



ساختار نحوی زبان شعر امروز

لیلا کردبچه

- صدایم را از پرده‌های سردا پس بگیر
- حرفی بزرگتر از دهان پنجره
- چراکه نبودی
- غم‌زیستی

- پژوهشی در آثار حسین پناهی
- نتهای سپید (گزیده‌ی شعر سپید ایران)



ناشر تخصصی شعر

ISBN: 978-600-304-188-2



قیمت ۷۰۰۰ تومان

ساختار نحوی

زبان شعر امروز

لیلا کردبچه

فهرست نویسی پیش از انتشار کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه: کردیچه، لیلا، ۱۳۵۹-
 عنوان و نام پدیدآور: ساختار نحوی زبان شعر امروز / لیلا کردیچه.
 مشخصات نشر: تهران: فصل پنجم، ۱۳۹۳.
 مشخصات ظاهری: ۱۸۴ص.
 شابک: 978_600_304_188_2
 وضعیت فهرست نویسی: فیپا
 موضوع: شعر فارسی قرن ۱۴.
 رده بندی کنگره: ۲۱۳۹۳ م ۴ ک / PIR ۲۳۵۴
 رده بندی دیویی: ۸۴۱ / ۰۴۱ فا
 شماره کتابشناسی ملی: ۲۸۷۳۰۱۹



فصل پنجم

ناشر تخصصی شعر

ساختار نحوی زبان شعر امروز لیلا کردیچه

ناشر: فصل پنجم

چاپ اول: بهار ۹۴

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

صفحه آرا: محسن بیگی

شابک: ۲-۱۸۸-۳۰۴-۶۰۰-۹۷۸

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

صندوق پستی ناشر: ۱۴۶۶۵/۱۵۹۵

مرکز پخش: میدان انقلاب، ابتدای کارگر جنوبی، کوچه مهدیزاده، شماره ۴، واحد ۱۰

تلفن: ۶۶۹۰۹۸۴۷ - ۶۶۹۰۹۸۴۸ - ۹۱۲۱۵۹۱۸۹۱ - تلفکس: ۶۶۹۰۹۸۴۸

ایمیل فصل پنجم: fasle.5.1386@gmail.com

سایت فصل پنجم: www.Fasle5.Ir

فهرست مطالب

| | |
|---------|--------------------|
| ۹..... | پیشگفتار..... |
| ۱۲..... | توضیحات..... |
| ۱۳..... | مقدمه..... |
| ۳۱..... | صفت..... |
| ۳۳..... | باجحمان صفت..... |
| ۴۲..... | صفت تأملی..... |
| ۴۷..... | صفت منفی..... |
| ۴۸..... | تکمله..... |
| ۴۹..... | یادداشت‌ها..... |
| ۵۱..... | جایگاه صفت..... |
| ۵۱..... | صفات پیش آیند..... |
| ۶۰..... | صفات پس آیند..... |
| ۶۲..... | تکمله..... |
| ۶۲..... | یادداشت‌ها..... |

- ۶۹.....ضمایر شخصی
- ۷۱.....ضمیر شخصی متصل
- ۷۱.....جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل
- ۸۵.....تکمله
- ۸۶.....یادداشت‌ها
- ۸۷.....نقش‌نماها
- ۸۹.....اهمیت حروف
- ۹۱.....نقش‌نماهای کهن
- ۹۴.....نقش‌نماهای مضاعف
- ۹۷.....تعدد معانی نقش‌نماها
- ۱۰۹.....تکمله
- ۱۱۱.....یادداشت‌ها
- ۱۱۳.....ایجاز و حذف
- ۱۱۶.....سازمهای ایجازی
- ۱۲۰.....شیوه‌های حذف
- ۱۳۲.....تکمله
- ۱۳۳.....یادداشت‌ها

- ۱۳۵..... قید.....
- ۱۳۷..... نقش پذیری قید مختص.....
- ۱۴۱..... تکمله.....
- ۱۴۲..... یادداشت‌ها.....
- ۱۴۳..... فعل.....
- ۱۴۴..... کهن‌گرایی در کاربرد افعال.....
- ۱۴۴..... افعال ساده.....
- ۱۴۶..... افعال کمکی.....
- ۱۴۶..... افعال نیشابوری.....
- ۱۴۷..... افعال پیشاوندی.....
- ۱۵۱..... فعل دعایی.....
- ۱۵۲..... افعال مرکب.....
- ۱۵۵..... فعل لازم در معنای متعدی.....
- ۱۵۶..... اشتقاق فعل از اسم.....
- ۱۵۸..... تکمله.....
- ۱۵۹..... یادداشت‌ها.....
- ۱۶۱..... نوآوری در کاربرد افعال.....

- ۱۶۲.....آشنایی زدایی از زبان معیار
- ۱۶۳.....فعل‌هایی با تعدّد وجه معنایی
- ۱۶۵.....فعل‌های استعاری
- ۱۶۶.....آشنایی زدایی از زبان ادب قدیم
- ۱۶۶.....فعل‌های یک‌شناسه
- ۱۶۸.....صورت‌های فعلی زبان گفتار
- ۱۶۹.....آشنایی زدایی از زبان معیار و زبان ادب قدیم
- ۱۷۰.....فعال مرکب
- ۱۷۶.....تکمله
- ۱۷۷.....فهرست منابع

پیشگفتار

در شعر معاصر، مسألهٔ زبان و تغییرات و دگرگونی‌های آن از اهمیتی بسیار برخوردار است؛ چراکه شعر معاصر در صد سال اخیر، هم در حوزهٔ محتوا و رویکردهای مضمونی، و هم در زمینهٔ زبان، دستخوش گونه‌هایی از دگرگونی شده که در نهایت زبان شعر امروز را برجسته کرده‌اند. این برجسته‌سازی‌ها، اغلب با گونه‌ای افراط منتقدان و پژوهشگران، عمدتاً نوآوری قلمداد شده، به گونه‌ای که برخی، شعر امروز و زبان شعر امروز را نتیجهٔ گسستی ناگهانی و عظیم از ادبیات قدیم می‌دانند، در حالی که بررسی‌ها نشان می‌دهند که بخش عمدهٔ عوامل برجسته‌سازی زبانی در زبان شعر امروز، متکی بر دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم‌اند.

