آوا و القا

رهیافتی به شعر اخوان ثالث

مهوش قویمی

هرمس

زبان و ادبیات ۱۹

ISBN 964-363-210-5

آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث

مهوش قویمی

۱/ف
۱۰/۸

۱۱۲۰۰

تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه ... ایران

بسم الله الرحمن الرحیم

۱/۶۰۰

آوا و القا

رهیافتی به شعر اخوان ثالث

مهوش قویمی

انتشارات هرمس

۲۵۳۰۰

انتشارات هرمس (وابسته به مؤسسهٔ شهرکتاب)
تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از میدان ونک، شمارهٔ ۱۳۳۷ ـ تلفن: ۸۷۹۵۶۷۴
مجموعهٔ ادب فکر ـ زبان و ادبیات ۱۹

آوا و القا
رهیافتی به شعر اخوان ثالث
مهوش قویمی
طرح جلد: کارگاه گرافیک سپهر
چاپ اول: ۱۳۸۳
تیراژ: ۲۷۵۰ نسخه
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
همهٔ حقوق محفوظ است.

قویمی، مهوش، ۱۳۲۶ ـ
آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث / مهوش قویمی. ــ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
هشت + ۱۳۴ ص.: جدول. ــ (مجموعهٔ ادب فکر ـ زبان و ادبیات؛ ۱۹)
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار)
کتابنامه.
۱. اخوان ثالث، مهدی، ۱۳۰۷ ـ ۱۳۶۹ ــ نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی ــ قرن ۱۴ تاریخ و نقد. ۳. فارسی ــ آواشناسی. الف. عنوان. ب. عنوان: رهیافتی به شعر اخوان ثالث.
PIR۷۹۴۹/ق ۹آ۸ ۱/۶۲ فا ۸
ق‌س/۱۳۱۷ الف
۸۲ـ۱۰۳۲۹م ۱۳۸۳

شابک ۵ ـ ۲۱۰ ـ ۳۶۳ ـ ۹۶۴ ISBN 964-363-210-5

فهرست

پیشگفتار ..... هفت

بخش اول: بررسی نظریه‌های گرامون

هماهنگی آوایی ۴
بینش شاعران و نویسندگان ۶
نظریه گرامون ۹
واژه‌ها و واج‌های گویا ۱۲
اخوان، نمادی از آمیزش کهنه و نو ۱۴
هماهنگی القاگر ۱۹
واکه‌های القاگر در شعر اخوان ثالث ۲۱
واکه i ۲۲
واکه‌های روشن ۲۷
واکه‌های درخشان ۳۱
واکه‌های تیره ۳۶
همخوان‌های القاگر در شعر اخوان ۴۱
همخوان‌های انسدادی ۴۳
همخوان‌های پیوسته ۴۸
همخوان‌های خیشومی ۴۹
همخوان‌های روان ۵۱
همخوان‌های سایشی ۵۳
الف) سایشی‌های لب و دندانی ۵۴

ب) سایشی‌های لثوی ۵۴
ج) سایشی‌های تفشی ۵۹
د) نیم همخوان ی ۶۲
واجگاه آواها ۶۴
نتیجه ۶۵
کتابنامه بخش اول ۷۵

بخش دوم: روش تحلیلی یاکوبسن

زبان و نقش شعری آن ۸۱
تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی ۸۵
الف) دلایل و محدودیتها ۸۵
ب) چگونگی تحلیل ۸۸
ج) تحلیل و آفرینش نیمه‌خودآگاه ۹۵
تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی «هنگام» ۹۹
الف) «هنگام» یک ساختار بسته ۱۰۱
ب) بررسی آوایی ۱۰۸
بررسی دستوری ۱۱۷
بررسی واژگانی ـ معنایی ۱۲۵
کتابشناسی بخش دوم ۱۳۳

پیشگفتار

کتاب حاضر، حاصل پژوهش کوتاه مدتی است که تحت عنوان بررسی آواها و القای مفاهیم از طریق تکرار آنها در آثار مهدی اخوان ثالث، در سال ۱۳۷۹، زیر نظر معاونت محترم پژوهشی دانشگاه شهید بهشتی به انجام رسید. نگارنده بر خود واجب می‌داند مراتب تشکر و قدردانی خود را از مقامات محترم دانشگاه که وی را در تحقق این پژوهش مدد رساندند، ابراز دارد.

این کتاب شامل دو بخش متمایز است اما پیوند بین این دو از آنجا نشئت می‌گیرد که در هر دو بخش دیدگاه زبان‌شناسان دربارهٔ ادبیات و بویژه شعر، مورد نظر قرار گرفته است. بخش اوّل به یکی از مسائلی اشاره دارد که از دیرباز مورد توجه اُدبا و حتی فلاسفه بوده است: آیا نشانهٔ زبان‌شناختی انگیخته (motivé) است یا کاملاً اختیاری (arbitraire)؟ به کلام دیگر آیا بین اصوات تشکیل‌دهندهٔ یک واژه که برای نامیدن یک شیء، یک احساس یا یک پدیده به کار می‌بریم و آن شیء، احساس یا پدیده، رابطه‌ای وجود دارد یا نه؟ پاسخهایی که ادبا و زبان‌شناسان به این سؤال داده‌اند، با یکدیگر بسیار متفاوت‌اند و ما قصد بررسی این مسئله را به گونه‌ای عام و به شکلی نظری نداشته‌ایم؛ بلکه کوشیده‌ایم تا نظریه‌های یکی از زبان‌شناسان معروف فرانسوی را، در این باره، یادآور شویم و اهمیت چنین بینشی را در تفسیر اشعار متذکر گردیم.

در بخش دوّم کتاب، به ارائه نظریه‌های زبان‌شناس مشهور دیگری دربارهٔ شعر می‌پردازیم که به مکتب صورتگرایان (formalistes) تعلق دارد. مکتبی که به جنبهٔ آوایی اشعار توجهی دقیق و موشکافانه مبذول می‌دارد. اما در اینجا فقط جنبهٔ آوایی شعر مورد نظر نیست زیرا، در واقع، دستاوردهای علم زبان‌شناسی امروزه رهیافت تازه‌ای را در خوانش آثار ادبی میسر ساخته‌اند و پیدایش نقد ساختاری ـ

زبان‌شناختی، درک و دریافت مفاهیم آشکار و نهان متن ادبی را، به گونه‌ای تازه و بدیع، میسر می‌سازد.

لیکن بدیهی است که در تمام زمینه‌های علمی و ادبی، توضیح نظریه‌ها، زمانی می‌تواند راهگشا باشد که عینی و ملموس گردد و این، ممکن نیست مگر با تکیه بر کاربرد آنها، به شکلی عملی. بنابراین ما در هر دو بخش ــ به دلایلی که یادآوری خواهیم کرد ــ آثار مهدی اخوان ثالث (م. امید) را مأخذ قرار داده‌ایم و نمونه‌ها و شعری را که در بخش آخر تحلیل خواهیم کرد، از میان آثار وی برگزیده‌ایم.

امید است که این پژوهش مختصر بتواند خوانش دقیقتری را از آثار منظوم میسر سازد و انجام تحلیل‌های پُربارتری را، در این زمینه، سبب گردد.

در پایان از اساتید گرانقدر و دانشمند، خانم دکتر گیتی دیهیم که با راهنماییهای ارزشمند خود در بهبود این تحقیق نقشی مؤثر ایفا نمودند، از آقای دکتر ابوالحسن نجفی که با کمکهای بی‌دریغ خود همواره در امر پژوهش مشوق اینجانب بوده‌اند و نیز از آقای دکتر مجتبی منشی‌زاده که پس از مطالعهٔ این متن، نکات ظریف و دقیقی را یادآوری کردند، سپاس فراوان دارم.

بخش اول

بررسی نظریه‌های گرامون

شعر و موسیقی پیوندی دیرینه دارند. شعر در حقیقت کاربُرد روشهای بیانی است که به گوش و هوش خوشتر نشینند و قواعد و صنایع ادبی؛ وزن، قافیه، انواع جناس و غیره، نیز هدفی جز این را پی نمی‌گیرند. درباره وزن، قافیه و دیگر صناعات و قواعد شعر فارسی، بویژه شعر کهن، سخن بسیار رفته و پیرامون شعر نو امروز، یا شعر نیمایی، نیز زبان قلم خاموش نمانده است، هرچند در این زمینه غالباً معیارهای شعر کهن به عاریت گرفته شده و چنین می‌نماید که دیدگاههای تازهٔ نقد، هنوز جایگاه حقیقی خود را نیافته‌اند.

کوشش ما در نخستین بخش پژوهش حاضر، تأکید بر یکی از ویژگیهای شعری است که در واقع با موسیقی کلام رابطه‌ای تنگاتنگ و مستقیم دارد. در این راستا پس از یادآوری کوتاهی از اهمیت هماهنگی آوایی در شعر، به توضیح دیدگاه موریس گرامون[1]، زبان‌شناس معروف فرانسوی، دربارهٔ ارزش و مفهوم القاگر واج‌های زبان، خواهیم پرداخت. سپس صحت و سقم، جهان‌شمول بودن یا نبودن نظریه‌های وی را در آثار مهدی اخوان ثالث (م. امید) بررسی خواهیم کرد.

بخش دوم به ارائه نظریه‌های رومن یاکوبسن[2] درباره زبان شعر اختصاص دارد. ما بر مبنای پژوهشهای این زبان‌شناس معروف روسی‌الاصل که بنیانگذار واجشناسی (phonologie) نوین است و با الهام از شیوه‌ای که او برای

---

1. Maurice Grammont 2. Roman Jakobson

تحلیل اشعار شعرای فرانسوی، روس و غیره به کار می‌برد، به نقد یکی از آثار مهدی اخوان ثالث خواهیم پرداخت.

هماهنگی آوایی

زبان مجموعه‌ای از آواها یا به گفته آندره مارتینه[1] مجموعه‌ای از واج‌هاست. واج‌ها کوچکترین واحدهای تمایزدهنده تقطیع دوم[2]اند و در یک زبان خاص، هر واج به تنهایی می‌تواند واژه یا مفهومی را از واژه یا مفهوم دیگر متمایز سازد. بدین ترتیب واج بنیادی‌ترین عنصر زبان است. پس شاعر که به قول یاکوبسن بیش از هر چیز به زبان و پیام توجه دارد و به گفته شکلووسکی[3] «در گفتار (Discours) خود تأمل» می‌کند. بی‌شک از ارزش و اهمیت واج‌ها در پدید آوردن موسیقی کلام، غافل نمی‌ماند. مگر نه آنکه شعر «گفتاری است که می‌رقصد» و شعر ناب «جستجوی جلوه‌هایی است که از پیوند واژه‌ها یا بهتر بگوییم از پیوند پژواک واژه‌ها نشئت می‌گیرد»[4] (پل والری).

از اینجاست که بسیاری از شاعران، آگاهانه یا ناخودآگاه، در اشعار خود برخی واج‌ها را تکرار می‌کنند و با توسل به این شیوه بر زیبایی و موسیقی کلام خود می‌افزایند. در این باره می‌توان مثالهای متعدد از شاعران قدیم و جدید ارائه کرد. زمانی که حافظ می‌گوید:

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار　　دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود

تکرار همخوان س (s) / ۸بار / و همخوان ر (r) / ۵بار / در ایجاد موسیقی بیت تأثیری بسزا دارد. و وقتی هاتف اصفهانی می‌نویسد:

---

1. Martinet, André, *Elémenis de linguistique générale*, A. Colin, Paris, 1973, pp. 19-20.　2. Deuxième articulation, v. *ibid.*, p. 15.　3. Chklovski
4. Valéry, Paul, cité par Lemaître, H. *La poésie depuis Baudelaire*, Colin, Paris, 1965, pp. 127-128.

تو کمانِ کشیده و در کمین که زنی به تیغم و منِ غمین
همهٔ غمم بود از همین که خدا نکرده خطا کنی

تکرار همخوان ن (n) / ۸بار / و همخوان ک (k) / ۷بار / بر غنای آهنگ شعر، که البته با رعایت وزن و قافیه نیز به دست آمده است، می‌افزاید.

تکرار واکه‌ها نیز در ایجاد خوش‌آهنگی مؤثرند. مثلاً اگر به ابیات زیر توجه کنیم:

صلاح کار کجا و من خراب کجا ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا
(حافظ)

یا

غزل گفتی و دُر سُفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثُریا را

می‌بینیم که در بیت اول تکرار واکه آ (α) / ۹بار / و در بیت دوم تکرار واکه اُ (o) / ۸بار / تا چه اندازه به آفرینش موسیقی کلام کمک می‌کنند. البته اگر با نگاهی دقیقتر به ابیات فوق بنگریم و از دستاوردهای زبان‌شناسی نیز بهره بگیریم به آسانی تشخیص می‌دهیم که کوشش شاعر برای خلق موسیقی در شعر، از این محدوده فراتر می‌رود. مثلاً در بیت هاتف، همخوان م (m) نیز ۹بار تکرار می‌شود و این واج از نظر مخرج (point d'articulation) نزدیکترین همخوان به ن (n) است زیرا هر دو واج خیشومی‌اند (اولی دولبی و دومی زبان و دندانی). در بیت حافظ (صلاح کار ...) واکه اَ (a) نیز ۶بار تکرار می‌شود و این واکه نیز نزدیکترین واکه به واکه آ (α) است زیرا هر دو گشاده و غیرمدورند (اولی پیشین و دومی پسین غیرمدور است). اما اینکه چرا ما در بیت هاتف که تکرار همخوان م (m) نسبت به همخوان ن (n) بسامد بیشتری دارد، ابتدا به همخوان ن (n) توجه نشان دادیم و اینکه چرا در بیت

حافظ بر واکه آ (α) بیش از واکه اَ (a) تأکید کردیم دلایلی دارد که در ادامه بحث به توضیح آنها و اهمیت جایگاه واج در بیت خواهیم پرداخت.

