دکتر بهروز عزبدفتری*

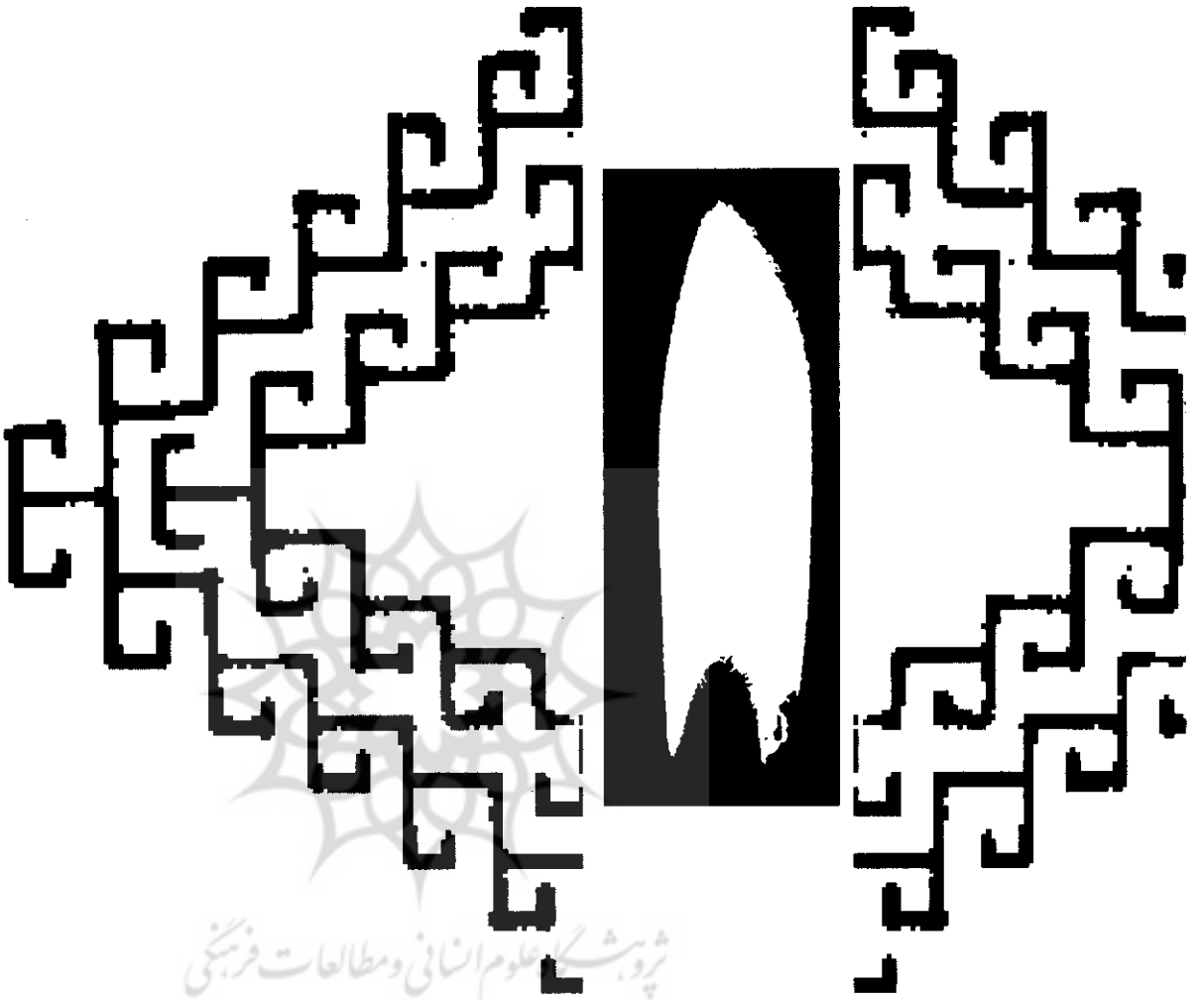
زبان شاعرانه: طرحی نو با تار و پود دیرینه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

انگیزهٔ نگارش این مختصر، مطلبی است به قلم علی دشتی زیر عنوان «شیوهٔ سخن حافظ» در کتاب *پژوهشگران معاصر ایران* (اتحاد، ص ۱۵۴ ـ ۱۵۹). در آن نوشته به نکته‌ای پرمعنا برخوردم که نویسنده (دشتی) آن را از قول آناتول فرانس آورده، بدین عبارت: «زیر آسمان کبود مضمون و مفهوم تازه‌ای نیست، لااقل زیاد نیست و آنچه تازه است قالب است. ادبیات جز طرز تعبیر چیزی نیست. هر کس قالب بهتر و تعبیر مؤثر پیدا کند، ابداعی کرده است» (همان، ص ۱۵۴). اعتراف می‌کنم کلام فوق ذهن مرا به جولان واداشت و در خلوت‌نشینی‌های متناوب افکاری چند جان گرفت و نتیجه آن گردید که قلم به دست بگیرم، آنها را سروسامانی داده، روی کاغذ بیاورم. در اینجا بی‌مناسبت نمی‌دانم گریزی بزنم و بگویم که مرا به اقتضای تنوع کار آموزشی‌ام در دورهٔ تحصیلات تکمیلی عادت چنین است که در بحث مطالب، شیوه دیالکتیک را برمی‌گزینم و این خود موجب می‌شود در تبیین قضایا به رابطه‌های ظریف فکری در میان علوم انسانی پی ببرم که عموماً از فضای فکری و بستر فرهنگی زمانه رنگ گرفته، نشان از یک حرکت کلی اندیشه به همراه دارند. به باور این نگارنده، لازمهٔ پی بردن به این رابطه‌های غالباً ناآشکار به قولی، بیرون آمدن از جنگل و تماشای آن از فاصله دور می‌باشد که اصطلاحاً کلان‌نگری[1] نامیده می‌شود.

اندکی تأمل کنید تا بگویم چگونه شد که از خواندن همان نکتهٔ ظریف در نوشتهٔ دشتی افکار من جوشان گردید. دو واژهٔ کلیدی در آن نوشته «مفهوم» و «قالب» است که در ذهن من انگاره‌های گوناگون، و به ظاهر نامرتبط، را تداعی کرد، مانند اندیشه و زبان، محتوا و فورم، نظام زبانی[2] و رفتار زبانی[3]، تجربه‌گرایی[4] و نهادگرایی[5]، ژنوتیپ[6] (ترکیب ژنی فرد) و فنوتیپ[7] (تظاهر شکلی)،



ذات‌گرایی[8] و پدیدارشناسی[9]، نوع[10] و نشانه[11]، قواعد اصلی و قواعد جانبی زبان، محور عمودی و محور افقی معرفت‌شناسی انسان، و بالاخره مدرنیسم و پسامدرنیسم. در ذهن پرآشوب خود نخست به سراغ «مفهوم» و «قالب» می‌روم و می‌کوشم جایگاه آن دو را در تفکر عمودی و تفکر افقی هشیاری[12] انسان قرار دهم.

بگذارید به دلیل ظرافت و پیچیدگی مطلب، سخن را به‌گونه ساده بپردازم. من «مفاهیم»[13] را در محور عمودی نمودار معرفت‌شناسی انسان قرار می‌دهم: مفاهیم با یکدیگر رابطهٔ جانشینی دارند، تعدادشان، اگر نه کم، که محدود می‌باشند. برعکس، قوالب یا ساختارهای زبانی[14] به محور افقی تعلق داشته، با یکدیگر رابطهٔ همنشینی دارند، و تعدادشان نامحدود می‌باشد. در بررسی ژرف‌نگرانه آثار ادب، مفاهیم محدودی چون خوشبختی و نگون‌بختی، پیروزی و شکست، شهامت و جبن، مکنت و تهیدستی، امید و نومیدی، وفاداری و خیانت، سخاوت و آزمندی... مواجه می‌شویم. اگر مفاهیم محدودند برای آن است که تبار انسان به لحاظ هستی‌شناسی دارای ودایع جسمانی و عاطفی یکسان می‌باشند. اما دربارهٔ ساختارهای زبانی، که به زعم تعامل‌گرایان/ محیط‌گرایان[15] از فعالیت‌های ارتباطی و شیوه‌های زندگی گویشوران در جامعه شکل می‌گیرند، نمی‌توان شمار یا کرانی را بر آنها متصور شد. به طور مثال، آنچه در هر یک از زبان‌های طبیعی به نگارش درآمده یا از این پس به نگارش درآید حاوی ساختارهایی بوده و خواهند بود که هرگز شبیه هم نبوده و نخواهند بود، مگر آنکه قضیه از گونهٔ سرقات بوده و یا مصداق نقل قول از زبان کسی بوده باشد. بر همین قیاس، ما قواعد زبانی، و یا به تعبیر ویدوسن (۱۹۸۶)[16]، قواعد ارجاعی[17] را که مشخص و محدودند به محور عمودی نمودار معرفت‌شناسی انسان احاله می‌کنیم، و صورت‌های متکثر زبانی را که تابع قواعد بیانی[18]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌باشند، در محور افقی قرار می‌دهیم. (بدیهی است صورت‌های زبانی گاهی حاوی معنای خبریه[۱۹] می‌باشند که در آن هنگام بین صورت زبانی و کارکرد آن رابطهٔ متقابل یک به یک وجود دارد، و گاهی ناقل معنای پراگماتیک/ ارتباطی[۲۰] می‌باشند که در این حالت یک صورت زبانی بیش از یک کارکرد، و یک کارکرد دارای بیش از یک صورت زبانی می‌باشد (عزبدفتری، ۱۳۸۵))[۲۱]. قواعد نظام زبان با یکدیگر رابطهٔ جانشینی دارند ـ اسم جای اسم، فعل جای فعل، صفت جای صفت... را می‌گیرد؛ قواعد رفتار زبانی با یکدیگر رابطه همنشینی داشته، ناظر بر ترکیبات نحوی واژگان می‌باشند.

بنابراین مفاهیم، همانند اصول و احکام کلی، در محور عمودی با مطلق‌گرایی[۲۲] دورهٔ مدرنیسم سنخیت دارند؛ ساختارهای زبانی که از کاربست قواعد و اصول کلی با توجه به شرایط مکان، زمان، افراد شرکت‌کننده، وسیلهٔ ارتباط، ژانر کلام... تأثیر می‌پذیرند، در محور افقی با نسبیت‌گرایی[۲۳] دورهٔ پسامدرنیسم همسویی دارند. به تعبیر دیگر، ولو تصریح مصرح بوده باشد، می‌توان گفت آنچه در محور عمودی نمودار معرفت‌شناسی انسان قرار می‌گیرد. مانند اصول، احکام، قوانین، قواعد، واژگان زبان رنگ و بوی عُقلایی[۲۴] داشته، موارد و مدلول‌های معینی را شامل می‌شوند؛ آنچه در محور افقی قرار می‌گیرد عموماً دارای خصیصهٔ ترکیبی بوده با حس زیباشناختی[۲۵] و عواطف انسان سروکار دارد. به عنوان مثال، اعداد صفر تا نه در محور عمودی دانش انسان، و تراکیب بی‌شمار آنها در محور افقی احساس او قرار می‌گیرند. واضح است ما در قبال هر یک از اعداد صفر تا نه معمولاً واکنش خاصی بروز نمی‌دهیم، اما به ترکیب آنها در پلاک اتومبیل، تلفن، شناسنامهٔ خود احساس خوب یا بد داریم. همین‌طور، مفهوم ژنوتیپ (سنخ ارثی) در محور عمودی، و فنوتیپ (تظاهر ترکیبی ژن‌ها) در محور افقی قرار می‌گیرند. اندام‌های صورت مانند چشم، ابرو، دهان... محدودند و بر محور عمودی نمودار تعلق دارند؛ جلوه‌های ترکیبی این اندام‌ها که در تصور نمی‌گنجند، به محور افقی نمودار. و یا در نظر بگیرید واژگان هر یک از زبان‌های طبیعی را که دارای حصر محدودند و لاجرم به محور عمودی، و ترکیب آنها که به تشکیل ساختارهای نامحدود می‌انجامد، به محور افقی منتسب می‌شوند. رویدادهای زندگی اشخاص داستانی مشخص‌اند و شمارپذیر و لذا در محور عمودی نمودار، و آرایش هنری این رویدادهای محدود به دست نویسندگان بزرگ که حدی بر آن متصور نیست، در محور افقی جای می‌گیرند و بالاخره آنکه، پارادایم‌های علمی در محور عمودی، و جلوه‌های هنری در محور افقی ادراک می‌نشینند.

برمی‌گردم به شرح نکته‌ای که در کلام دشتی ذهن مرا به خود جلب کرده است: «ادبیات، یعنی شیوهٔ بیان و طرز تعبیر». در اینجا سخن به ایجاز گفته شده ولیکن، به باور این نگارنده، از محتوای غنی برخوردار می‌باشد. برای پی بردن به اینکه در ادبیات فورم بر محتوا چیرگی دارد کافی است آرایهٔ فورم را از اندیشهٔ شاعر، فی‌المثل حافظ، برگیریم و کالبد معنا را عریان و بدون زیورهای لفظی در نظر آوریم. آیا به راستی معانی ابیات زیر به زبان عادی چنگی به دل می‌زند؟

۱. بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح
شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم

۲. به زیر دلق ملمع کمندها دارند
دراز دستی این کوته آستینان بین

۳. بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند
کانکس که پخته شد می چون ارغوان گرفت

۴. به نازم آن مژهٔ شوخ عافیت‌کش را
که موج میزندش آب نوش بر سرنیشن

در یک اثر ادبی، به‌ویژه شعر، هنجارشکنی، نه از سر اتفاق، که از روی قاعده و طرحی[۲۶] خاص صورت می‌گیرد و اگر ما می‌توانیم در این فرآیند غریب‌سازی نظام زبان تعبیری به صواب به عمل آوریم، توفیق ما در این راه به واسطهٔ معنای بافتار[۲۷] کلام می‌باشد که به درک مولود فکری شاعر یا نویسنده کمک می‌کند. شاعر در سرودهٔ خود گاهی پایبند قواعد دستوری است، و زمانی با شکستن قواعد دستور زبان شعر خود را خلق می‌کند. روشن‌تر بگویم، گاهی در شعر آب، آتش، رودخانه، میکده، شراب... با همان معنای قاموسی خود به کار می‌روند و زمانی در معنای پراگماتیک که ابداعی خود شاعر می‌باشد، با این تصریح که این آشوبگری دارای هنجار معین و متأثر از عواطف زیباشناختی می‌باشد. در ابیات زیر لحظه‌ای دربارهٔ معنای واژه‌هایی که سیاه‌تر چاپ شده‌اند، تأمل کنید:

۵. ترسم که صرفه نبرد روز بازخواست
نان حلال شیخ **ز**آب حرام ما

۶. از زبان **سوسن** آزاده‌ام آمد بگوش
کاندرین دیر کهن کار سبکباران خوشست

۷. زین **آتش** نهفته که در سینهٔ منست
خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت

۸. بیا به **میکده** و چهره ارغوانی کن
مرو به صومعه کانجا سیاه کارانند

گفته‌اند شعر، ترجمه را برنمی‌تابد. حرفی است درست چرا که زبان شاعر سوای زبان معیار است که مردم عادی به آن تکلم می‌کنند. غریب‌سازی نظام زبان در شعر منجر به خلق زبانی می‌شود که دارای اسلوب ویژه می‌باشد و لاجرم دربرگردان آن باید اسلوب هم‌ارز آن را در زبان هدف پیدا کرد که این فرآیند خود از قماش ابداع[۲۸] می‌باشد، و نه برگردان[۲۹]. به نمونه‌های زیر توجه کنید که همه گواهی می‌دهند به بی‌بدیل بودن زبان شعر، و در نتیجه ناممکن بودن ترجمهٔ آن:

ایهام:

۱ـ۹. از کوری چشم فلک امشب **قمر** اینجاست
آری **قمر** امشب بخدا تا سحر اینجاست
شهریار

۲ـ۹. **چرا** ناید آهوی سمین من
که بر چشم کردمش جای **چرا**
غضایری

تسجیع:

۳ـ۹. گرفت ساقیِ گلرخ چو لاله پیاله
پیاله از رخ ساقی گرفت پرتو لاله
شهریار

۴ـ۹. تا روان دارم روان دارم حدیثش بر زبان
سنگ دل گوید که یاد یار سیمین تن مکن
سعدی

۵ـ ۹. سعدی گردن کشم پیش سخن‌دانان ولیک
جاودان این سر نخواهد ماند تا گردن کشم

۶ـ۹. من ندانم چه کنم چارهٔ این دستان را
تا به دست آورم آن دلبر پردستان را

گفتیم که کلام شعر همسو با نظام زبان و متغایر با آن است. برای تصریح معنای این گفته مثال‌های چندی، این بار از *غزلیات سعدی* (برگ‌نیسی، ۱۳۸۰) [۳۰] می‌آوریم تا گفته باشیم به یمن بافتار شعر است که می‌توان:

الف) واژهٔ محذوف را دریافت؛
ب) از یک واژه دو یا بیشتر تفسیر به عمل آورد؛
ج) به معنای ترکیبات واژگانی مهجور در زبان عادی پی‌برد؛
د) ضمیر متصل به اسم را به اسم دیگر ربط داد؛
ذ) عبارت یا جملهٔ بیانی را پرسشی تلقی نمود؛
س) معنای واژه‌های نقش‌نما و کلمه‌های ربط را تغییر داد؛
ش) تکرار آواهای معینی را شاهد بود؛
ک) واژه را در غیر معنای خود دریافت و یا آن‌را به لحاظ هجا تقطیع کرد.
ل) صور نادرست اسماء جمع را ناظر بود.
و...

حال برای هر یک از موارد فوق مثال‌های زیر را شاهد می‌آوریم:

الف)

۱ـ۱۰. دور از هوای نفس که ممکن نمی‌شود
در تنگنای صحبت دشمن مجال دوست

[فعل «باش» به قرینه حذف شده است. معنای بیت: از هوای نفس دوری کن زیرا آنجا که دشمن (نفس) باشد دوست نمی‌تواند حضور داشته باشد.]

۲ـ۱۰. نیست بر سعدی از این واقعه و نیست عجب
گر غم فرقت او نیست کند هستان را

[واژهٔ «غم» در مصراع اول مستتر است، یعنی از این واقعه غمی بر سعدی نیست.]

ب)

۱ـ۱۱. در **حلقهٔ** کارزارم انداخت
آن نیزه که **حلقه** می‌ربودم

۲ـ۱۱. ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بلعجب
در **حلقه‌ایم** با تو و چون **حلقه** بردریم

۳ـ۱۱. از **قفا** سیر نگشتم من بدبخت هنوز
می‌روم وز سر حسرت به **قفا** می‌نگرم

[در (۱ـ۱۱) «حلقه» معنای «عرصه/ میدان» و در مصراع دوم «حلقه ربودن» معنای مسابقه حلقه‌ربایی می‌دهد: حلقه‌ای را به جایی می‌آویختند و سوار می‌بایست به هنگام تاخت آن حلقه را به نیزه می‌گرفت. معنای بیت: همان نیزه‌ای که در بازی حلقه‌ربایی برای من حلقه می‌ربود، مرا به حلقه میدان جنگ کشاند. به عبارت دیگر، اول تصور می‌کردم که عشق ورزیدن با تو چیزی جز بازی و تفریح نیست، اما رفته‌رفته این بازی به جنگ جدی بدل شد. در (۲ـ۱۱)، حلقهٔ اول به معنای «جمع عاشقان» و حلقهٔ دوم «کوبه رد» می‌باشد. در (۳ـ۱۱) «قفا» در مصراع اول «پس گردنی» و در معنای مجازی «آزار»؛ در مصراع دوم: «پشت سر».]

ج)

۱ـ ۱۲. دیده شاید که بی‌تو بر نکند
تا ببیند فراق دیدارت

[«دیده برکردن» به معنای «چشم باز کردن و نگریستن» راهی به زبان روزمره ندارد، اما در بیت فوق دو معنای کنایی دارد: «نابینا شدن» و «مردن».]

۲ـ۱۲) ای دوست روزهای تنعم به روزه باش
باشد که درفتد شب قدر وصال دوست

[«به روزه باش»، به معنای «روزه‌داری کن» در زبان عامیانه مصطلح نمی‌باشد.]

۳ـ۱۲) رای رای تست خواهی جنگ و خواهی آتشی
ما قلم در سر کشیدیم اختیار خویش را

[«قلم در سر کشیدن» به معنای «خط بطلان کشیدن به چیزی»، «دست کشیدن از چیزی» در زبان گفتاری مهجور و ناآشناست.]

۴ـ۱۲. همین حکایت روزی به دوستان برسد

که سعدی از پی جانان برفت و جان انداخت

۵ـ۱۲. مرا مگوی که سعدی چرا پریشانی
خیال روی تو بر می‌کند به یکدیگرم

[«جان انداختن» به معنـای «جان باختن» اصطلاح رایج در زبان روزمره نمی‌باشد.]

[«بر می‌کند به یکدیگرم» به معنای «زیر و زبرم می‌کند» در زبان عادی به کار نمی‌رود.]

د)

۱ـ۱۳. شاید که آستینت بر سر زنند سعدی
تا چون مگس نگردی گرد شکر دهانان

۲ـ۱۳. چون کبوتر بگرفتیم به دام سر زلف
دیده بردوختی از خلق جهان چون بازم

[در بیـت اول ضمیر «ت» متصل به «آسـتین» متعلق به «سـر» است که آخر «واژهٔ آستین» آمده است. در بیت دوم، ضمیر «م» در «بازم» متعلق به «دیده» می‌باشد: «دیدهٔ مرا چو باز بردوختی».]

ذ)

۱۴. سعدی چو جورش می‌بری نزدیک او دیگر مرو
ای بی‌بصر من می‌روم او می‌کشد قلاب را

[در مصـراع دوم، جملهٔ بیانـی «ای بی‌بصر من می‌روم» را باید به گونهٔ جملهٔ پرسشـی در نظر گرفت تا مقصود شـاعر را به درسـتی دریافت.]

س)

۱ـ۱۵. سعدی علم شد در جهان صوفی و عامی گو بدان
ما بت‌پرستی می‌کنیم **آنگه** چنین اصنام را

۲ـ۱۵. **چون** تشنه بسوخت در بیابان
چه فایده گر جهان فرات است

۳ـ۱۵. وه که گر من باز بینم روی یار خویش را
مرده‌یی بینی که **با دنیا** دگر بار آمده است

۴ـ۱۵. هر چه در روی تو گویند **به زیبایی** هست
و آنچه در چشم تو از شوخی و رعنایی هست

۵ـ۱۵. برخیز تا طریق تکلف رها کنیم
دکان معرفت به **دو جو** بر بها کنیم

[در مثال‌های فوق به ترتیـب تغییر معنای کلمه‌های ربط و واژه‌های نقش‌نما را شاهد هستیم:
در (۱ـ۱۵) «آنگـه»: «امـا»؛ در (۲ـ۱۵) «چون»: «زمانی که»؛ در (۳ـ۱۵) «بـا دنیا»: به دنیا؛ در (۴ـ۱۵) «بـه زیبایی»: «از زیبایی»؛ در (۵ـ۱۵) «بـه دو جو بر»: «بـر دو جو». در چنین مواردی که دو حـرف اضافه به کار رفته می‌تـوان اولی را حذف کرد و دومی را به جای آن نشاند.]

ش)

۱ـ۱۶. جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد
هر کس که این ندارد حقا که آن ندارد
سعدی

۲ـ۱۶. خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است

۳ـ۱۶. شب است و شاهد و شمع و شراب و شرینی
غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

[در سـه بیت فـوق تکرار صداهای «ج»، «ح» و «ش» را شـاهد هسـتیم که این خود دلیلی بر محال بودن ترجمهٔ شـعر از زبانی به زبان دیگر تواند بود.]

ک)

۱ـ۱۷. در دجله که مرغابی از اندیشه نرفتی
کشتی رود اکنون که تتر جسر بریده است

۲ـ۱۷. غم و شادی بر عارف چه غم دارد
ساقیا باده بده شادی آن کین غم از اوست

۳ـ۱۷. تو را که گفت که سعدی نه مرد عشق تو باشد
گر از وفات به گردم درست شد که نه مردم

۴ـ۱۷. این قَدَر دون قَدْر اوست ولیک
حد امکان ما همین قَدَر است

۵ـ۱۷. دوش در صحرای خلوت گوی تنهایی زدم
خیمه بر بالای منظوران بالایی زدم

[در زبان روزمره، «اندیشه» به معنای «ترس» و «شادی» به تعبیر امروز «به سـلامتی» به کار نمی‌رود. در (۳ـ۱۷) «وفات» در اصل «وفایت» و «درسـت شد» به معنای «مسلم شـد» می‌باشد. واژهٔ «قدر» به لحاظ وزن شـعر به دو گونه تقطیع می‌شـود قَدَر و قَدْر؛ «منظوران»، کنایه از «ستارگان» می‌باشد.]

ل)

۱ـ۱۸. از **عجایب‌های** عالم سی و دو چیز عجیب
جمع می‌بینم عیان در روی او من بی‌حجیب

۲ـ۱۸. نیست بر سعدی از این واقعه و نیست عجب
گر غم فرقت او نیست کند **هستان** را

[در (۱ـ۱۸) «عجایـب» جمـع بسـته نمی‌شـود؛ در (۲ـ۱۸). «هسـتان» جمع «هسـت» به معنـای «وجود» در زبـان روزمره مصطلح نیست.]

گاهی شـاعر در جذبهٔ عواطف ظریف و به مقتضای قوالب شعر عباراتی را می‌پردازد که از غایت زیبایی زبانزد مردم می‌شود:

م)

۱ـ۱۹. سعدی از سرزنش خلق نترسد هیهات

غرقه در نیل چه اندیشه کند باران را

۲ـ۱۹. تا مست نباشی نبری بار غم یار

آری شرمست کشد بار گران را

۳ـ۱۹. با همه جرمم امید، با همه خوفم رجاست

گر درم ما مس است لطف شما کیمیاست

۴ـ۱۹. چند پنهان کنی آواز دهل زیر گلیم

سعدیا عشق نیامیزد و عفت با هم

۵ـ۱۹. نیک خواهانم نصیحت می‌کنند

خشت بر دریا زدن بی‌حاصل است

۶ـ۱۹. سخن خویش به بیگانه نمی‌یارم گفت

گله از دوست به دشمن نه طریق ادب است

و ترکیبات زیبا از این است: «وفا کردیم و با ما غدرکردی»؛ «مرا به هر چه تو گوئی ارادت افزون است»؛ «سفر دراز نباشد به پای طالب دوست»؛ «کعبهٔ دیدار دوست صبر بیابان است»؛ «هیهات از افتقار من و احتشام دوست»، «فضل از غریب است و وفا در قریب نیست»؛ «عشق را آغاز هست انجام نیست»؛ «ما قلم از سر کنیم در طلب یار خویش»...

پیشتر گفتیم برای درک پیام شاعر نه تنها می‌باید رفتار زبانی او را به مدد طرحی نوینی که از واژه‌ها و ساختارهای دیرینه زبان می‌ریزد شناخت، بلکه باید به معنای اشارات ظریفی که در ریشه‌ها باورهای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی گویشوران آن زبان وجود دارد، پی برد. به عبارتی، در راه‌یابی به دنیای ذهن شاعر هر دو رویکرد همزمانی[۳۱] و در زمانی[۳۲] به سروده لازم می‌باشد. چند بیت زیر بر صدق ادعای ما گواه تواند بود:

ن)

۱ـ ۲۰. چون کبوتر بگرفتیم به دام سر زلف

دیده بر دوختی از خلق جهان چون بازم

[در شرح «دیدهٔ باز دوختن» آمده هنگامی که باز را می‌گیرند تا برای شکار تربیت کنند، پوست نازک پلک‌هایش را به هم می‌دوزند و باز که پلک زدن را آزاردهنده می‌یابد، مصلحت را در چشم بستن می‌بیند. وقتی باز رام شد، بخیه‌ها را برمی‌دارند و به آن صید کردن یاد می‌دهند.]

۲ـ۲۰. اگر چراغ بمیرد صبا چه غم دارد

و گر بریزد کتان چه غم خورد مهتاب

[«کتان و مهتاب» مانند «آب و آتش» و «سنگ و سبو» و غیره از اضداد معروف شعر فارسی هستند. به اعتقاد قدما نور ماه باعث فرسوده شدن و پاره شدن کتان می‌شود.]

۳ـ۲۰. نه فلک راست مسلم نه مَلَک را حاصل

آنچه در سرّ سویدای نبی آدم از اوست

[«سرّ سویدا» به معنی راز نهفته در دل، رازی که آسمان و فرشتگان از آن بهره نبرده‌اند. راز عشق ودیعهٔ انسان می‌باشد. این بیت به آیه امانت در قرآن، سوره احزاب اشاره دارد که در آن خدا امانتِ عشق را به آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها ارائه کرد. اما همه از پذیرفتن آن سرباز زدند و انسان بار آن را به دوش می‌کشد:

آسمان بار امانت نتوانست کشید

قرعهٔ مال به نام منِ دیوانه زدند

۴ـ۲۰. موسی طور عشقم در وادی تمنا

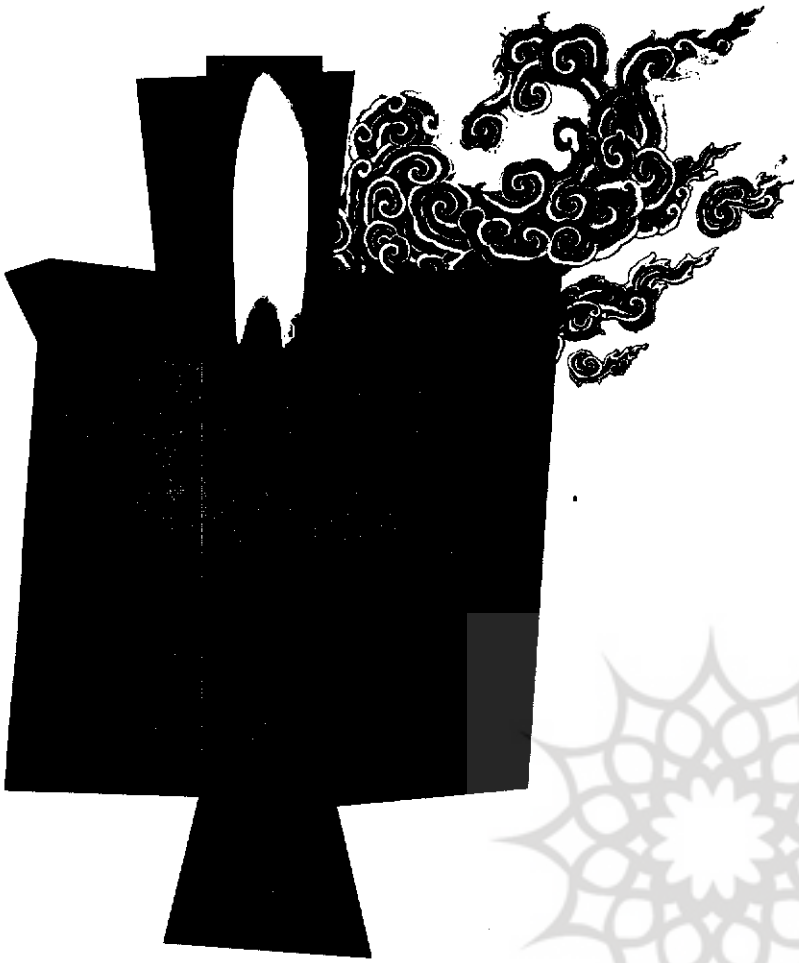
مجروح لن‌ترانی چون خود هزار دارم

[این بیت به میقات چهل شبه موسی با خدا در طور سینا اشاره دارد. چنان که در سورهٔ اعراف، آیه ۱۴۳ آمده است، هنگامی که موسی به میعاد رفت از خدا درخواست کرد که خود را نشان دهد و خدا در پاسخ گفت: «لن‌ترانی: مرا هرگز نخواهی دید.» به این کوه بنگر، اگر کوه در جای خود برقرار بماند، مرا خواهی دید و چون خدا بر کوه تجلی کرد، کوه از هم پاشید و موسی از هوش برفت.]

۵ـ۲۰. رفت آن که فقاع از تو گشایند دگر بار

ما را بس از این کوزه که بیگانه مکیده است

[«فقاع گشودن» به معنای درِ کوزه شراب را باز کردن. در زمان‌



های دور شـراب را در کـوزه نگهداری می‌کردنـد و درِ کوزه را با تکه پوسـتی می‌پوشـاندند و در جای خنـک در یخ می‌خواباندند و هنگام نوشـیدن پوستِ درِ کـوزه را با میخ سـوراخ می‌کردند و فقاع (شـراب) را می‌مکیدند. سـعدی با این تلمیح زیبا اشـاره به خیانت معشوق می‌کند، نظیر تلمیحـی که در بیت آخر غزل آمده است:

سعدی درِ بستان هوای دگری زن
وین کشته‌رها کن که‌دروگله‌چریدست

۶-۲۰. جور رقیب و سرزنش اهل‌روزگار

با من همان حکایت گاو دهل زن است

[مراد از حکایـت «گاو دهل زن»، گاوی اسـت که به صدای دهل عادت دارد، و از آن وحشـت نمی‌کنـد. بـه عبارتـی، به آن اعتنایی نـدارد. مترادف با «شتر نقارخانه است»، «شتر زنبورک خانه است»، «اسب نقاره‌چی است» در پشت سر هریک از این تشبیهات عادت اجتماعی گذشته نهفته می‌باشد.]

بخش دوم:

تا اینجا از شـگردهای کلامی در شعر سخن گفتیم و این نکته ما را بر آن می‌دارد تا یادآور شـویم تفسـیر یک اثر ادبی مانند شعر صرفاً منوط به داشـتن دانش دستور زبان نیسـت و چنانچه تصور شود شعر دارای قواعد بیانی خاصّ خود می‌باشد، این اندیشه نیز راه به جایی نخواهد برد. نه قواعد دسـتوری، و نه قواعد ابداعی شـاعر هیچ یک به تنهایی برای دریافت معنا کافی نیسـت. قواعد دسـتور زبان صرفاً برای شـناخت معنای متن به کار می‌رود. قواعد ابداعی شـاعر ارزش گفتمانی شـعر[۳۳] را عرضه می‌کند. تفسیر شعر زمانی میسـر می‌شود که پی ببریم شـاعر چگونه قواعد دستوری را برای ایجاد گفتمان به کار گرفته اسـت؛ بـه عبارتی، عناصر زبانی در راه ایفاد مقصود شـاعر چه نقش‌های گفتمانی به خود گرفته‌اند. عناصر زبانی به مَثَل چهرهٔ ژانوس[۳۴] می‌باشد: خارج از بافت کاربردی دارای معنای ارجاعی است؛ در بافتار کلام از معنایی برخوردار می‌گردد که از آن اصطلاحاً معنای کاربردی / پراگماتیک نام برده می‌شود. این معنا از همجواری عنصر زبانی با عناصر دیگر حادث می‌شود. قواعد همجواری عناصر با یکدیگر در یک نوشـته ادبی یا شـعر عمدتاً از احساس و عواطف گوینده تغذیه می‌شوند، غالباً ناهشیارانه بوده و به مقوله هنر تعلق دارند و همین که این را بپذیریم می‌توانیم با اطمینان بگوییم که شـیوهٔ بیان شاعر یا فرد ادیب (طرحی که در آن عناصر زبانـی با یکدیگر رابطه‌های جانشـینی و همنشـینی پیدا می‌کنند) پدیدهٔ بدیع و تکرارناپذیر و فریدی[۳۵] می‌باشد. این رأی ما بی‌شباهت به تمایزی که ویگوتسـکی در *روانشناسـی هنر*[۳۶] (۱۹۷۷) میان دو مفهـوم "disposition" و "composition" در اشـاره به پیرنگ داستان می‌کند نیست. ویگوتسکی واژه disposition را برای اطلاق به تنظیم طبیعی وقوع رویدادهای اشخاص داستان، و واژه compoisition را برای بیان آرایش هنری همان رویدادها بـه کار می‌برد. آرایش هنری وقایـع در یک اثر هنری، برای مثال، رمان، داسـتان، فیلم، به محور افقـی، و رویدادهای محدود زندگی شخص داستانی به محور عمودی دانش انسان تعلق دارند.

معنای قاموسـی واژه و معنای کاربـردی آن در گفتمان صرفاً به حوزه ادبیات تعلـق ندارند، بلکه در زبان روزمرهٔ مردم عادی نیز حضـور دارند. بـرای مثال، «فعل شکسـتن» را در نظر بیاورید که هم در اشـاره به اشیای شکستنی و مطابق با قواعد دستور زبان به کار می‌رود و هم در مفهوم اسـتعاری مانند «شکسـتن دل، روحیه ملـی، مذاکرات». یـا عبارات اضافه‌ای ماننـد «روی میز»، و «زیر میز» را مجسـم کنید که اهل زبان آنها را هم در نقش ارجاعی به کار می‌برند: کتاب روی / زیر میز اسـت؛ و هم در نقش اسـتعاری:

«کارت‌های خود را **روی میز** گذاشت»؛ «پول‌هایی **زیر میز** رد و بدل شده است» (انگلیسی)؛ «دست خود را رو کرد»؛ «پشت دستش را داغ کرد» (فارسی). در واقع، زبان ادب به اصطلاح زبان‌شناسان، اتساع گسترهٔ مصداقی[۳۷] واژه‌هایی کلام روزمره می‌باشد. به عبارت روشن‌تر، زمانی که شاعر یا نویسنده ادبی قواعد موجود دستور زبان را برای انتقال مفهوم خود به مخاطبش نارسا می‌بیند، یا به دلیل حضور گزمهٔ قدرت و سانسور در عرصهٔ بیان اندیشه نمی‌تواند به صراحت سخن بگوید ناگزیر خود طرحی نو از واژه‌ها و ساختارهای زبانی پی‌می‌افکند. در آن طرح، واژه‌ها و ساختارهای زبان معنا و نقش دیگر به خود گرفته، پیام را به سوی خواننده هدایت می‌کنند. برای گشودن رمز کلام[۳۸] و ارائه تفسیری از پیام، شناخت ذهن و زبان گوینده که عموماً از بستر اجتماعی و فرهنگی او تأثیر می‌پذیرند، لازم است. گفتیم که چنین اتفاق ارتباطی هم در زبان ادب و هم در زبان عادی توده مردم رخ می‌دهد. اکنون به صدق رأی باختین، منتقد پرآوازه روس، پی می‌بریم که گفته ژانری به نام زبان ادب وجود ندارد؛ زبان ادب، صورت متعالی زبان روزمره می‌باشد. ما همواره با یک جدال زبان‌شناسی رو در رو هستیم، جدال بین نیروهای مرکزگرا[۳۹] که مبیّن تجویزات و تقریرات دستور زبان می‌باشد و نیروهای مرکزگریز[۴۰] که شاعر / نویسنده ادیب را از حصن استوار نظام زبان رها ساخته او را در بیان تجربه‌های ناب و احساس‌های ظریف‌اش کمک می‌کنند. این دو نیرو متناسب با اهداف ارتباطی در جریان تعامل زبانی رو به شدت و ضعف می‌گذارند. هرچه کلام از ادبیات[۴۱] رنگ و بوی بیشتری به خود بگیرد، حاکمیت نیروهای مرکزگریز زبان بیشتر خواهد بود. در متون غیرادبی ما حضور دائمی نیروهای مرکزگرا را شاهد هستیم. این را هم بگوییم که ما را با زبان ادب تحمل بیشتر می‌باشد؛ به عبارتی، جذبهٔ صورت‌های زبانی، سنگینی معنا را به کام ما شیرین می‌سازد. اما برای متون غیرادبی، مانند زبان ژورنالیستی، پایاب صبوری‌مان اندک است: یک بار چنین متنی را به لحاظ محتوایش می‌خوانیم و هرگز دگربار به سراغ آن نمی‌رویم، مگر ضرورتی نادر پیش بیاید. ناگفته پیداست در هیچ یک از زبان‌های طبیعی واژه‌ها ایستایی را در حصار معنای قاموسی برنمی‌تابند. گویشوران برای بیان مقصود خود غالباً معانی نوینی را بر دوش واژگان می‌گذارند. این کار را شعرا و نویسندگان نمادپرداز و خلاق به لحاظ ادراک عمیق و احساس ظریفی که دارند، و از این رو غالباً صید دام قدرت می‌شوند، با جسارت و اختیار بیشتری انجام می‌دهند. از آنچه گفته شد پیداست هیچ لغت‌نامه‌ای نمی‌تواند کوس «سخن آخر» را بزند. واژگان به دست کاربران زبان، ولو در جریانی بسیار کند و بطئی، به لحاظ معنا / نقش بزرگ‌تر می‌شوند، کوچک‌تر می‌شوند، قابلیت ترکیبی نوین پیدا می‌کنند، مهجور واقع می‌شوند، زبانزد می‌شوند، ترفیع و تنزیل می‌یابند، متولد می‌شوند، می‌میرند... . فرهنگ‌نویسان نمی‌توانند دوش به دوش کاربران زبان راه بسپارند و وقایع اتفاقیه را در لغت‌نامه مضبوط کنند. واژه‌ها در بوتهٔ رفتار زبانی گداخته شده، تغییر نقش و معنا می‌دهند؛ از این‌رو تشخیص مرز بین معنای قاموسی و معنای پراگماتیک / کاربردی واژه ـ آنچه گوینده / نویسنده اراده می‌کند، بسیار دشوار است؛ کسی نمی‌تواند برای ضبط معانی ابداعی گویشوران در فرهنگ رسمی، زمان تعیین کند. بسا دیده شده که واژه یا عبارتی با همه مقبولیت و گستردگی دامنه کاربرد، هنوز در لغت‌نامه ضبط نگردیده است. برخی تصور می‌کنند که این متولیان ادبیات هستند که منشأ خلاقیت‌های نوین زبانی می‌باشند، اما افزون بر شعرا و نویسندگان و در مواردی مترجمان، دیده شده که کودکان، زبان‌آموزان خارجی، عشاق، کاربران زبان مادرانه[۴۲]، زبان دورگه (کریول)[۴۳]، و زبان تماسی (پی‌جین) نیز در رفتار زبانی خود هنجارها، یا قواعد را نادیده می‌گیرند. به هر طریق، خلاقیت‌های زبانی در آغاز از رفتار زبانی توده مردم برمی‌خیزند. و همان‌طور که پیشتر گفتیم به زعم باختین، زبان ادب ریشه در زبان مردم دارد و بین آنها نمی‌توان خط فارق کشید ـ زبان ادب امتداد زبان توده مردم می‌باشد.

اگر شعرا و نویسندگان با زبان همان کاری را انجام می‌دهند که توده مردم انجام می‌دهند در این صورت خصیصهٔ گفتمان ادبی چیست؟ این پرسش را ویدوسن[۴۴] (۱۹۸۵) در مقاله «گفتمان ادبیات» مطرح می‌کند و در پاسخ می‌گوید: عبارات ادبی در گفتمانِ روزمره به طور اتفاقی رخ می‌دهند و از طرح و نظمی خاص پیروی نمی‌کنند. همین عبارات در گفتمان ادبی بخشی از یک طرح / الگوی خاص به شمار می‌روند و در نتیجه، هریک از آثار ادب (سروده یا نوشته) یک کل مستقل را تشکیل می‌دهد (Widdowson، ص ۳۷) روشن‌تر گفته باشیم، زبان شعر دارای آرایشی است از تکرار آواها، ساختارها و شبکه‌های معنا که در عین قائم بودن به نظام زبان در تغایر با آن هستی می‌یابد، هنجارشکنی‌ها تابع اصول و نظم ابداعی شاعر می‌باشد و به قولی، دیوانگیِ شاعر دارای راه و روشی از آن خود می‌باشد.

همبسته بودن معنای قاموسی واژه با معنای کاربردی شاعر موجب می‌شود که عناصر زبانی در شعر، طرح یا به عبارتی، نقش و نگاری به خود گرفته، بدین‌سان محملی از برای انتقال پیام شوند. ویدوسن در همان مقاله برای تصریح منظور خود شعری را از رابرت فراست می‌آورد. من نیز خواهم کوشید تمثیلی از ادب فارسی بیاورم.

Dust of snow
The way a crow
Shook down on me
The dust of snow

From a hemlock tree

Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued.
Robert Frost

به راهی که کلاغی
ذرات برف را
از درخت شوکران
به روی من پاشید

در دلم احساسی برانگیخت
و خاطره‌ای از آن روز را
در ذهنم نقش زد
که همواره نفرینش کرده‌ام.

در سروده بالا، قواعد ترکیب واژه‌ها مطابق با دستور زبان انگلیسی رعایت شده است، ولیکن واژه‌ها با توجه به معنای قاموسی در همنشینی با یکدیگر ناقل مفهومی می‌شوند که صرفاً از قبل بافتار کلام، و به قولی طرح گفتمان، حادث می‌گردد. آن مفهوم چیست؟ کلاغ[۴۵] ، پرندهٔ لاشخور سیاه پر است؛ شوکران[۴۶]، نام درختی است زهرآگین. کلاغ سیاه لاشخور و درختِ زهرآگین شوکران در کنار یکدیگر شبح مرگ را به ذهن تداعی می‌کنند.

آن گاه واژهٔ گرد[۴۷] با معناهای فوق درمی‌آمیزد و ایماژ خاکی که در مراسم تدفین مرده به روی تابوتش می‌ریزند، تجسم می‌بخشند. بنابراین، مفهوم مورد نظر شاعر در خصیصه ترکیب سه واژه مذکور، یعنی طرح گفتمان، نهفته است ـ کلاغ سیه‌بال برفِ نشسته بر شاخساری را فرومی‌ریزد و در همنشینی با ذرات برف و درخت شوکران به نماد مرگ مبدل می‌شود. همین که به این تفسیر رسیدیم، کلاغ مظهر کشیشِ سیاه قبا می‌شود که به روی جنازه خاک می‌پاشد.

اکنون می‌کوشم با بضاعت اندکی که از ادب فارسی، آن هم از سرِ دولت عشق دارم، شعری را پیدا کنم با طرحی که آفریده ذوق سراینده و ناقل پیامی است که از غایت ظریف‌اندیشی تفسیر را برنمی‌تابد. این خواننده صاحبدل است که می‌تواند شمایل اندیشه خود را در آینه پرتلون آن مشاهده کند.

زمستان[۴۸]

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،
سرها در گریبان است.
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.
نگه جز پیش پا را دیدْ نتواند،
که ره تاریک و لغزان است.
وگر دست محبت سوی کسی یازی،
به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛
که سرما سخت سوزان است.
...
مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیرِ پیرهن چرکین!
هوا بس ناجوانمردانه سردست ... آی...
دمت گرم و سرت خوش باد!
سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای!
...
چه می‌گویی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟
فریبت می‌دهند، بر آسمان این سرخی سحرگه نیست.
حریفا! گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است.
و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده،
به تابوتِ ستبر ظلمت نُه توی مرگ اندود پنهان است.
حریفا! رو چراغِ باده را بفروز شب با روز یکسان است.

م. امید

مجال تنگ است و سخن بسیار، لیکن همین قدر بس که شاعر در سرودهٔ خود طرحی از واژه‌های فصیح ادب فارسی را با کلماتی از زبان گفتار در آمیخته که در رابطه‌های همنشینی با یکدیگر راه را برای تفسیرهای گوناگون باز می‌کند، هرچند در تفسیر شعر، آن صورت وهم‌انگیز از میان برمی‌خیزد و ناپدید می‌شود. در این شعر فارسی، مفهوم در حجاب الفاظ مستتر مانده و ذهن بی‌شکیب خواننده درصدد آن است که پرده از لفظ برگیرد و به تماشای جمال معنا بنشیند. این خصیصهٔ هنر اصیل است که رازناک باشد تا هوادارانش برای تقرب به آن بی‌قرار بمانند. زمانی که شاعر یا نویسنده ادبی برای بیان طرفه‌های معنا و صور خیال، زبان را نارسا می‌بیند ناگزیر آن را نخست به شیوه خود درهم می‌شکند پس آنگاه از عناصر آن طرحی نو می‌ریزد، طرحی که کمتر از عقلانیت، بیشتر از عواطف هنری خالق اثر، هستی می‌یابد. سخن پایانی آن که در زبان ادب، شیوه بیان در مصطبهٔ قدرت نشسته و عصای اسقفی را به دست گرفته است. و همین نکته ما را به آغاز بحث‌مان متصل می‌کند، که به روایت دشتی از قول آناتول فرانس آوردیم: «ادبیات یعنی شیوهٔ بیان».

*استاد دانشگاه آزاد اسلامی - تبریز

پی‌نوشت

1-Macroview / bird's view
2-Language system
3-Language behavior
4-Experimentalism
5-Innateness
6-Genotype

7-Phenotype
8-Essentialism
9-Phenomenology
10-Type
11-Token
12-Consciousness
13-Concepts
14-forms
15-Enviromentalists / interactionists
16-H.G.Widdowson.(1985) Explorations in Applied Linguistics 2. Oxford University Press.
17-Reference rules
18-Expression rules
19-Propositional meaning
20-Communicative / pragmatic
۲۱- بهروز عزبدفتری. «دستور زبان و غمازی‌های کلانی»، **فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، سال دوم، شماره ۳، بهار ۱۳۸۴.
22-Absolutism
23-Relativism
24-Rationalistic
25-Aesthetic
26-Pattern
27-Textual meaning
28-Creation
29-Conversion
۳۰ - کاظم برگ‌نیسی. **غزلیات سعدی**. انتشارات فکر روز. (یادآوری: توضیح واژه‌ها و شرح معانی برخی از ابیات از این اثر گرفته شده است).
31-Synchronic
32-diachronic
33-Discoursal value
34-Janus
35-Individualistic
۳۶ - بهروز عزبدفتری. **روانشناسی هنر** (ترجمه، نویسنده: سمنوویچ ویگوتسکی، ۱۹۷۷)، انتشارات دانشگاه تبریز، چاپ دوم، ۱۳۸۴.
37-Extension
38-Decoding
39-Centripetal
40-Centrifugal

41-Literariness
42-Motherese
43-Creole
44-H.G. Widdowson. 1985. "Literature as diseourse," in Stylistics and the Teaching of Literature. Longman
45-Crow
46-Hemlock
47-dust
۴۸ - غلامحسین یوسفی(۱۳۶۹). **چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران**، تهران انتشارات علمی.

منابع

۱.اتحاد، هوشنگ (۱۳۸۳)، **پژوهشگران معاصر ایران** (ج ۷)، تهران: فرهنگ معاصر، چاپ اول.
۲. برگ‌نیسی، کاظم (۱۳۸۰)، **غزلیات سعدی**، تهران: فکر روز، چاپ (یادآوری: توضیح واژه‌ها و شرح معانی برخی از ابیات از این اثر گرفته شده است.)
۳. عزبدفتری، بهروز (۱۳۸۴)، «دستور زبان و غمازی‌های کلامی»، **فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، سال دوم، شماره ۳، بهار ۱۳۸۴.
۴. ویگوتسکی، سمنوویچ (۱۳۸۴)، **روان‌شناسی هنر**، ترجمه بهروز عزبدفتری، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز، چاپ دوم.
۵. یوسفی، غلامحسین، **چشمه روشن: دیداری با شاعران**، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۹.
6-H.G. Widdowson. 1985. "Literature as diseourse," in Stylistics and the Teaching of Literature. Longman