هنرکلامی و زبانشناسی

شهین شیخ سنگ تجن

۱ـ بررسی الگوهای زبانی در شعرهای کودکانه

برگ بی‌برگی بود ما را نوال　　مرگ بی‌مرگی بود ما را حلال

«مولوی»

ما برون را ننگریم و قـال را　　ما درون را بنگریم و حـال را

«مولوی»

دل به امید روی او همدم جان نمی‌شود　　جان به هوای کوی او خدمت تن نمی‌کند

«حافظ»

بر ظاهرش عیب نمی‌بینم و در باطنش غیب نمی‌دانم.

«سعدی»

ای منور به تو نجوم جمال، ای مقرّر به تو رسوم کمال

«سعدی»

(۱-۱)

با خواندن هر یک از عبارات فوق حس آرامش و لذت و یـا نـوعی شـعف را در درون خـود احسـاس می‌کنیم. به طوری که اگر چنین شعرهایی و یا شعرهای دیگری که با نام شعرهای کودکانه معـروف اسـت را برای کودکان بخوانیم، این احساس لذت را با خنده نشان خواهند داد. شعرهای کودکانه گرچه ممکن است از نظر معنا کاملاً بی‌معنی باشند، باعث لذت بردن و آرامش کودک می‌شوند، نوعی از این شـعرها در لالایـی‌هـا استفاده می‌شوند که مادران به وسیله آنها بچه‌ها را خواب می‌کنند. در این مقاله می‌خواهیم بررسـی کنـیم کـه چه الگوهایی در درون این گونه شعرها نهفته است که باعث آرامش کودکـان شـده، بـه طـوری کـه بـا ایـن احساس لذت و آرامش حتی به خواب می‌روند. نمونه‌ای از شعرهای کودکانه را در زیر بررسی می‌کنیم.

اتل متل توتوله　　کوچولویم کوچولو　　جوجه جوجه طلایی

گاو حسن چه جوره　　صورتم مثل هلو　　نوکت سرخ و حنایی

نه شیر داره نه پستون　　قد و بالام کوتاهه　　تخم خود را شکستی
گاوش رو بردند هندستون...　　چشم و ابروم سیاهه...　　چگونه بیرون جستی ...

(۲-۱)

می‌توان کودکی را تصور نمود که روی زانوی مادرش نشسته و با خواندن این گونه شعرها توسط مادرش، می‌خندد. به عبارت دیگر، اولین درس از هنر کلامی که «درک به همراه لذت» است را فرامی‌گیرد. حرکات دست و صورت مادر که همراه با قافیه شعر است زمینه را برای درک این الگوها که به صورت ناخودآگاه است، فراهم می‌کند که گاهی تصور می‌کنیم این گونه توانایی لذت بردن، ذاتی است.

قافیه پس از قافیه کودک را با لذت الگوسازی در زبان روبرو می‌کند. الگوهایی همچون؛ همگونی آوایی آغازین، همگونی واکه‌ای- همخوانی ، تکرار و ساخت موازی توجه کودک را به خود جلب می‌کند و کودک پیش از آنکه بداند اینها الگوهای زبانی اند، می‌خندد.

اولین الگویی که کودک فرامی‌گیرد، تکرار است و اولین درس تکرار، وزن. به عنوان مثال در شعر "اتل، متل" آوای «ت» چهار دفعه تکرار شده است. آوای «ل» نیز سه بار تکرار شده. و یا در شعر «جوجه، جوجه طلایی»؛ «جوجه» دو بار تکرار شده است. حال نکته‌ای که باید به آن توجه نمود این است که باید دید تکرار در کدام سطح زبانی رخ می‌دهد: آیا در هر سه سطح زبان؛ آوا ـ بیان و معنا است؟

در مورد قبل تکرار «ت» و «ل» در سطح آوا بوده است. که می‌توان از این نوع تکرار در جوک‌ها استفاده کرد.

مثلاً: می‌توانی با "صداقت" جمله بسازی؟

ـ بله، داشتم با تلفن حرف می‌زدم که «صدا قطع» شد.

تشابه یا تکرار آوایی در «صداقت» و «صدا قطع» باعث به وجود آمدن چنین جوکی شده است.

تکرار بیان در «جوجه» ملاحظه می‌شود. بیان واژه‌ای تخصصی است که مربوط به واژگان و دستور یک زبان می‌شود. تکرار بیان، مستلزم تکرار آوا و معناست.

نوع دیگر تکرار در سطح معنا است. اما آیا می‌توان بدون تکرار بیان و آوا، معنا را تکرار نمود؟

اگر کلمات مترادف را در جمله زیر در نظر بگیریم: «او فریاد زد، داد زد، و هوار زد»، ملاحظه می‌کنیم که تکرار معنا با انواع دیگر تکرار فرق می‌کند. فریاد، داد و هوار گرچه مترادفند تکرار آوا و بیان را نشان نمی‌دهند. بنابراین منطقی‌تر است که بگوییم معنا به وسیله بیان تکرار می‌شود. به عبارت دیگر تکرار معنا نتیجه تکرار بیان است. بدین ترتیب می‌توان گفت که تکرار در شعرهای کودکانه بازگویی مجدد واحدها در سطح آوا و بیان است. از این‌رو تنها دو سطح زبانی را برای تکرار در نظر می‌گیریم؛ سطح آوا و سطح بیان.

تکرار می‌تواند معنی‌آفرین باشد. به عنوان مثال در عبارت: «گل رز سرخ سرخ»، سرخ دو بار تکرار شده است. سرخ، تنها یک معنی دارد اما تکرار آن در عبارت فوق به دلیل تشدید معنایی است. یعنی «گل رز بسیار

سرخ» بنابراین تکرار در اینجا برای به وجود آوردن معناست. معنایی که غیروابسته به معنای خاص هر واحد تکرار شده است.

گاهی تکرار در شعرهای کودکانه از نوع همگونی آوایی آغازین است که تکرار یک آوا در یک موقعیت واج‌شناختی معیّن است. به عبارت دیگر آواهای آغازین در هجاهای تکیه‌دار مجاور هم را همگونی آوایی آغازین گویند.

به عنوان مثال در شعر کودکانه زیر تکرار «س» در سرخ و سفید از نوع همگونی آوایی آغازین است.

«یه توپ دارم قلقلیه　　سرخ و سفید و آبیه»

و یا در شعر بزرگسالان: «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند...». تکرار «چ» در چمان، چرا و چمن از این نوع همگونی است.

همگونی واکه‌ای ـ همخوانی نیز در شعرها به وفور دیده می‌شود که به تکرار واکه‌ها در هجاهای مجاور هم مربوط می‌شود، اما می‌توان آن را برای شباهت‌های کلی آوا چه همخوان و چه واکه به کار برد. که در تعریف دوم قافیه نوعی همگونی واکه‌ای ـ همخوانی است که در واکه‌های پایانی دیده می‌شود. در شعر «کوچولویم کوچولو ...» در کوچولو و هلو می‌توان قافیه و همگونی واکه‌ای را در «لو» مشاهده کرد.

همگونی را می‌توان به دو نوع همگونی ناقص و کامل نیز تقسیم نمود. در شعر زیر:

ای منور به تو نجوم جمال　　ای مقرر به تو رسوم کمال

استفاده از جفت واژه‌هایی مانند منور / مقرر، نجوم / رسوم، جمال / کمال نشان‌دهنده قرینه‌سازی واژه‌هایی است که در همگونی ناقص با یکدیگرند. کاربرد این جفت واژه‌ها که تحت عنوان سجع متوازی قابل طبقه‌بندی‌اند به گونه قرینه یکدیگر در دو جمله، اصطلاحاً صنعت ترصیع خوانده می‌شود. همگونی کامل در شعر زیر در «گور» دیده می‌شود:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر　　دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

که گرچه از نظر معنایی متفاوتند؛ یکی به معنای گورخر و دیگری به معنی قبر است. نمونه‌ای از همگونی کامل است.

نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی　　سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا

«تویی» نشان‌دهنده همگونی کامل است.

۱ـ۱ـ ساخت موازی

گفتیم که تکرار در شعرهای کودکانه از الگوهای متفاوتی همچون همگونی آوایی آغازین، همگونی واکه‌ای ـ همخوانی و قافیه تشکیل شده است. اما گاهی می‌بینیم که در شعرهای کودکانه در جاهایی تکرار پنهان می‌شود. به عبارت دیگر در زیر تفاوت‌ها و تقابل‌های معنایی نهفته می‌شود یا در زیر وزن پنهان می‌شود. حال هرچه از این تکرار به عرصه توازی‌ها رویم، هرچه از تکرار بیشتر فاصله بگیریم به شعرهای غیرکودکانه نزدیکتر می‌شویم تا حدی که تکرارها مخفی می‌شوند. شعرها و عبارات (۱-۱) از این نوعند که به ساخت موازی معروفند.

ساخت موازی نوعی تکرار است، اما چیزی که تکرار می‌شود کاملاً آشکار نیست. می‌توان تکرار و ساخت موازی را بر روی پیوستاری در نظر گرفت که یک طرف آن تکرار است که آشکار است و طرف دیگر آن ساخت موازی است که در آن تکرار مخفی شده است. بینابین این پیوستار عبارت‌هایی دیده می‌شوند که نمی‌توان به صراحت گفت که تکرار است یا ساخت موازی. چون هر دو با هم دیده می‌شوند. بنابراین ساخت موازی ثابت نیست. بلکه متغیر است و بر این اساس می‌توان گفت که برخی ساخت‌ها نسبت به ساخت‌های دیگر موازی‌ترند.

ساخت موازی را در بیت زیر بررسی می‌کنیم:

ما برون را ننگریم و قال را

ما درون را بنگریم و حال را

به وضوح می‌بینیم که از نظر ساخت دستوری عبارات فوق موازیند؛ «ما» ضمیر فاعلی است. «برون» و «درون» مفعول هستند. «ننگریم» و «بنگریم» فعل هستند. «و»حرف ربط و «قال» و «حال» نیز مفعول هستند. بنابراین براساس ساخت دستوری یکسان می‌توان گفت که این دو ساخت، ساخت موازیند.

سئوالی که مطرح می‌شود این است که: آیا ساخت موازی تنها مربوط به ساخت دستوری یکسان می‌شود یا معنا را نیز باید دخیل دانست؟ در پاسخ به این سئوال همان طور که قبلاً گفته شد، می توان بیان کرد که درجه موازی بودن میان دو ساخت ثابت نیست، بلکه متغیر است. و آنچه این متغیر بودن را به وجود می‌آورد، موازی بودن انتخاب واژگان است. به عبارت دیگر گرچه تشابه بین ساخت‌های دستوری برای موازی بودن ضروری است، کافی نیست. زیرا انسجام معنایی مهمتر است. به عنوان مثال می‌توان موازی بودن را در :«او فریاد زد، داد زد و هوار زد» بیشتر ملاحظه کرد تا در عبارت: «من دویدم و او رفت». زیرا گرچه از نظر ساخت دستوری مشابه هستند، در عبارت اول با توجه به انسجام معنایی موازی بودن بیشتر است. از طرف دیگر ساخت موازی یک پدیده متنی است و به این دلیل است که با انسجام معنایی همراه است. یعنی بین ساخت‌های موازی حتماً باید ارتباط پیوسته‌ای وجود داشته باشد.

۲ـ۱ـ الگوهای زبان‌شناختی، صورت و محتوا در شعرهای کودکانه

الگوهای زبان‌شناختی که در شعرهای کودکانه و یا بزرگسالان با آنها آشنا شدیم؛ همانند تکرار، همگونی آوایی آغازین، همگونی واکه‌ای ـ همخوانی، قافیه و ساخت موازی در یک چیز مشترکند و آن تکرار است. بر این اساس می‌توان تکرار را نمونه اصلی یا معیار به حساب آورد، زیرا دیگر الگوها براساس آن توصیف می‌شوند.

تقابل نیز همچون تکرار می‌تواند به عنوان نمونه معیار یا اصلی در نظر گرفته شود، تکرار و تقابل به یکدیگر وابسته‌اند. در ساخت موازی در عین حال که تکرار دیده می‌شود، تقابل نیز وجود دارد. و این دو در کنار هم باعث ایجاد درک به همراه لذت از شعرها می‌شوند.

یکی از برجسته‌ترین خصوصیت شعر کودکان الگوسازی الگوهای زبان و آمدنشان در یک شعر در سطح آوا و بیان است. این الگوها را نمی‌توان از یکدیگر جدا نمود. به عنوان مثال ساخت موازی الگویی است که از الگوهای دیگر همچون همگونی آوایی آغازین، همگونی واکه‌ای ـ همخوانی، قافیه و تقابل ساخته شده است. حال این ادعا که «هر الگو که در هنر کلامی یافت می‌شود، در جاهای دیگر نیز یافت می‌شود» تا آنجا درست است که در شعرهای کودکانه یک الگو را از بقیه الگوها جدا کنیم و به ترکیب آنها در متن ننگریم. در حالی که الگوهای ترکیبی و متراکمی که در زبان با یکدیگر می‌آیند و در سطوح آوا و بیان هستند، تنها در شعرهای کودکانه یافت می‌شوند نه جای دیگر. به عبارت دیگر اگر الگوها را به طور مجزاً بررسی کنیم، آن تأثیری که از ترکیب الگوها به دست می‌آید را نتیجه نخواهد داد.

شعرهای کودکانه با بهره‌برداری از صورت زبانی تخیل را مجذوب خود می‌کنند. صرف صدا و تکرار صدا و فراغت کودک از دنبال کردن معنای متن سبب می‌شود که کودک مجبور شود معنای متن را با استفاده از خیال خود به وجود آورد که این اولین زمینه برای ساخت معناست. به این دلیل اگر شعرهای کودکانه را واگویه کنیم، یک تکه زبانی آشفته که هیچ ارزش معنایی ندارد، به دست خواهد آمد. زیرا دلربایی شعر به دلیل معنی تجربی‌اش نیست، بلکه به خاطر تکرار صدا و وزن است، به عبارت دیگر روی صورت زبانی تأکید می‌شود و به این دلیل ضرورتی ندارد که در شعرهای کودکانه حتماً پیام منطقی خاصی وجود داشته باشد. چون برای کودکان هدف از شعر تنها سرگرمی است. صورت زبانی درخدمت تخیّل قرار می‌گیرد و موجب رشد خلاقیت کودک می‌شود و معنا با تخیل کودک ساخته می‌شود که در نتیجه درک و لذت بردن از هنر کلامی را به همراه دارد.

توهم معنایی نیز در شعرهای کودکانه یافت می‌شود که همانند صورت شعر است. توهم معنایی، معنای عجیبی برخلاف انتظار کودک است که تعجب او را برمی‌انگیزد. توهم معنایی همانند صورت شعر موجب رشد و گسترش تخیل کودک می‌شود.

بنابراین شعر به آموزش کودک کمک نمی‌کند، بلکه خیالش را باز می‌گذارد که در فضای تهی به پرواز درآید و این پرواز خیال کودک در چارچوبی که برایش معین شده به معنای پرورش نیروهای نهفته کودک است. شعر می‌پرورد و پرورش می‌دهد.

سئوالی که مطرح می‌شود این است که اگر برای کودک آنچه در شعر است در صورت زبانی ظهور می‌یابد، آیا کودک نسبت به این خصوصیات صوری؛ تکرار، تقابل و غیره آگاه است و آنها را می‌شناسد؟

کودک این الگوها را می‌شناسد، هرچند نمی‌داند که اینها مثال‌هایی از تکرار و تقابل و غیره هستند، دانش او از اینها همانند این است که مثلاً «کار» از «دار» متفاوت است. یا معنای جمله خبری از معنای جمله سئوالی می‌تواند متفاوت باشد. کودک می‌تواند مفاهیم معینی را معنا کند و عبارات دیگران را بفهمد. اما اینکه چطور می‌فهمد رازی است که هرگز قادر به توضیح آن نیست.

کودک باید در معرض شعرهای فراوان با آرایش قوی از الگوسازی زبان‌شناختی قرار گیرد تا توانایی طبیعی و غیرقابل آموختنی را برای درک به همراه لذت از هنر کلامی به دست آورد.

وقتی که کودک به شعری گوش می‌کند، در مورد واقعی بودن یا نبودن آن نمی‌پرسد. آنچه تخیل کودک را به خود جذب می‌کند، همان غیرعادی بودن معنا ـ توهم معنایی ـ و صورت زبانی در سطح آوا و بیان است. کودک به هنگام شنیدن معنای نابهنجار آن را درک می‌کند اما در درک آن به تفکر آگاهانه نمی‌پردازد. به عبارت دیگر تحلیل زبانی نمی‌کند. اساس زبان‌شناختی درک کودک از هنر کلامی همانند اساس درک او از دیگر مفاهیم است و برای توسعه آن باید در گفتمان خاصی که گفتمان ادبی نامیده می‌شود، شرکت نماید.

واژه درک نسبی است و شامل درجاتی از درک است. به عنوان مثال درکی که کودک ۹ ماهه از شعر می‌کند همانند درک یک کودک ۴ ساله از همان شعر نیست. زیرا کودک ۹ ماهه با مفاهیم تجربی همانند ساخت‌های زبان، ارجاع و غیره بدان‌گونه که کودک ۴ ساله آشناست، آشنا نیست.

بنابراین همان طور که از کودکی تا بزرگسالی پیش می‌رویم، مفهوم درک نیز متفاوت می‌شود. ماهیت آنچه که تصور یا تخیل کودک را به خود جلب می‌کند تغییر می‌یابد. به طوری که به جای «لذت بردن» از «سرگرم شدن» می‌توان استفاده کرد. به عبارت دیگر اگر واژه درک را هم برای کودک و هم برای بزرگسال به کار بریم، این واژه باید بتواند هم شادی به همراه لذت کودک را نشان دهد و هم ذهن جستجوگر بزرگسال را، که در حالت دوم درک به معنی تحلیل است.

کودک نمی‌تواند اساس لذت بردن خود را نشان دهد یا بگوید چرا از شعری لذت برده یا یک شعر را به شعر دیگر ترجیح داده است. برای کودک درک تنها محدود به دریافت یا لذت می‌شود که می‌توان آن را امری خصوصی دانست. اما با ورود کودک به مدرسه در مرحله‌ای فراخوانده می‌شود که شعری را تفسیر کند یا اثری را با اثر دیگر مقایسه کند. در این مرحله است که درک تبدیل به ارزیابی می‌شود که دیگر امری خصوصی نیست بلکه عمومیت دارد و از درونگرایی به برونگرایی می‌رسد.

در ارزیابی هر رویداد یا اثری، نیز چارچوب و معیار خاصی لازم است تا بتوان براساس آن ارزیابی نمود. به عبارت دیگر اگر درک را نقطه شروع بدانیم، به چارچوبی نیاز داریم که براساس آن بتوانیم هنر کلامی را توصیف و ارزیابی کنیم. توانایی درک هنر کلامی لازم است اما کافی نیست تا الگوهایی را که قادرند ماهیت هنر کلامی را نشان دهند، گسترش دهیم. رابطه درک و ارزیابی همچون رابطه زبان و زبان‌شناسی است. زیرا

در رابطه زبان و زبان‌شناسی نیز توانایی استفاده از زبان لازم است اما کافی نیست تا الگوهایی را که قادرند ماهیت نظام طبیعی زبان را نشان دهند، رشد و گسترش دهیم. بنابراین درک نسبت به ارزیابی همچون نسبت زبان است به زبان‌شناسی.

مطالب مطرح شده را می‌توان به صورت زیر خلاصه نمود:

تنها زبان نیست که با شمّ آموخته می‌شود، نظام‌های دیگر نیز این‌گونه‌اند که یکی از این نظام‌ها، ادبیات است. شناخت نظام‌هایی که به طور شمّی آموخته می‌شوند، دشوار است و هیچگاه آموخته نمی‌شوند، چون نیمی از آنها در ناخودآگاه ما جای دارند.

در پرورش شم ادبی کودکان و با جستجو در اشعار کودکانه تکرار اصل اساسی است. و در تکرار، تکرار صوری مهم است نه تکرار معنایی. صورت پرورده‌تر و پیشرفته‌تر تکرار، توازی است که حاصل تشابه و تفاوت است.

در ادبیات کودکانه همه اینها در ساخت آوایی زبان صورت نمی‌گیرد، بلکه نمودهای آنها (تکرارها و توازی‌ها) در وزن، قافیه، همگونی آوایی آغازین، همگونی واکه‌ای ـ همخوانی صورت می‌گیرد. هر یک از این تکرارها به طور جداگانه در زبان معمولی نیز می‌تواند به کار رود بی‌آنکه اثر به اثر ادبی کودکانه تبدیل شود. اما آنچه در آفرینش ادبی مهم است، این است که موارد مختلف تکرارها و توازی‌ها چنان در اثر انباشته شود که کیفیت زبانی تحت تأثیر این شگردهای هنری قرار گیرد که به آن شیمی ادبیات گویند.

تأکید بر جنبه‌های صوری شعر کودکانه و آسان گذشتن از جنبه‌های معنایی، نقشمندانه صورت می‌گیرد و دلیل آن این است که فضای معنایی تهی می‌ماند تا کودک از آن فضا برای خلقت‌گری استفاده نماید. آفرینش دانشی که کودک از این رهگذر به دست می‌آورد، ناخودآگاه است که باعث لذت او می‌شود و نیز قدرت تحلیل و ارزیابی به او می‌بخشد و برای رسیدن به این قدرت ارزیابی نیازمند آموزش ادبی است. آموزش ادبی شم کودک را تقویت نمی‌کند بلکه شناخت او را از این شم پرورش می‌دهد. چنین آموزشی در چارچوب نظریه ادبی انجام می‌گیرد و حاصل آن اجتماعی شدن شم ادبی است.

۲ـ برجسته‌سازی

صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر باز می‌شناسند و بر این دو فرآیند نامهای خودکاری و برجسته‌سازی نهاده‌اند. به اعتقاد هاورانک (B.Havranek) فرآیند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آنکه شیوه بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد؛ در حالی که برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرآیند خودکاری زبان، غیر خودکار می‌باشد. (صفوی، ۱۳۷۳، ص ۳۵)

«موکارفسکی»نیز در مقاله کلاسیک خود چنین می‌نویسد که زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. وی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان می‌داند. موکارفسکی با گسترش دیدگاه

«هاورانک» به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یا کوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد.

به اعتقاد "لیچ" برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است. نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی و قاعده افزایی تجلّی می‌کند. (صفوی، ۱۳۷۳، ص۴۳)

لیچ هنگام بحث درباره هنجارگریزی و قاعده افزایی، محدودیتی برای این دو قائل می‌شود. از نظر او هنجارگریزی می‌تواند تنها تا بدان حد پیش رود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد. شفیعی کدکنی نیز بر این نکته تأکید دارد و معتقد است که هنجارگریزی باید اصل رسانگی را مراعات کند. لیچ هنگام بحث درباره محدوده توازن به دیدگاه یاکوبسن نظر دارد. یاکوبسن معتقد است که دو ساخت متوازن باید در بخشی متشابه و در بخش دیگر متباین باشند. (همان، ص۴۴)

شاید بتوان در کنار دو فرآیند خودکاری و برجسته‌سازی به وجود فرآیند سومی نیز قائل شد و اصطلاح «خودکارشدگی» را در این مورد به کار برد. این فرآیند، مواردی را شامل می‌شود که در گذشته در چارچوب برجسته‌سازی مطرح بوده‌اند و سپس به زبان خودکار راه یافته‌اند. بنابراین می‌توان گفت که فرآیند برجسته‌سازی با گذر از زبان به ادبیات تحقق می‌یابد و عکس آن یعنی استعمال موردی از ادبیات در زبان خودکار تحت فرآیند خودکارشدگی مطرح می‌گردد که می‌توان به نمودار زیر اشاره کرد. (همان، ص ۴۹)

۱ـ۲ـ هنجارگریزی

هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است. البته نه هرگونه انحرافی، زیرا بعضی از این انحرافات تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شوند و خلاقیت هنری به‌شمار نمی‌روند. هنجارگریزی به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که نمونه‌ای از آنها در زیر آورده شده:

الف ـ هنجارگریزی واژگانی: که شاعر براساس قیاس و گریز از قواعد ساخت واژهٔ زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند و به کار می‌بندد. مثلاً:

«با آنکه شب شهر را دیرگاهی‌ست با ابرها و **نفسدودهایش** تاریک و سرد و مه‌آلود است»

«اخوان ثالث»

"نفسدود" در زبان هنجار به‌کار نمی‌رود.

ب ـ هنجارگریزی نحوی: با جابجا کردن عناصر سازنده جمله، شاعر زبان خود را از زبان هنجار متمایز می‌کند.

«با چکاچکاک مهیب **تیغهامان، تیز**

پرش خارا شکاف **تیرهامان، تند...**» «اخوان ثالث»

کاربرد صفت پس از ضمیر ملکی نوعی هنجارگریزی نحوی است.

ج ـ هنجارگریزی آوایی: شاعر با گریز از قواعد آوایی صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست.

دو دهان داریم گویا همچو نی یک دهان **پنهانست** درلبهای وی

«مولوی»

د ـ هنجارگریزی معنایی: حوزه معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنشینی واژه‌ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است.

ما نه مرغان هوا نه خانگی دانه ما دانه بی‌دانگی

هر کبوتر می‌پرد زی جانبی وین کبوتر جانب بی‌جائی

«مولوی»

صنایعی مانند استعاره، مجاز، تشبیه ... که به صورت سنتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند. (صفوی، ۱۳۷۳، ص۵۲)

۲ـ۲ـ قاعده‌افزایی

برخلاف هنجارگریزی، قاعده‌افزایی انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه اِعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به‌شمار می‌رود و به این ترتیب از هنجارگریزی متمایز است.

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

«حافظ»

توازن موجود در بیت فوق از دو طریق به دست می‌آید؛ وزن و همگونی آوایی آغازین. شاید از تکرار هجایی برای به وجود آوردن وزن و از تکرار آوایی برای به وجود آوردن گونه‌ای از هماهنگی آوایی یعنی همگونی آغازین سود برده است. کاربرد چنین فرآیندهایی گریز از زبان هنجار نیست بلکه افزودن نظم بر قواعد زبان هنجار است. (همان، ص ۵۵)

بنابراین زبان در ادبیات به وسیله برجسته‌سازی به هنر کلامی کمک می‌کند. که می‌تواند یا در جهت معنایی باشد یعنی مفهوم خاصی را ایفا کند و یا جایگاهی باشد؛ جاهای خاصی از متن مهمتر باشند. به عنوان

مثال در شعر «قلب مادر» برجسته‌سازی در پایان (جایگاه آخر) آمده است: «آه دست پسرم یافت خراش... آه پای پسرم ...» که این جمله تعجب مخاطب را برمی‌انگیزد. حال اگر جای این بیت را عوض کنیم، دیگر تأثیری نخواهد داشت.

در برجسته‌سازی معنایی، تغییر ناگهانی معنی تعجب مخاطب را برمی‌انگیزد. مثلاً در شعری گوهری شب چراغ و زیبا توصیف شود و ناگهان شاعر خود را به آن گوهر کمیاب تشبیه کند که: «من آن گوهرم، بخت ناسازگار مرا بسته بر گردن روزگار» به عبارت دیگر معنای گوهر از جواهر تغییر یافته است و مساوی با معنای شاعر شده.

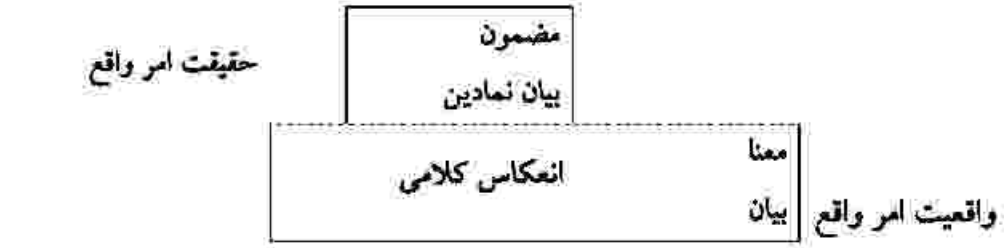
۳ـ اجزای زبان و هنر کلامی

زبان می‌تواند به ادبیات تبدیل شود، در حالی که شکل زبانی و ماهیت زبانی‌اش همچنان برقرار است. زبان از سه لایه: معنا، بیان و آوا تشکیل شده است که در هم تنیده شده‌اند. به وسیله بیان بین معنا و آوا ارتباط برقرار می‌شود.

درباره هنر کلامی نیز می‌توان گفت که از سه لایه مضمون، بیان نمادین و انعکاس کلامی تشکیل شده است. حال اگر این دو را با یکدیگر مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که در زبان معنا وجود دارد، در حالی که در ادبیات به جای معنا مضمون وجود دارد که با بیان نمادین به آن می‌رسیم و این دو با هم با انعکاس کلامی که متشکل از معنا، بیان و آوا است پیوند می‌خورند. به عبارت دیگر در انعکاس کلامی در سطح زبانی قرار داریم و به ادبیات به معنای واقعی نرسیده‌ایم. به عنوان مثال، توانایی بازگویی متن ادبی، مرحله انعکاس کلامی است که اولین مرحله است. اما پیام یا مفهوم اصلی داستان، مضمون است که عمیقترین لایه معنایی است و به قول ارسطو: «هنر واقعی‌تر از تاریخ است.» یعنی مضمون نسبت به تاریخ بیشتر بیانگر است. زیرا در تاریخ به دلایل مختلف ممکن است انحرافی مشاهده شود. اما ادبیات، چون با استفاده از بیان نمادین یعنی استعاره، تشبیه و... بیان می‌شود، این طور نیست و مفهوم را می‌رساند.

ارتباط میان مضمون و انعکاس کلامی از طریق بیان نمادین که خود شامل برجسته‌سازی، استعاره و تشبیه و غیره است، صورت می‌گیرد. الگوسازی الگوها را می‌توان در بیان نمادین ملاحظه کرد. به عبارت دیگر هنرِ هنر کلامی را می توان در بیان نمادین نگریست. در انعکاس کلامی که صورت ظاهربه کلام در آوردن ادبیات است. مضمون و بیان نمادین نهفته است. تحلیل ادبی ـ هنری نیز بر روی مضمون انجام می‌پذیرد زیرا مبتنی بر این واقعیت است که به آسانی قابل انطباق به جهان خارج نیست.

خلاصه مطالب فوق را می‌توان در شکل زیر بیان کرد:



آوا

۱ـ۳ـ متن ادبی و متن ادیبانه

متن ادبی متنی است که می‌توان از آن مضمونی استنباط کرد، مانند اشعار حافظ. در حالیکه در متن ادیبانه تنها در بیان نمادین هستیم و به مضمون نمی‌رسیم. متن ادیبانه را می‌توانید به گلی تشبیه نمود که گلبرگ‌هایش ریخته شده گاهی در متن‌های ادبی به معنای ناموجه و حیران‌کننده برمی‌خوریم که نامعقول است. اما نشان‌دهنده استقلال یا خودانکایی ادبیات از زبان است. زبان منطق خاص خود را در بیان معانی دارد و ادبیات نیز منطق خاص خود را در بیان مضامین دارد. ادبیات شاید در ظاهر بی‌معنا باشد، همچون شعر زیر اما تابع قوانین خاص خود است.

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند ...

ادبیات به اعتقاد رقیه حسن فعالیتی است که به جامعه وابسته است و یک فعالیت اجتماعی است. برای درک جمله‌ی ادبی، دانش اجتماعی فرد مورد نیاز است. بنابراین در بافت ایجاد متن ادبی هم باید ویژگی‌های زبان را در نظر گرفت و هم فرهنگ را. و علاوه بر این دو در خلق اثر هنری به اصول و قراردادی نیز باید توجه شود. در متن ادبی مادام که اثر وجود دارد، نویسنده اثر نیز زنده است. گویا نویسنده پیش از مردن در بیرون، خود را در درون متن فشرده است؛ گرچه حافظ اصلی مرده است، حافظ درون غزل همیشه زنده است و هر بار خواننده تازه‌ای اثری را می‌خواند، حافظ را به میل خود می‌آفریند.

گاهی در مطالعه یک اثر ادبی اهداف شخصی مدّ نظر است، به عبارت دیگر فهمیدن برای هدف شخصی که درونگرایانه است و همانند برداشت شخصی کودک از شعر است، که درک با لذت را به همراه دارد. اما گاهی مطالعه یک اثر ادبی می‌تواند مطالعه ادیبانه باشد یعنی همراه با تحلیل و ارزیابی است که برونگرایانه است و برای درک آن هم باید به زبان و هم ادبیات توجه نمود.

اکنون می‌خواهیم موارد مطرح شده در یک اثر ادبی را در شعر زیر بررسی کنیم:

لحظه دیدار

لحظه دیدار نزدیک است
باز می‌لرزد دلم دستم
باز گویی در هوای دیگری هستم
آی مپریشی صفای زلفکم را باد
آی مخراشی به غفلت گونه‌ام را تیغ
آبرویم را نریزی دل
لحظه دیدار نزدیک است

«اخوان ثالث»

تکرار اولین الگویی است که در این شعر ملاحظه می‌شود که انواع مختلف آن: تکرار آوایی از نوع همگونی آوایی آغازین در واژه‌های «دلم»، «دستم» مشاهده می‌شود. همچنین همگونی واکه‌ای، همخوانی و قافیه نیز در واژه های « دستم» و « هستم» وجود دارد. تکرار کامل عبارت « لحظهٔ دیدار نزدیک است» که به همگونی کامل معروف است نیز در ابتدا و انتهای شعر مشاهده می‌شود که شعر را همچون دایره‌ای که از نقطه‌ای شروع می‌شود و دوباره به همان نقطه ختم می‌شود، تبدیل کرده است که بسیار تاثیرگذار است.

در «آی مپریشی ... باد» و «آی مخراشی ... تیغ»، باد و تیغ از نظر ادبی منادا هستند و بیان نمادینی که در این شعر به کار رفته، انسان انگاری (personification) است که به «دل» و «باد» و «تیغ» داده شده است.

موضوع شعر، عشق است، گرچه به صراحت از عشق حرفی زده نشده، اما همین غیرمستقیم حرف زدن از عشق، شعر را زیباتر کرده است. مضمون شعر نیز این است که زمان دیدار نزدیک است و شاعر احساس می‌کند که نکند در برابر دلبر تاب تحمل نداشته باشد و از عشق او نتواند خود را کنترل کند. باد و تیغ و دل نیز از این جهت منادا شده‌اند، که شاعر نسبت به عدم کنترل احساسات خود نگران است. در عبارت دوم نیز «باز می‌لرزد دلم دستم» که نشان‌دهنده ترس و اضطراب شاعر است می‌توان این نگرانی را به خوبی دریافت. بنابراین می‌توان هم عشق و هم غرور عاشق را ملاحظه کرد. غروری که نمی‌خواهد ناتوانی صاحبش را در برابر معشوق نشان دهد.

ـ رابطه زبان و ادبیات

ابتدا نکاتی را درباره «زبان» از دیدگاه ساپیر مطرح می‌کنیم و پس از آن به رابطه زبان و ادبیات دیدگاه یاکوبسن می‌پردازیم.

به عقیده ساپیر زبان، ماده و وسیله ادبیات است. زبان چیزی بیش از اندیشه و پیام است. ساپیر دو نوع ادبیات را مطرح می‌کند؛ ادبیات عام و ادبیات خاص. ادبیات عام همانند اشعار شکسپیر قابل ترجمه به هر زبانی است، در حالیکه ادبیات خاص غیرقابل ترجمه است و با زبان عجین شده.

به نظر ساپیر سبک، روش خاص بیان افکار به وسیله چینش خاص است و حاصل پویش زبانی است. سبکی که ساپیر مطرح می‌کند پردازش یا برشی است که به زبان داده می‌شود یعنی ویژگی‌های فردی، اجتماعی و زبانی. به عنوان مثال هر زبانی مانند زبان فارسی در هر زمان مانند زمان حال تنها به برش‌هایی خاص میدان می‌دهد؛ هر زبانی بنا به مقتضای ساختاری خود ـ صرفی، نحوی و غیره ـ فضا برای برخی برش‌های خاص فراهم می‌کند و برای برش‌های دیگر فراهم نمی‌کند. هر فرد برای استفاده از زبان تنها از برخی از این برش‌ها و صیقل‌ها استفاده می‌کند. به عنوان مثال سبک سعدی سبک عراقی است. ویژگی‌های فارسی در دوره خاصی منعکس شده که ویژگی‌های زبانی آن دوره را نشان می‌دهد که خاص سعدی و شاعران آن زمان است، تا جایی که می‌توان شعر سعدی را شنید، بدون آنکه بدانیم از اوست و می‌توان آن شعر را از روی سبکش به او نسبت داد. مثلاً در شعر سعدی حذف بدون قرینه وجود دارد در حالیکه زبان

حافظ در نزدیکترین فاصله با زبان معیار زمانش است: در «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» می توان به جای «دوش» از «دیشب» استفاده کرد که به زبان عادی تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر هرچند سبک حافظ همچون سعدی سبک عراقی است، در نحو تغییراتی مشاهده نمی‌شود، در حالی که در اشعار سعدی تغییرات نحوی چشمگیری ملاحظه می‌شود.

بنابراین این برش‌ها که در یک اثر پیدا می‌شوند، سبک آن اثر را به وجود می‌آورند. سبک تجویزی نیست بلکه از زبان بیرون می‌آید و ذاتی زبان است.

از دیدگاه ساپیر وزن نشان‌دهنده آن است که چقدر ادبیات به لحاظ صوری به زبان وابسته است. بنابراین درست است که ادبیات حادثه است اما شرط توفیقش در صلابت زبان است. اگر زبان، زبان بیمارگونه باشد؛ اشکال زبانی در آن وجود داشته باشد، آن اثر ادبی جدی گرفته نخواهد شد.

به اعتقاد یاکوبسن ادبیات بخشی از زبان و زبان‌شناسی است. افرادی که ادبیات را از زبان‌شناسی جدا می‌کنند، سه دلیل ارایه می‌دهند که عبارتند از:

۱) برخی از ابزارهای هنر کلامی منحصراً مربوط به هنر کلامی نیست و در هنرهای دیگر هم دیده می‌شود. مثلاً می‌توان یک رمان بلند مانند «بلندیهای بادگیر» را به فیلم تبدیل کرد، به عبارت دیگر می‌توان آن ادبیّت منعکس در زبان را از زبان جدا و به فیلم تبدیل نمود.

به عقیده یاکوبسن عناصری که سازنده اثر ادبی هستند در نظام‌های نشانه‌شناسی دیگر نیز به کار می‌روند. این شگردهای ادبی مربوط به زبان نیز هست و یا مربوط به مشترکات بین نظام‌های زبانی و نشانه‌شناسی. در حالی که برخلاف نظر یاکوبسن، درست است که در گفتار معمولی نیز می‌توان صناعات ادبی همچون تشبیه و قافیه را نیز به کار برد، اما این تکنیک‌ها در زبان تبیین پدیده زبانی ادبیات نمی‌شود. حال آنکه استفاده صناعات در ادبیات اصل است، در حالی که در زبان استفاده از صناعات ادبی فرع است. این صناعات ادبی هستند که معنا را منتقل می‌کنند، در حالی که در زبان ساخت‌های زبانی‌اند که معنا را منتقل می‌کنند. در آثار ادبی ساختار زبانی فرع است. جملات ظاهراً بی‌معنا را می‌توان در آثار ادبی آورد، در حالی که اگر آنها را در زبان به کار بریم مورد تمسخر واقع می‌شویم. به عنوان مثال: «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» در زبان عادی بی‌معنی است، در حالی که به عنوان اثر ادبی، پیامی منتقل می‌کند. به عبارت دیگر می‌توان گفت که در جایی صناعات ادبی را جدی می‌گیریم و در جایی صناعات زبانی را، آن قسمت‌هایی که مشترکند و می‌توان از زبان گرفت و در فیلم پیاده کرد، مربوط به نشانه‌شناسی است.

۲) در زبان رابطه مستقیم میان واژه و جهان وجود دارد، در حالی که در ادبیات این طور نیست.

در حالی که به عقیده یاکوبسن، کاری که زبان‌شناسی می‌کند این است که رابطه جهان و کلام را نشان می‌دهد. یعنی آن چیزهایی را که از جهان به کلام درآمده، را نشان می‌دهد و ادبیات نیز همین کار را می‌کند؛ جهان را به کلام تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر در ادبیات زبان نقش هنری می‌یابد و معطوف شدن پیام به خود پیام است. در حالی که برخلاف نظر یاکوبسن از رهگذر اثر ادبی به جهان خارج نمی‌رسیم بلکه از یک

پیام به پیام دیگر می‌رسیم. مثلاً در «عمر بگذشت به بالهوسی» در مورد گذشت بیهوده عمر است که با میخواری و بالهوسی گذشته. پیام در اینجا معطوف به جهان خارج نیست، زیرا کسی نمی‌تواند به حافظ تهمت بالهوسی بزند. در اینجا پیام معطوف به چیز دیگری است؛ آنچه عمر را از بیهودگی نجات می‌دهد، فراغت از خود است و مشغول شدن به جلوه‌های زیبایی معصوم. به عبارت دیگر از یک پیام به پیام دیگر می‌رسیم. اگر در پیام اول بمانیم، یعنی در صورت ظاهر پیام، از ادبیات خارج می‌شویم و به زبان می‌رسیم.

در شعر: «رشته تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود» آیا پیام در صورت ظاهر آن است؟ می‌دانیم که این طور نیست. پیام اصلی این است که: «وقتی تسبیح تو می‌گفتم و ستایشت می‌کردم، جلوه حضورت مدهوشم کرد.»

۳) فن شعر به ارزشگذاری می‌پردازد، زبان شعر هدفمند است. در حالی که به عقیده یاکوبسن این تنها مربوط به ادبیات نمی‌شود. همه انواع کلام هدفمند هستند. هر کلامی که هدفی دارد، ابزار بیان خاصی را نیز به همراه دارد و می‌خواهد تأثیر خاصی را منتقل کند. بنابراین با توجه به هدف، ابزار بیان را انتخاب می‌کنیم و وقتی این دو منطبق شدند، به تنوع کلام می‌رسیم.

۱ـ٤ـ نقش‌های زبان

یاکوبسن به هنگام طرح نقش‌های زبانی ابتدا نمودار کلی از روند ایجاد ارتباط ارایه می‌دهد. به اعتقاد او، گوینده پیامی را برای مخاطب می‌فرستد. پیام زمانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد و از سوی گوینده رمزگذاری و از سوی مخاطب رمزگردانی شود. پیام از طریق مجرای فیزیکی انتقال می‌یابد. او فرآیند ارتباط کلامی را در نمودار زیر ارائه می‌دهد:

یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهنده فرآیند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را که حاصل معنی است، تعیین‌کننده نقش‌های ششگانه زبان می‌داند. این نقش‌های ششگانه عبارتند از:

۱ـ۱ـ٤ـ نقش عاطفی

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است. این نقش زبان تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده واقعاً آن احساس را داشته باشد و خواه وانمود کند که چنین احساسی را دارد. یاکوبسن معتقد است که نقش صرفاً عاطفی زبان در حروف ندا تظاهر می‌یابد. مانند «ای وای» یا حتی اصواتی نظیر «نچ نچ!» این نقش نخستین بار توسط مارتی مطرح شد و بولر نیز آن را به عنوان یکی از

نقش‌های زبان تأکید کرد. این همان نقشی است که مارتینه آن را با اندکی گسترش «حدیث نفس» می‌نامد (صفوی، ۱۳۷۳، ص ۳۲)

۲ـ۱ـ۱ـ نقش ترغیبی

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. ساخت‌های ندایی یا امری را می‌توان بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی زبان دانست. صدق یا کذب این گونه ساخت‌ها قابل سنجش نیست. مانند: «این کتاب را بخوان»، «ای خدا» و جز آن. این نقش زبان، پیش از یاکوبسن با اندک تفاوتی از سوی بولر مطرح شده بود. آنچه مارتینه تحت عنوان حدیث نفس به دست می‌دهد، در اصل آمیزه‌ای از نقش عاطفی و برخی از ساخت‌های ندایی در نقش ترغیبی است. از نظر مارتینه صورت‌هایی نظیر «ای وای» و «یا خدا» هر دو در چارچوب نقش حدیث نفس زبان قرار می‌گیرند. (همان، ص ۳۳)

۳ـ۱ـ۱ـ نقش ارجاعی

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است. صدق و کذب گفته‌هایی که از نقش ارجاعی برخوردارند به دلیل آنکه جملاتی اخباری به‌شمار می‌روند، از طریق محیط امکان‌پذیر است. مانند: امروز باران می‌بارد. یاکوبسن بر این نکته تأکید دارد که تمایز میان نقش ارجاعی و نقش ترغیبی زبان از طریق امکان تشخیص صدق یا کذب گفته مشخص می‌گردد و جملات اخباری زبان همگی از نقش ارجاعی برخوردارند. لاینز این نقش را توصیفی و بولر آن را بیانی می‌نامد. (همان)

۴ـ۱ـ۱ـ نقش فرازبانی

هرگاه گوینده یا مخاطب یا هر دوی آنها احساس کنند که لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند، جهت‌گیری پیام به سوی رمز خواهد بود. در چنین شرایطی زبان برای صحبت درباره خود زبان به کار می‌رود و واژگان مورد استفاده شرح داده می‌شود. از نقش فرازبانی به ویژه در فرهنگ‌های توصیفی ا ستفاده می‌شود، مثلاً «منظورم از «فول تایم» همان «تمام وقت» است.»

۵ـ۱ـ۱ـ نقش همدلی

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی مجرای ارتباطی است. بنا به گفته یاکوبسن، هدف برخی از پیام‌ها این است که ارتباط برقرار کنند،موجب ادامه ارتباط شوند یا ارتباط را قطع کنند. برخی دیگر عمدتاً برای حصول اطمینان از عمل کردن مجرای ارتباط است. مانند: «متوجه هستی چه می‌گویم؟»؛ «الو؛ صدایم را می‌شنوی؟»

۶ـ۱ـ۱ـ نقش ادبی

در این نقش از زبان، جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است. در این شرایط پیام فی‌نفسه کانون توجه قرار می‌گیرد. به اعتقاد یاکوبسن؛ پژوهش درباره این نقش زبان بدون در نظر گرفتن مسایل کلی زبان به ثمر نخواهد رسید و از سوی دیگر بررسی زبان نیز مستلزم بررسی همه جانبه نقش شعری آن است. نقش شعری

زبان را نمی‌توان محدود به شعر دانست و ساختار شعر نیز محدود به نقش شعری زبان نیست. بنابراین بهتر است به هنگام طرح این نقش زبان از اصطلاح «نقش ادبی» استفاده شود که در اصل همان نقشی است که مارتینه آن را «نقش زیبایی آفرینی» می‌نامد. (همان، ص ۳۴)

بنابراین نقش ادبی تنها در ادبیات نیست. این نقش در ادبیات نسبت به جاهای دیگر برجسته‌تر است و اولویت دارد. از کاربردهای غیرادبی نقش ادبی می‌توان به دنبال هم آمدن دو اسم اشاره کرد که اسم کوتاه‌تر اول می‌آید و اسم بلندتر بعد از آن. مانند: حسن و حسین.

آیزن هاور، به عنوان مثال، از این نقش در کاربرد غیر ادبی، در انتخابات ریاست جمهوری بهره برده است. شعار سیاسی I like Ike را مطرح نمود که هم قافیه بودن /aI/ و /aIk/ و /laIk/ پیام خاصی را می‌رساند. به عبارت دیگر نوعی همگونی آوایی آغازین است که با تکرار /aI/ جلب توجه می‌کند. کشش aI روی aIk قرار می‌گیرد؛ aIk یک هجای تکیه بر بدون هجای کوتاه است که سهم موراییِ هجای کوتاه به ak داده شده و aIk از دو جهت مورد تأکید واقع شده. ارزش وزنی aIk دو برابر شده است که از نظر تبلیغاتی قوی است.

در پاسخ به آنهایی که زبان و ادبیات را جدا می‌دانند، یاکوبسن معتقد است که گرچه حوزه زبان‌شناسی محدود است و تنها به جمله و صورت بیرونی زبان می‌پردازد، کاری به معناشناسی ندارد و فهرستی از نشانه‌ها است؛ گفتمان زبان را فراتر از جمله قرار می دهد. به عبارت دیگر حوزه زبان‌شناسی محدود به جمله نیست؛ هم ساختار و هم زیرساختارها را بررسی می‌کند. یاکوبسن حوزه زبان‌شناسی را وسیع در نظر می‌گیرد.

حال سئوالی مطرح می‌شود که در فراسوی جمله و در سطح متن به هم پیوسته آیا تمایز زبان و ادبیات یا به عبارت دیگر متن زبانی و متن ادبی از میان برداشته می‌شود؟ آیا در سطح بالاتر از جمله نمی‌توانیم یک داستان را از یک متن تحلیلی فلسفی یا تاریخی بازشناسیم؟

به عقیده یاکوبسن در این گونه متن‌ها نقش ادبی برای بیان اندیشه استفاده می‌شود در حالی که جوهره اثر چیزدیگری است. به عبارت دیگر سلسله مراتبی وجود دارد که میزان تکنیک‌های ادبی را در آثار ادبی نشان می‌دهد که در جایی تکنیک‌های ادبی کم و در جایی زیاد به کار رفته است.

در حالی که وقتی نقش ادبی وارد زبان شد، همه نقش‌های دیگر از بین می‌رود. نقش ارجاعی به خاطر نقش ادبی جاودانه است. یک اثر وقتی با نقش ارجاعی می‌آید؛ همدلی می‌کند و با عاطفه‌تر است. به عنوان مثال ممکن است در اثر ادبی، فرمانی صادر شود؛ در حالی که خواننده متوجه آن نمی‌شود، چون نقشی جز نقش هنری نمی‌بیند.

به اعتقاد یاکوبسن تمام پنج نقش زبانی ما به ازای ساختاری دارند. نقش ادبی نیز مابه‌ازای ساختاری دارد. بنابراین اینها از نظر تحلیلی با هم مساویند. به اعتبار انعکاس ساختاری، نقش‌های پنجگانه غیر از نقش ادبی است ولی می‌توان گفت همه این نقش‌ها ما به ازای ساختاری دارند و جزء نقش‌های زبانی قلمداد می‌شوند. به همین اعتبار نقش ادبی همچون ما به ازای ساختاری دارد جزء نقش‌های زبانی است که حاصل

این کار اینست که زبان و ادبیات یک چیز است. در هر پاره زبانی به درجات مختلف این نقش‌ها ترکیب می‌شوند. یعنی نمی‌توان گفت که یک اثر فقط نقش ارجاعی یا فقط نقش عاطفی دارد. همه نقش‌ها به مراتب با هم هستند، اما میزان درگیری ساختاری نقش ادبی دهها بلکه صدها برابر بیشتر از درگیری ساختاری نقش‌های دیگر است. به عبارت دیگر ساخت‌هایی که برای ایفای نقش عاطفی در زبان به کار می‌روند از جنس ساخت‌هایی است که برای نقش ارجاعی استفاده می‌شوند. در هر دو از قواعد دستور زبان استفاده می‌شود.

برای اینکه ساخت ناظر بر هر یک از این نقش‌ها را تحلیل کنیم، چیزی جز دستور زبان نمی‌خواهیم. از نظر ساختاری برای اجرای نقش‌های پنجگانه دیگر غیر از نقش ادبی، نیاز به دستور زبان جداگانه‌ای نداریم. به عبارت دیگر دستور زبان فارسی کافیست که با اندک تغییری در هر کدام برای ایفای نقش عاطفی، همدلی، فرازبانی، ترغیبی و ارجاعی به کار رود. اما برای نقش ادبی باید از مجموعه قواعدی استفاده کرد که خود آن مجموعه قواعد را نمی‌توان رمزگشایی کرد. به عبارت دیگر نقش ادبی از دل ساخت‌های زبانی برنمی‌آید. به عنوان مثال در هر یک از نقش‌های پنجگانه، زبان تبدیل به چیز دیگری نمی‌شود، در حالی که در نقش ادبی تغییر می‌کند. برای پنج نقش دیگر ارتباط عام مطرح است در حالی که برای نقش ادبی کاربرد خاص زبان مطرح است که رنگ از تخیل می‌گیرد؛ از هنجارگریزی تأثیر می‌پذیرد. هر یک از پنج نقش ناقض نقش‌های دیگر نیست؛ در حالی که نقش ادبی حداقل ناقض مهمترین نقش زبان یعنی نقش ارجاعی است. به عبارت دیگر نقش ارجاعی در گرو صدق و کذب است، در حالی که نقش ادبی این طور نیست. اشعار حافظ براساس درست و غلط بودن سنجیده نمی‌شوند. پنج نقش دیگر جزء تاریخ زبان می‌شوند، در حالی که نقش ادبی از قدیم تاکنون تازگی دارد و هرچه کاذب‌تر باشد بهتر است. در نقش ارجاعی همه چیز به جهان خارج برمی‌گردد، در حالی که در ادبیات این طور نیست. به تعداد شخصیت‌های اثر ادبی جهان وجود دارد و جهان‌ها در تعاملند.

به عقیده یاکوبسن در مطالعه ادبی، یک اثر را برای ارزش‌های درونی آن بررسی می‌کنند و در نقد ادبی، بررسی یک اثر شخصی و انفرادی است یعنی نقد ادبی عکس‌العمل‌های شخصی است در حالی که مطالعه ادبی توصیف ارزش‌های درونی یک اثر است و بین این دو مرز قاطعی نیست. در مطالعه ادبی هم مطالعه همزمانی مدنظر است و هم در زمانی. در مطالعه همزمانی به مطالعه آثار ادبی یک دوره می‌پردازند و در مطالعه درزمانی سیر آثار ادبی را بررسی می‌کنند. بنابراین مطالعات همزمانی و درزمانی در ادبیات نیز وجود دارد. در ادبیات هر اثر ادبی را در متن تاریخی آن اثر می‌بینیم، به عبارت دیگر تمام تاریخش زنده است. درک ما در گرو وقوف ما به تاریخ آن اثر است؛ هرچه بیشتر در مورد پیشینه اثر ادبی بدانیم، درک و لذت ما نیز بیشتر می‌شود، که با زبان فرق می‌کند.

در مورد اثر ادبی همین بس که هر چند بار اگر تنها یک اثر ادبی را بخوانیم، در ما تمنای یکبار دیگر خواندنش همچنان باقیست. در حالی که زبان عادی یک کتاب یا رساله این طور نیست، تنها با درک محتوا، دیگر کاری با آن نخواهیم داشت.

نقد ادبی نیز همانند اثر زبانی است. به عبارت دیگر ارزش نقد ادبی به پیامش است، هنگامی که پیام منتقل شود، خود نقد دیگر ارزش ندارد،در حالی که ارزش اثر ادبی در پیام آن نیست بلکه در ذات و درونش است.

در یک اثر ادبی، درمیان کلمات آن و همه کلماتی که می‌توانند به صورت بالقوه در آن جایگاه به کار روند رابطه تشابه یا تضاد وجود دارد. به عبارت دیگر محور انتخاب در دو سطح آوا و معنا تحلیل می‌شود که در سطح آوا همان الگوهای مکرّر آوایی است و در سطح معنا از تقارن و قافیه استفاده می‌شود. به عنوان مثال در شعر حافظ: «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند ... دل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند ... قرعه فال به نام من دیوانه زدند ...» به کمک هم‌قافیگی چیزی همانند را بر روی محور همنشینی همتراز کرده است. تکرار «انه زدند» به لحاظ صوری یک نوع پایانه‌بندی به وجود آورده که در ما نوعی تقابل به وجود می‌آورد. هر کدام از این بیت‌ها به تنهایی هیچگونه ارتباطی به هم ندارند اما اگر با یک پایانه‌بندی به همدیگر ربط داده شوند، ارتباط صوری پیدا می‌شود، و این پایانه همانند داشتن، ارزش معنایی ایجاد می‌کند. «ابهام» نیز همین طور است. به عنوان مثال در «قلب اندوده حافظ را او خرج نکرد»، «قلب اندوده» ابهام دارد که هم به معنی دل چرکین حافظ و دل پر از گناه او است و هم به معنی سکه تقلبی است. چون با هم آمده‌اند، متقارن شده‌اند؛ یعنی قلب چرکین همان پول تقلبی است. این دو باید در دو جمله روی محور انتخابی می‌آمدند، اما حافظ این دو را روی محور همنشینی آورده و یک نوع کیفیت ادبی به وجود آورده است. دو چیز که هیچ ارتباطی به هم ندارند، به یکدیگر مرتبط شده‌اند. بنابراین دو چیز متفاوت می‌توانند هم‌وزن و قرینه هم بشوند. در سطوح مختلف واجی، نحوی و صرفی می‌توان تقارن را دید. در وزن توالی خاصی از ضرب‌ها دیده می‌شود.

در آوا و معنا نیز وجود دارد که استعاره و تمثیل و تشبیه جزء معنا است. مثلاً برای خلد و سلسبیل و لب و چشم دلیلی نیست که به همراه هم بیایند، اما اگر با هم بیایند، رابطه‌ای ایجاد می‌شود که: «صورت همانند بهشت است و لب معشوق همانند آب سلسبیل در بهشت صورت است». بنابراین تمام هنر شعر در تقارن خلاصه می‌شود.

۲ـ۴ـ نظم

به عقیده هاپکینز، نظم چیزی است که در آن یک انگاره آوایی به صورت ناقص یا کامل تکرار می‌شود. به اعتقاد یاکوبسن می‌توان واحدهای برابر هجایی را در کنار هم گذاشت و نظم ساخت. مثلاً می‌توان با استفاده از هجا، ده هجا را کنار هم گذاشت و این تعداد هجا را در همه جا حفظ کرد و تکرار نمود به طوری که هیچ‌وقت این تنظیم ده‌تایی بیشتر یا کمتر نشود. یاکوبسن «پا» را واحد انتخاب در نظر گرفته است، در

حالی که هاپکینز رکن را، واحد وزن ممکن است واجی نباشد بلکه یک گروه نحوی باشد مثلاً جمله‌های کوتاه تکرار شوند همانند آیه‌های قرآن که وزن‌های نحوی دارند.

به اعتقاد یاکوبسن نظم به دو نوع: نقش‌گرایانه و ساخت‌گرایانه تقسیم می‌شود.

نظم نقش‌گرایانه بر دو نوع محض و کاربردی است. در نظم نقش‌گرایانه محض هدف انتقال پیام به اعتبار خود پیام است، به عبارت دیگر نظم برای نظم است. نظم نقش‌گرایانه کاربردی نیز در تبلیغات، فروش کالا و یا برای رساندن عقاید سیاسی استفاده می‌شود.

نظم ساخت‌گرایانه نیز به انواع مختلفی همچون؛ هجایی، تکیه محور، زمان محور و نواختی تقسیم می‌شود. یاکوبسن این نوع نظم را از جان لاکس نقل کرده است؛ سه نوع اول آن را پذیرفته اما الگوهای نواختی را زیر سئوال برده است. در نظم ساخت‌گرایانه از نوع هجایی؛ ضرب، قله هجا و دامنه هجا وجود دارد که از ترکیب آنها نظم به وجود می‌آید. در نوع تکیه محور؛ در بعضی زبان‌ها براساس هجای تکیه‌دار و بی‌تکیه برای ساخت واحدهای نظم استفاده می‌شود. در نوع زمان محور نیز از هجاهای کوتاه و کشیده و کنار هم گذاشتن آنها استفاده می‌شود.

۱ـ۲ـ۵ـ طرح نظم، نمونه نظم/ طرح اجرای نظم، نمونه اجرای نظم

طرح نظم و نمونه نظم انتزاعی هستند همانند توانش. در حالی که طرح اجرای نظم و نمونه اجرای نظم عینی هستند همانند کنش. طرح نظم را می‌توان به شعر نوشته شده‌ای تشبیه کرد که برای آن دو نوع خاص خواندن وجود دارد که ممکن است تردید ما را برانگیزد که کدام نوع را انتخاب کنیم و بخوانیم. هرگاه یک نوع خاص خواندن را انتخاب کنیم، نمونه‌ای از آن شعر را در اختیار داریم، که با خواندن، آن نمونه به مرحله اجرا درمی‌آید.

به عنوان مثال: خانه‌ای چند طرح دارد (طرح نظم است)، یکی از طرح‌ها را انتخاب می‌کنیم (نمونه نظم)، اجرا می‌کنیم (اجرای نظم) و یک خانه به دست می‌آید (نمونه اجرای نظم).

در شعر: «داشتم دلقی و صد عیب نهانی پوشیده» وزن «فَعَلاتُن فَعَلاتُن فَعلاتن فعلات» برقرار است که به صورت دو کوتاه و دو کشیده تکرار شده است.

1	U	U	–	–	U	U	–	–	...	U	U	–
2	*fa*	*a*	*la*	*ton*	*fa*	*a*	*la*	*ton*	...	*fa*	*a*	*lat*
3	*daš*	*tam*	*dal*	*qi*	*jo*	*sad*	*eI*	...		*pv*	*šid*	
4	–	–	–	–	U	–	–	...		–	–	

- کشیده
- کوتاه

همان طور که مشاهده می‌شود انطباق ۱ با ۴ کامل نیست زیرا اجرا با طرح اصلی فرق می‌کند. (۱) طرح اصلی است و (۴) اجرای آن. حافظ در شعر بالا یک کشیده را به جای دو کوتاه به کار برده است. اگر به جای داشتم دلقی بگوییم دَشتَم دلقی، وزن عوض نمی‌شود. به عبارت دیگر از نظر موراییی یکی هستند. در

«دلقی و» « qi» کوتاه بوده که کشیده شده است. زیرا i را در فارسی می‌توان به یک« e » (هجای کوتاه) و یک غلت «y تقسیم نمود (qi-yo). که از نظر وزنی خللی در آن ایجاد نمی‌شود. طبق قواعد موجود در وزن فارسی این طرح را منطبق بر اجرا که ارزش آوایی متفاوتی دارد، می‌کنیم. به همین دلیل کسانی که اهل زبان نیستند و این نوع قواعد جزء توانش آنها نیست حتی اگر فارسی را خوب بدانند، نمی‌توانند شعرهایش را خوب بخوانند چون قادر به انطباق طرح و اجرا نیستند. به عبارت دیگر نمی‌توانند اجرای متفاوت یک نظم را با نمونه اصلی و ثابت طرح نظم انطباق دهند.

بنابراین شم ادبی در کنار شم زبانی وجود دارد که این می‌تواند دلیل بسیار خوبی برای ردّ نقش پیشنهادی یاکوبسن باشد. نقش شعری یا نقش‌های دیگر متفاوت است. نقش شعری در گرو ساخت‌های بسیار پیچیده است که مثلاً یک کشیده به جای دو کوتاه قاعده می‌شود. افراد در برابر شعرها شم زبانی به دست آورده‌اند و کسی که قواعد آن را به دست نیاورد اگر استاد زبان فارسی نیز باشد، نمی‌تواند خوب بخواند. به عبارت دیگر کسی که فارسی زبان باشد اما در معرض شعر قرار نگرفته باشد نمی‌تواند شعر بخواند، زیرا شم ادبی ندارد.

۵ـ وزن

ابتدا باید بدانیم که وزن تنها مربوط به ادبیات نمی‌شود بلکه در بیشتر حوزه‌های زبانی وجود دارد. مثلاً می‌توان در برخی کاربردهای زبانی مانند تبلیغات از آن استفاده نمود: «همیشه تمیز، همیشه ساویز» که برای تبلیغ خمیر دندان ساویز استفاده شده است. اما در این بخش می‌خواهیم وزن شعر را بررسی کنیم.

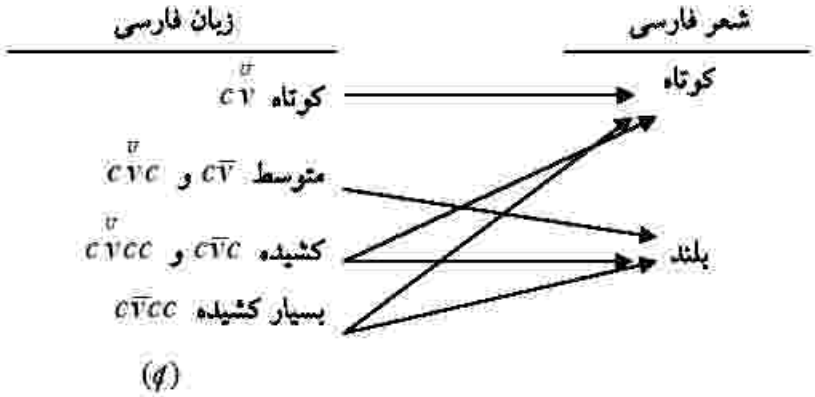
برای به وجود آوردن وزن در شعر، واحدی انتخاب می‌شود که یا واجی است (هجا و مشخصه‌های نوایی) و یا نحوی است (کلمه، عبارت و جمله). به کمک تقسیم‌بندی‌های زبان‌شناختی یکی از اینها را واحد وزن می‌گیریم. آنگاه باید دید در این واحدهای واجی یا نحوی چه ساخت‌هایی ـ ساختار برین زبان ـ بر وزن مؤثر واقع می‌شوند. به عنوان مثال در اشعار فارسی تعداد هجاها بسیار مهم است. مثلاً شعری براساس ۸ هجا است. به عبارت دیگر این شعر دارای واحدهایی است که از ۸ هجا ساخته شده است. که این تعداد هجا همیشه تا پایان شعر تکرار می‌شود. مشخصه‌های نوایی عبارتند از کشش، ضرب و نواخت. ممکن است در زبانی تعداد واحدهایی که برای ایجاد وزن لازم است خیلی بیشتر باشد. این واحدهای اضافی را براساس قواعدی تبدیل به دو نوع می‌کنیم. کشش به دو نوع؛ هجای کوتاه و هجای بلند تقسیم می‌شود. ضرب به دو نوع با تکیه و بی‌تکیه و نواخت نیز به دو نوع نواخت‌بر و بی‌نواخت تقسیم می‌شود. بنابراین یکی از اصول عمده ایجاد وزن در همه شعرهای زبان‌های مختلف این است که تعداد واحدهای موجود در زبان را که از آنها وزن می‌سازند به دو نوع (+) یا (-) تقلیل دهیم. وزن در همه زبان‌ها از آرایش دو نوع واحد ساخته شده است.

در زبان چینی به عنوان مثال ۶ الی ۸ نواخت وجود دارد که همه را به دو نوع تقلیل می‌دهیم. در فارسی نیز به همین صورت است، به عبارت دیگر از نظر کشش چهار نوع هجا در فارسی وجود دارد که عبارتند از:

۱ـ هجای کوتاه مانند: «تو» ۲ـ هجای متوسط مانند: «تاه ۳ـ هجای کشیده مانند: «تار»

۴ـ هجای بسیار کشیده مانند: «کارد»

با این چهار نوع هجا نمی‌توان وزن شعر را ساخت. وزن شعر به طور جهانی در سطح عام از دو واحد ساخته می‌شود. به عبارت دیگر با استفاده از دو واحد + کشش (کشیده یا بلند) و ـ کشش (کوتاه) می‌توان وزن شعر را ساخت. در فارسی می‌توان با استفاده از قاعده گشتار، کشیده ها و بسیار کشیده‌ها را تبدیل به این دو نوع کرد.



(ف)

همان طور که ملاحظه می‌شود، برای هجای کوتاه و متوسط مشکلی نیست زیرا هجای کوتاه، کوتاه باقی می‌ماند و هجای متوسط، بلند می‌شود. تنها هجاهای کشیده و بسیار کشیده اندکه باید به کوتاه و بلند تبدیل شوند. در بسیار کشیده $c\bar{v}cc$ ، c آخر را حذف می‌کنند و آن را تبدیل به $c\bar{v}c$ کشیده می‌کنند و سپس آن را به یک کوتاه و یک بلند تقسیم می کنند. به عنوان مثال در داشت: $da\breve{s}t$ ، t آخرش حذف شده و به $da\breve{s}$ تبدیل می‌شود که بعد به یک کوتاه یک بلند تقسیم می‌شود. در زبان انگلیسی تکیه مهم است که به دو نوع تکیه دار و بدون تکیه تقسیم می شود. بنابراین اصل اساسی در وزن شعر این است که بخش ساخت برین باید از دو واحد ساخته شود. حال اگر در زبانی بیش از دو واحد مورد لزوم از جنس مواد ساخت برین وجود داشته باشد، واحدهای اضافی طبق قاعده به وسیله گشتار به همان دو واحد تبدیل می‌شوند.

آرایش این واحدها نیز در هر زبانی ثابت می‌ماند مثلاً اگر در شعری آرایش دو بی‌تکیه و یک تکیه‌دار وجود داشته باشد، این آرایش تا آخر حفظ می‌شود. یا در هجا اگر آرایش یک کوتاه و یک بلند وجود داشته باشد، تا آخر تکرار می‌شود. حال اگر در جایی دو کوتاه به دنبال هم آمد، یکی از آن دو باید کشیده شود، تا آرایش حفظ شود. بنابراین وزن کیفیتی است که از تنظیم و تکرار واحدهای مشخص در زبان حاصل می‌شود.

در شعر زیر:

تو که ناخوانده‌ای علم سماوات　　تو که نابرده‌ای ره در خرابات
تو که سود و زیان خود ندانی　　به یاران کی رسی هیهات هیهات

«باباطاهر»

هجاها به صورت (کوتاه + بلند + بلند + کوتاه) تکرار شده‌اند و وزن شعر براساس مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل است که تا آخر شعر این آرایش تکرار می‌شود.

در فارسی هجاهای کوتاه و بلند تقابل دارند. تکیه واحد اضافی است که حشو است. در بعضی جاها مانند آواز تکیه اهمیت می‌یابد؛ هجاهای کشیده تکیه می‌گیرند و هجاهای تکیه بر در آواز ستون واقع می‌شوند. بنابراین این ساخت‌های برین (هجا ـ ضرب و نواخت) در شعر هستند نه در زبان و هیچکدام در دستور زبان فارسی وجود ندارند بلکه جزء قواعد شعر هستند.

□ یعنی هر دو می‌آیند.

$\overset{v}{CV} \rightarrow$ کوتاه　　$C\overline{V} \rightarrow$ بلند　　$C\overline{V}C \rightarrow$ [بلند / کوتاه]

$C\overline{V}C\not \rightarrow$ [بلند / کوتاه]

$C\overset{v}{V}C \rightarrow$ بلند

۶ـ گونه‌های زبان ادبی

نخستین بررسی زبان‌شناختی برای تعیین گونه‌های زبان ادبی و ارائه تمایزی صریح بیان سه گونه ادبی یعنی نثر، نظم و شعر در ادبیات فارسی از سوی حق‌شناس به دست داده شده است (صفوی، ۱۳۷۳، ص ۵۶). شفیعی کدکنی نیز به تمایزمیان شعر و نظم قائل است، هر چند او نظم را در دو مفهوم جدا از یکدیگر به دست می‌دهد و در کنار نظمی که از وزن، قافیه و جز آن به دست می‌آید، از نظمی جمالشناختی سخن به میان می‌آورد که ارتباطی به وزن و قافیه ندارد. او این نظم دوم را نظام می‌نامد و جزئی لاینفک از شعر می‌داند. مفهومی که او از نظم در معنی به کارگیری وزن و قافیه ارائه می‌دهد و آن را معنی عامیانه نظم برمی‌شمارد، دقیقاً همان است که حق‌شناس گونه‌ای از زبان ادبی می‌داند و معتقد است که بر برونه ها زبان استوار است و همان گونه‌ای است که لیچ معتقد است از طریق قاعده‌افزایی به دست می‌آید و کرومبی پیدایش آن را نتیجه توازن می‌داند. به اعتقاد حق‌شناس، شعر برخلاف نظم بر درونه زبان استوار است. وی جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند و آن را وابسته به محتوای زبان می‌پندارد در حالی که جوهر نظم را وابسته به صورت زبان می‌داند. شفیعی کدکنی نیز جوهر شعر را برشکستن هنجار منطقی زبان استوار می‌داند. (همان، ص ۵۷).

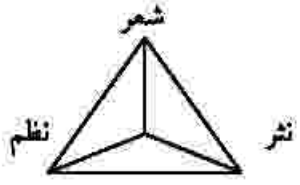
بنابراین منظور از برونه زبان، صورت زبان است مانند صورت‌های ساختی، واجی، صرفی و نحوی و منظور از درونه زبان، محتوای زبان است یعنی از نظر معنایی و ارجاعی مورد توجه واقع می‌شود. بر این اساس تعریف شفیعی کدکنی از شعر را که می‌گوید: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد» می‌توان گسترش داد؛ شعر حادثه‌ای است که در درونه زبان (معنا) روی می‌دهد و نظم حادثه‌ای است که در برونه زبان روی می‌دهد.

اگر در بازگویی یک اثر با کلمات موجود در همان اثر آن را بازبینی کنیم، نظم است اما اگر در بازگویی اثری مجبور شویم جای کلمات را عوض کنیم با شعر سر و کار داریم.

شفیعی کدکنی و لیچ در بررسی‌های خود به تمایزی صوری میان نثر و دو گونه دیگر زبان ادبی یعنی شعر و نظم اشاره صریح ندارند ولی حق‌شناس از یک سو و آبر کرومبی (D.Abercrombie) از سوی دیگر با دو استدلال متفاوت از یکدیگر تعریفی صریح از شعر به دست می‌دهند. آبر کرومبی به هنگام بحث درباره تفاوت میان نظم و نثر از ابزارهای آوا شناختی بهره می‌گیرد و معتقد است که در نظم نوعی قاعده‌مندی در همنشینی هجاها وجود دارد ولی در نثر همنشینی هجاها تابع قواعد مذکور نیست. اما آبرکرومبی به این نکته اشاره ندارد که نثر غیر ادبی چگونه از نثر ادبی قابل تمایز است. به عبارت دیگر چه عاملی سبب می‌شود تا نثر نقش خودکار خود را از دست بدهد و برجسته شود. حق‌شناس از طریق استدلال تمثیلی و ارائه نمونه‌هایی متعدد از انواع نثر، نثری را که در زبان خودکار به کار می‌رود از نثر ادبی متمایز می‌سازد و بر این اعتقاد است که در نثر ادبی، گونه‌های زبان در اختلاط با یکدیگرند. (همان، ص ۵۸)

نثر زبانی می‌تواند رنگ و مایه شعری بگیرد؛ بی‌آنکه از یک اثر زبانی خارج شود و سرشت زبانی‌اش را از دست بدهد. نثر ادبی از اختلاط میان گونه‌های زبان پدید می‌آید و از این طریق می‌توان میان نثر، شعر و نظم به عنوان سه گونه ادبی تمایز قائل شد. به عبارت دیگر می‌توان گفت که نثر ادبی با درهم آمیختن گونه‌های زبان بوجود می‌آید. نظم از طریق قاعده‌افزایی بر نثر پدید می‌آید و شعر با گریز از قواعد دستوری زبان هنجار آفریده می‌شود. با این وجود میان نثر، نظم و شعر نمی‌توان مرز قاطعی در نظر گرفت. بعنوان مثال تاریخ بیهقی و گلستان سعدی هر دو در قالب نثرند، ولی گلستان گرایش بیشتری به نظم دارد. شاهنامه و دیوان حافظ هر دو به نظمند، اما سروده‌های حافظ در قالب شعر است و نظم در آن از اهمیت ثانوی برخوردار است در حالیکه در شاهنامه عکس این مطلب صادق است.

بنابراین می‌توان امکانات درهم‌آمیزی این سه گونه ادبی را مطرح کرد به عبارت دیگر می‌توان به ارائه سه پیش نمونه نظری یعنی شعر مطلق، نظم مطلق و نثرمطلق پرداخت که از آمیزه این سه پیش نمونه، سه گونه ادبی آمیخته یعنی شعر منثور، نثر منظوم و شعر منظوم بدست می آید. (همان، ص ۶۰)



(۶-۱)

به مثال‌های زیر توجه کنید:

۱ـ «نفهمیدم از چه صدایی بیدار شدم. ولی لابد از صدای آنها بود. وقتی چشمهایم را مالاندم و ساعتم را دیدم که چهار بعد از نیمه شب بود و نگاهی به آسمان روشن و پر ستاره دم صبح انداختم ...»(جلال آل احمد) نمونه‌ای از نثر است.

۲ـ «میازار موری که دانه‌کش است که جان دارد و جان شیرین خوش است» نمونه‌ای از نظم است.

۳ـ «نرم و آهسته بیایید مبادا که ترک بردارد، چینی نازک تنهایی من»(سهراب سپهری) نمونه‌ای از شعر است.

۴ـ «معلم کتابی دیدم در دیار مغرب، ترشروی تلخ گفتار، بدخوی مردم آزار، گدا طبع ناپرهیزگار «سعدی» نمونه‌ای از نثر منظوم است.

۵ـ سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شوم یاد سمن نمی‌کند (حافظ)نمونه ای از شعر منظوم است.

۶ـ من سردم است و می‌دانم
که از تمامی اوهام سرخ
یک شقایق وحشی
جز چند قطره خون
چیزی بجا نخواهد ماند ... (فروغ فرخزاد) نمونه‌ای از شعر منثور است.

البته باید توجه داشت که مرز قاطعی میان گونه‌های مفروض در نمودار (۱ـ۶) وجود ندارد و برای نمونه تمایز میان شعر منثور و نثر شاعرانه صرفاً از طریق پیوستاری میان پیش نمونه شعر و نثر قابل بررسی است. به عبارت دیگر شعر منثور در پیوستار میان شعر و نثر قرار دارد اما به پیش نمونه شعر نزدیکتر است.در حالیکه نثر شاعرانه گرچه بر روی همین پیوستار قرار دارد، گرایش خود را به سمت پیش نمونه نثر نشان می‌دهد.

نتیجه گیری

در این مقاله ابتدا شعرهای کودکانه رابا مثالهایی بررسی کردیم و نشان دادیم که شعر خیال کودک را باز می‌گذارد که در فضای تهی به پرواز درآید و این پرواز خیال کودک در چارچوبی که برایش معین شده به معنای پرورش نیروهای نهفته کودک است. شعر می‌پرورد و پرورش می‌دهد.

بر این اساس برای توصیف این هنر کلامی نیازمند شناخت الگوهای زبانشناختی همچون؛ تکرار، تقابل، ساخت موازی و فرآیندهایی چون خودکاری و برجسته سازی هستیم.

در توصیف رابطه ی میان زبان و ادبیات بر اساس نقشهای ششگانه ی زبانی تنها نقش ادبی است که رنگ از تخیل می پذیردواز این رو به عنوان نقشی اثر گذار و متمایز از دیگر نقشها بررسی می شود.

بر این اساس به توصیف وزن در هنر کلامی پرداختیم وبا ارایهٔ گونه های زبان ادبی؛ نظم و نثر و شعر،شعررا حادثه‌ای دانستیم که در درونه زبان (معنا) روی می‌دهد و نظم را حادثه‌ای که در برونه زبان روی می‌دهد.

منابع

1. Hasan, Ruqaiya , 1989, **Linguistics, language, and Verbal art**. Oxford university press.

۲. صفوی، کوروش.۱۳۷۳ ، از زبانشناسی به ادبیات، نشر چشمه

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.