اما سؤالی که اینک می توان مطرح کرد آن است که آیا تکرار واج‌ها صرفاً و منحصراً برای ایجاد موسیقی شعر به کار می‌رود یا آنکه تکرار می‌تواند القاگر پدیده‌هایی باشد. به این نکته نیز باید پاسخ داد که اگر واج‌ها القاگرند، کدام تصاویر، احساسات یا اندیشه‌ها از خلال تکرار آنها، به ذهن متبادر می‌شود.

بینش شاعران و نویسندگان

پیش از آنکه موریس گرامون این بحث را به شیوه‌ای علمی به میان کشد، گروهی از شاعران فرانسوی سده نوزدهم کوشیده بودند پیوند و تناسب این جلوه‌های صوتی را با دیگر پدیده‌های عالم هستی، تا حدودی آشکار سازند. این شاعران که به جنبه‌های اسرارآمیز جهان خلقت و به آنچه در ورای عالم محسوسات نهفته است توجه داشتند، دنیای فانی را نمادی از دنیای باقی می‌دانستند و رسالت شاعر را راه‌یابی به آن دنیای نامحسوس و متعالی، و کشف راز و رمز آن. شارل بودلر که پیشرو این گروه و پیشتاز مکتب نمادگرایان (Symbolistes) شناخته شد و از مکاتب ادبی و فلسفی گوناگون توشه‌ها برداشته بود، اعتقاد داشت که نه تنها تمام آنچه در جهان محسوس وجود دارد با عناصری از جهان نامحسوس در پیوندی ژرف، اما نهانی و گنگ، به هم وابسته‌اند بلکه پیوندهای محسوسی نیز بین پدیده‌ها، عناصر و اشیای این دنیا رابطه برقرار می‌کنند. بودلر با سرودن شعر مشهور « پیوندها »[1] چنین بینشی از عالم هستی را رایج ساخت، اسباب پیدایش نوعی بوطیقای تمثیل (poétique de l'analogie) را فراهم آورد و دیگر شاعران قرن نوزده و بیست نیز از او تأثیر پذیرفتند. او در این شعر معروف می‌نویسد:

---

1. Voir. Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Poche, Gallimard, Paris, 1947, p. 21.

طبیعت معبدی است که ستونهای زنده آن
گاه بی‌اختیار سخنانی گنگ را زمزمه می‌کنند
انسان در این معبد، از میان جنگهای نماد می‌گذرد
و آنها با نگاههایی آشنا به او می‌نگرند.

بسان پژواکهای ممتدی که در دوردست
در یگانگی ژرف و تیره‌ای
گسترده چون شب و چون نور، در هم می‌آمیزند
اصوات، رنگها و رایحه‌ها به هم پیوند می‌خورند.

شمیم‌هایی هست تازه و شاداب، چون پوست کودکان
نرم و لطیف چون آوای نی‌لبک، سبز چون چمن‌زارها
و رایحه‌های دیگری هست، تباه، بی‌نیاز و پیروز

برخوردار از وسعت پدیده‌های لایتناهی
بسان مشک و عنبر، بخور و کُندر
که شور و شوق جان و تن را، مدح و ستایش می‌کنند.

همان طور که می‌بینیم، بودلر در حقیقت این اندیشه را در اذهان برانگیخت که هر رایحه، رنگی یا آوایی را القا می‌کند و نیز هر صوتی یادآور عطر و رنگی است زیرا که تمام عناصر جهان هستی از یک کُل واحد سرچشمه می‌گیرند.

آرتو رمبو با الهام از افکار بودلر گامی فراتر نهاد و بین واکه‌های زبان و رنگها تمثیل‌هایی تنگاتنگ برقرار ساخت. او در شعر معروف «واکه‌ها» نوشت:

A سیاه، **E** سفید، **I** سرخ، **U** سبز، **O** آبی، واکه‌ها
من روزی از پیدایش نهانی شما سخن خواهم گفت.[۱]

رمبو در این شعر مرموز و سراسر ابهام که تفسیرهای گوناگون و متناقض منتقدان را در پی داشت، تصاویر و احساساتی را بازگو می‌کند که هر واکه در ذهن و اندیشه وی بیدار می‌سازد. مثلاً واکه آ (A) با تاریکی، تیرگی، رمز و راز، گستره سایه‌ها، تعفن و شقاوت پیوند می‌خورد و واکه ای (I) با خشم، خون، خنده، سرمستی، پشیمانی و استغاثه در ارتباط است. رمبو درباره همخوان‌ها تأویل قابل تعمقی ارائه نکرد اما در کیمیاگری کلام نوشت:

من شکل و حرکت هر همخوان را مشخص کردم و با ضرباهنگهای غریزی بر خود بالیدم که کلام شاعرانه‌ای پدید آورده‌ام که روزی در دسترس همه حسها قرار خواهد گرفت.[۲]

ذکر این نکته نیز شایان توجه است که در پی چنین بینشی از پیوند آواها، رنگها، حجمها و ... نوعی آرایه ادبی جدید (Synesthésie)[۳] به وجود آمد که بر مبنای درهم آمیختگی حواس متفاوت انسان (حس شنوایی، بینایی، چشایی و غیره) استوار است. در این زمینه به ذکر مثالی بسنده می‌کنیم: هنگامی که مارسل پروست از «صوت طلایی‌رنگ و بیضی‌شکل» ناقوس کلیسا سخن می‌گوید، در واقع این اندیشه را القا می‌کند که با شنیدن صدای ناقوس، سه حس شنوایی، بینایی و لامسه وی برانگیخته شده و در هم آمیخته‌اند. البته نمونه‌هایی از این دست در آثار وی و دیگر شاعران و نویسندگان قرن بیست فراوان است.

---

1. Voir. Rimbaud, Arthur, *Poésies, Derniers vers, Une saison en enfer, Illuminations*, Poche, lib. Générale Française, Paris, 1972, p. 124.

2. Alchimie du verbe, *ibid.*, p. 185.

۳. محمدرضا شفیعی کدکنی این واژه را «حس‌آمیزی» ترجمه کرده است (ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، توس، تهران، ۱۳۵۹، ص ۸۳).

پس از این یادآوری کوتاه، لازم است به موضوع دقیق بررسی خود برگردیم و به طور خلاصه چنین نتیجه بگیریم که: اگرچه شاعران دوران گذشته، احتمالاً به گونه‌ای ناخودآگاه و بیشتر برای ایجاد موسیقی و هماهنگی در شعر از تکرار واج‌ها بهره می‌برده‌اند اما از قرن نوزدهم، و بویژه از عصر نمادگرایان به بعد، بینش بزرگان شعر و ادب فرانسه نسبت به این مقوله تغییر کرد. بسیاری از شعرا آواها را القاگر دانستند: القاگر شکل و حجم، رنگ، رایحه و حرکت. لیکن نظریه‌های آنها هرگز به گونه‌ای مدون و منظم به رشته تحریر کشیده نشد و همه چیز در هاله‌ای از تخیل و ابهام باقی ماند.

نظریه گرامون

اما موریس گرامون که زبان‌شناس بود و با بسیاری از زبانهای زنده و غیرزنده دنیا آشنایی داشت، به این مسئله از دیدگاهی کاملاً متفاوت نگریست و نظریه‌های خود را بویژه در کتاب‌های رساله آواشناسی[1]، رساله کوتاهی درباره قواعد شعر فرانسوی[2] و شعر فرانسه، دستاویزهای بیان و هماهنگی آن[3] ارائه داد. نظریه‌های گرامون از پژوهشهایی سرچشمه می‌گیرند که در محدوده پاره‌ای از واژه‌ها، در عین حال تطبیقی، همزمانی (Synchronique) و در زمانی (Diachronique) اند. به دیگر سخن گرامون هم برخی از واژه‌های متعلق به یک زبان خاص را با یکدیگر مقایسه می‌کند، هم به معادل این واژه‌ها در زبانهای مختلف دنیا توجه نشان می‌دهد و هم به بررسی تحول برخی واژه‌ها، در طول تاریخ زبان، می‌پردازد.

در زمینه مورد نظر ما، در کتابهای مذکور، آنچه قبل از هر چیز توجه گرامون را به خود معطوف می‌دارد، نام آواها (Onomatopée) ست. نام آواها

---

1. *Traité de phonétique* (avec 179 figures dans le texte)
2. *Petit traité de versification française*
3. *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*

در واقع کلماتی هستند که ما به برخی جانوران و اشیا نسبت مـی‌دهیم و از طریق واج‌های خود، صداهایی راکه در طبیعت وجود دارند کم و بیش تقلید می‌کنند یا این اصوات را به نوعی یادآور مـی‌شوند. بـرخـی از نـام آواهـا ارادی‌اند. به این معنی که در اصل هدفی جز بازسازی مجدد و هرچه دقیقتر صداهایی که در طبیعت و محیط به گوش می‌رسند، ندارند. بـرخـی دیگـر بر حسب اتفاق نام آوا شده‌اند؛ یعنی تحول آواشناختیِ کلمه سبب شده است که اصوات آنها ارزش و ماهیت تقلیدی پیدا کنند. بدیهی است که نام آواها هرگز نمی‌توانند صداهای اطراف را دقیقاً باز بیافرینند زیرا کیفیت اصـوات زبان با کیفیت صداهایی که در طبیعت و پیرامون ما وجود دارند، مـتفاوت است. مثالهایی که گرامون در این زمینه ارائه می‌دهد غالباً از زبانهای فرانسه، ایتالیایی، آلمانی، رومانی، اسپانیایی، لاتین و غیره به عاریت گرفته شـده است، لیکن ما برای روشن‌تر شدن نظریه‌های وی به کلمات فارسی اشاره خواهیم کرد. بدین ترتیب می‌توان گفت که در زبان کنونی ما کلماتی مانند شُرشُر، نق و نوق، پچ‌پچ، قُرقُر، های های، ... به ترتیب بر اسـاس تـقلید از صدای ریزش آب، صدای شکوه و شکایت، صدای صـحبتهای آهسـته و پنهانی، اصوات ناشی از خشم و نارضایتی و صدای گریه ساخته شده‌اند. به علاوه صداهایی که ما به حیوانات نسبت می‌دهیم نیز از قاعده فوق مستثنی نیستند و حتی گاه نام حیوان بر مبنای صدای آواز او انتخاب می‌شود. مثلاً بوبو (یا پوپوک)، جیرجیرک، کوکو و ....[1] اخوان ثالث به نوعی بلدرچـین اشاره می‌کند که «آوازی دارد شبیه به تـلفظ «بَـد بَـده» و از ایـن رو او را «بَدبَده» هم می‌گویند.»[2] به عقیده گـرامـون پـدیده‌های روانشـناختی در ترکیب نام آواها مؤثرند. مثلاً درباره آخرین نمونه‌ای که ارائه دادیم می‌توان از خود پرسید که چرا آواز این پرنده را همواره «بَدبَده» می‌شنوند و هرگز

---

۱. محمد معین، فرهنگ فارسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴، همین مدخل‌ها.
۲. مهدی اخوان ثالث، زمستان، انتشارات مروارید و خانه کتاب، چاپ سوم، ۱۳۴۸، ص ۱۵۴.

«بَده‌بد» (یعنی همان صدا با جابه‌جایی هجاها) به گوش نمی‌رسد. به نظر زبان‌شناسان در این‌گونه موارد[۱]، در واقع گوش و ذهن انسان به صدایی که نام آوا از آن نشئت گرفته است، رجعت می‌کند.[۲]

مطلب دیگری که توجه موریس گرامون را به خود معطوف می‌دارد، مسئله تکرارهاست: تکرار یک واژه در جمله یا تکرار یک هجا در کلمه. او معتقد است که این‌گونه تکرارها در اصل و کم و بیش، حاکی از تأکید یا شدت و حدّت‌اند. این نکته در جملاتی نظیر «خیلی‌خیلی ممنون»، «دوان‌دوان آمد» ... یا کلماتی مانند «همهمه، دغدغه، کورکورانه ...» کاملاً ملموس می‌نماید. به اعتقاد گرامون کلماتی که این‌گونه تکرارها را در بر دارند ــ حال آن تکرار از هر نوع و ماهیتی که باشد: تکرار تمامی هجا، بخشی از یک هجا، تکرار با تشدید همخوان و غیره ــ به هر صورت اگر چنین کلماتی بیانگر صدا یا حرکت باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرر می‌شود. این نکته درباره برخی از واژه‌های زبان فارسی نیز صدق می‌کند. مثلاً واژه «زمزمه» یا «قهقهه» بی‌شک بیانگر اصواتی هستند که نه تنها یک بار بلکه به گونه‌ای طولانی و ممتد به گوش می‌رسند. به دیگر سخن در این کلمات، پژواکی وجود دارد که مرجع برونی آنها عاری از آن نیست. البته باید به این نکته توجه داشت که تمامی کلماتی که واج یا هجای تکراری دارند، اگر به شیء، عنصر یا پدیده‌ای اطلاق شوند که چنین اندیشه‌ای را به ذهن متبادر نمی‌کند، ضرورتاً بیانگر تأکید، شدت یا صدا و حرکتی ممتد نیستند. مثلاً کلماتی نظیر

---

۱. مثلاً صدای ساعت که ما همواره آن را تیک ـ تاک و نه تاک ـ تیک می‌شنویم.

2. Grammont, Maurice, *Traité de phonétique*, lib. Delagrave, Paris, 1960, p. 379.

البته اخوان ثالث این قاعده را نادیده می‌گیرد («آواز کرک»، همان، ص ۱۵۴) زیرا شعر در حقیقت نوعی اخلال‌گری در قواعد زبان رایج و تخطی از هنجارهای آن است و نیز اخوان ثالث مفهوم مضاعفی را به آواز کرک نسبت می‌دهد که ما در جای دیگر به تفسیر آن خواهیم پرداخت.

مرمر، فلفل، بی‌بی، داداش و ... از این جمله‌اند. پس باید متذکر شد که تکرار واج‌ها یا هجاها بالقوه القاگر است و ارزش آن تنها زمانی آشکار می‌گردد که اندیشهٔ به بیان آمده با چنین تکراری تناسب و ارتباط داشته باشد.

واژه‌ها و واج‌های گویا

در کنار نام آواها، هر زبان واژه‌های متعددی دارد که نه یک صوت بلکه رفتار، احساس، ماهیتی عینی، سرشتی اخلاقی، کُنش یا حالتی را نشان می‌دهند و در بر دارنده واج‌هایی‌اند که در به تصویر کشیدن این پدیده‌ها نقشی ایفا می‌کنند. این گونه کلمات را می‌توان واژه‌های گویا یا بیانگر (mot expressif) نامید. اما چگونه ممکن است واج‌ها در توصیف احساس یا اندیشه‌ای که به هیچ روی عینی و ملموس نیست به کار بسته شوند. در توضیح این مطلب گرامون یادآور می‌شود که:

> مغز انسان همواره به تشبیه و تداعی می‌پردازد، اندیشه‌ها را دسته‌بندی و مرتب می‌کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تأثراتی که حواس شنوایی، بینایی، چشایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می‌گذارند در یک دسته یا رده کنار هم می‌چیند. نتیجه این امر آن است که مجردترین و معنوی‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگها، رایحه‌ها یا حسیاتی مانند خشکی، سختی، نرمی و غیره پیوند می‌خورند.[1]

و این همان مطلبی است که، چنان‌که یادآور شدیم، شاعران سمبولیست و نویسندگان متأثر از آن کاملاً احساس کرده بودند. آنان پیش از گرامون، اما با کلامی تغزلی یا استعاری این مضمون را بازگفته یا آن را، همچون ورلن، با اشعاری سرشار از موسیقی و هماهنگی القاگر (harmonie suggestive)[2] متجلی

---

1. Grammont, Maurice, *Traité de phonétique*, Delagrave, Paris, 1960, p. 403.

۲. ص ۱۹ همین پژوهش.

ساخته بودند. وانگهی ما در زبان عادی و روزمرهٔ خود نیز غالباً اصطلاحاتی نظیر: افکار تیره و تار، سخنان تند و تیز، آرزوهای دور و دراز، رنجهای عمیق، لبخند شیرین، ذهن روشن، احساسات لطیف، سیه دل، سفید بخت، بلند نظر و ... را به کار می‌بریم و در حقیقت مفاهیم ذهنی را با حسیات سمعی، بصری و غیره در هم می‌آمیزیم. بدیهی است که این گونه اصطلاحات در واقع نوعی تشبیه‌اند؛ مثلاً افکار رنگی ندارند یا دل انسان نه سفید است و نه سیاه. اما اصطلاحات فوق و نظایر آنها کاملاً واضح و مفهوم‌اند و این، به دلیل تداعیهایی است که ذهن ما برقرار می‌سازد. به همین ترتیب نیز می‌توان تأثرات بصری یا هر گونه تأثر دیگری را از طریق تأثرات سمعی بیان کرد. زبان عادی و روزمره برای بیان چنین تأثراتی عناصر اولیه را در اختیار ما قرار می‌دهد زیرا در بر دارندهٔ اصواتی است که آنها نیز به نوبه خود لطیف، خشک، نرم، سخت، شفاف و غیره‌اند. پس چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای در تطابق باشد می‌تواند آن را القا کند؛ مثلاً اصوات نرم (doux) برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسب‌اند و اصوات بم (grave) برای بیان افکار یا حسیات ثقیل، جدی یا تأسف‌بار و حزن‌آلود.

البته تعداد آواهای زبان محدود است حال آنکه احساسات، حسیات، اندیشه‌ها، نیات، دیدگاهها و تمام آنچه به ذهنیات و عواطف انسان مربوط می‌شود و نیز شمار تفاوتهای باریک و ظریف مثلاً بین تأثرات روحی گوناگون، نامحدود می‌نماید. پس هر آوا ناگزیر در القای حسیات و ذهنیات متفاوتی به کار می‌رود و این البته به شرط آنکه یکی از عناصر آن آوا، در تناسبی نسبی با حسیت یا ذهنیت مورد نظر باشد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که بنابر نظریه گرامون نه تنها نام آواها و تکرارها، بلکه در شرایطی خاص واژه‌ها و واج‌های زبان نیز القا گرند. و این نظریه‌ای است که ما کوشش خواهیم کرد اعتبار و صحت آن را در آثار مهدی اخوان ثالث (م. امید) بسنجیم. اما پیش از پرداختن به این مطلب شاید لازم

باشد به سؤالی که احتمالاً برای خواننده مطرح می‌شود، پاسخ گوییم: دلیل و معیار انتخاب این شاعر بخصوص چیست؟

اخوان، نمادی از آمیزش کهنه و نو

اخوان یکی از تابناکترین چهره‌های شعر معاصر است. کهن‌سرایی است که در تحول و دگرگونی اساسی شعر فارسی نقشی بسزا بر عهده مـی‌گیرد، در پیرایش و ستردن نارساییها، ابهامها و لغزشهای شعر نو می‌کوشد و «بدعتها و بدایع» شعر نیما را آشکار می‌سازد. در دوره‌ای که «عدم آشنایی عمیق یا حتی آشنایی نسبی با جلوه‌های مختلف فرهنگ گذشته ایران بخصوص شعر و ادب کهن از جمله عوامل ضعف و کمبود بسیاری از شاعران نوپرداز معاصر»[1] است، اخوان با توشه‌ای پـربار از قـصیده و غـزل، از دوبـیتی و رباعی ... به شعر نیمایی رو می‌کند و به متعصبین کهنه‌پرست نشان می‌دهد که خواست و پذیرش صورت و قالبی تازه و بدیع از عجز شـاعر در سـرودن ابیاتی به سبک و سیاق بزرگ شاعران قدیم، سرچشمه نمی‌گیرد.

وانگهی اخوان ادیب است، سخندان و استاد مسلط زبان فارسی؛ و در این زمینه هیچ یک از سرایندگان عصر ما، حتی نیما، هم‌سنگ و هم‌پایه او نیست. نگاهی هرچند گذرا به مقالات و تألیفات او[2] به خوبی خوانـنده را مـتقاعد می‌کند که اخوان مهمترین آثار نظم و نثر پارسی را بارها و بارها خوانده، با آثار درخشانترین ستارگان آسمان ادب، از فردوسی گرفته تا ایرج و بهار، و نیز با دیوان دیگر شعرای شاید کم‌اهمیت‌تر چون حبیب خراسانی، عـاشق

---

۱. تقی پورنامداریان، «در برزخ شعر گذشته و امروز»، در باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث (م. امید)، به اهتمام مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۷۹.

۲. مهدی اخوان ثالث (م. امید)، حریم سایه‌های سبز، مجموعه مـقالات، زیر نظر مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۲، مقالات «جزیره زهری»، ص ۱۰۰ـ۸۷ و «به قول نیما...»، ص ۱۷۷ـ۱۵۷؛ و همچنین «موخره» از این اوستا، انتشارات مروارید، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۹، ص ۲۲۹ـ۱۰۹ و نیز بدعتها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، ۱۳۵۷، مقالات: «نیما و شیوه‌های قدمایی»، ص ۶۱ـ۴۷ و «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، ص ۲۰۹ـ۶۱.

اصفهانی، فکری گیلانی، حسن غزنه و بسیاری دیگر آشنایی کامل دارد. او در عین حال به خوانشی اجمالی بسنده نکرده است بلکه به تحلیل جنبه‌های مختلف این آثار پرداخته، «آمیختگی و آلودگیهای» دیوان شاعرانی چون عنصری، فرخی، انوری، خاقانی و غیره[۱] را تمیز داده، سره را از ناسره جدا نموده و اندوخته‌ای که خود از گنجینه سرشار ادب برداشته، بی‌شک مجموعه‌ای از نابترین گوهرهاست.

اما اخوان در عین حال به زبان مردمان عصر خویش بی‌اعتنا نیست. او با استفاده از اصطلاحات ساده و روزمره، امثال و حکم مردمی و حتی لحن و بیان عامیانه، اشعاری می‌نویسد که به دل اهل و نااهل شعر می‌نشینند[۲] و گاه سخت پر شور و حال جلوه می‌کند. قطعاتی چون «قاصدک»، «آواز کرک»، «لحظه دیدار»، «زمستان»، «نادر یا اسکندر»، «هدیه»، «پرستار» و بسیاری دیگر از سروده‌های او، همچون سخنی که از دل برآید لاجرم بر دلها می‌نشیند و سرود و زمزمه مردم یا نشانی از خشم و خروش آنها می‌شود. به این ترتیب شعر نو از «برج عاج»[۳] خود فرود می‌آید و در بطن جامعه راه می‌گشاید. اما چنان‌که گفتیم، اخوان وامدار کلام فاخر بزرگان قلم نیز هست. او نه تنها با ظرایف و دقایق زبان آنها آشنایی کامل و دیرینه دارد بلکه این زبان استوار و پرصلابت چنان بر یاد و ذهن او چیره گشته که شاعر، همزمان با بهره‌گیری از لحن صمیمانهٔ مردم عصر خود، واژه‌ها و ترکیبات کهن را با مهارت و سهولت تام به کار می‌گیرد. و اگر آن چنان که گفته‌اند: «هیچ ابایی ندارد که فعل مهجوری [...] را به کار ببرد»[۴] از این روست که در شعر او

---

۱. بدعتها و بدایع نیما یوشیج، ص ۳۵.

۲. البته هدف اصلی اخوان عامه‌پسند بودن نیست. او در این باره می‌نویسد: «اصل شعر فایده‌اش همین است که چنگ بزند و تسخیر کند اهلش را، و نه هر نااهلی را» (بهترین امید، انتشارات میهن، تهران، ۱۳۴۸، ص ۳۰).

۳. این استعاره را فلوبر برای توصیف ادبیاتی به کار می‌برد که برای عامه مردم قابل درک نیست.

۴. تقی پورنامداریان، همان، ص ۱۹۲.

ابزار و لغات قدیمی به نرمی در کنار اصطلاحات خودمانی و مردمی جای خوش می‌کنند و این دو گویش کهنه و نو، متفاوت و نه متغایر، گاه با چنان ظرافتی به هم پیوند می‌خورند که نه تنها خواننده معمولی بلکه ناقدان فرهیخته نیز از تفکیک و تجزیه این دو باز می‌مانند.[۱] اخوان خود در این باره می‌گوید:

> می‌کوشم که بتوانم اعصاب و رگهای سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را ــ که اغلب تار و پودش زنده و استخوان‌بندی استوارش از روزگاران گذشته است ــ به خون و احساس و تپش امروز [...] پیوند بزنم.[۲]

و در جای دیگر می‌نویسد:

> اتکای من به ادب هزار ساله فارسی است. از تمام آنچه امکان داشته بهره‌برداری کنم، کرده‌ام و می‌کنم و خواهم کرد. [...] زبانی که محدود باشد، به شکلی است که دایره زیبایی‌شناسی‌اش محدود است؛ وقتی چنین بود، راه نمی‌دهد به ورود کلمه‌های دیگر. وقتی زیبایی‌شناسی و بلاغت یک زبان گسترده باشد و راه وسیع داشته باشد، خیلی چیزها که دارای حالت بلاغی هستند، شکل و شمایلی دارند، می‌توانند بیایند.[۳]

و زیبایی‌شناسی زبان اخوان دارای چنان وسعتی است که واژه‌ها و ترکیبهای تازه بسیار، حتی نام آواها، بیان کوچه و بازار و عبارات نادر و غریب آشنا، در شعر او وارد می‌شوند، باقی می‌مانند و گاه مأنوس جلوه

---

۱. همان، ص ۱۹۴ و رضا براهنی، طلا در مس، ناشر: نویسنده، تهران، ۱۳۷۱، جلد دوم، ص ۱۷۱۹ و مقایسه کنید تفسیر دو منتقد را از واژهٔ «دلمُرده».

۲. مهدی اخوان ثالث، (م. امید)، زمستان، انتشارات مروارید و خانه کتاب، تهران، چاپ سوم، ۱۳۴۸، ص ۱۴.

۳. مهدی اخوان ثالث، (م. امید)، بهترین امید، چاپ میهن، تهران، ۱۳۴۸، ص ۳۵ـ۳۴.

می‌کنند.[۱] البته اخوان بر این نکته تأکید دارد که گسترش آگاهانه «دایره کلمات» نمی‌تواند و نباید هدف شعر باشد و کوشش عمدی در این زمینه «بی‌ارزش، بچگانه و مضحک است»[۲] مگر آنکه «واقعاً معنویتی در کار باشد» و شاعر به واژه یا ترکیبی احساس نیاز کند.[۳]

اما به هر صورت، معنویت، اقتضای زمان، جستجوی شیوه بیانی تازه‌تر و رساتر، حاجت و نیاز شاعر، یا هر علت و دلیل دیگری که بیابیم و بررسی کنیم، نتیجه آشکار تمام این عوامل، گسترش دایره واژگان و غنای زبان اخوان است. و این نکته در پژوهش حاضر یکی از معیارهای ما در انتخاب این شاعر بخصوص بوده، زیرا بدیهی است که شاعری با دستمایه‌ای اندک، فقط می‌تواند به تفهیم مطلب مورد نظر خود بپردازد حال آنکه گنجینه سرشار شاعری پرتوان، گزینش واژه‌هایی را برای وی میسر می‌سازد که نه تنها بیانگر مفهوم‌اند بلکه در پیدایش موسیقی کلام او نقشی بسزا بر عهده می‌گیرند. و این از ویژگیهای اخوان است که شاید بیش از هر چیز، به آهنگین بودن شعر توجه معطوف می‌دارد. اخوان در انتخاب واژه‌ها و اصطلاحات دقت و حتی وسواس به خرج می‌دهد و افسون کلام وی، نه تنها از غنای زبان بلکه از حساسیتی نشئت می‌گیرد که گوش و هوش او به لطف و زیبایی موسیقی اصیل ایرانی دارند. در واقع اخوان از دیرباز با هنر موسیقی آشناست. خود در این باره می‌نویسد:

---

۱. فروغ فرخزاد در این باره می‌نویسد: «اخوان با تکیه به سنتهای گذشته زبان و آمیختن کلمات فراموش شده، به زندگی امروز، زبان شعری تازه‌ای می‌آفریند. زبان او با فضای شعرش هماهنگی کامل دارد. کلمات زندگی امروز وقتی در شعر او، در کنار کلمات سنگین و مغرور گذشته می‌نشینند ناگهان تغییر ماهیت می‌دهند و قد می‌کشند و در یکدستی شعر اختلافها فراموش می‌شود.» و در جای دیگر می‌گوید: «مشکل است که آدم کلمات خیلی رگ و ریشه‌دار و سنگین زبان فارسی را بیاورد پهلوی کلمه‌های زبان روزانه و متداول بگذارد و هیچ کس نفهمد، یعنی این کار را آن قدر ماهرانه و صمیمانه انجام بدهد که آدم بی‌آنکه متوجه شود، بگذرد» (دفترهای زمانه، دیدار و شناخت م. امید، گردآوری سیروس طاهباز، چاپ پارس، تهران، ۱۳۴۷، ص ۱۹۴ـ۱۹۳).

۲. بهترین امید، فوق‌الذکر، ص ۳۳.

۳. همان، ص ۳۰.

در آن وقتها من قبلاً با یک هنر دیگر، با موسیقی هم کما بیش سر و سری داشتم ــ خیلی پیشتر از شعر و بیشتر هم ــ یعنی پنهانی برای خودم چندی بود که تار می‌زدم و پیش استادی مشق و تمرین می‌کردم و کمابیش در آن راه مثلاً پیشرفت هم کرده بودم، تا آنجا که دیگر کم‌کم ترانه‌های آن روز را تا حدی که بشود شنید از آب درمی‌آوردم و به بعضی دستگاههای موسیقی ملی‌مان آشنا شده بودم. ماهور و همایونی، ترک و شوری، افشاری و سه‌گاهی خلاصه درآمد و فرود و اوج و حضیضی می‌شناختم و دستم با پرده‌های ساز کم‌کم آشنا شده بود و مضرابم قوت گرفته بود ...[۱]

اما در دوره جوانی اخوان، موسیقی ظاهراً با مصلحت زندگی سازگاری ندارد و راهی است که نوازنده را به ناکجا آباد می‌کشاند. پس اخوان به تشویق پدر، استاد و مشق و تمرین را کنار می‌گذارد و به شعر روی می‌آورد. با این همه موسیقی را هرگز رها نمی‌کند و عشق به آهنگ و نغمه و ترانه نیز بسان میلی سرکوب‌شده در شعر او به تصعید و شکوهمندی (Sublimation) می‌رسد.

خواننده‌ای که تنها با یکی از دیوانهای «م. امید»[۲] آشنا می‌شود، چنان با تکرارها و طنین (Résonance) خاص او خو می‌گیرد که در میان صدها قطعه شعر معاصر، سرود و آوای اخوان را، به دلیل آهنگ و ترنم ویژه، تمیز و تشخیص می‌دهد.

منتقدان گاه از «تکیه اخوان بر موسیقی»، «جادوی موسیقی و بخصوص موسیقی قافیه»[۳]، «بازی او با کلمات»، «سبک او در برخورد با واژه‌ها»، «وسواسهای لفظی و وسوسه‌های تغزلی»[۴] او سخن گفته‌اند. اما آنچه بسیار

---

۱. همان، ص ۱۸.
۲. مهدی اخوان ثالث، بویژه در اوایل دوران شاعری به «م. امید» تخلص می‌کرد.
۳. تقی پورنامداریان، اثر فوق‌الذکر، ص ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۰۱.
۴. رضا براهنی، «پاره‌ای ملاحظات پیرامون شعر اخوان»، طلا در مس، اثر فوق‌الذکر، ص ۱۰۲۹ـ۱۰۰۷.

جالب توجه می‌نماید آن است که تنها یک نفر، یک موسیقیدان، از «ارزشهای والایی که در شعر او از نظر موسیقی» وجود دارد و از «احاطه اخوان بر ظرافتهای موسیقیایی کلام» صحبت کرده است: پرویز مشکاتیان به عنوان اولین عامل پدیدآورنده این موسیقی به ارزش حروف، یعنی در حقیقت اهمیت آواها، اشاره می‌کند و می‌افزاید: به راحتی می‌توان گفت که شاعری که با موسیقی و آهنگ کلام آشناست، به همان اندازه موفق‌تر است که آهنگسازی با شعر.[۱]

اینک اگر به گفته ندوشن استناد کنیم و هم‌رأی با او، باور داشته باشیم که:

> در هر شعر خوب یک طنین پنهانی هست، یک نوا و نجوا، که در زیر صوت آشکار کلام جریان دارد. آن را آهسته می‌شنوید، ولی همان است که به نهانی‌ترین تارهای روان نواخته می‌شود.[۲]

باید از خود بپرسیم که آیا می‌توان با یاری جستن از نظریه‌های گرامون، این نوا و نجوای پنهانی را کشف و درک کرد؟ اگر پاسخ به این سؤال مثبت باشد، ما با انتخاب «امید» که مجموعه آثارش آمیخته‌ای از کهنه و نوست، در پایان کار توانسته‌ایم صحت و سقم این نظریه‌ها را، در شعر نیمایی و نیز در اشعاری به سبک و سیاق قدیم، به اثبات برسانیم.

هماهنگی القاگر (Harmonie suggestive)

آنچه را که امروزه «هماهنگی القاگر» می‌نامند، جلوه (Effet) ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند. شاعر با توسل به این

---

۱. پرویز مشکاتیان، «اشاراتی به ارزش والای شعر اخوان در حوزه موسیقی»، در باغ بی‌برگی، فوق‌الذکر، ص ۳۸۰.

۲. محمدعلی اسلامی ندوشن، «سخنگوی دشت خاوران»، همان، ص ۹۱.

جلوه، بی‌آنکه نیاز به توصیف یا شرحی دقیق و جزء به جزء داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آنها را در ذهن خواننده بیدار سازد. همخوان‌ها و واکه‌ها، هر دو دسته، در ایجاد هماهنگی القاگر مؤثرند. ما براساس طبقه‌بندی گرامون ابتدا به هماهنگی القاگر ناشی از واکه‌ها می‌پردازیم، واکه‌ها را بر حسب «درجه گشادگی» (Degré d'aperture) آنها ــ از بسته تا گشاده ــ تنظیم می‌کنیم، ارزش القاگر هریک یا هر مجموعه را در اشعار اخوان ثالث می‌سنجیم و سپس همین نکته را درباره همخوان‌ها مورد بررسی قرار می‌دهیم. در اینجا نیز با الهام از رده‌بندی گرامون، ترتیب همخوان‌ها با توجه به شیوه تلفظ و واجگاه (Point d'articulation) آنها خواهد بود.

اما قبل از پرداختن به این مطلب ذکر چند نکته ضروری است:

۱. القاگر بودن یک آوا از بسامد چشمگیر آن، در یک بیت یا در یک بند شعر، نشئت می‌گیرد. به عبارت ساده‌تر یک واج زمانی توجه را به خود معطوف می‌دارد که چندین بار تکرار شود.

۲. جایگاه واج مورد نظر در کلمه و همچنین در بیت مهم است، زیرا اگر هجا تکیه بر (Accentué)[1] باشد بیشتر و بهتر به گوش می‌نشیند.

۳. هر واج در صورتی القاگر است که تناوب تکرارهای آن در فواصل زمانی و مکانی کوتاهی انجام پذیرد.

۴. یک واج القاگر غالباً واکه‌ای را که از نظر «درجه گشادگی» به آن نزدیک است، یا همخوانی را که تلفظی (Articulation) مشابه دارد، به همراه می‌آورد تا آنجا که گاه واژه‌هایی حقیقتاً القاگر پدید می‌آیند.[2]

۵. همان طور که در بخش واژه‌ها و واج‌های گویا اشاره کردیم، واج‌ها

---

۱. در مورد اهمیت تکیه در شعر فارسی، ر. ک. به پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵، ص ۱۵۵ـ۱۴۸.

2. Cf. Gauthier, Michel, *Système euphonique et rythmique du vers français*, Klincksiek, Paris, 1974, pp. 20-29.

بالقوه القاگرند و تنها زمانی حقیقتاً و بالفعل می‌توانند ارزش ویژه و مفهوم خاص داشته باشند که اندیشه یا ذهنیتی که به کمک آنها بیان می‌شود، در تناسب و تقارب با آنها باشد و قدرت القاگری آنها را آشکارا متجلی سازد. به کلام دیگر، قرابتی معناشناختی (Sémantique) باید درک و فهم قرابت آوایی (Phonétique) را تسهیل کند.

ما بر این نکته اخیر تأکید می‌ورزیم زیرا در بسیاری از موارد ــ بویژه در سروده‌های شاعر مورد نظر ما ــ تکرارها و بسامدهایی وجود دارند که نمی‌توان آنها را القاگر دانست. بدیهی است که این گونه تکرارها صرفاً برای آهنگین‌تر شدن اشعار، به کار می‌روند.

واکه‌های القاگر در شعر اخوان ثالث

واکه‌ها، نتهای موسیقایی مختلفی هستند که طنین و کیفیت‌شان گوش ما را به گونه‌های متفاوت تحت تأثیر قرار می‌دهند. همان طور که قبلاً اشاره کردیم، برخی واکه‌ها نتهای زیر، برخی نتهای بم، بعضی نتهای روشن و بعضی نتهای تیره[1] دارند. تعدادی از واکه‌ها نارسا (Voilé) و تعدادی درخشان (Eclatant) اند.

چنین تمایزاتی، تحت تأثیر هنر موسیقی، به زبان روزمره ما نیز کم و بیش راه یافته‌اند. موریس گرامون واکه‌ها را چنین طبقه‌بندی می‌کند.[2]

---

1. Aigu, grave, clair, sombre

2. Grammont, Maurice, *Petit Traité de versification française*, Colin, Paris, 7^e^ tirage, 1974, p. 127.

تعداد واکه‌های زبان فرانسه ۱۶ و تعداد واکه‌های بسیط زبان فارسی ۶ است [در مورد واکه‌های زبان فرانسه، ر. ک. گیتی دیهیم، مهوش قویمی، آواشناسی فرانسه، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۶، ص ۳۱ـ۳۰. در مورد واکه‌های بسیط زبان فارسی، ر.ک. یدالله ثمره، آواشناسی زبان فارسی، آواها و ساخت آوایی هجا، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۱، ص ۱۲۱ـ۹۹]. بنابراین ما ذکر تمامی نظریه‌های گرامون درباره واکه‌ها را لازم نمی‌دانیم و از این طبقه‌بندی تنها آنچه را که در مورد زبان فارسی صادق است، مورد توجه قرار می‌دهیم.

۱. واکه‌های روشن ای (i) و اِ (e) که واجگاه آنها بخش پیشین سختکام است. در میان این دو واکه i بسته‌تر و در قسمت جلوتر زبان تلفظ می‌شود، بنابراین زیرتر است.

۲. واکه‌های بم: اَ (a)، آ (α)[۱]، اُ (o)، او (u) که واجگاه آنها بخش پسین سختکام است یا در قسمت نرم‌کام تولید می‌شوند. در میان این واکه‌ها o و u بسته‌ترند و تیره‌تر محسوب می‌گردند، اما واکه‌های α و a درخشان‌اند.

واکه i

واکه i، یعنی زیرترین واکهٔ زبان، بیانگر تیزی و حدّت است. این کیفیت سر و صداهای تیز را تداعی می‌کند مثلاً در ابیاتی چون:

ریخته واریخته هر چیز ...
بیلک اینجا و کلنگ آنجای، اینهم بیل[۲]

تکرار واکه مذکور، صدای تیز ناشی از برخورد اجسام و آلات فلزی را نشان می‌دهد. اما این واج بویژه بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی‌آورد. فریاد شور و هیجان، تحسین و ستایش و نیز فریاد یأس یا ناامیدی[۳].

در اشعار اخوان ثالث به ندرت به فریادهای ناشی از شور و نشاط یا لذت و ستایش برمی‌خوریم. با این همه ارائه چند نمونه از این دست، میسر است. مثلاً در «سبز»، یاد خوش لذت دوشین با این ابیات به بیان می‌آید:

با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده،
[...]

---

۱. اگرچه این دو واج از نظر تلفظ متفاوت‌اند، اما گرامون ارزش القاگر آنها را یکسان می‌داند.
۲. از این اوستا، ص ۳۲.
3. *Ibid.*, p. 129.

تا دیاری که غریبیهاش می‌آمد بچشمم آشنا، رفتم
پا به پای توکه می‌بردی مرا با خویش
ـ همچنان کز خویش و بی‌خویشی ـ
در رکاب توکه می‌رفتی ...[۱]

یا در «غزلهای ۶ و ۷» فریاد شوق و بی‌قراری، بویژه در آخرین بیت نمونه زیر، با همین واکه تداعی می‌شود:

بوی تو در لحظه‌های نه پروا نه آزرمی از هیچ
دل زنده، تن شعله شوق،
هولی نه، شرمی نه از هیچ
بوی گلاویزی و بی‌قراری ...[۲]

اما در اینجا، شور و شوق، خیالی بیش نیست. زیرا در حقیقت تنها وهم و تخیل است که هیجانی پرشور در دل شاعر پدید می‌آورد. اما درونمایه اصلی شعر هجران و آرزوی وصال است و نه «نوش آسایشی، نازِ لذت.»

تحسین و تمجید نیز در ابیاتی کوتاه و پراکنده، به کمک همین واکه i القا می‌شوند:

... همچو تندیس الهه‌ی عشق و زیبایی
جامه عریانیش زیباترین تن‌پوش.
زین، بنامیزد، بُتی، کافر دلی، ایمان براندازی
آشیان بر هم زنی، سرمست و سامان سوز
شور و شیرین کاره‌ای، این کاره‌ای، بی‌دین و دل سازی ...

---

۱. از این اوستا، ص ۷۱ـ۷۰؛ در این نمونه و نیز در مثالهایی که از این پس خواهیم آورد، بسامد یک واکه یا همخوان ممکن است بخصوص در یک یا دو بیت چشمگیر و قابل تعمق باشد. لیکن ما با ارائه ابیات پیرامونی می‌کوشیم تا هماهنگی و تناسب بین کاربرد آواها و درونمایه اشعار را با وضوح بیشتر مشخص نماییم.
۲. همان، ص ۱۱۰.

یا:

آري، حکایتي است.
شهري چنین که گفتي، الحق که آیتي است.[۱]

ولی در اینجا آنچه ستایش شاعر را برمی‌انگیزد، تنها در جهان تخیل او متجلی است: زندگی از دیدگاه «مردم پیشین» یـا شـهری است کـه او در رؤیاها دیده. یا شاید بهتر باشد بیفزاییم که، به گمان ما، در نمونهٔ آخر تکرار واکه i بیش از آنکه القاگر ستایش باشد از طنز تلخ شاعر نشئت می‌گیرد؛ کاربرد اصطلاح مردمی «الحق که آیتی است» که می‌تواند نشانگر ساده‌دلی و خوش‌باوری باشد این نکته را به روشنی آشکار می‌نماید. در حقیقت نباید فراموش کرد که هجو و طنز جانکاه نیز از ارزشهای بسامد i هسـتند[۲] و در برخی از اشعار اخوان به این نکته برمی‌خوریم.[۳]

شاید تنها قطعه‌ای که در آن کلام ستایش‌آمیز اخوان از واقعیتی برونی و ملموس سرچشمه می‌گیرد، شعر کمتر معروفی باشد، خطاب به مردم و کشور چین:

زنده باشي چین!
زنده باشي پیر فرزانه
همچنان که بوده‌اي، پاینده باشي چین!
دیده بودم باغ پارین تو، و آن دیوار دیوانه ...[۴]

بدین ترتیب فریاد اخوان غالباً فریاد مردی است دلسوخته و خشمگین، دستخوش درد و رنج؛ فریاد امیدی است ناامید شده که واکه i به بهترین وجه دلخراشی آن را بیان می‌کند. و در اینجا بر خـلاف مـوارد پـیشین نـمونه‌ها

---

۱. آن گاه پس از تندر، ص ۱۲۶ـ۱۲۵.

2. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 404.

۳. آخر شاهنامه، ص ۲۳، بند آخر و از این اوستا، ص ۸۷. ۴. آن گاه پس از تندر، ص ۳۹۹.

فراوان‌اند، زیرا دلسردی و ناامیدی اخوان دلایلی بس گوناگون و بی‌شمار دارد. غریو ناشی از این دو احساس گاه از بی‌خیالی و تباهی نسل جوانی سرچشمه می‌گیرد که در گرداب اعتیاد فرو افتاده:

چه می‌کنی؟ چه می‌کنی؟
در این پلید دخمه‌ها
سیاهها، کبودها
بخارها و دودها؟

ببین چه تیشه می‌زنی
به ریشهٔ جوانیت،
به عمر و زندگانیت،
به هستیت، جوانیت.

تبه شدی و مردنی،
به گور کن سپردنی،
چه می‌کنی؟ چه می‌کنی؟[1]

و گاه از ناتوانی شاعر و هم‌مسلکان او در تغییر و تحول اوضاع اجتماعی:

سالها زین پیشتر من نیز
خواستم کاین پوستین را نو کنم بنیاد.
با هزاران آستین چرکین دیگر برکشیدم از جگر فریاد
«این مباد! آن بادا»

ناگهان توفان بی‌رحمی سیه برخاست[2]

۱. «پاسخ»، زمستان، چاپ سوم، ص ۱۳۷-۱۳۶.
۲. «میراث»، آن گاه پس از تندر، ص ۸۷.

و نیز رؤیای بر باد رفته یک پیروزی سیاسی که چندی چون سراب، پر تلألؤ جلوه کرد اما هرگز به حقیقت نپیوست. پی‌آمد این شکست تلخ بیگانگی و بی‌اعتنایی مردمان هم‌عصر شاعر است و احساس ژرف تنهایی او:

ما
فاتحان شهرهای بر باد رفته‌ایم
با صدایی ناتوانتر ز آنکه بیرون آید از سینه،
راویان قصه‌های رفته از یادیم.
کس به چیزی، یا پشیزی، برنگیرد سکه‌هامان را.
گویی از شاهی‌ست بیگانه.[۱]

در چنین محیطی، اخوان نه تنها خود را بی‌کس و تنها می‌بیند بلکه جامعه را سرشار از تهی می‌یابد و هیچ روزنه امیدی پیدا نمی‌کند:

اینجا نسیم اگر بود بر چه می‌وزید؟
نه سینه زورقی، نه دست پارویی
اینجا موج اگر بود، با که درمی‌آمیخت؟[۲]

بدین ترتیب فریاد شاعر مبارز از رقت و یأس وی سرچشمه می‌گیرد اما در عین حال حاصل تأسف و تأثری است که منشأ آن را باید در نابودی عظمت گذشته «کهن بوم و بر» او جستجو کرد و نیز در ناامیدی از جهان و آینده، و حس بیهودگی زیستن در فضایی سرشار از بیداد. بازدید از شوش «دیدنی [است] اما چه دیدن، وای / مثل بیداری که در رویای شیرینی [...] لحظه‌هایی بی‌تداوم را به یاد آرد».[۳]

و جهان هستی از دیدگاه شاعر:

---

۱. آن گاه پس از تندر، ص ۱۱۰ و زمستان، ص ۴۹، بند آخر.
۲. آخر شاهنامه، ص ۹۸.
۳. آن گاه پس از تندر، ص ۳۷۷.

بیکران وحشت‌انگیزی است.
خامُش خاکستری هم بارد و بارد.
وین سکوت پیر ساکت نیز
هیچ پیغامی نمی‌آرد.[۱]

او احساس می‌کند که بر شعله‌های شور و امیدش «آبهای شومی و تاریکی و بیداد»[۲] پاشیده‌اند و زندگی روایتی نفرت‌انگیز شده است؛ خالی و عاری از هر مفهوم و معنا که در آن «نه میوه‌ای، نه گلی، هیچ هیچ هیچ»[۳] نیست:

قصه تا اینجاش، اینجایی که من خواندم
قصه بیهوده‌تر بیهودگی‌ها بود.
لعنت آغازی، سراپا نکبتی منفور.
گاهکی شاید یکی رویائکی شیرین
بیشتر اما،
قالب کابوس گنگی خالی از مفهوم.[۴]

همان طور که در اغلب مثالهای فوق ملاحظه می‌شود، واکه القاگر i غالباً با واج‌هایی همراه می‌گردد که از نظر تلفظی به آن نزدیکترند. مثلاً در بیت دوم نمونه بالا واج ی [j] نیز چهار بار تکرار می‌شود، ما ارزش این واج را جداگانه مورد بررسی قرار خواهیم داد.

واکه‌های روشن (Voyelles claires)

واکه‌های روشن یعنی ای (i) و اِ (e) در مجموع لطیفتر، زیرتر و سبکتر از واکه‌های بم‌اند. بنابراین صداهای نازک، تسلی‌بخش و نجواهایی آهسته را

---

۱. همان، ص ۱۱۵. ۲. زمستان، چاپ سوم، ص ۱۳۵. ۳. آخر شاهنامه، ص ۱۰۳.
۴. آن گاه پس از تندر، ص ۲۶۳، و از این اوستا، ص ۳۳، ابیات ۱۲، ۱۵، ۱۶.

القا می‌کنند. در «قصه شهر سنگستان» گفتگوی دو کبوتر همدل و مهربان با هم، به هنگام خواب شهریار خسته، غریب و پریشان شهر افسون شده، زمزمه‌ای است آرام که با واکه‌های روشن به خوبی تداعی می‌شود:

ـ «نگفتی، جانِ خواهر! اینکه خوابیده‌ست اینجا کیست.
ستان خفته‌ست و با دستان فرو پوشانده چشمان را
تو پنداری نمی‌خواهد ببیند روی ما را نیز کو را دوست می‌داریم[۱]

اما به طور کلی‌تر، واکه‌های روشن در توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت به کار می‌روند.[۲] این لطف و زیبایی می‌تواند عینی و ملموس یا معنوی و ذهنی باشد. اخوان در «غزل ۳»، بی‌آنکه به تفصیل از ملایمت و ملاطفت محبوب خود سخن بگوید، با بهره‌وری از واکه‌های روشن، لطافت و زیبایی روح دلدار، و آرامش و حلاوت زیستن با او را، آشکار می‌نماید:

ای تکیه‌گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پرعصمت و پرشکوه
تنهایی و خلوت من!

ای شط شیرین پرشوکت من!
ای با تو من گشته بسیار،
در کوچه‌های بزرگ نجابت.[۳]

با توسل به همین شیوه نیز باریکی و ظرافتِ بخشی از اندام تداعی می‌شود:

---

۱. همان، ص ۱۳۵.

2. Cf. *Traité de Phonétique*, *op. cit.*, p. 405.

۳. آخر شاهنامه، ص ۷۳.

این دستهای زیبا
این دستهای غمگین، معصوم
و انگشتهای چابک و خوش‌طرح
با ناخنِ حنایی،
ـ چون شمعهای کوچکِ روشن کنارِ هم ـ
با این خطوطِ زنده و گویا ...[۱]

و نیز لطافت و دل‌انگیزی جزئی دیگر:

بر سینه، دو شیرین شکرآویز، فروهشت[۲]

و این بیت سرآغاز توصیف صحنه‌ای است «هوش‌ربا» و «دلاویز» چونان دیگر مناظر خیال‌پروری که جان شاعر را از سبکباری و طراوت سرشار می‌کنند و واکه‌های روشن بیانگر لطافت و شادابی آنان‌اند:

اینک بهارِ دیگر، شاید خبر نداری یا رفتنِ زمستان، باور دگر نداری؟[۳]

یا

پگاهِ روشنِ آدینه‌ایِ پدرام
هوا سرشار از بویِ بهار و بویِ خوبِ خاک
و شهرِ شسته لذت می‌برد از گرمتابِ روشنِ خورشید،
خمانده شانه‌ها را، آن گِلینه بامهایش خیس، ...[۴]

از سوی دیگر واکه‌های روشن می‌توانند بیانگر حرکاتی سریع، چست و چابک باشند و در توصیف اشیا یا موجودات کوچک، چالاک و سبک به کار

۱. آن گاه پس از تندر، ص ۱۸۸ـ۱۸۷. ۲. دوزخ اما سرد، ص ۸۵.
۳. ترا ای کهن بوم و بر...، ص ۱۱۶.
۴. آن گاه پس از تندر، ص ۲۱۴، و زمستان، چاپ نهم، ص ۱۵۰، توصیف سرزمینهایی که شاعر به شوق دیدن آنها بار سفر می‌بندد: «بیا تا راه بسپاریم ... گرم خویشتن جایی».

گرفته شوند. اخوان در «غزل ۲»، در مجموعه آخر شاهنامه، پرواز تند و تیز، و همچنین زیبایی، سرخوشی و سبکبالی «زنبور مست کوچک» را، با استفاده از این واج‌ها، به بهترین نحو القا می‌کند:

تا کند سرشارِ شهدیِ خوش هزاران بیشهٔ کندویِ یادش را
می‌مکید از هر گلی نوشی.
بی‌خیال از آشیانِ سبز، یا گلخانهٔ رنگین
ـ کان ره‌آوردِ بهارانست؛ وین پائیز را آئین ـ
می‌پرید از باغِ آغوشی به آغوشی.[۱]

وانگهی واکه‌های i و e برای بیان اندیشه‌های نشاط‌انگیز، دلکش و عاشقانه‌ای که در ذهن انسان نقش می‌بندد، متناسب‌اند. مثلاً در «برف» اگرچه راه خطیر و هولناک به نظر می‌رسد اما شادی و سرمستی شاعر، در حدیث نفس وی، به کمک این واکه‌ها به خوبی القا می‌شوند:

راه می‌رفتیم و من با خویشتن گهگاه می‌گفتم:
کو ببینم، لولیِ ایِ لولی!
این تویی آیا ـ بدین شنگی و شنگولی،
سالکِ این راهِ پر هول و دراز آهنگ؟[۲]

در بیت زیر نیز همین احساس و اندیشه به همان روش به بیان می‌آید:

خوشا بی‌دردی و شوریده رنگی
که گویا خوشتر از آن عالمی نیست[۳]

و سرانجام باید افزود که واکه‌های روشن می‌توانند تداعی‌کننده خیزش و جهشی حقیقی یا تخیلی باشند. «آخر شاهنامه» روایت خاطرهٔ گذشته‌ای

---

۱. آخر شاهنامه، ص ۴۷. ۲. آن گاه پس از تندر، ص ۱۱۴. ۳. همان، ص ۸۹.

پرافتخار و باشکوه است که به گواهی بر شکست می‌انجامد و با تأسفی ناامیدانه به پایان می‌رسد. لیکن در برخی بندها، اشتیاق دلاوران برای نیل به پیروزی و نیز حرکت و جنبش سریع آنان در این راستا، از خلال کاربرد آواهای القاگر، به گونه‌ای کاملاً مشهود نشان داده می‌شود:

ما
فاتحانِ قلعه‌هایِ فخرِ تاریخیم
شاهدانِ شهرهایِ شوکتِ هر قرن.
ما
یادِگارِ عِصمتِ غمگینِ اعصاریم
ما
راویانِ قصه‌هایِ شاد و شیرینیم.[1]

بد نیست به یک نکته نیز اشاره کنیم: در ابیات فوق تکرار واژه «ما» و جایگاه ویژه آن ــ که هر بار تکیه‌ای سنگین را بر این واژه تحمیل می‌کند ــ، چنان‌که در بررسی واکه آ (α) خواهیم دید، نمایانگر قدرت و غرور ستیزه‌جویان است.

واکه‌های درخشان

واکه‌های درخشان زبان فارسی عبارتند از اِ (a) و آ (α). این واج‌ها برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌روند؛ مثلاً صدای شکستن و تکه‌تکه شدن اشیا، فرو ریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیت یا صدای خنده و قهقهه و نیز سر و صداهای رعدآسا. در اشعار اخوان ثالث می‌توان نمونه‌هایی چند از القاگری این واکه‌ها یافت. مثلاً زمانی که شاعر غروب آفتاب را به برخورد آیینه‌ای به سنگ تشبیه می‌کند و ناپدید شدن

---

۱. همان، ص ۸۳.

اشعه‌های خورشید را به تکه شیشه‌هایی که در آسمان پراکنده می‌شوند:

باز آئینه خورشید از آن اوج بلند
راست بر سنگ غروب آمد و آهسته شکست
شب رسید از ره و آن آئینهٔ خرد شده
شد پراکنده و در دامن افلاک نشست.[۱]

واکه‌های a و α صدای ناشی از این برخورد را کاملاً تداعی می‌کنند. به همین ترتیب نیز غرش رعد و همهمه تشنگان در انتظار باران:

خروش رعد غوغاکرد، با فریاد غول‌آسا.
غریو از تشنگان برخاست:
«بارانست ... هی! ... باران!
پس از هرگز ... خدا را شکر ... چندان بد نشد آخر ...»[۲]

و همچنین آوای پرمهابت طوفان:

دوان بر پرده‌های برفها، باد،
روان بر بالهای باد، باران؛ [...]
زمین سرد است و برف آلوده و تر،
هوا تاریک و توفان خشمناکست.[۳]

از طریق تکرار همین واج‌ها، کم و بیش به گوش می‌رسد. اما زمانی که شاعر با بهره‌وری از همین شیوه می‌کوشد تا صدای خنده را به ذهن القا کند، واکه i نیز که بیانگر درد و ناامیدی است بر بیت مستولی می‌شود:

خنده کردم بر جبین صبح با قلبی حزین
خنده‌ای، اما پریشان خنده‌ای بی‌اختیار ...[۴]

---

۱. زمستان، چاپ نهم، ص ۱۲. ۲. همان، ص ۴۷. ۳. همان، ص ۶۴.
۴. همان، ص ۱۷.

زیرا اخوان نه شاعر عشق است، نه سراینده شادیها. نشاط او غالباً دیری نمی‌پاید و بی‌امان با غم و رنج درمی‌آمیزد. حتی زمانی که زیبایی طبیعت و خیال یار شوقی در دل وی برمی‌انگیزد و لبخندی بر لبش می‌نشاند، اندیشه سیه‌بختی مردم و بیداد اجتماعی ذهن او را دگرگون و پریشان می‌کند. و به راستی چه جای قهقهه و نوای «چنگ و نای و نی» است در آن هنگام که «ناله جانسوز مسکینان، فقیران، بدبختها، بیچاره‌ها، بی‌خانمانها» دل و جان شاعر را می‌آزارد و این ناله در گوش حساس او چنان طنین می‌افکند که گویی خروشی است که شدت آن را باید واکه‌های درخشان بیان کنند.

از سوی دیگر واج‌های a و α با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب‌اند که در زمان تجلی آنها، صدا اوج می‌گیرد. در «میراث» فریاد حاکم خودبین که رعشه بر اندام دبیر «گیج و کوردل تاریخ» می‌افکند، مظهر خودخواهی و تکبر نابجای اوست و این خودشیفتگی را واکه‌های درخشان تداعی می‌کنند:

زانکه فریاد امیر عادلی چون رَعد برمی‌خاست
«هان، کجایی، ای عَموی مهربان! بنویس.
ماه نو را دوش ما، با چاکران، دَر نیمه شب دیدیم.
مادیان سرخ یال ما، سه کرَت تا سَحر زایید.
دَر کدامین عَهد بوده است این چنین، یا آن چنان، بنویس»[1]

اما غرور حقیقی نیز با همین روش بازگو می‌شود. گرگها، نماد انسانهای آزاده‌ای که جان می‌بازند لیک تن به اسارت نمی‌دهند، در واپسین دم حیات چنین می‌خروشند:

---

۱. آخر شاهنامه، ص ۳۵.

دَرین سَرما، گرسنه، زَخم‌خورده،
دَویم آهسته سَر بَر بَرف، چون باد،
وَلیکن عزّت آزادگی را
نگهبانیم، آزادیم، آزاد.[۱]

و اخوان ثالث آرزوی سربلندی و افتخار هم‌میهنان خود را با تکرار همین واکه‌ها می‌سراید:

بیا تا فَراتَر فَرازیم سَرها　　فرستیم پیک نَظر دورتَرها
اگر سَر فَراتَر بَرآریم، داریم　　بَس آفاق گستَرده‌تَر دَر نَظرها[۲]

از جمله دیگر احساساتی که سبب اوج‌گیری صدا می‌شود، خشم و خشونت است. مثلاً تکرار واکه‌های درخشان در ابیات دوم و سوم بند زیر چشمگیر به نظر می‌رسد:

از زندگی اینجا فروغی نیست، الاک
دَر خَشم آن زَنجیریان خرد و خَسته
خَشمی که چون فَریادهاشان گشته کَمرنگ
با مشت دشمن در گلوهاشان شکسته
و اندر سرود بامدادیشان فشرده‌ست[۳]

و نیز در این دو بیت کوتاه که بیان شرایطی هولناک است:

وای، اما ـ با که باید گفت این؟ مَن دوستی دارَم
که به دشمن خواهم از او التجا بردَن.[۴]

گاه نیز چنین به نظر می‌رسد که خشم شاعر، نه از خلال مفهوم دقیق

---

۱. زمستان، چاپ نهم، ص ۶۹.　　۲. ترا ای کهن بوم و بر ...، ص ۱۰۳.
۳. زمستان، ص ۵۹.　　۴. آن گاه پس از تندر، ص ۸۲.

کلمات و ابیات بلکه صرفاً از طریق تکرار واکه‌های درخشان متجلی می‌شود. به عنوان نمونه، در بند اول مثال زیر، واژه‌ها و مفاهیم دقیق جملات نیست که از قهر و غضب او نسبت به دوستان نیمه راه و همرزمان از میدان گریخته، خبر می‌دهد بلکه تکرار واج‌های a و α این برآشفتگی و خروش را تداعی می‌کند. اما این خشم فروخورده و تحریف شده (Distorsion)، با مرجعی (Référent) کاملاً مشخص، در بند بعدی به نمود بارز می‌رسد:

آنکه دَر خونَش طَلا بود و شَرَف
شانه‌یی بالا تَکاند و جام زَد.
چَتر پولادین ناپیدا بدَست
رو به ساحلهای دیگر گام زَد.

دَر شگفت از این غبار بی‌سوار
خَشمگین، ما نا شَریفان مانده‌ایم
آبها از آسیا افتاده، لیک
باز ما با موج و توفان مانده‌ایم.[1]

جالب توجه است که بسامد واکه‌های مذکور، بویژه در مصرع دوم بند دوم چشمگیر می‌نماید و جای تعجب نیست ... زیرا «شریفان» را «ناشریف»[2] خواندن، انگیزهٔ چه واکنش دیگری می‌تواند باشد، بجز خشم و غضب و برآشفتگی و پرخاش.

از دیگر نقشهای بسامد واکه‌های مذکور، توصیف اشخاص، صحنه‌ها و مناظر است. اما بر خلاف واکه‌های روشن که بیانگر ظرافت، زیبایی و لطافت

---

۱. آخر شاهنامه، ص ۲۵ـ۲۴.

۲. می‌دانیم که پس از کودتای ۲۸ مرداد، این صفت را حامیان رژیم و سرکوب‌کنندگان اعتراض سیاسی، به مبارزان روشنفکر نسبت می‌دادند.

عناصرند، آواهای بم و بویژه آواهای درخشان در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌روند.[۱] ما برای هریک از این موارد به ذکر یک مثال بسنده می‌کنیم[۲]، زیرا بزرگی و عظمت فقط برازنده «او» ست، همان طور که اخوان ثالث در این چند بیت زیبا و مشهور که می‌توانست سرآغاز دیوان وی باشد، نشان می‌دهد:

به نام خدای جَهان‌آفَرین — زَمین آفَرین، آسمان آفَرین
بزرگ آفَرینندهٔ بود و هَست — که بالاتر از دَست او نیست دَست[۳]

و شکوه و جلال نیز، از دیدگاه اخوان، بخصوص زیبنده سرزمین باستانی ایران است:

ز پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم — ترا، ای کهَن بوم و بَر دوست دارَم
ترا، ای کهَن پیر جاوید برنا — ترا، دوست دارم، اگر دوست دارَم
ترا، ای گرانمایه، دیرینه ایران — ترا ای گرامی گهَر دوست دارَم
ترا، ای کهَن زاد بوم بزرگان — بزرگ آفَرین نامور دوست دارَم[۴]

همان طور که ملاحظه می‌شود، واکه‌های تیره، یعنی اُ (o) و او (u) در ابیات فوق عظمت و شوکت را بیان می‌کنند.[۵] اما چنان‌که خواهیم دید، ارزش القاگر آنها با واکه‌های درخشان، دقیقاً یکسان نیست.

واکه‌های تیره

واکه‌های روشن در توصیف صداهای واضح، واکه‌های درخشان در تداعی

---

1. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 406.

۲. اما در عین حال می‌توان به تصویری که اخوان از چهره رستم در «خوان هشتم» (بهترین امید، ص ۳۱۳، «پور زال زر ...») ترسیم می‌کند و نیز به توصیف او از جوانان برومند و با ایمان (زندگی می‌گوید، ص ۸۷) اشاره کرد. ۳. ترا ای کهن ... فوق‌الذکر، ص ۲۸۱.
۴. همان. ۵. مثلاً در بیت اول o و u هفت بار تکرار می‌شوند.

صداهای بلند و خروشان و واکه‌های تیره در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند. زمانی که اخوان، در «کتیبه» از ندایی که به گوش زنجیریان خسته و خاموش می‌رسد، سخن می‌گوید، ابتدا یادآور می‌شود که این صدا: «ندایی بود در رؤیای خوف و خستگیهامان». پس صدا واضح نیست و از کسی یا جایی برمی‌خیزد که خود منشأ اسرار است و آوایش نارسا. ابهام این صوت، با بهره‌وری از واکه o، در بیت زیر کاملاً تداعی می‌شود:

«صدا، و آن‌گاه چون موجی که بگْریزد ز خود در خامُشی می‌خُفت»[1]

اما پیش از ادامه این بحث باید چند نکته مهم را خاطرنشان کنیم: همان‌طور که در پایان بخش قبل دیدیم، برخی واکه‌های تیره در کنار واکه‌های درخشان قرار می‌گیرند اما طنین آنها را به گونه‌ای ملموس تغییر نمی‌دهند زیرا تمامی این واج‌ها، بم‌اند. به همین ترتیب نیز در اینجا، وجود واکه‌های درخشان در کنار واکه‌های تیره به چشم می‌خورد ولی آهنگ جمله یا بیت «تیره» باقی می‌ماند زیرا کافی است که تعداد واکه‌های تیره بیشتر باشد و جایگاه آنها مناسب‌تر.[2]

نکته دیگر این است که احساسات و اندیشه‌های انسان نیز هرگز یکدست و خالص نیستند. زیرا از سویی همواره در تغییر و تحول‌اند و از سوی دیگر هر اندیشه یا احساس، آمیخته‌ای از اندیشه‌ها و احساسات گوناگون و کم و بیش متفاوت است. این اختلافات جزئی را با استفاده همزمان یا پیاپی، از دستاویزهای بیانی مختلف، می‌توان بازگو کرد. مثلاً در بخش پیش گفتیم که خشم پرخروش را واکه‌های درخشان القا می‌کنند اما در این قسمت باید افزود که خشم می‌تواند طنینی بم‌تر و غیرواضح‌تر نیز داشته باشد. در اینجا دیگر طنز تلخ یا خشمِ آشکار مطرح نیست بلکه صدای غرشی زیر لب و

---

۱. از این اوستا، ص ۱۰ و ترا ای کهن ...، ص ۶۴، بیت چهارم.

2. Cf. Grammont, Maurice, *Petit traité de versification française*, *op. cit.*, p. 132.

تهدیدآمیز به گوش می‌رسد. در منظومه «شکار»، پلنگی که قصد حمله به شکارچی پیر را دارد، خشم آشکاری ابراز نمی‌کند بلکه:

اینک شنیده بویی و گویی غریزه‌اش
نقشه‌ی هجوم او را تنظیم می‌کُند
با گوش برافراشته، در آن فضا دُمش
بس نقش هولناک که ترسیم می‌کُند
اکنون بسوی بوی دوان و جهان چنانک
خرگوش بیم‌خورده گُریزد ز پیش گُرگ
بُگشوده سبز دفتر خود تا حکایتی
با خط سُرخ ثبت کُند، جنگل بُزرگ.[1]

پس در اینجا صدای خروش مهیبی که در فضای جنگل طنین می‌اندازد، مطرح نیست، بلکه شاعر با استفاده از واکه‌های تیره، صدای مبهم و خطرآفرین پلنگ را تداعی می‌کند.

بد نیست به این نکته نیز اشاره کنیم که در همین شعر، سنگینی و جانکاهی راه و خستگی شکارچی نیز با همین واکه‌ها القا می‌شود:

دُشوار و دور و پُر خم و چم، نیم روز راه
طوماروار وا شُده در پیش پای او.
طومار کُهنه‌ای که خط سُرخ تازه‌ای
یک قصه را نگاشته بر جابجای او.[2]

اخوان در اشعار به سبک کهن نیز، ثقل و سنگینی را گاه با تکرار واکه‌های تیره بیان می‌کند. برخی نمونه‌ها از هر گونه توضیحی بی‌نیاز می‌نمایند. مثلاً مصرعهای زیر که وصفی از طوفان‌اند:

---

۱. زمستان، چاپ نهم، ص ۱۸۳. ۲. همان، ص ۱۸۰.

سوزان، گُـدازان روحـها، در کورهٔ انـدوهـها
و امواج کوبان کوهـها، بـر کـاه کشـتی ز آبـها
از موج هر سو فوجها، فوج حضیض و اوجها
وز پیچ و تاب موجها، کشتی به پیچ و تابها[1]

به علاوه واکه‌های تیره، و بخصوص o، اصواتی هسـتند کـه بـه گـفته گرامون[2] در درون حفره دهان تولید می‌شوند، بنابراین صداهایی را تداعی می‌کنند که گویی از مانع یا دیواره‌ای می‌گذرند. در اولین ابیاتِ «شیک‌پوشی تازه‌وارد»، بسامد این واکه را مشاهده می‌کنیم زیرا صـحبت از مسـئله‌ای است که به گونه‌ای واضح و بی‌پرده نمی‌توان از آن سخن گفت:

... دُزد آقایی که می‌گُفتند هفده کامیون تریاک دولت را
یک قلم خورده‌ست، اما باز هم زنده است!...
... دُزد آقا پوزخندی زد،
که نمی‌شُد گـفت تُف در صورتش اُفتاده، یا خنده‌ست؟!...[3]

در حقیقت نیز «دزد آقا» به گروه «از ما بهتران» تعلق دارد و با دیگـر زندانیان از هر جهت متفاوت است. او چنان «عصای شأن و شوکت خـان فرو برده» که گناهش را به صراحت نمی‌توان یادآور شد. وانگهی نقطه‌های تعلیق در ابتدای ابیات به خوبی نشان می‌دهند که در اینجا ناگفته‌هایی هست و شاعر احتمالاً به دلیل مسائل سیاسی ـ اجتماعی آن دوره، به اشـاراتـی بسنده می‌کند و از افشاگری آشکار می‌پرهیزد.

از سـوی دیگـر واج‌هـای o و u بـیانگر افکـار و انـدیشه‌های تـیره و حزن‌انگیزند و این نکته در بند زیر از شعر «مُرداب» کاملاً بدیهی می‌نماید:

---

۱. ترا ای کهن ...، ص ۱۴۰.

2. Voir. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 383.

۳. زندگی می‌گوید، ص ۵۴.

عُمر من دیگر چون مُردابی است،
راکد و ساکت و آرام و خموش
نه از او شُعله کشد موج و شتاب
نه در او نعره زند خشم و خروش.[۱]

شعر «مرداب» با این بند آغاز می‌شود و با همین بند به پایان می‌رسد شاید به این دلیل که القاگری واکه‌های تیره در اینجا به نقطه اوج خود می‌رسد. و نیز در برخی ابیات غزل «پیری»:

نوجوانی رفت و پیری زی وجودم رو نهاد
بند غم بر پا و دست عجز بر زانو نهاد
[...] چرخ افسونکار چشم روشنم را تیره کرد
شیشه‌ای چون داغ روی نرگس جادو نهاد
آفتاب عُمر شد بر بام و مُرغ جان من
نوحه دل سوز را بُنیاد بر کوکو نهاد[۲]

که در برخی مصرع‌های آن، بسامد واکه u بیش از واکه o است.

باید افزود که از همین واکه‌ها در توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی نیز استفاده می‌شود که از نظر مادی یا معنوی، اخلاقی یا جسمانی، زشت، عبوس یا ظلمانی‌اند. در نمونه زیر این نکته را آشکارا درمی‌یابیم:

شب خامُش‌ست و خفته در انبان تنگ
شهر پلید کودن دون، شهر روسپی
ناشسته دست و رو
برف غُبار بر همه نقش و نگار او[۳]

---

۱. زمستان، چاپ نهم، ص ۸۶ و ۹۱ و ترا ای کهن ...، دو بیتی نخست، ص ۲۸۱.
۲. آخر شاهنامه، چاپ نهم، ص ۸۲.
۳. آخر شاهنامه، ص ۵۵ و بیت نخست «فرادشت می‌گوید»، ترا ای کهن ...، ص ۴۳۳.

و همچنین در توصیف جویبار غریب و خشکیده، که البته در اینجا جنبه مادی و جسمانی جوی بی‌آب، تیره و عبوس می‌نماید:

آه ای غریب تشنه! چه شُد تا چنین شُدی
لبها پریده رنگ و زبان خُشک و چاک چاک
رُخساره پُر غُبار غم از سالهای دور.[۱]

لیکن بی‌شک هیچ اندیشه‌ای از تصور مرگ، غم‌آلوده‌تر و ظلمانی‌تر نیست. فنای جسم و مسیر پر ابهام آن سوی جهان هستی، همواره در تخیل بشر با ترس و تاریکی عجین بوده است و چهره‌ای عبوس و تهدیدآمیز به مرگ بخشیده. پس جای شگفتی نیست اگر تیره‌ترین واکه‌ها القاگر نیستی باشند:

تن را به مور و مار سپُردن، نه راحت است
در تنگنای گور و سفر سوی هیچ سو
زینرو کسان به سختی و وحشت دهند جان
گه خیره در سکوت و زمانی به های و هو[۲]

همخوان‌های القاگر در شعر اخوان

همان طور که پیش از این گفتیم، همخوان‌ها نیز در القای اندیشه‌ها و احساسات شاعر نقشی بسزا بر عهده دارند. گرامون این واج‌ها را از دو جنبه بررسی می‌کند: ماهیت تلفظ و نیز واجگاه و نوع تلفظ آنها.[۳] از نظر ماهیت تلفظ همخوان‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان، نیمه همخوان، تکریری[۴] و سایشی بسته.[۵] البته گرامون در هیچ یک از

---

۱. زمستان، چاپ نهم، ص ۸۲. ۲. نزای کهن ...، ص ۲۷۳.

3. Grammont, Maurice, *Traité de Phonétique*, *op. cit.*, p. 387.

۴. vibrant یا لرزشی.

۵. گیتی دیهیم، درآمدی بر آواشناسی عمومی، انتشارات دانشگاه ملی ایران، تهران، ۱۳۵۸، ص ۶۰-۴۲.

کتابهای خود، درباره نقش القاگر همخوان‌های تکریری و سایشی بسته، توضیحات کاملی ارائه نمی‌دهد، زیرا آواهای متعلق به این دو گروه در زبان فرانسه معیار، وجود ندارند. به علاوه برخی همخوان‌های زبان فارسی، در زبان فرانسه به چشم نمی‌خورند و بنابراین مورد بررسی دقیق این زبان‌شناس قرار نگرفته‌اند. با این وصف ما با توجه به تقسیم‌بندیهای فوق می‌توانیم نقش القاگر اغلب این واج‌ها را کم و بیش مشخص کنیم. مثلاً همخوان‌های انسدادی بی‌آوای فارسی، یعنی ق (q) (مثلاً در کلمه «وقت») و ع ʔ (مثلاً در کلمه «منع») همان عملکردی را دارند که دیگر همخوان‌های انسدادی، به همین ترتیب نیز خ (x) و ه (h) فارسی که در گروه همخوان‌های سایشی بی‌آوا قرار می‌گیرند، عملکرد مشابهی دارند. درباره همخوان‌های سایشی بسته یعنی چ (tʃ) و ج (dʒ)، باید یادآور شد که گرامون این دو همخوان را به ترتیب، ترکیبی از t + ʃ و d + ʒ می‌داند و به آنها همان نقشی را اطلاق می‌کند که همخوان‌های بسیط تشکیل دهنده آنها، می‌توانند داشته باشند.[۱]

به علاوه باید گفت که همخوان تکریری ر (r) نیز در زبان فرانسه پاریسی امروز، به گوش نمی‌رسد اما در لهجه بسیاری از فرانسویان شهرستانی وجود دارد. گرامون درباره نقش القاگر واج r زبان فرانسه، که وی آن را روان و تکریری می‌خواند[۲]، توضیحات کاملی ارائه می‌دهد. البته این صوت دقیقاً همان «رِ» زبان فارسی نیست زیرا در زبان فارسی تنها همخوان روان ل (l) است و ر (r) را تکریری زبانی یا پیشین می‌دانند.[۳] با این همه ما با تکیه بر

---

۱. البته زبان‌شناسان معتقدند که این همخوان‌ها دو همخوان مختلف نیستند بلکه همخوان‌های واحدی‌اند که با یک انسدادی آغاز می‌شوند و به یک سایشی ختم می‌گردند. (همان، ص ۵۵-۵۴).

2. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 389.

۳. باید خاطرنشان ساخت که زبان‌شناسان برخی تکریری‌ها را در مقوله روان یا سیال قرار می‌دهند. (لطف‌الله یارمحمدی، درآمدی به آواشناسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۲۸-۱۲۷).

ویژگیهای این واج در زبان فارسی، خواهیم کوشید، نقش القاگر آن را نشان دهیم.

همخوان‌های انسدادی

همخوان‌های انسدادی، اعم از بی‌آواها، یعنی p, t, k, ? و آوایی‌ها، یعنی b, d, g, q به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند. وجود پیاپی این همخوان‌ها، سبک را منقطع جلوه می‌دهد و بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌رود. مثلاً در ابیات زیر، صدای گامها با تکرار این واج‌ها به خوبی تداعی می‌شود:

ـ تخته سنگی تکیه‌گاهش، در پناه سایه بیدی ـ
او در آنجا بود و تنها بود.
من، پیاده گشته، ناگشته
بر زمین داغ گامی هشته، ناهشته،
دیدمش کز دور ...[1]

البته انسدادیهای آوایی نسبت به بی‌آواها، صداهایی اندکی نرمتر را القا می‌کنند، اما در اینجا نیز سخن از صدایی است بریده‌بریده که در عین حال پیاپی به گوش می‌رسد:

باد در بیشهٔ همسایه درختان را
به هیاهوی ملال‌آوری انداخته بود.

جالب توجه است که در ادامه همین شعر، زمانی که صدا خشکتر و کوبنده‌تر می‌شود، همخوان‌های انسدادی بی‌آوا نیز مکررتر می‌گردند و به آوایی‌ها می‌پیوندند:

---

۱. دوزخ اما سرد، ص ۳۵.

با تصاویر مه‌آلودی فریادکنان
مشت کوبان به در و دادکنان
خلوت آینه را خانه خود ساخته بود.[۱]

اما به طور کلی می‌توان گفت که در آثار اخوان، واج‌های انسدادی بویژه در بیان اصواتی خشک و پیاپی به کار می‌روند و در هریک از مجموعه اشعار وی، چندین نمونه از این دست یافت می‌شود.[۲] در برخی موارد حتی به نظر می‌رسد که اخوان از هماهنگی تقلیدی[۳] بهره می‌جوید. به این معنی که ابیات، در بر دارنده همان اصواتی هستند که در طبیعت یا در محیط پیرامون ما، به هنگام ظهور پدیده‌های گوناگون، به گوش می‌رسند. مثلاً در تقلید از صدای تیراندازی:

لحظه‌های طنین تندرها
بوی باروت و دود و آتش و خون
بانگ تیر و تفنگ سنگرها.[۴]

یا صدای تندر:

---

۱. همان، ص ۵۰ـ۴۹.
۲. زندگی می‌گوید، ص ۶۲، دو بیت آخر و ترا‌ای کهن ...، ص ۱۱۷، ابیات دوم و سوم و ارغنون «به آرزوی گلی»، ابیات نخستین و آخر شاهنامه «طلوع»، ابیات ۸ـ۴، همان، ص ۹۶، بند اول و غیره.
۳. harmonie imitative که آن را phonométaphore و harmonisme نیز خوانده‌اند، به معنای تقلید از اصوات طبیعی است. مشهورترین مثال آن در زبان فارسی، ابیات نخست شعری از منوچهری دامغانی در وصف خزان است که در آن، شاعر با تکرار واج‌های خ، س و ز صدای خس‌خس برگهای پاییزی را در زیر گامها تقلید می‌کند.

خیزید و خز آرید که هنگام خزانست — باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزانست که بر شاخ رزانست — گویی به مثل پیرهن رنگرزانست

امروزه سبک‌شناسان و ناقدان ادبی معتقدند که «هماهنگی تقلیدی» برای جلب توجه خواننده به نقش عاطفی و نقش ادبی پیام، به کار می‌رود.
۴. زمستان، چاپ نهم، ص ۱۰۱.

ترکید تندر، ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق
اکنون دگر باران جرجر بود.[۱]

یا صوت بدآهنگ نقاره:

آمد مرا بگوش غریوی که می‌کشید
نقاره با تغنی منحوس و دلخراش
ناقوس شوم مرده دلان‌ست، کز لحد
سر برکشیده‌اند به انگیزه معاش.[۲]

و از همه بدیهی‌تر در تقلید از صدای کلاغ:

کلاغی روی بام خانه همسایه ما بود
و بر چیزی، نمی‌دانم چه، شاید تکه ستخوانی
دمادم تق و تق منقار می‌زد باز
و نزدیکش کلاغی روی آنتن قار می‌زد باز.[۳]

همان طور که می‌بینیم تکرار همخوان‌های انسدادی در اینجا یادآور اصواتی طبیعی یا واقعی، خشک و انفجاری‌اند. اما این واج‌ها در عین حال در توصیف حرکاتی به کار می‌روند که با تکانهای شدید یا خفیف همراهند. در آخرین مثالی که ارائه دادیم، همان طور که اشاره شد، تکرار این همخوان‌ها ــ و بویژه تکرار q ــ تقلیدی از صدای ناخوشایند کلاغ است ولی از سوی دیگر می‌توان گفت که تکرار انسدادی‌ها نیز، حرکات سریع پرنده را به هنگام نوک زدن به شیئی سخت، و صوت ناشی از این حرکات را، تداعی می‌کند. در

---

۱. از این اوستا، ص ۴۵. ۲. زمستان، ص ۲۲. ۳. از این اوستا، ص ۶۱.

ابیات زیر، پرشهای کوتاه شعله شمع نیز به کمک همین واج‌ها ــ بخصوص انسدادیهای بی‌آوا ــ توصیف می‌شوند:

اکنون که ربان شعله‌وَرَم نیست، چو شمع؛
وز عمر همین شبیم باقی‌ست، چو شمع؛
فیلم نه به یاد هیچ هندُستانی،
پس بر سرم آتشین کجک چیست، چو شمع؟![1]

از نقطه نظر روحی و ذهنی، غلبه احساسات گوناگون، اما به هر صورت شدید، می‌تواند شخص را متلاطم کند، به نفس‌نفس بیندازد و به قول عامه «تکان دهد». این گونه هیجانات تند و تکاننده نیز با همخوان‌های انسدادی القا می‌گردند.

از جمله خشمی مفرط که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد:

باز ما ماندیم و شهر بی‌تپش
و آنچه کفتارست و گرگ و روبه است.
گاه می‌گویم فغانی برکشم،
باز می‌بینم صدایم کوته است.[2]

یا تردید، آشفتگی ذهنی و درونی که نمونه‌های فراوان در آثار اخوان دارد:

چون درختی در زمستانم
بی که پندارد بهاری بود و خواهد بود
دیگر اکنون هیچ مرغ پیر یاکوری
در چنین عریانی انبوهم آیا لانه خواهد بست؟[3]

---

۱. دوزخ اما سرد، ص ۶۷.
۲. آخر شاهنامه، ص ۲۱ و بهترین امید، ص ۳۱۴، «خشم تهمتن در خوان هشتم».
۳. همان، ص ۱۰۷ و زندگی می‌گوید، ص ۱۱۰ و ترا ای کهن ...، «درخت معرفت» ابیات نخست.

در قطعه «فریاد» که ظاهراً شرح یک آتش‌سوزی اما در حقیقت نمادی از بر باد رفتن تمام آمال و آرزوهای سراینده است، آشفتگی و پریشانی بر جان خسته شاعر چیره گشته و تکرار همخوان‌های مذکور اوج این آشوب و تلاطم درونی را به خوبی تداعی می‌کنند:

... زآن دگر سو شعله برخیزد، به گردش دود
تا سحرگان، که می‌داند، که بود من شود نابود
خفته‌اند این مهربان همسایگانم شاد در بستر
صبح از من مانده بر جا مشت خاکستر ...[۱]

وانگهی همخوان‌های انسدادی در بیان طنزی نیشدار و خشن نیز به کار می‌روند.[۲] درباره قطعه «زمستان» که بی‌شک مشهورترین شعر اخوان است سخن بسیار رفته، اما شاید کمتر ناقدی به طنز ابیات زیر و چگونگی القای آن توجه خاص مبذول داشته است:

نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
نفس کاینست پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟[۳]

طنز نیشداری که از کاربرد آرایه اغراق (Hyperbole) در دو بیت نخست (نفس مانند دیواری جلوی چشم را می‌گیرد) و مبنا قرار دادن آن (با بهره‌وری از دو مفهوم عینی و مجازی واژه «چشم») برای توجیه رفتار نامهربان دوستان، سرچشمه می‌گیرد. برگسون می‌گوید: «طنز توصیف

---

۱. بهترین امید، ص ۱۶۱ و نیز در مورد نقش این واج‌ها در بیان آشفتگی و تردید، نو۱ای کهن ...، «جزیره» ص ۳۶۹ و ۴۶۱ بیت دوم و از این اوستا «صبح»، ابیات پایانی.

2. *Petit Traité de versification française*, *op. cit.*, p. 132.

۳. زمستان، چاپ نهم، ص ۹۷ و آخر شاهنامه، ص ۳۱، بیت سوم.

وضعیت موجود است، وضعیتی که طبیعی نیست، اما شاعر یا نویسنده وانمود می‌کند که طبیعی‌ترین وضعیت، همان است که هست».[1] طنز اخوان در نمونه فوق از همین تساهل نشئت می‌گیرد: در شرایطی چنین سخت، «ز یاران چشم یاری داشتن» غلط است. و شیوه القای این طنز نیشدار، همان طور که می‌بینیم، تکرار مکرر همخوان‌های انسدادی است.

اشاره به طنز نیشدار ابیات زیر نیز خالی از لطف نیست بویژه که در اینجا طنز جنبه‌ای کاملاً سیاسی دارد و مخاطب شاعر برای معاصران به آسانی قابل شناسایی است:

دلبر ای دلبر
ای درونت کشته ما را و برونت کشته با آوازه عالم را
ـ ای فقط آوازه، دیگر هیچ ـ
خویش را بنگر ببین چونی ...[2]

همخوان‌های پیوسته

تمام همخوان‌های غیرانسدادی را پیوسته می‌نامند. همخوان پیوسته واجی است که تلفظ آن می‌تواند مدتی ادامه یابد. از این گونه واج‌ها در تولید نام آواها استفاده می‌شود. اما در شعر به ندرت می‌توان همخوان پیوسته‌ای را یافت که به تنهایی و جدا از بقیه به کار رفته باشد. زیرا شاعران برای بیان هدفی واحد، غالباً چند همخوان پیوسته را همزمان به کار می‌برند. با این همه می‌توان، با توجه به نوع تلفظ آنها، ارزش همخوان‌های گروههای متفاوت را تعیین کرد.

---

1. Bergson, H., cité par Bénac, H., *Guide des Idées littéraires*, Hachette, Paris, 1965, p. 178.

۲. آن گاه پس از تندر، «مار قهقهه»، ص ۳۸۹.

همخوان‌های خیشومی

همخوان‌های خیشومی یعنی م (m) و ن (n) در زبان فارسی، اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آنها هوا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین این واج‌ها غالباً صدایی شبیه به نق‌نق آهسته، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند. مثلاً در این ابیات:

نمانده‌ست جز من کسی بر زمین
دگر ناکسانند و نامردمان
بلند آستان و پلید آستین.[۱]

و همچنین در سه بیت زیر:

هر نفس لختی ز عمر من، بسان قطره‌یی زرین
می‌چکد در کام این مرداب عمر او بار
چینه‌دان شوم و سیری‌ناپذیرش هر دم از من طعمه‌یی خواهد.[۲]

گاه نیز بیان ناخشنودی از طریق تکرار این واج‌ها، با طنینی از تمسخر عجین می‌شود. زیرا واژه‌ای که نشان‌دهنده شوخی تمسخرآمیز یا ریشخند باشد و همخوانی خیشومی را شامل گردد، رساتر و بلیغ‌تر به نظر می‌رسد:[۳]

جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم من؛
کز نیاکانم سخن گفتم
نزد آن قومی که ذرات شرف در خانه خونشان
کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتی برای آدمیت، تنگ،
خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن، که من گفتم.[۴]

---

۱. بهترین امید، ص ۱۶۹. ۲. آخر شاهنامه، ص ۴۴.

3. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 414.

۴. آخر شاهنامه، ص ۳۳ و همان شعر، ص ۳۶ـ۳۷، « تا گشودم چشم ... هم بدانسان کز ازل بودم ».

اما همخوان‌های خیشومی در عین حال بیانگر ناتوانی و درماندگی‌اند:

بیمارم، مادر جان!
می‌دانم، می‌بینی،
می‌بینم، می‌دانی،
می‌ترسی، می‌لرزی،
از کارم، رفتارم، مادر جان![1]

و نیز تأنی، سستی و رخوت:

یا نه، شاید اینکه پندارم میان راهش
فصل آخر را
برگ‌های آخرین، یا باز هم کمتر
سطرهای آخرین، از برگ فرجام است.
بین لبهام این دم فرسودهٔ نمناک
واپسین نم، از پسین قطره‌ها، از جام انجام است![2]

اخوان، آن چنان که پیش از این گفتیم، بر خلاف دنیاپرستانی که به جهان فانی دل بسته‌اند، غالباً زندگی را جز روایتی بیهوده و نکبت‌بار نمی‌بینند[3] و در برابر اندیشه پایان حیات خود به خشم و خروش نمی‌آید، سرکشی و طغیان نمی‌کند. بلکه دورنمای سرانجام این «دوزخ سرد» فقط نوعی احساس رخوت و تأنی در او برمی‌انگیزد. در ابیات فوق، همخوان‌های خیشومی این احساس درونی را القا می‌کنند و استعاره‌ها (برگهای دفتر، سطرهای هر ورق، نَمی از قطره‌ها) فقدان جوش و جنبش، هیجان و تنش را نشان می‌دهند و حتی نوعی آرامش خاطر و تسلیم را.

---

۱. زمستان، چاپ نهم، ص ۱۱۲ به تکرار واکه i نیز که بیانگر رنج و درد است، توجه نمایید.
۲. دوزخ اما سرد، ص ۱۴.
۳. و شاید بخصوص در میان راه زندگی زیرا در جای دیگر می‌گوید: زندگی را دوست می‌دارم؛ / مرگ را دشمن (آن گاه پس از تندر، ص ۸۲).

همخوان‌های روان

همان طور که قبلاً اشاره شد، ل (l) یک همخوان روان است و همچنین ر (r) را که همخوانی تکریری است در گروه همخوان‌های روان قرار می‌دهند. به نظر می‌رسد که ارزشهای القایی l در زبان فرانسه، در واج l و نیز r زبان فارسی وجود دارند. l و r اصواتی هستند روان و جاری، سیال و شفاف[۱]. این واج‌ها صدای مایعی را تداعی می‌کنند که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد. اخوان ثالث در اغلب اشعاری که مضامینی چون ریزش باران، گذر جویبار، بارش برف یا حتی نوشیدن را در بر دارند، از این واج‌ها بهره می‌گیرد؛ مثلاً در شعر «سفرهای آب» که با این ابیات آغاز می‌شود:

آب را ببین که چه خوش سیر و سفرها دارد
قصه‌اش پیچ و خم و زیر و زبرها دارد
بارد از ابر، به رخشندگی اختر صبح
بی‌خبر آید و جانبخش خبرها دارد
خاک را زندگی و روح و طراوت بخشد
به جر و جوی و در و دشت گذرها دارد[۲]

و تا پایان آن می‌توان بسامد این همخوان‌ها را شاهد بود. در قطعه «ابرها» نیز زمانی که از بارش سخن به میان می‌آید همین واج‌ها تکرار می‌شوند:

ابرهایی که سحرگاهان بر اقیانوس پهناور
و ابرهایی که شبانگه بر کویر تشنه می‌بارند.
آنکه آب سار و مار از دورتر دریا
وانکه آب سور و نور از برکه نزدیک می‌آرند.

---

۱. دربارهٔ ارزشهای القایی این همخوان‌ها ر. ک.
Traité de phonétique, *op. cit.*, pp. 388-389.

۲. ترا ای کهن ...، ص ۴۳۲ و به همان، ص ۲۷۹ و بهترین امید، ص ