدئولوژی، ویرانگر شعر، هنر و ادبیات است. چه ایدئولوژی حکومتی باشد و چه ایدئولوژی‌های که ظاهراً در تضاد با آنها هستند. چرا که ایدئولوژی اساساً نظام بسته‌ای از تعریف و تبیین جهان است که در برابر تحولات دم به ساعت واقعیت، بتونیزه شده، پاسخ همه‌ی امور جزئی و کلی، خصوصی و عام را یکبار و برای همیشه داده، و به سکتاریسم (فرقه‌گرایی) علاج ناپذیری منتهی می‌شود. حال آنکه ادبیات، عبور دادن جهان از فردیت شاعر و نویسنده است. جهان‌نگری ادبی، سیال و تغییر یابنده است. تعیین تکلیف نمی‌کند، یا سویه و مونولوگ نیست. به طوری که سرچشمه‌ی اصلی هنر و ادبیات «ضمیر ناخودآگاه» است. شهود و شور و الهام و مکاشفه و عواطف و کنش‌ها و واکنش‌های عاطفی و خاطره‌ی قومی و انگاره‌های اسطوره‌ای، از ضمیر ناخودآگاه سر ریز می‌کنند، اما برای تجلی خود ناچارند از «ضمیر خودآگاه» شاعر عبور کنند و رنگ و بوی تفکر، تأمل، زبان آوری، فن‌ورزی و ملاحظات عرفی و اجتماعی را به خود بگیرند. شعر عبور از جهان ناخودآگاه شاعر به حوزه‌ی معرفت اوست. از آنجایی که در تمامی عالم دو ضمیر ناخودآگاه را نمی‌بینیم که یکسان باشند، لذا شاعران و هنرمندان نمی‌توانند در کارخانه‌ی یکسان‌سازی ایدئولوژی، قالب زده شوند. رؤیا در ضمیر ناخودآگاه شکل می‌گیرد. آن هم زمانی که شما خوابیده‌اید و ضمیر خودآگاه از میان شما و جهان حذف شده است. اما برای بیان و یا نوشتن آن رؤیا مجبورید از خواب برخیزید، با واقعیت (زبان، صوت، قلم و کاغذ) تماس برقرار کنید. تا رؤیا از درون واقعیت (بیداری ـ هشیاری) عبور نکند، توانا به بروز و بیان خود نیست. درباره‌ی شعر و هنر هم همین‌طور عمل می‌شود، شهود شما، خلاقیت‌های ذهنی شما باید از فیلتر درایت و توانمندی‌ها و عقلانیت شما عبور کند تا بتواند بیان شود. هر چه میزان غلبه ناخودآگاه در شعر بیشتر باشد، آن شعر تجریدی‌تر و آبستره و لذا غیر قابل فهم‌تر است. غیر قابل فهم است چون هیچ‌گونه منطق و سامانی، آن را هدایت نکرده است. شبیه خواب‌های شگفت‌انگیزی است که سروته ندارند و بیانشان هم نمی‌تواند با اذهان دیگران رابطه برقرار کند. در صورتی که مدلول و مضامین، فضای لابیرنتی شعر ایجاب می‌کند که رابطه دو بخش ذهنی شاعر با هم در تناسب و تعادل‌های ساری و جاری قرار گیرند تا با رستاخیز

واژگان کلمات و ترکیبات با گرفتن فرکانس و بسامدهای موزون و ریتمیک، منجر به تراوش شعری شوند، آکنده از بار شهودی و جوهره‌ی هنری قویی؛ از این رهگذر شاعر پیام شعریی خود را منتقل و با گروه‌هایی از جامعه می‌تواند رابطه‌ای احسن برقرار کند. در نظریه‌ی «ارتباط» یاکوبسن، برای ایجاد ارتباط میان شاعر یا به عبارت بهتر ارتباط میان متن و فحوای شعریی یا خواننده، همواره به (۶) عنصر مجزا و سازنده می‌رسیم که هر یک در جای خود نقش سازنده‌ای را ایفا می‌کنند، که عبارتند از:

۱) فرستنده ۲) زمینه ۳) تماس ۴)کد ۵)گیرنده ۶)پیام

وی کارکرد هر یک را بدین شرح بیان می‌دارد: کارکرد فرستنده را «عاطفی»، کارکرد زمینه را «ارجاعی»، کارکرد تماس را را «کلامی»، کارکرد کد را «فرازبانی»، کارکرد گیرنده را «کوششی» و سرانجام کارکرد پیام را «ادبی» نامیده است. به طوری که کارکرد ادبی پیام، آگاهی به جنبه‌ی زبان‌شناسیک پیام است. اما زبان شعر با زبان هر روزه یا زبان طبیعی تفاوت دارد.

یاکوسبن شعر را «کارکرد زیبایی شناسیک زبان» و «هجوم سازمان یافته و آگاه به زبان هر روزه» می‌نامد. یاکوبینسکی نیز میان «نظام عملی که در آن عناصر زبانی دارای ارزش‌های مستقل نیستند و تنها ابزاری برای ارتباط محسوب می‌شوند» و زبان «ادبی» تفاوت گذاشته است[1].

بر اساس نظر یاکوبسن و یاکوبینسکی می‌توان این بحث را پیش کشید که متون (۲) دسته‌اند: در متون دسته‌ی نخست پیامی خاص از راه زبانی روشن و ساده (تا آنجا که امکان دارد رها از هرگونه پیچیدگی کلامی) ارائه می‌شود. ما در زمان خواندن چنین متونی اساساً متوجه‌ی زبان نمی‌شویم. اینجا زبان شفاف است و شاید بتوان گفت که زبان «حذف می‌شود»؛ توجه ما صرفاً به معنای نهایی پیام است و زبان بیش از ابزاری برای درک پیام نیست. متون عملی در این دسته جای می‌گیرند؛ رولان بارت چنین زبانی را «نثر علمی» خوانده است. اما در متون دسته‌ی دوم وابسته به شیوه بیان است. پیچیدگی و حتی رازهای زبانی اینجا امتیازی به حساب می‌آیند زیرا پیام چیزی جز این پیچیدگی نیست. در این متون معنای نهایی یا وجود ندارد یا در پشت تأویل‌های بی‌شمار پنهان می‌شود. در زمان خواندن این متون، زبان حضوردارد، زنده است و ما را وادار می‌کند تا به آن بیاندیشیم، گاه نامتعارف و دشوار است و گاه این احساس را ایجاد می‌کند که در اساس سد و مانعی است برای درک. اما به راستی اینجا زبان راهگشای طرح و درک معناهای بی‌شمار است. در متون دسته‌ی نخست، آفرینندگی خواننده در کمترین حد وجود دارد؛ تنها باید دانش تخصصی یا هوشی متعارف داشت تا پیام را «فهمید». در متون دسته‌ی دوم؛ اما، خواننده خود باید معنا را از راه تأمل و دقت به پیچیدگی‌های زبان، بیافریند.

---

1- مقاله‌ی «یاکوبینسکی» در نشریه‌ی Poetik شماره‌ی(۳).

یاکوبسن در یکی از نخستین آثارش آورده است: معنای گزاره‌ی ادبی در بیان متمرکز می‌شود» و در آخرین آثارش از کارکرد ادبی زبان «که بر خود پیام متمرکز می‌شود» یاد می‌کند. در بنیان اندیشه‌ی او، در این مورد، تفاوتی ایجاد نشده است. به هر رو او ابهام و ایهام معنایی را مهم‌ترین عنصر ادبی متن می‌داند.

