مقاله

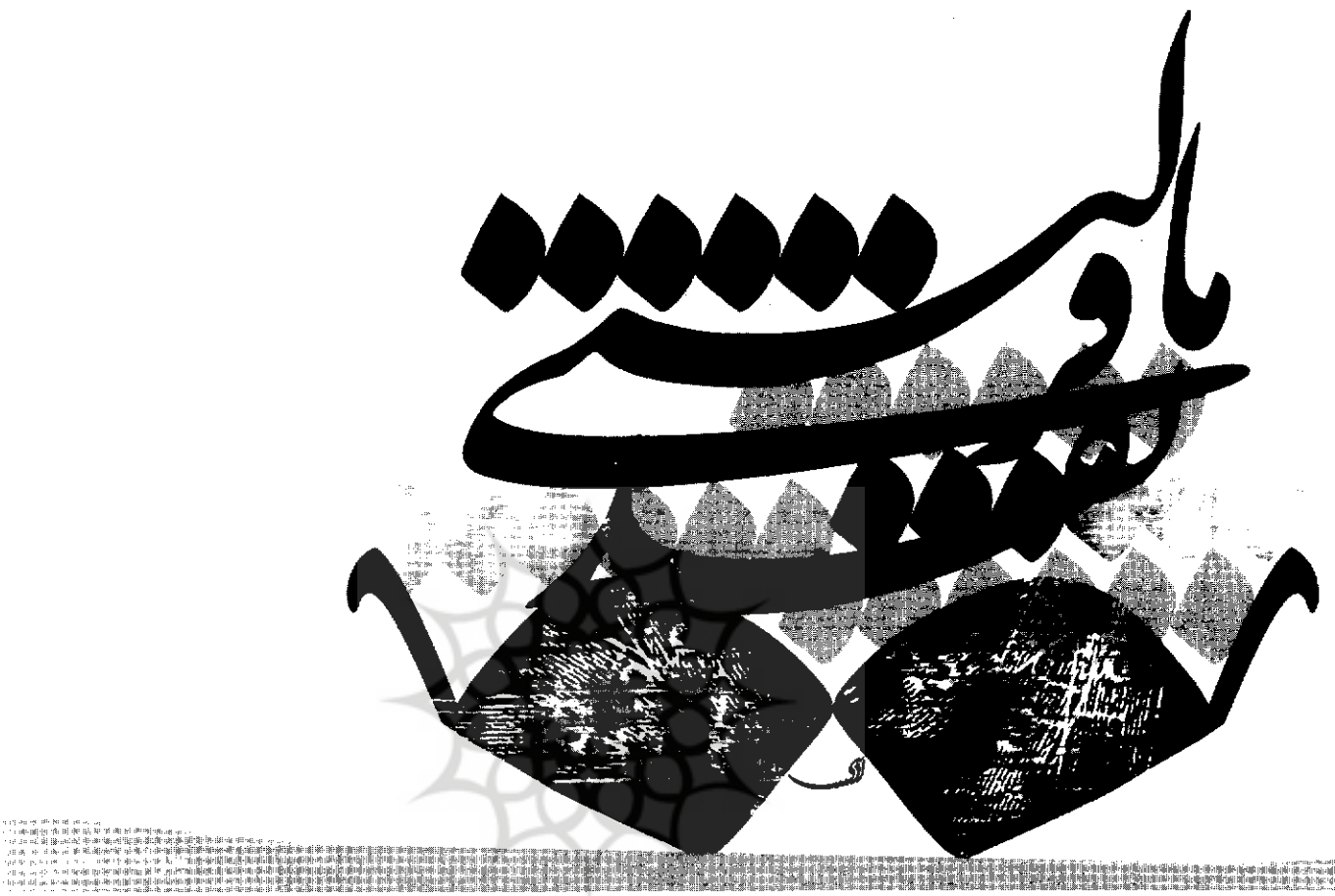
روند خودکاری زبان

و گونه‌های برجسته‌سازی آن درنقد فرمالیستی

شکلوفسکی بر این باور است که زبان در پی بهره‌جویی پیوسته، جاذبه‌ها، زیباییها و تازگی خود را از دست می‌دهد و تنها به ابزاری برای رفع نیازهای روزمره یا لذتهای ادبی مکرر تبدیل می‌شود. آرایه‌های لفظی و معنوی در اثر کاربردهای مکرر، تقلیدی و عادتهای زبانی، سنن و مواریث ادبی، طراوت و بکارت خود را از دست می‌دهد و به تباهی، ابتذال و انحطاط می‌گراید. موی معشوق پیوسته با صفاتی چون «سلسلهٔ زلف بتان»، «جعد مشکین»، «زلف آشفته»، «عقرب زلف»، «طرهٔ طرار» وصف شده، اما به راستی در طی این هزار سال وصف گیسوی خوبان، هیچ شاعری جز «سیاهی» در آن نیافته؟ پس از چه رو نیما در «افسانه» می‌سراید «چه خرمایی رنگ گیسوش!» چرا به جای کاربرد تعبیرات مبتذل و کلیشه‌ای «حلقه، زنجیر و سلسله» از تعبیر تازهٔ «درهمش گیسوان چون معما» سود می‌جوید؟ در چنین وضعی است که باید خونی تازه و شفاف به زبان ادبی بخشید و آن را غنی و پرخون ساخت. او در هنر به عنوان شگرد می‌نویسد: «درک ما از محیط اطرافمان خودکار شده و به محیط اطرافمان عادت کرده‌ایم. کارکرد هنر، مبارزه با این اتوماتیزه شدن و عادت کردن است؛ بازگشت به برداشت مستقیم از اشیاست. عادت کردن، کار، لباس، اثاث خانه، زن، ترس از جنگ را فرو می‌بلعد. اگر کل مجموعهٔ زندگی این آدمها ناآگاهانه ادامه یابد، آن وقت بود و نبودشان دیگر فرقی نمی‌کند. هنر برای بازیافتن معناهای زندگی است؛ برای آن است که آدم چیزها را احساس کند؛ برای آن است که سنگ را دوباره سنگ کند.»[1] برای اینکه زبان از خودکاری دور شود باید به زبان تشخص داد و از قواعد ناظر بر زبان معیار ـ که سخت کلیشه‌ای، تکراری و دستمالی شده است ـ فاصله گرفت. در زیر به برخی از شگردهای برجستگی زبان (Foregrounding Devices) اشاره می‌کنیم:

الف) هنجار گریزی: (Deviation from Norms) برخی از زبان شناسان چون «لیچ» در **راهنمای زبان شناختی فن شعر انگلیسی** (**A Linguistic Guide to English Poetry**) برای برجسته‌سازی دو شیوه برشمرده‌اند: نخست هنجارگریزی و عدول از هنجارهای رایج زبان معیار و دو دیگر قاعده افزایی، اما هنجار گریزی خود چیست؟

اصولاً در هر زبانی گونه‌ای هنجار عام و رایج زبان شناختی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