زبان شعر با دو شیوهٔ قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی، از زبان معیار فاصله گرفته و برجسته می‌شود. قاعده‌افزایی، شامل سه گروه توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی است و قاعده‌کاهی، شامل قاعده‌کاهی‌های آوایی، نحوی، نوشتاری، واژگانی، زمانی، معنایی، سبکی، و گویشی است. بدیهی است که برای رسیدن به هر نتیجه‌ای دربارهٔ زبان شعر امروز، باید برجسته‌سازی‌های زبانی در تمامی گروه‌ها و زیرگروه‌های مذکور، و در کار شاعران برجستهٔ معاصر مورد بررسی قرار گیرد تا به

نتیجه‌ای جامع برسیم، اما به نظر می‌رسد اغلب پژوهشگران و منتقدانی که در عرصه زبان شعر معاصر، تحقیق و پژوهش کرده‌اند، به بررسی چند گونه برجسته‌سازی، در کار چند شاعر بسنده نموده و به اظهار نظری کلی درباره زبان شعر معاصر پرداخته‌اند. به عنوان نمونه می‌توان آراء و عقاید گروهی را که زبان شعر معاصر را نتیجه گسستی آشکار از ادبیات قدیم می‌دانند، نتیجه تأکید ویژه ایشان بر برخی ویژگی‌های زبانی نیمایوشیج، به عنوان دستاوردهای زبانی خاص او، و نیز دقت و تأمل مفرط بر قاعده‌کاهی‌های نوشتاری و نحوی و واژگانی شعر دهه هفتاد دانست. در اغلب پژوهش‌ها در حوزه زبان شعر معاصر، گونه‌ای افراط در پررنگ‌تر نشان دادن برخی جنبه‌های زبانی و نادیده گرفتن، یا کمتر دیدن برخی جنبه‌ها و وجوه زبانی دیده می‌شود که در نهایت، منجر به فقدان نتیجه‌گیری صریحی در زمینه نوآوری‌های زبانی شعر معاصر شده و حتی در موارد بسیار، دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم را نیز تحت عنوان نوآوری در زبان شعر امروز مطرح کرده است؛ نظیر برخی سازه‌ها در ترکیبات اسمی که با وجود نمونه‌های بسیار در شعر نظامی و خاقانی و... مانند کشفی بدیع در کار شاعران معاصر تلقی شده است.

اساس کار در این پژوهش، بررسی عوامل برجسته‌سازی زبانی در گروه قاعده‌کاهی نحوی که یکی از زیرمجموعه‌های گروه بزرگ قاعده‌کاهی است، در زبان شعر معاصر، و تطبیق سازه‌های نحوی زبان شعر معاصر با نمونه‌های موجود در ادبیات قدیم می‌باشد. در ادبیات قدیم، دستاوردهای زبانی شعر شاعرانی چون مولوی، حافظ، سعدی، فردوسی، نظامی، خاقانی، رودکی، منوچهری، مسعود سعد، خیام، فرخی، بیدل، صائب، ناصر خسرو و... را مد نظر قرار داده‌ایم و علاوه بر آن، به بررسی ویژگی‌ها و ساخت‌های نحوی در چند متن نثر قدیم نیز چون تاریخ بیهقی، نفثة المصدور، مرزبان‌نامه، کليلة و دمنه، چهارمقاله، گلستان و تذکرة اولیاء پرداخته‌ایم. — چرا که معتقدیم این متون، بهره‌مند از برجسته‌سازی‌های زبانی‌اند — و در نهایت

سازه‌های نحوی زبان شعر معاصر را با سازه‌های نحوی ادبیات قدیم تطبیق داده‌ایم؛ به این طریق که به‌عنوان نمونه، در بخش «ساختمان صفات»، در بخش «صفت تفضیلی»، در بخش «ساخت صفت تفضیلی بدون صفت بیانی»، آن‌جا که بحث از پیوند «تر» تفضیلی به «اسم» و ساختن صفت تفضیلی بوده، در کنار به‌دست دادن نمونه‌هایی از شعر معاصر، به نمونه‌های موفق این سازه زبانی در شعر مولوی نیز اشاره کرده‌ایم.

مبنای این پژوهش براساس ساختارهای زبانی شعر برخی از شاعران شاخص معاصر نظیر نیما یوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، محمدرضا شفیعی کدکنی، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، قیصر امین‌پور، طاهره صفارزاده، یدالله رویایی، منوچهر آتشی و... در هر سه حوزه کلاسیک، نیمایی و سپید بوده است، اما برای رسیدن به نتیجه‌ای جامع درباره زبان شعر معاصر، از شاعران دیگر نیز که هریک در دهه یا نخله شعری خاصی سرآمد بوده‌اند، استفاده کرده‌ایم، و علاوه بر ایشان، به بررسی شعر شاعران جوان‌تر دهه‌های اخیر نیز پرداخته‌ایم؛ چراکه معتقدیم در کار شاعران جوان‌تر، جسارت‌های زبانی بیشتری یافت می‌شود. به این طریق، بررسی گونه‌های برجسته‌سازی در شعر ایشان و مقابله آن با دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم را ملاک بررسی نوآوری‌ها و کهن‌گرایی‌ها در سازه‌های نحوی زبان شعر معاصر قرار داده‌ایم.

تاکنون اثری پژوهشی که برجسته‌سازی‌های زبانی را مشخصاً با تفکیک به گروه‌های قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و زیرگروه‌های آن‌ها، در شعر معاصر بررسی کرده و جلوه‌های نوآورانه و کهن‌گرایانه آن‌ها را در تقابل با هم، تحلیل و بررسی کرده باشد، پدید نیامده است، و امید آن می‌رود که این پژوهش، قدمی هرچند کوچک در این مسیر برداشته باشد. گرچه به یقین می‌دانیم که این قدم کوچک نیز، بنایی است که البته خلل خواهد داشت.

توضیحات

از آن جایی که بخشی از شاهدمثال‌های شعر معاصر در تمامی بخش‌های این پژوهش، متعلق به دو حوزه شعر نیمایی و شعر سپید بوده، و رعایت سطر بندی و برش‌های درون سطر اشعار، عملاً منجر به افزایش چند برابری حجم مطالب می‌گردید، در شاهدمثال‌ها، هر سطر را از سطر بعدی (چنان که از آغاز سطر شروع شده باشد) با علامت (/) جدا کرده‌ایم. از سویی، هر سطر را از سطر بعد، چنان که آن سطر از میانه آغاز شده و جلوه‌ای پله‌کانی داشته باشد، با علامت (//) جدا کرده‌ایم و در نهایت، فاصله دو بند شعر را با علامت (///) نشان داده‌ایم. به عنوان نمونه، می‌توان به شیوه نوشتار و برش‌های درون سطر شعر زیر اشاره کرد:

این روزها که می‌گذرد

شادم

این روزها که می‌گذرد

شادم

که می‌گذرد

این روزها

شادم

که می‌گذرد

که در این پژوهش، به این شکل درآمده است:

این روزها که می‌گذرد // شادم // این روزها که می‌گذرد // شادم // که می‌گذرد //

این روزها // شادم / که می‌گذرد.

مقدمه

ردپای عمده‌مطلبی را که دربارهٔ برجسته‌سازی زبان شعر و مباحث مرتبط با آن در غرب مطرح شده است باید در دو مقالهٔ معروفِ صورت‌نگرایان (Formalists) جستجو کرد. شک洛夫سکی (V. Shklovsky) در مقاله‌اش «هنر، هم‌چون فرایند»، نظریهٔ «آشنایی‌زدایی» (Defamiliarization) خود را که به بیانی، اساس فلسفهٔ زیبایی‌شناسی صورت‌نگرایان است، مطرح کرد؛ نظریه‌ای که می‌توان آن را صورت اولیهٔ نظریهٔ «قاعده‌گاهی» (Deviation) به حساب آورد. موکاروفسکی (J. Mukarovsky) نیز در مقالهٔ خود «زبان معیار و زبان شعر»، شکل دیگری از این نظریه را با عنوان «برجسته‌سازی» (Foregrounding) معرفی کرد. علاوه بر این، «زبان‌شناس انگلیسی، لیچ (G.N. Leech) نیز به طبقه‌بندی انواع قاعده‌گاهی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخت و آن را در چند گونهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و... مورد تجزیه و تحلیل قرار داد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۵). درحقیقت قاعده‌گاهی، مجموعه‌ای از ابزارهایی را در برمی‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کنند؛ یعنی در نهایت، معنایی را پدید می‌آورند که به‌نوعی با معنی در زبان خودکار متفاوت است، درست برخلاف قاعده‌افزایی‌ها که عناصری موسیقایی را به برونهٔ زبان معیار وارد کرده، و در حوزهٔ معنایی آن، هیچ دخل و تصرفی نمی‌کنند.

یک کاربرِ عادیِ زبان، بدونِ این که قواعدِ دستورزبانی و قوانینِ حاکم بر نحوِ کلام و قاعده‌های ثابتِ نوشتاری و واژگانی و حاکمیتِ اشکالِ ثابتِ هم‌نشینیِ واژگان را کاملاً بداند، همواره تا حدّ زیادی آن‌ها را رعایت می‌کند؛ دست‌کم تا آن‌جا که سخنش، رسانگی لازم را برای انتقالِ معنی داشته باشد. اما شاعر که کاربرِ حرفه‌ایِ زبان است، به شناساییِ قواعد و قوانینِ حاکم بر زبان می‌پردازد؛ چراکه می‌داند برای شکستنِ هر قانونی، ابتدا باید آن قانون را به خوبی بشناسد. از سویی، کاربرِ عادیِ زبان، به تمرکزِ مخاطب بر فحوای کلام و پیامش نیاز دارد، اما شاعر درست در نقطهٔ مخالفِ آن، می‌خواهد تمرکزِ مخاطب را از پیام و فحوای کلام، بر خودِ متن معطوف کند و پیام را در مرتبه‌ای ثانوی قرار دهد؛ به همین جهت، از مجموعهٔ ابزارِ که در اختیار دارد، برای برجسته‌کردنِ متن استفاده می‌کند. بخشی از این مجموعهٔ ابزار، مربوط به برونهٔ زبان معیارند و در گروه قاعده‌افزایی (موسیقایی) جای می‌گیرند و بخشِ دیگری که بسیار وسیع است و با درونهٔ زبان معیار سروکار دارد، شامل قاعده‌گامی‌هایی است که خودِ انواعی چون زمانی، سبکی، آوایی، نحوی، نوشتاری، واژگانی و... دارد و بر درونهٔ زبان معیار عمل می‌کند. در مجموع، برجسته‌سازی‌های زبانی در هر دو گروه قاعده‌افزایی و قاعده‌گامی، دربرگیرندهٔ تمهیداتی است که شاعر به‌واسطهٔ آن‌ها زبان شعر خود را از زبان معیار متمایز می‌کند.

زبان معیار

فرگوسن (C. Ferguson) زبان معیار را یک گونهٔ زبانی معرفی می‌کند. به اعتقاد او، گونهٔ معیار زبان نسبت به سایر گونه‌های اجتماعی و جغرافیایی یک زبان در موقعیت برتری قرار دارد و از سوی بخش قابل ملاحظه‌ای از یک جامعهٔ زبانی، به‌عنوان یک الگوی زبانی معتبر پذیرفته شده است (صادقی، ۱۳۷۱):

(۲۳۱). درحقیقت زبان معیار، گونه‌ای معتبر از یک زبان است که بیشتر به‌وسیلهٔ گویش‌وران تحصیل‌کرده‌ای که در مراکز علمی، فرهنگی و سیاسی یک کشور زندگی می‌کنند، به‌کار گرفته می‌شود و به‌عنوان زبان رسمی در آموزش، رسانه‌های گروهی، نگارش کتاب‌ها و مقاله‌های علمی و ادبی و به‌طور کلی در نوشتار رسمی استفاده می‌گردد. گویش‌وران گونه‌های اجتماعی و جغرافیایی گوناگون یک زبان، همواره می‌کوشند به گونهٔ زبان معیار نزدیک شوند و در موقعیت‌های مناسب برای ایجاد ارتباط از آن استفاده کنند. زبان معیار در جامعه‌های زبانی گوناگون، منشاءهای متفاوتی دارد. در جامعه‌هایی که دارای سابقهٔ فرهنگی طولانی و ادبیات و آثار مکتوب هستند، همواره یکی از گونه‌های زبان، در سیر تاریخی خود به‌تدریج و به‌مرور زمان، به مرحلهٔ انتخاب به‌عنوان زبان معیار و مشترک جامعه می‌رسد. زبان فارسی معیار، نمونه‌ای از این گونه زبان‌هاست، اما در جامعه‌های تازه استقلال‌یافته، یکی از زبان‌های متداول جامعه، به‌شرط آن که دارای شرایط مناسب‌تری باشد، آگاهانه و با برنامه‌ریزی به‌عنوان زبان معیار انتخاب می‌شود؛ چراکه نقش زبان معیار، ایجاد یکپارچگی، جداسازی، اعتباربخشی و مرجعیت است (صادقی، ۱۳۷۱: ۲۳۵).

زبان معیار در قلمرو یک کشور معین، میان گویش‌وران گونه‌های جغرافیایی و اجتماعی یک زبان، نوعی یکپارچگی و وحدت ایجاد می‌کند. در همین حال، زبان معیار، گویش‌وران جامعهٔ زبانی خود را از گویش‌وران جامعه‌های زبانی مجاور و خویشاوند جدا می‌سازد. از سوی دیگر، برای یک گویش‌ور، داشتن جامعهٔ زبانی، ایجاد اعتبار اجتماعی می‌کند. زبان معیار، همچنین به‌عنوان معیاری برای تشخیص و ارزیابی خلاقیت‌های ادبی و درستی یا نادرستی گفتار یا نوشتار به‌کار می‌رود و از این رو، نقش مرجعیت دارد. در این راستا، گویش‌وران یک زبان، فقط عناصر و الگوهای پذیرفتهٔ زبان معیار را درست تلقی می‌کنند. با این حال، درستی و نادرستی نحوهٔ کاربرد زبان معیار نیز امری نسبی به‌شمار می‌رود.

فارسی معیار کنونی، ادامهٔ فارسی باستان و فارسی میانه است که در سیر تحول خود، از سایر جامعه‌های زبانی تأثیر پذیرفته و بر اثر این عناصر و الگوهای زبان را از جامعه‌های مذکور وام گرفته است (صادقی، ۱۳۷۱: ۲۴۵) و این تأثیرپذیری همچنان ادامه دارد. زبان فارسی معیار، از منظر وسیلهٔ بیان، در دو گروه گفتاری و نوشتاری طبقه‌بندی می‌شود. فارسی معیار نوشتاری، گونه‌ای از زبان فارسی معیار است که در دورهٔ حاضر در کتاب‌های درسی، روزنامه‌ها و مجلات، نوشته‌های علمی، اداری و رسمی و نیز اخبار به کار می‌رود. از سوی دیگر، از آنجا که فارسی معیار نوشتاری برای بیان موضوعات گوناگون به کار گرفته می‌شود، دارای گونه‌های مختلفی است که در دو گروه اصلی ادبی و غیرادبی طبقه‌بندی می‌گردد. گونهٔ غیرادبی شامل نثرهای علمی، خبری و... است، در حالی که گونهٔ ادبی، تنها شامل شعر، نظم و نثر ادبی می‌شود.

در اغلب گونه‌های غیرادبی، صراحت و ازه‌ها در دلالت بر معانی، عدم کاربرد واژه‌هایی با بار عاطفی، صراحت و روشنی ساخت دستوری و دقت، از ویژگی‌های آن‌ها به‌شمار می‌رود؛ ویژگی‌هایی که اغلب در گونه‌های ادبی، دست‌خوش تغییرات و دخل و تصرف می‌گردد. گونهٔ ادبی نثر از منظر نگارش و سبک معنویات، وزن، زیبایی‌شناسی و آفرینش‌های شعری، از واژه‌ها و الگوهای زبانی گذشته، بهره می‌گیرد، اما همپای آن، فرآیندهایی همچون انداع واژه و مشتقات جدید، به‌کارگیری معانی غیرمتداول یک واژه، و وام‌گیری واژه‌ها و الگوهای زبانی از سایر گونه‌های زبانی نیز در آن دیده می‌شود. انحراف از قواعد نحوی نیز از دیگر ویژگی‌های گونهٔ ادبی است که از طریق اقتباس قواعد نحوی گذشته، و یا با نقض قواعد نحوی حاضر زبان معیار صورت می‌گیرد و این همان مسأله‌ای است که زیربنای این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

زبان معیار و زبان شعر

انسان‌ها برای انتقال تجربیاتشان، ابزاری ساده‌تر و کارآمدتر از زبان در اختیار ندارند؛ بنابراین نخستین و اساسی‌ترین نقش یا وظیفهٔ زبان، ایجاد ارتباط است (نجفی، ۱۳۸۲: ۳۵). فرمالیست‌ها که با دیدی زبان‌شناسانه به ادبیات می‌نگرند، زبان ادبی را وجه خاصی از زبان دانسته و میان کاربرد ادبی و کاربرد معمول زبان، قایل به تفاوت بنیادی‌اند. از نظر آنان، «نقش محوری زبان عادی (Ordinary language)، انتقال پیام به مخاطب از طریق ارجاع به موضوعی در بیرون زبان است؛ حال آن‌که زبان ادبی، زبانی غیروابسته به ارجاعات بیرونی است» (داد، ۱۳۹۰: ۳۳۵).

رومن یاکوبسن (R. Jakobson) در دسته‌بندی شش‌گانهٔ خود از نقش‌های زبان برای ایجاد فرایند ارتباط، قایل به شش جزو «گوینده»، «مخاطب»، «مجرای ارتباطی»، «رمز»، «پیام» و «موضوع» بوده و معتقد است که هرگاه پیام، متوجه هریک از این اجزای ارتباطی شود، زبان به ترتیب، دارای یکی از نقش‌های عاطفی (Emotive function)، ترغیبی (Conative function)، هم‌دلی (Phatic function)، فرازبانی (Metalinguistic function)، ادبی (Poetic function) و ارجاعی (Referential function) خواهد بود (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲ و ۳۳). از ویژگی‌های زبان معیار، علاوه بر ارجاعی بودن، دستورمداری آن است، یعنی تبعیت، نه تنها از قوانین صرفی و نحوی مکتوب، بلکه از تمامی قواعد زبانی که ملکهٔ ذهن اهل یک زبان خاص در مکالمات روزمره‌شان است و اساساً زبان معیار، از وظایف اصلی دستور زبان، که «ارائهٔ آسان‌ترین و درست‌ترین قواعد، به منظور برقراری ارتباط گفتاری یا نوشتاری است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱: ۲)، نهایت بهره را می‌برد. اما زبان ادبی، زبانی است که به‌واسطهٔ کارکردهای زبانی، توجه مخاطب را از پیام، بر متن معطوف می‌کند و این کارکردهای زبانی، عواملی

هستند که زبانِ عادی و متعارف را به واسطهٔ قاعده‌هایها و قاعده‌افزایی‌ها، به مرتبه‌ای برتر ارتقاء می‌دهند.

تفاوت‌های اساسی میان زبان معیار و زبان شعر را تفاوتِ نوع درگیری و برخوردِ کاربرِ عادی زبان و شاعر با واژه رقم می‌زند؛ درحقیقت کسی که سخن می‌گوید، در آن سوی کلمات، نزدیکِ مصداق کلمه است و شاعر در این سو. به عبارتی، کلمات برای متکلم (گوینده)، اهلی و رام‌اند و برای شاعر، وحشی و سرکش. کلمات در نظر متکلم، قراردادهایی سودمندند و مانند ابزارهایی مستعمل، کم‌کم ساییده می‌شوند و چون دیگر به کار نیایند، به دورشان می‌افکنند، اما در نظر شاعر، کلمات، اشیای طبیعی‌اند که چون گیاه و درخت، به حکم طبیعت بر روی زمین می‌رویند و می‌بالند (سارتر، ۱۳۷۰: ۶۵). در زبان معیار، هر واژه، مفهومی ویژه دارد و محدودهٔ حیاتِ آن، در چهارچوبِ همان معنا تعریف می‌شود، اما در زبان شعر، جستجوی معنایی خاص برای واژه‌های فعال، تقریباً کاری بی‌نتیجه است. به‌عنوان نمونه، «آینه» در زبان گفتار یا نثر، چیزی جز صفحهٔ شیشه‌ای منعکس‌کنندهٔ تصویر نیست، اما در شعر، می‌تواند در معانی و مفاهیم دیگری چون روح، باطن و دل آدمی و... باشد: «آینه‌ت دانی چرا غم‌آز نیست؟/ ز آن که زنگار از رُخش ممتاز نیست».

شعر، هنری زبانی است و از عناصر زبان؛ مانند واژه، نشانه، لحن و... در یک ساختار دقیق، بهره می‌برد. از این منظر، زبان شعر کاملاً منطبق با گفتار و نوشتار است و اگر این گونه‌های زبانی را در سطح بنگریم، آن‌ها را کاملاً یکسان می‌یابیم، زیرا از ابزار و مصالح مشترکی شکل گرفته‌اند و تنها با نگرستن از دیگر سوسست که می‌توان شکاف عمیق و فاصلهٔ میان آن‌ها را در نحوهٔ بیان دریافت. واژه در زبان معیار، یک «علامت» است و در شعر، «معنا»ست. ساختار نیز در زبان معیار، زائیدهٔ تصادف، با مصالحی از تسامح است، ولی در شعر،

نتیجه هوشمندی، با ابزاری از ذوق و زیبایی است، و گاه چنان نظام‌مند است که نمی‌توان در آن، خشتی را جای خشتی دیگر نهاد، بی‌آن که به معماری زیباشناسی آن آسیبی وارد شود. گراهام هوف می‌گوید: «زبان عصر، هرگز زبان شعر نیست... شعر دارای زبانی است ویژه خود که تقریباً هر فردی که دست به سرودن زده است، از طریق غنی کردن آن به وسیله اصلاحات و مشتقات بیرونی، چیزی بدان افزوده است» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۱۳). درحقیقت بخشی از آن چه را که او غنی کردن زبان می‌گوید، همان برجسته‌سازی‌هایی است که در گروه قاعده‌کاهی، اساس کار این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

از مهم‌ترین تفاوت‌های زبان شعر و زبان معیار این است که زبان معیار، عملاً فاقد بسترسازی‌های نشانه‌ای است، درست برخلاف زبان شعر که همواره با نظام نشانه‌ها سروکار دارد. به عبارتی، هیچ‌کس در گفت‌وگوی روزمره نمی‌کوشد در برقراری ارتباط با دیگران و تعامل زبانی، از امکاناتی چون نماد و مجاز و استعاره، با همان هویت و تعریف شعری‌شان بهره بگیرد، مگر آن که بخواهد از اصطلاح زبانزد و معروفی در انتقال مضمون استفاده کند. اما شاعران در استفاده از واژگان، اهمیت بسیاری به بسترسازی نشانه‌ای آن می‌دهند و در تلاش‌اند تا نظامی از نشانه‌ها را در شعر خود ایجاد کنند. نیز چنان که پیشتر به آن اشاره شد، هدف در زبان معیار، رساندن پیام به مخاطب است؛ اما هدف در شعر، انتقال پیام نیست، بلکه توجه‌دادن مخاطب به متن، جزء اهداف آن است. بر این اساس، زبان معیار از پیچیدگی‌های کمتری برخوردار است و مخاطب، زودتر به پیام آن می‌رسد، ولی در شعر، مخاطب در عین دریافت پیام، از آن لذت نیز می‌برد و شاعر برای رسیدن به این منظور، پیام خود را در لفافه زیبایی پیچیده و به مخاطب ارائه می‌دهد. تفاوت دیگر زبان معیار و زبان شعر، در ابعاد معنایی آن‌ها نهفته است. کاربر عادی زبان، واژه‌ای را انتخاب می‌کند تا تنها یک معنا را برساند؛ چراکه چندمعنایی بودن

یک واژه، خواننده را در فهم و ارتباط، آشفته و سردرگم می‌کند. اما شاعر، اتفاقاً واژه‌ای را برمی‌گزیند تا با دلالت‌های معنایی گوناگونی که دارد، حس و اندیشه و کشف خویش را در ابعاد مختلف به نمایش بگذارد تا هر خواننده‌ای، به بُعدی از هستی واژه‌ها دست یابد و به کشف روابط متفاوتی که شاعر در متن ایجاد کرده، نائل شود؛ حادثه‌ای که هرگز کاربران عادی زبان معیار به دنبال آن نیستند. مسأله دیگر، عدم وجود صدق و کذب در زبان شعر است که آن را کاملاً از زبان معیار متمایز می‌کند. در زبان معیار، کاربر زبان در پی ابلاغ پیامی به مخاطب است و صادق یا کاذب بودن آن پیام، برای مخاطب اهمیت اساسی دارد، درحالی که در شعر، مخاطب در پی دریافت پیامی نیست تا صدق و کذب آن برایش مهم باشد. علاوه بر تمامی اختلاف‌ها در کارکردهای اصلی زبان شعر و زبان معیار، زبان شعر، با توسل به شیوه‌هایی، همواره خود را متمایز و برجسته می‌کند و به تفاوتی بسیار آشکار با دیگر گونه‌های زبانی دست می‌یابد. صورت‌گرایان، این قبیل شیوه‌ها را «برجسته‌سازی» نامیده‌اند.

خودکاری و برجسته‌سازی

برجسته‌سازی، اعمال هر گونه دخل و تصرف در قواعد مألوف زبان معیار است، به گونه‌ای که بتواند زبان را برجسته کند و به مخاطب بقبولاند که باید بر متن پیام تمرکز کند، و نه صرفاً بر مضمون پیام. اصولاً یک کاربر عادی زبان، از ساده‌ترین و متعارف‌ترین الگوهای زبانی برای انتقال مضمون استفاده می‌کند و از ورود هر عاملی به پیام، که رسانگی آن را با اختلال مواجه کند، دوری می‌گزیند، درحالی که شاعر، به عنوان یک کاربر حرفه‌ای زبان که هدفی متفاوت با دیگر کاربران زبان دارد، اتفاقاً سعی در از میان بردن همان الگوهای مألوف و شکستن هنجارهای رایج در عرف زبان دارد؛ چراکه زبان در دست او، وسیله‌ای برای

انتقال معنی و رسیدن به مقصود نیست، بلکه خود، هدف و مقصودِ غاییِ اوست. شاعران همواره با شیوه‌های گوناگون، زبان را برجسته کرده و توجه مخاطب را به آن جلب می‌کنند. به عنوان نمونه می‌توان به تشبیه «چشم» به «ترگس» اشاره کرد که انتخابی است از روی محورِ جان‌شینی و در گروه قاعده‌گامی‌های معنایی جای می‌گیرد؛ به این معنی که گلِ نرگس، برای کاربرِ عادیِ زبان و شنوندهٔ عادیِ زبان که عادت دارد هر چیزی را دقیقاً سر جای خودش ببیند و هر واژه را تنها دلالت‌گری بر یک مدلول می‌شناسد، فقط و فقط گلی است با ویژگی‌های ظاهری شناخته‌شده، اما شاعر، آمده تا عادت‌های مخاطبان را مبنی بر دیدنِ هر چیزی سر جای خودش و دلالتِ هر واژه بر مدلولِ طبیعیِ خودش بشکند و شیوهٔ دیگری را برای دیدن به مخاطب پیشنهاد دهد، بنابراین، قواعد ثابت و به عبارتی هنجارها را می‌شکند و می‌گوید: «به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد...» و مخاطب را با حوزهٔ معناییِ دیگری از واژهٔ «نرگس» آشنا می‌کند؛ حوزه‌ای که با دلالتی زیباشناسانه همراه است. اما مسأله‌ای مهم در این زمینه وجود دارد که باید به آن پرداخت. سؤال این جاست که آیا مخاطبی که برای نخستین بار، تشبیه «نرگس» به «چشم» را می‌خواند و می‌شنود، لذتی برابر با کسی که این تشبیه را بارها شنیده خواهد برد؟ و از زاویه‌ای دیگر، آیا کسی که نخستین بار، چنین تشبیهی را وارد زبان کرده، از ارزش و اهمیتی برابر با کسی که آن را پس از هزاران هزار بار استعمال، به کار می‌برد، خواهد داشت؟ یقیناً پاسخ به این دو سؤال منفی است و منفی بودنِ پاسخ‌ها، ریشه در مسألهٔ مهمی دارد به نام «خودکاری» زبان.

هاورانک برای نخستین بار، فرایند «برجسته‌سازی» و «خودکاری» در زبان را از یکدیگر متمایز کرد و برجسته‌سازی را ضدّ خودکاریِ زبان معرفی نمود. هاورانک برجسته‌سازی را فرآیندی دانسته که به موجب آن، عناصر زبانی برای

بیان موضوعی خاص، به شیوه‌ای غیرمتعارف به کار برده می‌شوند و جلب نظر می‌کنند (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۵) و به اعتقاد موکارفسکی نیز، برجسته‌سازی، فرآیندی آگاهانه است و هرچه فرآیندی، آگاهانه‌تر به کار گرفته شود، از میزان خودکاری کمتری برخوردار است. از این رو او نیز همانند هاورانک، برجسته‌سازی را ضدّ خودکاری زبان معیار معرفی کرده و عناصر برجسته را نامتعارف و منحصر به فرد دانسته است. از دید موکارفسکی، برجسته‌سازی، انحراف عناصر زبانی از الگوهای خودکار زبانی است، از این رو برجسته‌سازی بر بنیاد تقابل استوار است؛ تقابلی که در برابر هنجارها ایجاد می‌شود. اما مسأله قابل توجه این است که برجسته‌سازی‌های زبانی، چنان که وارد زبان معیار شده و تثبیت گردند، تا حدّ زیادی توان برجسته‌سازی مجدد از زبان را از دست می‌دهند و مانند سایر عناصر عادی زبان، معمول و متعارف می‌گردند، به گونه‌ای که هیچ توجهی را در مخاطب بر نمی‌انگیزند. کوروش صفوی چنین فرآیندی را «خودکارشدگی» می‌نامد. به اعتقاد او فرآیند «برجسته‌سازی» با گذر از زبان معیار به زبان ادب تحقق می‌یابد، اما فرآیند «خودکارشدگی» در جهت معکوس صورت می‌گیرد؛ یعنی مواردی از زبان ادب که پیش‌تر در چهارچوب برجسته‌سازی مطرح بوده‌اند، به زبان معیار راه می‌یابند و توان آشنایی‌زدایی خود را از دست می‌دهند. شفיעی کدکنی در همین رابطه، از مثال «لویبای چشم بلیلی» استفاده می‌کند که در آغاز، تشبیهی هنری و ترکیبی آشنایی‌زدا از زبان معیار بوده، اما امروزه می‌بینیم که بر اثر کثرت استعمال، برجستگی خود را از دست داده است.

مسأله‌ای دیگر که در برجسته‌سازی زبانی بسیار حائز اهمیت است، وجود عاملی است که می‌توان آن را به «رسانگی» تعبیر کرد. درحقیقت به‌هنگام طرح فرآیند برجسته‌سازی، محدودیت‌هایی نیز برای آن قائل شده‌اند. انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیبایی در حوزه این محدودیت‌ها قرار می‌گیرند و ویژگی‌های

برجسته‌سازی محسوب می‌شوند. به اعتقاد موکاروفسکی، یکی از ویژگی‌های برجسته‌سازی، انسجام عناصر برجسته است. منظور از انسجام، باهم‌آیی یا هم‌نشینی عناصری است که در حوزه معنایی واحدی قرار گرفته‌اند. از دیدگاه وی، نظام‌مندی، یکی دیگر از ویژگی‌های برجسته‌سازی است که انسجام اثر را نیز به دنبال می‌آورد. بر این مبنای، در هر اثر ادبی، تعادلی میان عناصر برجسته و عناصر پس‌زمینه وجود دارد و هرگونه تغییری در این موازنه، کل روابط حاکم بر این نظام را بر هم می‌زند.

از سوی دیگر، لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و قاعده‌کاهی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به‌شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد؛ نخست این که برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که قاعده‌کاهی، مؤثر بر القای مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر نقش مند باشد. دیگر این که برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که قاعده‌کاهی، بیانگر منظور گوینده باشد؛ به عبارت دیگر جهت‌مند باشد. و درنهایت این که برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که قاعده‌کاهی به قضاوت مخاطب، بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر غایت‌مند باشد. بنابراین، پاسخ به این پرسش که آیا هرگونه کاربرد غیرمتعارف عناصر زبانی، برجسته‌سازی تلقی می‌شود، منفی خواهد بود (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۵۹). شفیع‌ی کدکنی، این ویژگی را «رسانگی و ایصال» می‌نامد و آن را در کنار عامل «زیباشناسی»، شرط لازم هر نوع برجسته‌سازی زبانی می‌داند (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۳) و عقیم ماندن هریک از طرفین را عامل عدم توفیق برجستگی زبانی معرفی می‌کند؛ مسأله‌ای که متأسفانه در بخشی از شعر دو دهه اخیر به چشم می‌خورد.

فاصله‌گیری از خودکاری زبان و رسیدن به برجسته‌سازی، به دو شیوه قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی شکل می‌گیرد و باید توجه داشت که بیشترین سهم اشعار بدساختی

که در راستای رسیدن به برجستگی، جانبِ رسانگی و ایصال را رها کرده‌اند، متعلق به قاعده‌کاهی‌هاست و نه قاعده‌افزایی‌ها؛ چراکه قاعده‌افزایی‌ها، قواعدی را به برونهٔ زبان معیار می‌افزایند که عملاً نقشی در درک و دریافتِ مضمونِ اصلی ندارند، اما قاعده‌کاهی‌ها در درونهٔ زبان معیار عمل می‌کنند و اندک تسامحی در دخل و تصرف در قواعدِ زبانی، سخن را از حوزهٔ درک و دریافتِ مخاطب دور خواهد کرد. به عبارتِ دیگر، هنگامی که شاعر، تنها بخواهد در زبان شاعرانگی کند و صرفاً در صدد شکستنِ معیارها و هنجارها باشد تا از صورت‌های پذیرفته‌شدهٔ زبان بگریزد، تبدیل به یک شورشی تمام‌عیار خواهد شد (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۸۰) و شعرش، حتی اگر جانبِ زیبایی‌شناسی را حفظ کند، جانبِ رسانگی و ایصال را رها کرده و به اثری غیر قابلِ درک و فهم تبدیل خواهد شد.

نکتهٔ دیگری که در باب برجسته‌سازیِ زبانی باید به آن پرداخت، این است که برجسته‌سازی، تنها مختصّ زبان ادب نیست و در دیگر گونه‌های زبانی نیز کاربرد دارد؛ به‌عنوان نمونه در گونهٔ خبریِ زبان معیار، بزرگ‌نمایی و تفاوتِ رنگ و ضخامتِ حروف در تیتِر اخبار و مطالبِ روزنامه‌ها، خود گونه‌ای از برجسته‌سازی است. یا حتی در زبانِ گفتار، بین چند جملهٔ «به بازار رفتم»، «من به بازار رفتم» و «من امروز به بازار رفتم» تفاوتی در برجستگیِ اجزای گوناگونِ جمله وجود دارد، چنان که در جملهٔ نخست، مضمونِ «رفتن به بازار» پررنگ و برجسته است، در جملهٔ دوم، فاعلِ جمله از اهمیتِ بیشتری برخوردار است و در جملهٔ سوم، قیدِ زمان، برجسته و متمایز شده است. اما می‌بینیم که برجسته‌سازی‌ها در دیگر گونه‌های زبان معیار، توأم با جلوه‌های زیبایی‌شناسانه و جنبه‌های هنری نیستند. هدف از برجسته‌سازی در زبان معیار، تنها جلب توجه مخاطب به موضوعِ پیام است؛ در حالی که در زبان ادب، برجسته‌سازی، هدفِ جلب توجه مخاطب را به متنِ پیام، تعقیب می‌کند (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶) و زبان شعر برای رسیدن به این

هدف، شیوه‌هایی چند را اتخاذ می‌کند تا با کاربرد آن شیوه‌ها، زبان را برجسته و متفاوت کند و به آن، تعالی ببخشد.

گونه‌های برجسته‌سازی

فرایند برجسته‌سازی زبان را می‌توان در دو گروه عمده قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی بررسی کرد. قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی، هریک با شیوه‌های گوناگون، زبان معیار را از حالت متعارف و معمول خود بیرون آورده و به آن تشخص و امتیازی می‌بخشد که مخاطب، آن را به‌عنوان اثری هنری می‌پذیرد. برجسته‌سازی، در هر دو گونه قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی، به شکستن عادات زبانی مردم می‌پردازد و کاربرد عادی زبان را با تغییری زیباشناسانه در بافت زبان مواجه می‌سازد، به‌شرط آن‌که جانب رسانگی و ایصال نیز رعایت گردد و درک و دریافت مضمون اثر، آسیب نبیند.

قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی، دربرگیرنده گروهی از قواعد است که بر برونه زبان معیار وارد شده، آهنگ و موسیقی کلام را ارتقاء داده، و درنهایت موجب برجسته‌سازی زبان می‌شود. به‌عبارتی، توازن، محصول فرآیند قاعده‌افزایی است که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید و عامل ایجاد نظم به‌شمار می‌رود (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۵۹). در شعر کلاسیک، مألوف‌ترین قاعده‌افزایی بر برونه زبان معیار، استفاده از موسیقی بیرونی (وزن) و موسیقی کناری (قافیه و ردیف) بوده، اما در شعر معاصر که در بخشی از آن (شعر نیمایی)، قید تساوی طولی مصراع‌ها و تناوب منظم قافیه و ردیف برداشته شده، و در بخش دیگر آن (شعر بی‌وزن) اجبار وزن و قافیه نیز از میان رفته است، دیگر شیوه‌های قاعده‌افزایی که در ادبیات قدیم، اغلب در نثر

مسبَّح و شعر برخی شیفتگانِ موسیقی مانند مولوی، کاربرد داشتند نیز، بسیار موردِ اقبال قرار گرفته است، به گونه‌ای که تحلیل و بررسی این شیوه‌ها در شعر معاصر، امری ضروری به نظر می‌رسد. بررسی قاعده‌افزایی‌ها در زبان شعر معاصر را در پژوهشی دیگر پی‌خواهیم گرفت.

قاعده‌گاهی (هنجار‌گریزی)

قاعده‌گاهی در زبان‌شناسی معادل کلمهٔ *deviant/deviation* می‌باشد که از کلمهٔ لاتین *deviatum/deviare* گرفته شده و به معنای «انحراف از مسیر» است. در زبان‌شناسی، اگر یک واحد زبانی با قواعد نظام‌مند در چهارچوب اطلاعات و شمّ زبانی سخنگویان یک زبان مطابقت نداشته باشد، دچار انحراف می‌شود. به اعتقاد لیچ، قاعده‌گاهی، گزینش عنصری نامتعارف از میان امکانات بالقوهٔ زبانی است. به بیان دیگر، هرگاه انحرافی غایت‌مند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، قاعده‌گاهی حاصل می‌آید. صفوی در جلد دوم «از زبان‌شناسی به ادبیات»، مبحث هنجار‌گریزی را تحت عنوان «قاعده‌گاهی»، و در برابر «قاعده‌افزایی» قرار داده و از آن به مثابهٔ ابزار شعرآفرینی نام می‌برد (صفوی، ۱۳۸۳: ۷۳). وی در توضیح علت چنین تغییر نامی می‌نویسد:

«به نظر می‌رسد اصطلاح هنجار‌گریزی، اصطلاح مناسبی نباشد؛ زیرا افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار یا خودکار نیز به نوبهٔ خود نوعی قاعده‌گاهی است، به همین دلیل، اصطلاح قاعده‌گاهی مناسب‌تر است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۰).

قاعده‌گاهی، به هر نوع استفادهٔ زبانی که مناسباتِ عادی و متعارفِ زبان معیار در آن رعایت نشود، اشاره دارد (داد، ۱۳۹۰: ۵۴) و شعر در حقیقت، زبانی است که جوهرِ آن، بر شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان استوار است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۴) و این شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان، زمانی به وقوع می‌پیوندد که تغییراتی بر زبان یا