

فرایند معنایابی در سطوح زبانی شعر معاصر

محمد خسروی شکیب *

چکیده

زبان، بستری مناسب برای افکار و حادثه‌های ذهنی انسان است که با درجه‌های متفاوتی از وضوح و صراحت در لایه‌های ضمنی خود حامل معناست. درک و تجربه‌ی معناهای زبانی تا رسیدن به ذهن گویندگان آن‌ها، تنها از طریق تحلیل و تجزیه‌ی سطوح زبان و درک روساخت و ژرف‌ساخت آن امکان‌پذیر است.

از آن‌جا که شعر معاصر با تکیه بر بینش و نظریه‌ی ادبی‌نیم، دارای تنظیمات و انتظارات ساختاری و بافتاری مستقل است، مسیر معنادهی و معنایابی زبان نیز متفاوت است. واحدهای سه‌گانه‌ی زبانی - واحد واژگانی، واحد جمله و واحد بند - قلمروهای متفاوت زبان شعر معاصر هستند که تحلیل میزان باروری و تأویل‌پذیری آن‌ها نشان‌گر استقلال و هویت شعر معاصر به‌عنوان سبکی پذیرفتنی با قابلیت پیروی و تداوم است. مدلول‌گریزی، فاصله‌گذاری‌ها، استفاده از شبه‌جمله‌ها برای دفع نقش ارجاعی زبان و افتادگی‌های زبانی در سه سطح مذکور، فرایند کشف رمز و معنایابی را در تمام سطوح زبان کند می‌کند. از آن‌جا که شعر یک پدیده‌ی مصنوع است و به‌صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه خلق می‌شود، تجزیه و تحلیل سطوح زبانی برای دست‌یابی به معنا، برخورد زبان‌شناسانه را با شعر تکلیف می‌کند.

تحلیل این مطلب که شعر چگونه معنا و راه معنادهی خود را در سطوح یا قلمروهای مختلف زبانی برای همگان نمایش می‌دهد سؤال اصلی این مقاله است.

کلیدواژه: زبان‌شناسی، شعر معاصر، قلمروهای زبانی

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان Khosravi_shakib@yahoo.com

تاریخ وصول: ۸۹/۲/۲۵ - پذیرش نهایی: ۸۹/۱۰/۲۲



مقدمه

در قلمرو ادبیات هر تفکر و حادثه‌ی ذهنی که به هیأت زبان درآید، دارای معنا است. هرچند معنا ممکن است، در نگاه نخست، واضح نباشد و در عمق لایه‌های زبانی مستتر باشد؛ اما ممکن نیست واژه‌هایی در شعر به کار رود که مهم‌ل و بی‌معنا باشد. هر لفظ و واژه‌ای حامل یک معنای خاص است که در کنار واژه‌های دیگر و تحت تأثیر و تسلط نحو منطقی و درستی به معنای از پیش اندیشیده هدایت می‌شود. (از زبان شناسی به ادبیات / ۱ / ۱۴۳). قدرت و تأثیر زبان، در گوناگونی و تفاوت معناها، به سامان و ساختمان زبان بستگی دارد. منظور از آگاهی و خبر در ادبیات به مفهوم وسیع آن، می‌تواند به کلیت ساختارهای عاطفی و عقلانی، که به مخاطب انتقال یافته و بر او تأثیر عمیق می‌گذارد، اشاره داشته باشد. مطالعه‌ی عمل و حرکت زبان در جهت انتقال این آگاهی، برخورد زبان‌شناسانه با شعر را تکلیف می‌کند. «شعر یک فرایند و پدیده‌ی مخلوق و مصنوع است که خودآگاه یا ناخودآگاه به طریقی معین ساخته می‌شود». (مجله زبان‌شناسی / ۱۶۵). درک، تجزیه و تحلیل زنجیره‌ی معنایی و تکمیل و تبدیل فاصله‌ها از طریق پی‌گیری سطوح یا قلمروهای زبانی یک شعر، امکان‌پذیر است. شعر هنگامی که از سیطره‌ی ذهن شاعر رهایی یافت و در پیکره‌ی زبان به دست مخاطب رسید به یک اثر هنری دیگر تبدیل می‌شود. دیگر امکان ندارد که به همان اندیشه و دیدگاه شاعر و ذهنیت او و همان چشم به آن نگریسته شود. تجربه‌ی درست و کاملی وجود ندارد که مخاطب و منتقد از آن لذت ببرد و بکوشد تا دیگران را نیز به سوی آن هدایت کند. گذشته از همه، تجربه‌ی منتقد یا خواننده، اصولاً در ماهیت شعر جای ندارد یا توسط آن تضمین نشده است. منتقد در قلب موضوع نیست. در واقع منتقد زبان‌شناس کسی است که روی یاد گرفتن، درک و خواندن یک شعر به نحوی متفاوت اصرار دارد و قادر است قلمروها و سطوح زبانی، مکانیسم‌ها و فرایندهایی که عمل خوانش یک شعر را ممکن و تضمین می‌کند، مشخص کند. اگر از سطوح زبانی نام برده شد به این معناست که برای کشف معنای آثار ادبی از تجزیه زبان به قلمروهای متفاوت گریزی نیست؛ چراکه درک معنا در گرو فهم درست چم‌وخم‌های زبانی است و در شعر معاصر مسیر و گذر معنایابی و معنادهی



از طریق سه قلمرو - واژه، جمله و بند - و مناسبات بین آن‌ها مقدور خواهد بود. موضوع این نیست که منتقد و یا یک زبان‌شناس، ذهنیت و خواسته‌های خود را در شعر یا بر صراط زبان آن انعکاس یافته بیابد؛ بلکه باید خواندن درست یک شعر و تکمیل زنجیره‌ی معنایی آن را به شیوه‌ای همگانی، علمی و مخاطب‌پسند تضمین و توجیه کند. (توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی/۴۷). به عبارت دیگر توضیح این مطلب که شعر چگونه معنا و راه معنایابی خود را برای همگان نمایش می‌دهد بر عهده‌ی یک منتقد آگاه و زبان‌شناس است. از آن‌جا که بعضی شعرها فاصله‌گذاری شده‌اند، یعنی گویی افتادگی زبانی دارند هیچ کشف رمزی نخواهد توانست روی تمام سطوح زبانی یک شعر از روساخت گرفته تا زیرساخت آن عمل کند. (Linguistic structure in poetry/17). بسیاری از شعرهای نیمه، سپهری، فروغ، شاملو و... از این تکنیک فاصله‌گذاری استفاده کرده‌اند. آن‌ها با حذف پاره‌های زبانی سعی کرده‌اند، خواننده را با متن شعری خود درگیر کنند. این جدال خواننده با متن ضامن باروری و قابلیت تأویل‌پذیری متن شعری خواهد شد. اثر شعری خوب، آن است که هم یک معنای غنی و هم یک شکل پیچیده‌ی مطابق با معنای خود را داشته باشد که با هم تنیده شده و وحدت یابند. «حقیقت معنا چیزی شبیه به حقیقت علمی نیست بلکه بیش‌تر، عصاره‌ی یک تجربه‌ی انسانی، به‌خصوص تجربه‌ی حاصل از حادثه‌ای ذهنی است در ظرف زبان. (زبان و ادبیات در گذرگه سنت و مدرنیته/۸۷). دنیا به ظاهر یک مکان آشفته و آکنده از اغتشاش است؛ اما اثر شعری خوب نمی‌تواند مغشوش باشد؛ بلکه باید چیزی‌های مرتب بیرونی و حتی ذهنیت‌های آشفته را به سامان برساند و در نهایت یک حقیقت معنادار و یک نگرش عمیق و مرتب را به ما منتقل کند. وقتی که به دیدن یک شعر از منظر عدم وحدت در اجزای آن نظر می‌کنیم و وحدت یک‌پارچه یا محتوای کامل آن را رد و نفی می‌کنیم، ارزش عمقی و هنری آن را به‌عنوان یک اثر هنری با ارزش، نفی کرده‌ایم.

در نگرشی سطحی می‌توان گفت که شبکه‌ی زبانی و انسجام آن با پرداخت معنای منطقی، چندان تناسب ندارد. گویی فاصله زبانی باعث به تعلیق افتادن معنا شده است. (8/Linguistic theory and structural stylistic). اما این عدم هم‌خوانی آشکار، تمهیداتی است برای به نمایش نهادن لحظه‌ای مبہوت‌کننده،



که نشان دهد شاعر در طول تمام شعر تا حدی درست عمل کرده است. خواننده با خود می‌گوید زبان با آن چه می‌خواهد بگوید، تناسب ندارد ولی با کشف درست مناسبات زنجیره‌ی معنایی، ناگهان همه چیز در جای خود قرار می‌گیرد و زبان به وسیله‌ای برای تجسم کامل معنا مبدل می‌شود. در این هنگام خواننده از ناهم‌خوانی اولیه به سوی نوعی هم‌آهنگی بی‌نظیر معنایی حرکت می‌کند و به آن دست می‌یابد. ضرورتی که خواننده را با معنا و پیام پیوند می‌دهد در جایی عمیق‌تر از ظواهر سطحی نهفته است. ذهنیت خواننده‌ای که یک شبکه‌ی معنایی ساده و سهل‌یاب را دوست دارد به شعر لطمه وارد می‌کند.

قلمروها و سطوح زبانی

در شعر معاصر، عناصر زبانی از کلمات، هجاها، جملات و محورهای ارتباطی نحوی و صرفی به تناسب با نقش ارجاعی آن‌ها انتخاب و سازگاری نمی‌شوند؛ بلکه هم‌چون گزینشی دفعی، انتخاب می‌شوند تا بتوانند آن چه را که شاعر می‌خواهد، در قالب زبان خود بیان کند. از این‌روست که گاهی با منطق زبانی و ذهنی خوانندگان جور در نمی‌آیند و این ناسازگاری اولیه به معنای بی‌معنایی نیست؛ بلکه به معنای پنهان کردن معنا در لوای سطوح زبانی جهت کشف پیام همراه با لذت و انگیزش است؛ چراکه در لذت دست‌یابی به معنا و پیام روشن و آسان‌یاب، انگیزش و تأثیر، به مراتب کم‌تر از تأثیر و لذتی است که در نتیجه‌ی تلاش و کوشش برای یافتن معناهای ضمنی و فرازبانی به دست می‌آید. در ساختار شعر معاصر، می‌توان سه قلمرو زبانی را با توجه به پیوند ارگانیکی معنا، از هم تفکیک کرد:

الف: قلمرو نخست، کوچک‌ترین واحد مستقل یک زبان است که دارای دلالت معنایی مستقل باشد. گاهی دلالت معنایی این قلمرو در پیوند با قلمروهای دیگر به زنجیره‌ی معنایی درست و منطقی پیوند نمی‌خورد. به این معنا که در یک زنجیره‌ی زبانی، استقلال معنوی این واحد با توجه به زنجیره‌ی زبانی پس و پیش درست به نظر نمی‌رسد؛ ولی در فرآیند پیوستن به واحدهای زبان ادبی مولد معنی می‌شود. در



زبان، این کوچک‌ترین واحد، به‌وسیله‌ی هجاهای زبانی ساخته می‌شود و معادل «واژه» است.

شب، گلدان پنجره را ربوده است. (هشت کتاب / ۱۷۴).

در مصرع بالا، «شب» در معنای حقیقی خود به‌کار نرفته است. در زنجیره‌ی زبانی این مصرع می‌توان به معنایی تقریبی و حدسی دست یازید که همانا سیاهی شب است. البته این معنای حدسی، باید با قرینه‌ی آشکار به معنای حقیقی کلمه پیوند زده شود. یعنی نمی‌توان از «شب» به معنایی رسید که هیچ ارتباطی با اصل و معنای واژگانی «شب» ندارد یا این که درست با آن در تضاد است. با این توضیح، از واحد زبانی «شب» در زنجیره‌ای بزرگ‌تر به نام جمله، سیاهی شب اراده شده، که عامل ناپیدایی و استتار گلدان پشت پنجره است و این سیاهی از ملازمات «شب» است. «هنگامی که در آستانه‌ی آفرینش شعر قرار می‌گیریم، ضوابط و روابط دستوری و منطقی به سمت و سوی ضوابط و روابط تحلیلی و معنایی هدایت می‌شوند؛ بدین معنا که ضوابط برای جهت خدمت بهتر در قلمرو هنری، در جایگاهی فراتر استخدام خواهند شد». (24 / Stylistic and the teaching of literature). زبان خودکار هنگامی که به‌درستی با قوانین مسلط، مورد استفاده قرار گیرد، پیام و آگاهی شفاف را به‌دور از سازمان‌بندی پیچیده‌ای ارائه می‌دهد؛ چراکه لایه‌های زبانی به‌وسیله‌ی ساختارهای مطلقاً منطقی سازمان‌بندی شده‌اند؛ اما در زبان هنری شعر، عناصر متعلق به روایت با عناصری چون موسیقی، صور خیال و صور ابهام و دیگر عناصر در سطحی عالی‌تر ترکیب می‌شوند و در زنجیره‌ای متحد، تصاویر زبانی خاص را می‌سازند که در آن معناها و اندیشه‌ها با زبان هم‌عرض نیستند؛ بلکه زبان در این ساختار هنری، ابعادمند و حجم‌دار می‌شود چراکه تأویل و تفسیرهای متعدد را برمی‌تابد.

ب: قلمرو دوم، واحد جمله است که در همه‌ی زبان‌ها، ابتدایی‌ترین واحد مستقل نحوی است. هرچند یک واژه هم می‌تواند استقلال نحوی داشته باشد و هم به‌صورت مفعول یا دیگر ارکان نحوی به‌کار رود؛ ولی در این‌جا منظور کلیت نحوی است که وحدت درونی داشته و آغاز و انجام آن واحد از لحاظ ساختاری، مقید و



درنگ‌پذیر باشد. این واحد زبانی علاوه بر محدودیت در میان مکث و توقف سرحدی، در بردارنده‌ی این حقیقت نیز است که حضور این تقیّد آغازین و پایانی، نشان‌گر هویت سازمان درونی آن واحد زبانی است. ساختار درونی این واحد زبانی می‌تواند تک‌ترکیبی باشد که در این صورت یک چند واحد زبانی از قلمرو نخست - واژه - هم‌زمان دستگاه معنایی واحد را به‌وجود می‌آورند که درست برابر با یک جمله‌ی خبری، پرسشی، عاطفی، سوّالی و... است.

آی آدم‌ها، که روی ساحل آرام در کار تماشا کنید!
موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش
پخش می‌گردد، چنان مستی به جای افتاده، بس مدهوش
می‌رود نعره‌زنان؛ وین بانگ باز از دور می‌آید
آی آدم‌ها ...

و صدای باد هر دم دل‌گزاتر؛
در صدای باد بانگ او رهاتر
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:
آی آدم‌ها...

(مجموعه کامل اشعار نیما/۳۲۰)

در شعر بالا مصرع «آی آدم‌ها» که با مکث و توقف در آغاز و پایان، در سطح ساختار شعر به‌صورت مکرر آمده است. یک مصرع مستقل را به وجود آورده، که واحد جمله است و معنای کاملی را حمل می‌کند. در واقع در این شعر، مصرع «آی آدم‌ها» یک جمله است و تا حدی خود را تکثیر می‌کند که به سطح یک جمله و حتی دو جمله برسد.

آی آدم‌ها به دادم برسید.
آی آدم‌ها برایتان متأسفم.
آی آدم‌ها شما را به خدا قسم می‌دهم، به دادم برسید.



تکثیر این واحد زبانی بر عاطفه، پشت ساختار کلی شعر استوار است. (7/Toward a speech act Theory of literature discourse). هر چه عاطفه و احساس پشت رو ساخت شعر گسترده و غنی‌تر باشد، واحدهای زبانی قابلیت تکثیر وسیع‌تری می‌یابند. شعرهایی که در آن‌ها عاطفه ضعیف است، تأویل‌پذیری و تکثیرپذیری واحدهای زبانی نیز محدودتر است. گردش تصاویر زبانی در هر بند با دیگر بندها متفاوت است. یک مصرع واحد، علاوه بر عاطفه‌ی واحد در پشت رو ساخت، زنجیره‌ی زبانی را به صورت عینی و دیداری به هم پیوند زده است. سیر عاطفه‌ی قوی در چهار بند از شعر «آی آدم‌ها» هم‌عرض با زبان است. یعنی زنجیره‌ی زبان در پنج بند می‌تواند عاطفه شاعر را تا حدودی نشان دهد؛ اما زبان در مصرع پایانی هر بند چندان با سیر عاطفه هم‌عرض نیست. زبان در مصرع پایانی - آی آدم‌ها - از عاطفه و احساس شاعرانه جا مانده است. از این رو تکثیر زنجیره‌ی زبانی در این مصرع، که قابلیت آن را نیز دارد، بر عهده‌ی خواننده است. در حقیقت معادله‌های ذهنی مخاطب در این جا به هم می‌خورد؛ چرا که قبلاً زبان و زنجیره‌ی زبانی به صورت یک پارچه و کاملی وجود داشت و این خواننده بود که می‌بایست از یک زنجیره‌ی کامل زبانی به معنا و عاطفه‌ی ژرف ساخت دست یابد؛ حال آن که در این شعر عاطفه‌ی شاعر آشکار است؛ اما زنجیره‌ی زبانی قابلیت حمل آن را ندارد. در این حالت خواننده باید زنجیره‌ی زبانی را تا حدی تکمیل و تکثیر کند که حامل و ظرف مناسبی برای عاطفه‌ی شاعرانه باشد. هر کدام از مصرع‌های پایانی شعر «آی آدم‌ها»، با تکیه بر عاطفه قوی در ژرف ساخت شعر، قابلیت رسیدن به سطح یک واحد مستقل - جمله - را دارند. البته باید گفت، این واحد ساختاری دیگر نمی‌تواند خود را تا بی‌نهایت تکثیر کند. تا حدی قابلیت تکثیر را دارد که عاطفه و حادثه‌ی ذهنی شاعر در ژرف ساخت، اجازه می‌دهد. این شگرد زبانی که در ساختار شعر معاصر اتفاق افتاده است، بر گسستگی ذاتی زبان افزوده است.

واحد زبانی که در قلمرو دوم طرح شد می‌تواند ساختاری دو ترکیبی یا چندترکیبی داشته باشد؛ به طوری که یک رابطه‌ی اسنادی، زنجیره‌ی معنایی پاره‌های ترکیبی را به سامان می‌رساند.

به کجای این شب تیره بیاویزم قبابی زنده‌ی خود را،
تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون
تیرهای زهر را دل خون؟
(مجموعه کامل اشعار/۳۶۰).

پاره‌ی زبانی بالا را می‌توان یک واحد زبانی مستقل فرض کرد که خود از دو واحد مستقل تشکیل شده است. مصرع اول، پاره‌ی نخست این واحد زبانی است و دو مصرع دیگر پاره‌ی دوم آن. نماینده‌ی رابطه و پیوند ساختاری در این واحد حرف ربط «تا» است که ارتباط معنایی دو واحد را برای تشکیل واحد زبانی بزرگ‌تر محکم‌تر کرده است.

در ساختار شعر معاصر، این قلمرو با واحدهای زبانی یک ترکیبی و دوترکیبی، باعث کوتاهی و بلندی مصرع‌ها شده است. اصل تساوی مصراع‌ها که یک عنصر مسلط ساختاری در شعر کلاسیک بود، در ساختمان شعر معاصر قطعیت خود را از دست داد؛ هرچند در شعر معاصر مصرع‌هایی با اصل تساوی هجاها نیز فراوان یافت می‌شود. نیما به‌عنوان نظریه‌پرداز شعر معاصر در اشعار خود، طبیعت ساختاری و سازمان واحدها و پاره‌های زبانی فراجمله را به اثبات رسانید و جملات با اصلی متفاوت نسبت به جمله در ساختمان شعر کلاسیک سازمان‌دهی شدند به‌طوری‌که مفهوم مرز در ساختار مصرع از طریق افزودن قوانین جدید عروضی، عملاً نامحدود شد.

سرچشمه رویش‌هایی، دریایی، پایان تماشایی.
تو تراویدی؛ باغ جهان تر شد، دیگر شد
صبحی سر زد، مرغی پر زد، یک شاخه شکست؛ خاموشی هست.
خوابم بر بود، خوابی دیدم؛ تابش آبی در خواب، لرزش
برگی در آب.
این سو تاریکی مرگ، آن سو زیبایی برگ. این‌ها چه،
آن‌ها چیست؟ انبوه زمان‌ها چیست؟
این می‌شکفتد، ترس تماشا دارد. آن می‌گذرد، وحشت دریا دارد.

پرتو محرابی، می‌تابی، من هیچم؛ پیچک خوابی بر نرده
اندوه تو می‌پیچم.

تاریکی پروازی، رویای بی‌آغازی، بی‌موجی، بی‌رنگی،
دریای هم‌آهنگی!

(هشت کتاب/۲۱۰).

هم‌چنان که ملاحظه می‌شود، مصرع‌ها در این ساختمان جدید از محدودیت‌ها و قیدوبند تساوی هجاها، آزاد شده‌اند. قافیه و ردیف با آرایشی دیگرگونه و متعالی‌تر به کار گرفته شده است. هر مصراعی از چندین قافیه درونی برخوردار شده است که موسیقی غنی شده‌ای را به کل ساختار شعر عطا کرده است و به زبان شعر، سرزندگی، تحرک و جنبش فراوان تزریق کرده است. در متن شعری، استخدام زبان ادبی، نشان دهنده‌ی قدرت و توانش ادبی شاعر است؛ چراکه گزینش شکل خاصی، برای زبان یک متن ادبی، در جهت انتقال آگاهی‌های معنی‌دار است. علاوه بر هنجارهای زبان شعر - وزن و قافیه - عناصر دیگری به کار گرفته می‌شوند تا سازه‌های هنری را از سکون و رکودهایی که متن را به سوی خودکار شدن هدایت کند، دور کرده و زبان آن را به سوی غنای معنوی و معرفت‌تأویلی و تفسیری هدایت کند. استفاده از عناصری مثل وزن و قافیه به‌تنهایی، تضمین‌کننده‌ی عدم خودارجاعی و خودکار بودن زبان نمی‌تواند باشد؛ بلکه برای جلوگیری از خودارجاعی زبان، متن هنری باید به صورت کنش‌های متقابل و متضاد ساخته شود. (پژوهشنامه فرهنگستان زبان ایران/۷۱). به این معنی که، هرچند برخی از عناصر وظیفه‌ی خودکار کردن زبان را بر عهده دارند، گروهی دیگر با حذف عنصر خودکاری و خودارجاعی، سکون و سکوت زبان را تعدیل کرده و چشم‌داشت ذهنی مخاطب را از زنجیره‌ی روایی مقدم، با زنجیره‌ی نامنتظر و متناظر بر هم می‌ریزند.

اهل کاشانم اما

شهر من کاشان نیست.

شهر من گم شده است.

من با تاب، من با تب

خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام.

(هشت کتاب/۵۶).

در شعر «صدای پای آب» سازه‌ی نحوی بعضی از مصرع‌ها از نحو منطقی و دستوری ساده و بهنجاری برخوردارند. در ساختار این شعر بلند، «اهل کاشانم» چندین بار در مقاطع گوناگون شعر تکرار شده است. گویی شاعر با تکرار این مصرع از یک تجدید مطلع، برای دوری از تکرار و ابتذال معانی شعری مدد جسته است. این مصرع «اهل کاشانم» از نحو درست و منطقی همراه با مکانیسم یکتا کردن برای القای معنا برخوردار است. به این معنا که این مصرع، یک جمله با معنی مشخص و سراسر است. نکته‌ی قابل توجه این جاست که شاعر هر جا که به این عنصر تکرار دست یازیده است، بلافاصله با مصرعی دیگر حالت خودارجاعی آن را خنثی کرده و آن را به‌سوی قلمرو هنری و ادبی رانده است. در مصرع نخست، سپهری گفته است «اهل کاشانم»؛ ولی در مصرع دوم گفته است که «شهر من کاشان نیست». این تناظر نامنتظر، خواننده را به درنگ وادار می‌دارد که چگونه یک نفر اظهار می‌کند که اهل کاشان است؛ اما شهر او کاشان نیست؟ و از آن فراتر شهر او گم شده است. لذا در زبان عالی هنری، اگر پاره‌ای دارای زنجیره‌ی معنایی پیدا و خودارجاعی باشد، پاره‌ای دیگر با قرار گرفتن در تناظر و تقابل با آن پاره، زنجیره‌ی معنایی خودارجاع و آسان‌یاب آن را پس می‌راند به نحوی که باعث درنگ و تأمل خواننده شود. در پاره‌ی شعر بالا، مصرع اول و دوم در تناظر یکدیگر، زبان را از خودارجاعی اولیه به سطح هنری و ادبی ثانویه ارتقا داده‌اند. در مصرع‌های بعدی زبان عمیق می‌شود و زنجیره‌ی معنایی در لایه‌های درونی زبان مستتر می‌شود، به نحوی که دست‌یابی خواننده به آن در گرو اندیشیدن و تفکر در عمق زبان است. در مصرع «خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام» واژه‌ها به صورت مستقل دارای معنی و قلمروی معنایی مشخص شده‌ای هستند؛ ولی در زنجیره‌ی معنایی کل مصرع، زبان حالت خودارجاعی خود را از دست می‌دهد و با آمدن عبارت «آن طرف شب» ناگهان همه‌ی روشنی زبان به تاریکی ابهام بدل می‌شود. کلمه‌ی «شب» مرکز آشنایی‌زدایی و خروج آن از هنجارهای خودارجاع و خودکار شده است. چنین به نظر می‌رسد که مقصود از «آن طرف شب»، «روز» باشد که اگر چنین باشد، مراد روشنایی و تنزه و تمایز نور است. اگر شاعر

کلمه‌ی «روز» را در زنجیره‌ی نحوی مصرع جاسازی می‌کرد، مصرع از وضوح بیش‌تر و درنگ و تأمل کم‌تر خواننده برخوردار می‌شد؛ ولی شاعر کلمه‌ی «شب» را جهت تقابل و تناظر با روز به صورت «آن طرف شب» به کار گرفته است، تا معنا را یک قدم عقب‌تر راند و به همان نسبت از سهولت انتقال ذهن به آن بکاهد. واژه‌ی «شب» گسستگی ذاتی زبان را، که ماده‌ی شعر است و درنگ و تأمل خواننده را برای التذاذ بیش‌تر، مضاعف می‌کند، تضمین می‌کند.

ج: قلمرو سوم، واحد زبانی، بندهای شعری است. در این قلمرو، هرچند در شعر را از منظر توالی هجاهای زبانی در واحد جمله و مصرع‌های کش داده شده، زنجیره‌ی زبانی طولانی‌تری به وجود آمده است و نیز هرچند مصرع‌ها نسبت به سیالیت عاطفه‌ی شاعرانه، کوتاه و بلند شده است؛ اما این زنجیره‌ی کوتاه و بلند، باعث پیدایش بندها شده است و ساختار شعر را از بندهای چندگانه تشکیل داده است که گاهی قید تساوی در تعداد مصرع‌های هر بند، نسبت به کوتاهی یا بلندی مصرع‌ها، بیش‌تر لحاظ شده است.

در شعرهای کوتاه نیما، مانند «تو را من چشم در راهم»، «شب همه شب»، «پاس‌ها از شب گذشته است»، «بر سر قایقش» و ... می‌بینیم که ساختمان شعری از بندهای چندگانه به وجود آمده است و هر بند از بند دیگر به واسطه‌ی مصرعی تکراری و کانونی جدا شده است. در این ساختار، در حالی که توالی مصرع‌ها بر اثر سیالیت عاطفه و یک‌پارچگی حادثه‌ی ذهنی شاعر کوتاه و بلند شده و قید تساوی مصرع بر هم خورده؛ قید تعدد مصرع در هر بند رعایت شده است. گویی قید تساوی مصرع در شعر کلاسیک از منظر هجاهای زبانی، در این ساختار جدید به قید تساوی تعداد مصرع‌ها در هر بند تغییر شکل یافته است.

بر سر قایقش اندیشه‌کنان، قایق‌بان

دائماً می‌زند از رنج سفر بر سر دریا فریاد؛

اگرم کشمکش موج سوی ساحل راهی می‌داد.

سخت طوفان زده روی دریاست

ناشکییاست به دل قایق‌بان
شب پر از حادثه، دهشت‌افزاست
بر سر ساحل هم می‌کرد اندیشه‌کنان قایق‌بان
ناشکییاتر بر می‌شود از او فریاد
«کاش بازم ره بر خطه‌ی دریای نگران می‌افتاد!»

(مجموعه کامل اشعار/۵۱۶).

چنان‌که مشاهده می‌شود، ساختمان این شعر، بر اتحاد بندها از لحاظ تعدد مصرع استوار است. شاید بتوان گفت اتحاد و یک‌پارچگی عاطفه در ژرف‌ساخت زبان، ساختاری این‌چنین منظم و یک‌دست را به‌وجود آورده است. ساختار این‌گونه اشعار به خاطر جلوه‌های دیداری منظم، خواننده را بیش‌تر جذب می‌کنند. این قلمرو - واحد بندها - شعر را به پاره‌ها و بندها تقسیم کرده است که از نظر ساختاری در تضاد با قلمروی نخست - واژه - است؛ ولی از خصیصه‌ی مستقیماً معنایی برخوردار است و با لحاظ کردن زنجیره‌ی معنایی، در تشابه با قلمرو دوم - واحد جمله - است. با آزمون دقیق عناصر ترکیبی ساختار، در هر سه قلمرو می‌توان دریافت که قلمرو نخست - واژه - در حوزه‌ی علم بیان بررسی خواهد شد و قلمرو دوم و سوم - واحد زبانی جمله و بند - به حوزه‌ی علم معانی تعلق دارد. باید در نظر داشت که توالی و در عین حال تقطیع ساختار شعر معاصر، به‌صورت پاره‌هایی معنی‌دار، می‌تواند ساختار و ساختمان روایتی شعر را در سطحی بالاتر، نگه دارد. (مجله زبان‌شناسی/۴۵). با وجود پیدایی شکاف در روستخت شعر، زنجیره‌ی معنای زبان پی در پی به‌وسیله‌ی تسلسل تداعی‌های ماوراء متن - تداعی‌های سیاسی، اجتماعی، تاریخی، فرهنگی - در معرض درک مضاعف خواننده قرار می‌گیرد؛ چراکه کشف یک مجهول و تعادل معنایی در دل موقعیت‌های متفاوت و گسسته‌نمای ساختاری به لذتی دیگرگونه و متعالی ارتقا داده می‌شود؛ اما در شعر کلاسیک یک تجسم مداوم ذهنی از ساختار را درمی‌یابیم، که تقسیم آن به پاره‌ها و واحدهای منفصل، همواره این احساس را منتقل می‌کند که با شعری ساختگی و مصنوعی به دور از تخیل و ادبیت مواجه هستیم.

بندها به‌عنوان واحدهای زبانی منفصل و گسسته‌نما در شعر معاصر، این حقیقت را آشکار می‌کنند که گسیختگی و بخش‌پذیری زبانی متن، ممکن است و



می‌توان این تقسیم‌بندی آگاهانه‌ی ساختار شعر به پاره‌ها و بندهای متعدد را می‌توان با تقسیم‌بندی یک متن نمایشی و تئاترگونه، مقایسه کرد. (A linguistic guide to English poetry/110). متن تئاترها و نمایش‌نامه‌ها به بخش‌ها یا مجالس (پرده‌ها) متعدد تقسیم‌پذیرند و توسط یک پرده یا میان‌پرده از هم جدا شده‌اند. این فاصله‌گذاری در میان پرده‌های یک نمایش یا تئاتر باعث می‌شود تا نمایش‌گر وقت بیش‌تری و بهتری را برای نقد و تحلیل پرده‌ی پیشین داشته باشد؛ چراکه تحلیل اثر در مکان نمایش به حقیقت نزدیک‌تر است و مدامی که بیننده از سالن بیرون نرفته و ذهن او درگیر و متأثر از اثر است، بهتر می‌تواند صحنه‌ها را یادآوری و تحلیل کند. در شعر معاصر نیز، تفکرات و اندیشه‌های شاعر در ساختار شعر، به‌وسیله‌ی مکث‌ها و توقف‌هایی در فواصل متعدد در معرض نقد و تحلیل خواننده قرار می‌گیرد. شعر معاصر، هنگامی که رسالت خود را بر دوش بندهای گسسته‌نمای زبانی قرار داد، گویی این تقطیع ساختاری، عاملی سنجیده و حساب شده و عمدی بود که شاعران را قادر می‌ساخت تا با سهولت و سادگی بیش‌تری پیام و اندیشه‌ذهنی خود را به خواننده برسانند و خوانندگان نیز با سهولت بیش‌تری و با توقف‌گاه‌هایی بیش‌تر برای درنگ، تحلیل و نقد، به متن و پیام شعری دست یابند. (زبان‌شناسی و نقد ادبی/۴۷). این پاره‌های زبانی، که بندهای ساختاری شعر هستند، خط روایی مشخص شده‌ی شعر را نفی می‌کنند. در شعرهای آغازین نیما مانند «قصه رنگ پریده، خون سرد» که گویی، کاملاً به پیروی از قراردادهای زبانی در شعر کلاسیک سروده شده است، می‌بینیم، بندهایی بلند، ساختار شعر را تشکیل داده است که هر کدام در آغاز و انجام خود بحث و پیامی متفاوت با بند متقدم و متأخر خود ارائه می‌دهد؛ ولی همه‌ی بندها با لایه‌های پنهانی عاطفه و تخیل در شعر ارتباط دارند.

هرچند، در شعر معاصر بندها و پاره‌های شعری واحدهای شعری هستند و جزئی از شعر به حساب می‌آیند؛ اما نقش مستقل نمای خود را به‌عنوان یک واحد معنادار و هدفمند و جداگانه حفظ می‌کنند. این واحدها گویی استقلال دارند و اگر در مواردی یک واحد و بند شعری حذف یا نادیده گرفته شود خلل معنایی برای کل ساختار و ساختمان شعر به‌وجود نخواهد آمد. البته استقلال این واحدها به‌وسیله‌ی تمامی ساختار متن و زبان شعر پشتیبانی می‌شود. این حمایت و پشتیبانی ساختار کل،

از ساختار بندها و واحدها، که اجزای کل هستند؛ خود به یک ضدهم‌آهنگی میدان می‌دهد و آن تلاش در جهت چیرگی و استقلال بندها و تشکیل واحدهایی پیچیده با عناصر معنی‌دار، در ابعاد کوچک‌تر است.

ترا من چشم در راهم، شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وز آن دل خستگانت راست اندوهی فراهم،
ترا من چشم در راهم.
شباهنگام در آن دم که برجا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند؛
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم؛
ترا من چشم در راهم.

(مجموعه کامل اشعار/۵۱۷).

در این شعر آشنا، ساختار از دو واحد زبانی - بند - با معناها و تصاویر مختلف تشکیل شده است هر کدام از دو واحد زبانی در شعر، دارای معنای مستقل هستند؛ به طوری که حذف هر کدام از این دو واحد باعث خلل در پیام شعری نخواهد شد. چراکه مصرع «ترا من چشم در راهم» در هر بند و واحدی که باشد، کل معنای آن واحد را حراست و حفاظت می‌کند. این مصرع که کانون معنایی کل ساختار است، کل بند را معنا می‌بخشد. در حقیقت حذف این مصرع کانونی است که کلیت شعر را با خطر بی‌معنایی مواجه می‌کند. با وجود این مصرع مکرر، ما در شعر معاصر با یک عنصر پیوند دهنده، مواجه هستیم که گویی هسته و مرز تجمع معنا نیز هست. توالی معنایی شعر «تو را من چشم در راهم»، حاصل جمع دو بند آن شعر نیست؛ بلکه ادغام عاطفه‌ی شاعرانه در ژرف‌ساخت شعر با زنجیره‌ی زبانی روساخت، در سطحی بالاتر یعنی هنر شعر است.



جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در شعر معاصر، عناصر زبانی از کلمات، هجاها، جملات و محورهای ارتباطی نحوی و صرفی به تناسب با نقش ارجاعی آن‌ها انتخاب و سازگار نمی‌شوند؛ بلکه هم‌چون گزینشی دفعی، انتخاب می‌شوند تا بتوانند آن‌چه را که شاعر می‌خواهد، در قالب زبان خود بیان کند. از این روست که گاهی با منطق زبانی و ذهنی خوانندگان جور در نمی‌آیند و این به معنای بی‌معنایی نیست؛ بلکه به معنای پنهان کردن معنا در لوای هجاهای زبانی برای کشف پیام همراه با لذت و انگیزش است؛ چراکه در لذت دستیابی به معنا و پیام آشکار و آسان‌یاب، انگیزش و تأثیر، به مراتب کم‌تر از تأثیر و لذتی است که در نتیجه‌ی تلاش و کوشش برای یافتن معناهای ضمنی و فرازبانی به‌دست می‌آید. علاوه بر شکستن هنجارهای زبان شعر - موسیقی کناری و استخدام زبان عامیانه و ... - عناصر دیگری به‌کار گرفته می‌شوند تا سازه‌های هنری را از سکون و رکودهایی که متن را به‌سوی خودکار شدن هدایت کند، دور کرده و زبان آن را به‌سوی غنای معنوی و معرفت تأویلی و تفسیری هدایت کند. عدم پیروی از نظام دستوری حاکم بر زبان - صرف و نحو - و عدم استفاده از مکانیسم یکتا کردن برای جلوگیری از پراکندگی ارکان جمله، استفاده از تناظرهای نامتناظر، استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری برای باروری و تکثیر معنا و معرفت تفسیری، استفاده از بندها به‌عنوان یکی از قلمروهای زبانی، و به‌صورت کلی به‌تعویق انداختن نقش خودارجاعی و خودکاری زبان و دوری از زنجیره‌ی روایی مقدم و استخدام زنجیره‌ی زبانی متناظر و هم‌چنین استفاده از شبه‌جمله‌ها، سپیدنویسی و فاصله‌گذاری از مهم‌ترین محصولات سه قلمروی زبانی - واژگانی، جمله و بند - در شعر معاصر است.

منابع

- ۱- آتشی، منوچهر، *نماه‌های نوشتاری شعر امروز فارسی*، تماشاء، ش ۳۴۹، ش ۸، بهمن ۱۳۵۶.
- ۲- باطنی، محمدرضا، *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶.
- ۳- ثمره، یدالله، *تحلیلی بر رده‌شناسی زبان: ویژگی‌های رده‌شناسی زبان فارسی*، مجله‌ی زبان‌شناسی، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۶۹.



- ۴- حق شناس، علی محمد، *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*، تهران، انتشارات آگه، ۱۳۸۲.
- ۵- سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب*، ج ۲، انتشارات طهوری، ۱۳۵۸.
- ۶- صفوی، کورش، *از زبان شناسی به ادبیات*، ج ۱، انتشارات سوره‌ی مهر، تهران، ۱۳۸۳.
- ۷- فالر، راجر و دیگران، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی، ۱۳۶۹.
- ۸- قویمی، مهوش، *زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، نقد ساختاری*، مجله‌ی زبان‌شناسی، نشر دانشگاهی، ش ۱، س ۵، ۱۳۶۷.
- ۹- میلانیان، هرمز، *کوتاه‌ترین جمله و ساختمان در زبان فارسی*، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان زبان ایران، ش ۱، ۱۳۴۵.
- ۱۰- نیما یوشیج، *مجموعه کامل اشعار*، به کوشش سیروس طاهباز، ج ۲، انتشارات آگه، ۱۳۷۱.
- 11-Leech, G. N. *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, Londone, 1969.
- 12-Levis, S. *Linguistic Structure in Poetry*, Mouton, The Hague, 1962.
- 13-Tylor, T. J. *Linguistic Theory and Structural Stylistics*, Pergamon Press, Oxford, 1980.
- 14-Pratt M.L. *Toward a Speech act theory of literature Discourse*, Indiana University. Press, Bloomington, 1977.
- 15-Widdowson, H. G. *Stylistic and the Teaching of Literature*, Longman, London, 1975.