(Linguistic Code) هست که سبکهای مختلفی را دربرمی‌گیرد مثل سبک شعری و غیرشعری، سبک عالی و عادی و متنی که طرز خاصی از زبان گویشی (Idiolectic Version) دارد؛ در این صورت می‌شود گفت که در هر هنجار رایج زبان شناختی گونه‌های مختلفی هست که هر یک «هنجار» ویژه‌ای دارد، در حالی که همهٔ هنجارها در حکم شاخه‌هایی از همان هنجار عام و رایج زبان شناختی معین است... به عنوان مثال می‌توان گفت دارندهٔ گذرنامهٔ آمریکا مجاز نیست به کشور اتحاد شوروی یا هر یک از اقمار آن مسافرت کند. این امر فقط «هنجار» (Norm) است اما «کد» اجتماعی نیست؛ زیرا این «هنجار» می‌تواند نقض شود یا تغییر یابد؛ اما فلان دارندهٔ گذرنامهٔ آمریکا به روسیه سفر می‌کند (مأموریت تجاری ـ سیاسی و رسمی دارد) این مورد «هنجار» دیگری شبیه هنجار نخستین است با این تفاوت که هنجار دوم به هیچ وجه در حکم عدول از هنجار نخستین به شمار نمی‌آید، زیرا هر دو مورد را باید مشمول یک «کد» یا قانون رایج و مرسوم شناخت... اگر شاعر فارسی زبان در تقطیع شعر عروضی خود، در پایان مصراع یک یا چند صامت اضافه بر وزن بیاورد، رفتار شاعرانهٔ او را باید به حساب «اختیارات شاعری» گذاشت (مثلاً «است» یا صورت مخفف آن در پایان مصراع و یا در میان مصراع در وزن دوری) اما اگر در شعر او واژه‌ای با چند صامت پیاپی بیاید [دارای ستیزآوایی یا تنافر حروف باشد مانند «پنهانست»] یا اینکه از واجهایی بهره جوید که در هنجار واج‌شناختی زبان، اصلاً وجود ندارد [مانند واج «گ» در ترکیب ترکی «قراگوزلو» به معنی سیه‌چشم] در این حال رفتار شاعر را بر هنجارگریزی و انحراف از «کد» حمل می‌کنیم؛ زیرا چنین کاربردهایی در هنجار رایج زبان فارسی نیست... منتقد باید بداند که شاعری برجسته و بزرگ است که بر قانونمندیهای ناظر بر هنجارهای عام و رایج زبان شناختی کاملاً اشراف داشته باشد؛ اما همو می‌تواند همین هنجارها را متناسب با «اختیارات هنرمندانهٔ» خود دگرگون کند. امرسون، شاعر عارف منش سدهٔ نوزدهم آمریکا، به همزیستی هنجارها و اختیارات شاعری باور داشت. به عقیدهٔ او این گفتهٔ تعصب‌آمیز «بن جانسون» که می‌گفت: «جان دان (J. Donne) به خاطر کوتاهی در رعایت جای تکیه‌های شعری، شایستهٔ اعدام است طنزآمیز می‌نماید.»[۲] در زیر گونه‌هایی از هنجارگریزی را در رمان **کلیدر** می‌آوریم:

الف- ۱- هنجارگریزی واژگانی: دشوارترین، بهترین و کارآمدترین شیوهٔ سرشاری زبان، واژه‌سازی است. شولوخوف از ضرورت وارد کردن «واژگان تازه و پرخون» به زبان ادبی سخن گفته: «ما نویسندگان اگر بخواهیم آثاری ارزشمند و درخور این عصر بزرگ تاریخی بیافرینیم، باید بیاموزیم که چگونه واژه‌های تازه و پرخون را وارد ادبیات کنیم؛ واژگانی که نود و پنج درصدشان عالی و پنج درصدشان واژه‌هایی خوب باشد.»[۳] آنچه در زیر می‌آید برخی واژگان برساختهٔ محمود دولت‌آبادی در **کلیدر**[۴] است و سخت به قاعده، بدیع و مقبول که شمه‌ای از آنها را برمی‌شماریم:

● کِرد و گفت: کردار، گفتار «نه این که مارال از تشر پاسبان واهمه کند؛ اما به گونه‌ای دیگر از کرد و گفت خود شرم کرد.» (ص ۱۴)

● خردینگان: کهتران «عبدوس اشکال کرده بود که شما از بزرگانید و ما از خردینگان.» (ص ۱۹)

● پیشایند: پیشامد «چه معلوم که پیشایند چه باشد؟» (ص ۱۱۶)

● کند ـ تیزآهنگ: حالتی برای رفتن اسب «می‌باید بتواند همراه و هماهنگ دسته، اسب را بتازاند نه کند آهنگ‌تر و نه تیز آهنگ‌تر.» (ص ۱۵۴)

● نابگاهی: بی‌وقتی «هم بدان نابگاهی و ناباوری... فصل و گسست روی داد.» (ص ۱۹۵۳)

● گمانه زدن: تخمین «این پروردهٔ بیابان، بتواند هنگام روز را گمانه زند.» (ص ۱۸۲۰)

● داوخواه: داوطلب، فارسی شده صفت فاعلی مرکب فارسی «داو» و عربی «طلب». «تو داوخواه شدی که» قدیر «را به درو بزنیم.» (ص ۱۷۳۶)

● غِژا غِژ: صفیر گلوله، اسمی مرکب از دو نام آوا با تکواژ میانوند «آ». «اما در دم غژاغژ گلوله‌ها، کوه و سنگ و آب را به زیر بارش خود گرفت.» (ص ۲۸۰۸)

● چغوک روزی: گنجشک و اندک روزی «ده من بار را از گلوی یک بدبخت چغوک روزی ببرد.» (ص ۱۶۸۲)

الف- ۲- هنجارگریزی گویشی: بیشترین واژگان بدیع و گاه نامأنوس در **کلیدر** واژگان گویشی خراسان و به‌ویژه سبزواری است. این واژگان از نظر ارزش ادبی و کاربردی یکسان نیستند اما در میان آنها، تعبیرات بسیار رسا و اصیلی هست که در زبان دری سده‌های نخستین ادب فارسی به کار می‌رفته و هنوز در زبان گفتاری این شهر زنده است. ارزش این واژگان گاه به این دلیل است که با وجود ارزش تاریخی، جایشان در معروف‌ترین فرهنگ‌نامه‌ها (حتی **لغت‌نامهٔ دهخدا**) نیز خالی است؛ زیرا وارد زبان کتابت و ادبی نشده ناگزیر مظلوم و مهجور افتاده. در **کلیدر** کوششی برای حفظ این میراث لغوی به عمل آمده و می‌توان آن را سند زندهٔ زبان گفتاری و گویشی خواند. من از میان انبوه این واژگان، برخی از مفردات و ترکیباتی را که می‌پندارم ارزش کاربردی بیشتری دارد و می‌توان در نوشته‌ها از آنها سود جست، می‌آورم:

● گیراندن: روشن کردن «پیر خالو کنار اجاق نشست و آتش اجاق را گیراند.» (ص ۳۳)

● برتاب انداختن حرف: سخن را پیچیده گفتن «چرا ورمی تابانی حرف را؟ ورگو ببینم چه می‌گویی؟» (ص ۱۹۷)

● کم (پر) هله باش: خوددار، آن که شور و شوق خود بروز ندهد «بلوچها آدمهای کم‌هله باشی هستند.» (ص ۳۷) و یا «زنکهٔ پرهله باش!» (ص ۵۷۲)

● نامبرد: نامزد «مهتاو به نامبرد عبدوس درآمده بود.» (ص ۱۸)

● گدگی: نوکری، پادوی «بچه اگر باشد، گدگی پیشه‌اش می‌شود.» (ص ۱۸)

● پی پاک: کاملاً، یکسره «زیور اگر دختر هم می‌زایید، باز چیزی؛ اما پی پاک قفل است خدازده.» (ص ۹۴) یعنی نازای الهی.

الف- ۳- هنجارگریزی سبکی: هنگامی است که نویسنده به زبان گفتاری آهنگ کند که در داستان‌نویسی رایج‌تر و طبیعی‌تر است، اما نمونه‌های برجسته را در آثار چوبک باید جست. پنجمین فصل **سنگ صبور** را ـ که بیشتر گفت‌وگوی درونی احمدآقا با خویش است ـ می‌توان بیانیهٔ ادبی چوبک نام نهاد. در این بخش است که نویسنده می‌کوشد میان خود و نویسندگان متعینی چون علی دشتی به طور مشخص مرزبندی کند. او بر این باور است که طبقات مرفه و لایه‌های مختلف اجتماعی نویسندگانی خاص خود دارند. نویسندگان «متعین» از عشق ورزیهای آبرومندانه، پنهانی و خیانت‌آمیز خود با «متعینات» می‌گویند و نویسندگانی چون او باید از زندگی طبقات فقیر، زحمتکش و بدبخت‌تر جامعه بنویسند. «راس گفتی. بالاخره مملکت همه جور آدم لازم داره. هم نویسندهٔ متعینین و متعینات می‌خواد، هم نویسندهٔ گداها. منم اگه خواسم نویسنده بشم، میشم نویسندهٔ گداها. این همه نویسنده داریم که دایم دستشون تو... متعیناته. یه شب میرن به یکی از مهمونیهای متعینات و زنکی رو تو تاریکی گیر میارن و باش چش و ابرو میان. صب که شد پامیشن و سرگذشت پایین تنهٔ خودشون رو به رشتهٔ تحریر درمیارن و تازه همین رو دست مایهٔ درس می‌کنن برای... بازیهای بعدی و تخصصشونم فقط در همین یه رشته‌س. اونا نه از گوهر و جهان سلطون خبر دارن و نه می‌دونن یه همچو موجوداتی هم هسن و نه زبون اونا رو می‌دونن.»[۵] در این عبارت ۱۲۰ کلمه‌ای ۵۶ واژه به صورت عامیانه و تداول عام به کار رفته و اگر از حروف ربط و اضافه ـ که معمولاً در زبان محاوره و کتابت، صورتی یکسان دارند ـ بگذریم، بیش از نیمی از واژگان، عامیانه‌اند. این گونه کاربرد واژگان عامیانه، و دست کم از نظر چندی آن، در ادبیات داستانی ما سابقه ندارد و خود نوعی بی‌رسمی و هنجارشکنی در زبان و سبک نوشته است.

الف- ۴- هنجارگریزی در ساخت واژه‌های تصریفی: وقتی است که هنرمند در ساختارهای صرفی زبان به عمد دخل و تصرفی کند و به زبان خود مختصهٔ صرفی بدهد. دولت آبادی

در کاربرد گونه‌های فعل مجهول گاه بر طریق **تاریخ بیهقی** رفته و زمانی هم بی‌رسمی کرده و به راه خطا افتاده. ما در تحقیق دیگر خود **کلیدر: رمان حماسه و عشق** مفصل‌تر از آن سخن گفته‌ایم؛ شایست و ناشایست آن باز نموده‌ایم و سخن به تکرار نمی‌آوریم و به ذکر نمونه بسنده می‌کنیم و تنها اشاره می‌کنیم که ساخت مجهول از فعل «لازم» دقایقی خاص دارد و گذشته از این چنین به نظر می‌رسد که مقصود نویسنده از کاربرد چنین ساختاری «بی‌اختیاری» و «ناخواستگی» وقوع فعل باشد.

- «حاجی خرسفی برناخاسته، نشسته شد.» (ص ۱۸۹۶)
- «چون جنازه‌ای از دیوار فرو افتاده شد.» (ص ۱۷۹۰)
- «برخاسته شد و ایستاد تا روی پاهای لرزانش قرار گیرد.» (ص ۲۳۹۳)

الف- ۵- هنجارگریزی نحوی: آن هنگامی است که ارکان و اجزای جمله مقدم و مؤخر شوند و سامان جمله از هم بگسلد؛ صفات از موصوف و قید از متعلق خود جدا افتد؛ زبان نوشته آهنگین و نثر به منطق شعر نزدیک‌تر و معنی مؤکد شود.

- «و این، او را به شاهینی در پرواز مانند می‌ساخت تیز و سبک، جویای طعمه، تندروار.» (ص ۱۵۴)
- «این گل محمد بود به هیئت درختی ناتمام ایستاده به زیر قامت شب... دو دیگر، خان عمو بود گره خورده در خود به مانند گره ریشهٔ چناری کهن.» (ص ۲۷۸۰)
- «برنو، مارال، قره آت (اسب)! به دیدنشان بیخود از خود می‌شوی مرد ایلی.» (۶۸۵)
- «نگاهی در آب روان و خیالی در پرواز به رهایی. آمیزش با شدن زلال آب.» (۱۶۶۸)

الف- ۶- هنجارگریزی تاریخی: آنچه دولت آبادی را به باستانگرایی (آرکائیسم) برانگیخته، نخست عشقی است که به گذشته‌های فرهنگی زاد بوم خود دارد و دو دیگر همچنان که «کادون» در **فرهنگ اصطلاحات ادبی** گفته، «جنبهٔ موسیقایی و شاعرانهٔ زبان» **کلیدر** است. انس نویسنده با متون تاریخی به‌ویژه **تاریخ بیهقی** به این گرایش دامن زده. باری آرکائیسم گونه‌هایی چند دارد:

- کاربرد حرف «را» به جای فک اضافه: «خان محمد بهار بند را به درون شد.» (ص ۱۸۷۱) یعنی به درون بهار بند رفت و «خان عمو، دم را قدحی سر می‌کشید.» (ص ۱۰۱۹) یعنی قدح لحظات را سر می‌کشید.
- کاربرد حرف «را» به جای حرف اضافه: «اهالی در پی او، نظارهٔ حادثه را (برای نظاره) به در خانهٔ... رفته بودند.» (همان)
- کاربرد حرف «را» به معنی قیدی «دست آسوده نهاده بر گرده صاف و دست نواز برنو، شب را (شبانه) و راه را (در راه) پیش می‌راند.» (ص ۱۸۷۷)
- کاربرد الف تفخیم و کثرت: که گاه به یک و زمانی هر دو با هم به آخر صفت و اسم افزوده شده و مفید معنی «بزرگداشت». «بسیاری» است «دریغا مردا که عشق را مگر در درد باز نتوانی شناخت.» (ص ۲۷۹۰)
- کاربرد واژگان کهن زبان دری: و بیشتر از **تاریخ بیهقی** که زبانی شاعرانه و شیوه‌ای فرمالیستی دارد و بر نویسندهٔ همشهری‌اش خوش افتاده: «چای داغ، جرأت را کم می‌کند و مرد، مرغدل (ترسو، بددل) می‌شود.» (۲۷۲۹) و «بار دیگر سکون درگرفت و این بار از لونی دیگر (گونه و رنگی دیگر).» (ص ۲۵۸۹)

«بلقیس مانده بود و یک مرد... پس دل، قوی باید بدارد. دل، قوی باید داشت.» (پایدار و نستوه باید بود). (ص ۸۵۳) و «بلقیس سر بریده را به جهن سپرد و به در رفت. او هیچ جزع (بی‌تابی) نکرده بود.» (ص ۲۸۲۳)

الف- ۷- هنجارگریزی املائی: وقتی است که نویسنده‌ای از هنجارهای رایج و معیار، سر باز زند و به گونه‌ای بنویسد که تازگی دارد. چنین موردی را عمدتاً در ادبیات داستانی در آثار صادق چوبک یافته‌ام. با این همه باید دانست که هنجارگریزی هر چند رفتاری هنری است، اما اگر مانع «رسانگی» معنایی شود یا بیم التباس و اشتباه با صورت املائی واژه‌ای دیگر شود، ارزش هنری خود را از دست می‌دهد، زیرا «کد» و قانونمندی چیره بر زبان را نقض کرده است. در مواردی که از رمان **سنگ صبور** می‌آوریم هر دو صورت درست و نادرست را می‌آوریم: «احمدآقا من (منو) دوس می‌داره. بلقیس ننم (ننه‌م) و جی‌جیم (جی جیمو) دوس نمی‌داره. صب خیلی گشنم (گشنه‌م) بود.»[6] صورتهای داخل کمانک تا اندازه‌ای به اصل صورت مکتوب نزدیک واژگان نزدیک است. از این گونه‌اند واژگان زیر: «واسیه» (واسهٔ / انتری که... / ۱۳) «کهنش کردم» (کهنه‌ش کرده‌م/همان/۱۷) «حتم چی خورش کردن» (کردهن) و «مغز خر به خوردش دادن» (داده ن/ همان/ ۲۲) چنانکه پیداست برخی از این صورتهای املائی و نوشتاری ناظر به تفاوت زمان ماضی مطلق و ماضی نقلی است که شیوهٔ نگارش چوبک، زمان ماضی نقلی را نشان نمی‌دهد.

ب) هنجارگریزی معنایی: هنگامی است که نویسنده با کاربرد پیوستهٔ آرایه‌های معنوی، بر سرشاری موسیقایی زبان نثر می‌افزاید؛ به خواننده فرصت اندیشه، ارزیابی و کشف پیوندهای پنهانی صور خیال می‌دهد و او را در لذت خواندن و دریافت متن با خود انباز می‌کند.

ب- ۱- تشبیه: ارزش این آرایه در **کلیدر** به خاطر رنگ بومی آنهاست که سخت نیکو افتاده و تلفیقی خلاق و شاعرانه از زبان و محیط زندگی کویرنشین خراسانی است. دقت کنیم «شیرو گفت: عشق مثل همین بادهای کویری است؛ مگر نیاید وقتی آمد، چشمها را کور می‌کند.» (ص ۱۲۸)

● «این هم ماه، برآمد بر میان دو شاخ کوه «دو براران»: پاتیلی (چلیک) از گورماست (شیر آمیخته به ماست) بر اجاقی سنگی.» (ص ۱۵۰)

● «تخمهٔ گل محمد در زهدان مارال رسیده بود. می جنبید و لگد می‌کوفت: گلولهٔ سفت مسکه (نوعی کره) ای در تلم.» (ص ۱۰۳۷)

● «مارال زبانش بند آمد و چهره‌اش شاید به رنگ خاک دیوار درآمد؛ احساس مشتی خار در گلو و دهان، دیوارهٔ تنور.» (ص ۲۷۲۵)

ب- ۲- حس‌آمیزی: آمیختن و تلفیق شاعرانهٔ دو حس گوناگون چه حواس ظاهری با هم و چه تلفیق حواس ظاهری با باطنی به گونه‌ای که از مجموعه‌هایی ناهمگون باشند. «خنکای آب به پوستش مخید و تازگی‌اش را انگار چشید.» (ص ۴۳)

● «گودرز، کمرگاهش را در کمان دو دست چنان فشرد که دردی سیاه در پیشانی بلوچ تابید.» (ص ۱۱۰۴)

ب -۳- تشخیص: در اصل گونه‌ای اسناد مجازی و اسناد حالات و منش آدمی به اشیاست و به آن استعارهٔ تخییلیه نیز گویند. با تشخیص، طبیعت بی‌جان، جان می‌گیرد و با آدمی همانند و برابر می‌شود. «غروب رخ می‌باخت. تیرگی به آسمان می‌دوید. شب از کلهٔ کوه بالا می‌آمد و میان سیاه چادرها دست و بال می‌گشود. فانوسهای دستی جابه جا نیش می‌کشیدند و هر کدام چون نوک گزلیکی بر پوست شب می‌نشستند و تن شب بر فراز چادرهای محله، روی تیزی شکستهٔ نیزه‌های نور برایستاده می‌ماند: پوست گاوی بر سر سیخهای شکسته.» (ص ۲۸)

● «امامزاده قدکشیده در کنار گدایان، چشم به راه خیرات و مبرات، دستهای لاجوردین خود به آسمان برافراشته و به لختی خمیازه می‌کشید. بازار آن سوی خیابان دهن گشوده و مردم را یک‌یک چون حبه‌ای به گلو می‌انداخت و فرو می‌داد.» (ص ۵۱۱)

ب- ۴- مجاز: دولت آبادی در بیشتر موارد بیهقی‌وار مصدر را به جای صفت می‌نشاند و مجاز را به گونه‌ای به کار می‌برد که گوشهٔ چشمی هم به استعارهٔ مکنیه دارد. برای برجستگی بیشتر آنها را مشخص می‌کنیم: «بریده باد آن چنگ و ناخن پلشت غارت (غارتگر)!... و خود تو دور می‌شوی از هر آنچه توست... با چشمان کوچک بهت و هول (مبهوت و هائل)... از بندبند وجود در نگاه بهت و دهشت (مبهوت و مدهوش) همیشه مضطرب چشم خانه‌ها.» (ص ۱۶۶۸) و یا مجاز به علاقهٔ کلیه «به خود بنگر ماه درویش! یال (گردن و در اصل موی گردن) تو خم برداشته است.» (ص ۳۴۸)

ج) هنجارگریزی موسیقایی: چنانکه گفته شد، لیچ هنجارگریزی را بر دو گونه (واژگانی و قاعده افزایی) می‌دانست. دربارهٔ گونهٔ نخست آن به گونه‌ای مشروح نوشتیم، اما قاعده‌افزایی به باور

او همان آرایه‌های لفظی و اوزان عروضی، قافیه و ردیف شعری است. ما در بخش‌بندی خود، هنجارگریزی معنایی را گونه‌ای مستقل دانسته‌ایم، زیرا ناظر به معانی، صور خیال و مفاهیمی زیباشناختی است که به کوشش ذهنی و درک سنجیدهٔ خواننده بستگی دارد، اما هنجارگریزی موسیقایی ناظر به آهنگ، ریتم و نظم آواها، همحروفی، همصدایی، چند و چون هجاها، اوزان عروضی و تکرار واژگان در سطح مصاریع و عبارات نثر است. دکتر شفیعی کدکنی، آنچه را «هنجارگریزی معنایی» تعبیر کرده‌ایم، خود نوعی «موسیقی معنوی» می‌داند و به این اعتبار هنجارگریزی را به دو گروه کلی «زبانی» و «موسیقایی» بخش می‌کند[۷]. به این اعتبار، گروه موسیقایی شفیعی جای «قاعده افزایی» لیچ را می‌گیرد.

ج ـ ۱ـ همحروفی و همصدایی: در این حال هنجارگریزی موسیقایی حاصل تکرار غیر متعارف صامتها (همحروفی یا Alliteration) و مصوتهای کوتاه و بلند (همصدایی یا Rhyme Assonance, Vocal) است و تکرار واژگان در سطح عبارت؛ مانند همین یک عبارت که به آن به عنوان نمونه بسنده می‌کنیم «فوجافوج پای و سم و نعل؛ خیزاخیز سینه و گرده گاه و یال؛ جرنگاجرنگ زنجیر و موزه و مهمیز، هزاهز بال بینی هزار هزار مادیان کبود در پهن دشت هزار میدان بیابان؛ باد روبنده. و کوبنده و شتابنده، خس و خاک و مره و بته را پنداری از بیخ و بن برکنده بود و به کجا و ناکجای فرا می‌کشانید.. باد نه فقط خشک باد بود و نه فقط خاک باد بود و نه فقط سیاه باد. باد، باد خزان بود؛ پاییز، سر به سر برآشوبیده.» (ص ۱۸۱۵)

ج ـ ۲ـ شعر منثور: به اعتبار تاریخی نخستین شخصیتی که به تعریف شعر منثور و مبانی آن پرداخته دکتر منصور اختیار است. او در پایان نامهٔ دکترای خود با نام **From Linguistics to Literature** و در فصل «در جستجوی تعریف نثر و شعر: نثر هنری و موسیقی نثر» معتقد است که «اندیشهٔ افتراق نثر از نظم بر پایهٔ میزان نظام، ناشی از تأثیر غیرمستقیم صورتگرایان نو است» اما بر جدایی مکانیکی آنان در زمینهٔ تقابل میان آن دو خرده می‌گیرد و می‌نویسد: «درست است که نظم در نقطهٔ مقابل نثر قرار گرفته اما اگر بتواند در چهارچوب نظام خود به اوج نظم (Great Regularity) برسد، از تکرار برخی واجها و واژه‌ها (ایقاع) برخوردار شود و آراسته به آرایه‌هایی شود که در شعر هم هست، می‌تواند قانونمند گردد. در این حال است که می‌شود میزان نظم و نظام آن را سنجید.»

با این همه نخستین صاحب‌نظری که با اشراف بر حوزهٔ شعر و نقد فرمالیستی به توضیح مبانی شعر منثور یا نثر هنری پرداخته دکتر شفیعی کدکنی است. او در **موسیقی شعر** پس از توضیح شفاف تفاوت میان نظم (که بیشتر بر وزن و قافیه استوار است) و نظام (که جوهر شعر و جنبهٔ جمال شناسانهٔ آن را شامل می‌شود) می‌نویسد: «شعر منثور به معنی خاص کلمه جهان‌بینی و حال و هوای شعر به ویژه شعر غنایی است که بر اثر حکومت می‌کند، ولی در جامهٔ نظم (Versification) ظاهر نشده است مثل غالب شطحیات صوفیه، خاصه بایزید بسطامی که بزرگ‌ترین سرایندهٔ شعرهای منثور در فرهنگ ایرانی است.» و سپس می‌افزاید: «شعر منثور به لحاظ تکنیک... موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوعی قافیه‌های میانین و حتی آهنگی خاص برخوردار است... هر عاملی که بتواند زنجیرهٔ زبان شعر گوینده را به لحاظ موسیقایی از زبان معمول گفتار امتیاز بخشد، به عنوان عامل موسیقایی شعر مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد.»[۸]

در **کلیدر** چه بسا عباراتی توان یافت که شعر منثور است و به سروده‌های شاملو بسی نزدیک و این امر شاید در مطالعهٔ پیوستهٔ اشعار شاملو ریشه داشته باشد. هر چند من خود بر اینم که دولت آبادی «شاملو»یی در درون خود دارد. به همین یک نمونه اکتفا می‌کنم که خود مشتی از خروار است: «اما عشق را سر رفتن است. عشق، عشق، عشق، چه سهمناک! چه سخت و چه سهمناک! دریغا! دریغا مردا که عشق را مگر در درد باز نتوانی شناخت! عشق را مگر در درد. نه، تو زوال نپذیرفته‌ای... درد را باید با درد به درمان آمدی و الماس را با الماس؛ از آن که عشق را با درد آموخته بودی؛ از آن که عشق را با درد. پس شتاب رفتن، تندری بساخت از تو در وجود عشق؛ و شوق شتاب چنانت به آتش درکشید که یاد از وجود و وجود یکسره از یاد برفت؛ خونبهای عشق.» (صص ۲۷۹۰ـ۲۷۹۱)

پانوشتها:

۱) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، دکتر بهرام مقدادی (تهران، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸) ص ۳۴۶.

2 - **From Linguistics to Literature**, Tehran University Press, 1962.

۳) **نقدی اجتماعی ـ تاریخی در ستایش و شناخت میخائیل شولوخف**، لویاکیمنکو، ترجمهٔ محمد ساغرنیا، (تهران، نشر آلفا، ۱۳۵۹) ج ۱، ص ۳۲۳ـ۲۳۴.

۴) **کلیدر**، محمود دولت آبادی (تهران، نشر معاصر، ۱۳۶۸).

۵) **سنگ صبور**، صادق چوبک (تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶) ص ۸۶.

۶) همان، ص ۱۷.

۷) **موسیقی شعر**، دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی (تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸) ص ۷.

۸) همان، صص ۲۴۲ـ۲۴۵.