اساس نظر یاکوبسن درباره‌ی شعر از این واقعیت کلی زبان‌شناسیک آغاز می‌شود که نشانه با مصداق (یا با مدلول) متفاوت است. یاکوبسن می‌گوید که این «خلاف آمد» اهمیت بنیادین دارد. «زیرا بدون آن نسبت میان نشانه و موضوع تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت». پس «توان شاعرانه زبان» همان «منش شعری» است. نکته اصلی به گمان یاکوبسن شناخت مناسب «نشانه» و «مصداق» است. یعنی شناخت «رویکرد شاعر به زبان» (و نه رویکرد او به واقعیت). تمایزی که یاکوبسن میان نشانه و مصداق می‌یابد، ریشه در بحث هوسرل دارد. فیلسوف، میان موضوع که واقعیت پدیداری یا «غیر زبانی» است (همچون درخت در زبان خارجی) و «معنا» (به مفهوم کلی راهی که موضوع به بیان در می‌آید، همچون لفظ «درخت») تمایز قائل شده است. به عبارت دیگر هوسرل معنا را پدیداری فرازبانی نمی‌شناخت، بلکه آن را بخشی از نشانه‌های زبانی می‌دانست.

تزوتان تودورف در «نقد نقادی» که پژوهشی کوتاه درباره‌ی نقد ادبی سده‌ی حاضر است، ریشه‌ی نظر یاکوبسن را جستجو کرده و نشان داده است که در آثار فرمالیست‌های روسی «طرحی نظری» درباره‌ی تمایز «زبان هر روزه» و «زبان ادبی» وجود داشت. طرحی که یاکوبینسکی در مقاله‌ی نکته‌هایی درباره‌ی زبان شاعرانه» خطوط کلی آن را ترسیم کرد: اگر زبان در خدمت هدفی یکسره پراتیک و ارتباطی قرار گیرد، با نظام زبان پراتیک سروکار داریم، که در آن بیان کلامی (آواها، عناصر ربخت‌شناسیک و غیره) ارزش مستقلی ندارند و تنها ابزاری در خدمت ارتباط دانسته می‌شوند. اما می‌توانیم نظام زبانی دیگری را هم مطرح کنیم که در آن هدف پراتیک در پس زمینه قرار می‌گیرد ـ هر چند یکسره پنهان نمی‌شود ـ و بیان زبان‌شناسیک دارای اهمیت و ارزش مستقل می‌گردد.

شعر بهترین مثال است از این «نظام زبانی دیگر». اما باید دانست که یاکوبینسکی این نظر خود را صرفاً در حد نظریه‌ی ادبی طرح نکرده بلکه آن را نتیجه‌ی نظریه‌ای می‌داند که «گستره‌ی آن کنش انسانی است». به نظر او باید میان آن دسته از کنش‌های انسانی که ارزش در خود دارند و آن کنش‌هایی که هدفشان خارج از خود آن‌هاست، تفاوت گذاشت. به این اعتبار، «زبان پراتیک» توجیه‌اش را بیرون از خویش می‌یابد، یعنی در گذار اندیشه یا در ارتباط میان افراد. این زبان در حکم ابزار است. اما زبان شاعرانه یا ادبی زبانی است در خود. این زبان «هدف خویش» است. مایاکوفسکی می‌گفت: «زبان شاعرانه خارج از گستره‌ی کارکرد معناشناسیک قرار

دارد». زمانی که آخن بام از «زبانی که فراتر از اندیشه وجود دارد » و خلبنیکف از «سخن مستقل» یاد می‌کردند همین تمایز زبان ادبی از ربان پراتیک را در نظر داشتند. شکلوفسکی تمامی شعر را یکسره رهایی از زبان معیار و هر روزه دانست و گونه‌ای از رهایی از معنا که رسیدن به «کلام فرازبانی و فرا اندیشه‌ای» است.

سرچشمه‌ی باور به استقلال بیان ادبی از زبان هر روزه نخست به نظریه‌ی ادبی رمانتیک‌های آلمانی، سپس به نوشته‌های ایمانوئل کانت و فیلیپ موریتس می‌رسد. موریتس در نخستین نوشته‌هایش درباره‌ی زیبایی شناسی (۱۷۸۵) تأکید داشت که غیب هدف در هنر (هدف به معنای آشنا و متعارف واژه) به معنای حضور هدفی است در خود: «اثر هنری و موضوع زیبایی در من صرفاً لذتی برآمده از خود آن اثر را می‌آفریند. موضوع هنری با موضوع زیبایی خویشتن را کامل می‌کند». حکمی که تقریبا به همین شکل در فلسفه‌ی هنر شیلینگ تکرار شد. شیلینگ افزود: «اثر شاعرانه ... تنها در جایی میان سخنی که سازنده‌ی آن است و تمامیت زبان دست آمدنی است». آگوست ولهلم شلگل نیز قاعده‌ها و شگردهای زبان شاعرانه را نتیجه‌ی منش مستقل سخن شاعرانه و موجد فاصله دانست.

باور به استقلال زبان شاعرانه از معنا صرفاً نظر فرمالیست‌ها و یاکوبسن نبود؛ و ژان‌پل‌سارتر نیز در کتاب ادبیات چیست؟ حساب شعر را از نثر جدا کرده است: «شعر واژگان را همچون نثر به کار نمی‌گیرد، حتی باید گفت که آنها را اساساً به کار نمی‌گیرد. یعنی از واژگان «استفاده» نمی‌کند. بلکه به آن‌ها استفاده می‌رساند. شاعران از آن کسانند که زیر بار استفاده از زبان نمی‌روند، یعنی نمی‌خواهند آن را چونان ابزاری به کار گیرند ... در پی آن نیستند که جهان را «نام‌گذاری» کنند». این دیدگاه، نخست متوجه کارکرد زبان در ادبیات است و نه کارکرد ادبیات در زندگی اجتماعی، اما بدین معنا نیست که سارتر نسبت به نکته‌ی دوم بی‌اعتنا بوده است.

شعر قاعده‌های قالبی را می‌شکند، زبان را «ویران» می‌کند، «عادت» ما را در نگرش به جهان، هستی و خویشتن و این رهگذر خود ما را عوض می‌کند. یاکوبسن نوشته است: «آن دسته از مردم چک که اشعار نزوال را خوانده‌اند ... به شیوه‌ای متفاوت احساس خود را بیان می‌کنند، عشق خود را به گونه‌ای دیگر ابراز می‌نمایند و با آن زندگی می‌کنند یا از سیاست به شکلی تازه سخن می‌گویند». پس سویه‌ی دگرگون کننده‌ی شعر همان «آشنا زدایی» است.

در پاسخ به این پرسش که: « زبان، اعم از زبان‌های پراتیک، سیاسی، علمی، روزمره، بوروژوازی آکادمیکی و ... مانند ذهنیت و هم چنین نوع طبقه و ساخت فرهنگی تنوع دارد، اما زبان شاعرانه با خلق زبانی خاص آیا در میان انبوه این همه زبان می‌تواند جای گیرد یا نه، و اگر نه پس جایگاه آن در جهان زبان چگونه است ؟». به دیدگاه شاعر معاصر «میرزا آقا عسگری» (مانی) روی می‌آوریم. در نگاه وی، زبان شاعرانه زبان زندگی است

در همه‌ی ابعاد آن. میدان حرکت شعر محدود به بخش‌های معینی از زندگی نیست ذهن سیال و تاثیرپذیر و تاثیرگذار شاعر به همه‌ی ریشه‌های زندگی فردی و اجتماعی وصل است.

اتفاقاً شاعرانی موفق‌تر بوده‌اند که درک و شناخت گسترده‌تری از همه جوانب زندگی داشته‌اند و توانسته‌اند آن همه را در بافتی به غایت ویژه و فردی و در زبانی خود ویژه و شاعرانه عرضه کنند. قلمرو زبان، قلمرو ذهن و زندگی است. زبان، بازتاب دهنده‌ی همه‌ی عرصه‌هایی از هستی است که در فضای ذهن و فکر ما جای گرفته‌اند. شعر هم که چیزی جز زبان نیست، تمامی پهنه‌های هستی را می‌تواند جلوه‌گر سازد. البته زبان در شعر، زبانی ابهام‌آمیز و هرمنوتیک است و با زبان علم که تأویل ناپذیر است، متفاوت است. اما گاهی هم لازم می‌شود که از زبان علمی در مجموعه‌ای از حالت‌های ذهنی و شهودی و عاطفی استفاده کرد تا بتوان به کمال نزدیک‌تر شد. در کل می‌توان گفت که زبان شعر، گزاره‌ای چند سویه از عینیت و ذهنیت است. به بیان دیگر شعر، حکم منشوری چندین وجهی را دارد که هر سطح آن رنگ و طیف مجزا را پراش می‌دهد. بسته به اینکه ذات شعر بخواهد چه چیزهایی را در زبان ثبت کند، زبان هم از رنگی به رنگ دیگر و از حالتی به حالتی دیگر حرکت می کند.

یکی از نکات دیگر که لازم است به آن اشاره گردد، سطح تماس اثر ادبی با خواننده است. سطح تماس را واقعیت جلوه می‌دهد. واقعیت کلید مشترکی است در دست شاعر و خواننده‌ی شعر که با آن به ذهن و ضمیر یکدیگر راه یابند. ما جهان را با استفاده از اجزای شناخته شده‌ی آن بیان می کنیم. مثلاً «آب» یکی از اجزای واقعیت است. اگر شاعر با آفرینش یک تصویر که در آن محوریت تصویری دارد بخواهد از نرمی و و روانی سخن بگوید و مثلاً بگوید « می‌توان هم‌چون دریا، پذیرنده و نرمش‌پذیر بود» (تولرانت)، تشخیصی فردی به آن می‌دهد. یعنی، نظر با روحیه‌ی خود را با ارجاع به دریا که برای او، خواننده‌اش شناخته شده است در میان می گذارد. اما، دریایی که در شعر از آن سخن رفته، چیزی متفاوت و فراتر از دریا است؛ دریاست به علاوه‌ی شاعر. از سوی دیگر، خواننده هم که واکنش ذهنی و عاطفی خود ویژه‌ای در ارتباط با دریا دارد، به هنگام خوانش آن شعر، در عاطفه و ذهنیت جاری در آن مداخله و مشارکت می کند. برداشت او از تصویر دریا در آن شعر بی‌گمان با آن چه شاعر می‌خواسته یکسان نیست. می‌بینم که با اتکاء و ارجاع به واقعیت تبادل ذهنی و فراواقعی میان هنرمند و هنرپذیر صورت می‌بندد. لذا هیچ اثر هنری نمی‌تواند بدون ارجاع به واقعیت‌های بیرونی، خود را بروز دهد. جامعه هم بخشی از واقعیت ـ به معنای کلی و فراگیر آن – است. رجوع به آن، برای انجام آن تبادل ذهنی و عاطفی و حتی عقلی امری اجتناب ناپذیر است. حال اگر این ارجاع با نیات ایدئولوژیک و سیاسی با غلبه‌ی عین بر ذهن انجام گیرد، نتیجه‌اش می‌شود ادبیات واقع‌گرا و متعهد و مسؤل که

اغلب عمر کوتاهی دارند و به ابزاری برای نبات سیاسی تقلیل می‌یابد.
در حالیکه ذات شعر با دنیای لاتیناهی همخوانی دارد. به عبارت دیگر شعر با دامنه‌ی وسیعش قادر است جهان را از فردیت شاعر عبور دهد.
«ورد زورث» در مقام منتقدی روان‌شناس، در نگاه وی، شاعر فردی است که خطاب به اشخاص سخن می‌گوید. فردی که به راستی از حساسیتی زنده‌تر و شوق و رقت خاطره‌ی بیش از دیگران، بهره‌ورست. وی کسی است که درباره‌ی طبیعت بشری آگاهی بیشتری دارد و روح او وسیع‌تر از آن حدی است که در سایر ابناء بشر دیده می‌شود؛ شاعر فردی است که از شور و احساس خواسته‌های خود خرسند است و بیش از دیگر مردم از روح زندگی که در وجود اوست، به نشاط می‌آید و از این اندیشه که همین شور و احساس و خواست‌ها در گردش کاینات جلوه‌گرست، احساس مسرت می‌کند و عادت دارد که هر جا آن‌ها را نمی‌یابد خود به آفرینش آن‌ها بپردازد. علاوه براین صفات، این خصیصه را دارد که بیش از سایر مردم تحت تأثیر چیزهای غایبی قرار می‌گیرد که گویی حاضر و مشهود است؛ و نیز قدرت آن را دارد که شور و احساساتی را در خویشتن برانگیزد که در حقیقت با آنچه از حوادث واقعی دست می‌دهد متفاوت است، مع‌هذا (بخصوص در آن جنبه‌هایی از شفقت کلی که خوش‌آیند و مسرت انگیز است) با شور و احساسات ناشی از حوادث واقعی، شباهت نزدیک‌تری از هر چیزی دارد که مردم دیگر فقط بر اثر حرکات ذهن خویش به طور عادت در خود احساس می‌کنند. با توجه به این مطالب و تجارب در خود، شاعر به حصول آمادگی و توانایی بیشتری در بیان آنچه فکر و احساس می‌کند ـ و بخصوص آن افکار و احساساتی که به انتخاب او، یا بر اثر ساختمان ذهنیش، بدون هیجان خارجی آنی در وی پدید می‌آید ـ موفق شده است.
در نظر ورد زورث شاعر از لحاظ درجه‌ی خصائص، نه از لحاظ نوع آن‌ها، با سایر مردم تفاوت دارد؛ وی به این مطلب اشاره دارد که شاعر «از حساسیتی زنده‌تر و شوق و رقت و خاطری بیشتر» و «آگاهی بیشتری درباره‌ی طبیعت بشری و روحی وسیع‌تر» از همگنان، بهره‌ورست و یادآوری تجربیات گذشته ممکن است وی را متأثر سازد که گویی آن تجربیان هنوز عملاً وجود دارد. ورد زورث، از توصیف حالت ذهنی و کیفیت نفسانی خاص او، به استنتاج نظریه‌ی خود درباره‌ی زبان شعر می‌پردازد و چنین بیان می‌کند که: «شعر فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومند است که از عاطفه‌ای فرایاد آمده در حالت آرامش، نشاط می‌گیرد»، و شاعر در این عاطفه تأمل می‌کند تا وقتی که با نوعی واکنش، آرامش به تدریج از میان می‌رود، و عاطفه‌ای همانند با آنچه قبلا مورد تأمل بوده به تدریج پدید می‌آید، و این عاطفه ثانویه خود عملاً در ذهن زنده است. در این حالت است که انشای موفقیت‌آمیز اثر، معمولا آغاز می‌شود و در حالتی مشابه آن، ادامه می‌یابد؛ اما عاطفه، از

هر نوع و در هر درجه، و ناشی از علل گوناگون، از مسرت‌های متنوع بهره‌ور می‌شود؛ به طوری که در توصیف هر گونه شور و احساسی ـ که به صورت ارادی وصف شود ـ ذهن بر روی هم حالتی از التذاذ و سرور خواهد بود.

**منابع و مآخذ :**


۱) احمدی، بابک (۱۳۸۰) **ساختار و تاویل متن**، چاپ پنجم، نشر مرکز.

۲) سپهری، سهراب، **راز گل سرخ، نقد و گزیده‌ی شعرها**، به اهتمام سحر معصومی، انتشارات به‌نگار

۳) شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۹) **موسیقی شعر**، چاپ ششم، انتشارات آگه.

۴) شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) **نقد ادبی**، چاپ دوم، انتشارات فردوس.

۵) شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) **بیان و معانی**، چاپ سوم، انتشارات فردوس.

۶) دیچز، دیوید (۱۳۷۳) **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه دکتر غلام‌حسین یوسفی و محمد تقی صدیقیانی

۷) محمد پور، محمد عادل (۱۳۸۱) **سرود خزان**: (تحلیلی انتقادی سبک‌شناسی اشعار بیسارانی)، چاپ نخست.

۸) مدرس، مه‌لا عبدالکریم و عبدالکریم، فاتح، دیوانی نالی، چاپ سوم.

۹) که‌ریم، حه‌مه (۱۹۸۶) **دیداری شێعری کلاسیکی کوردی**، به‌غدا.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی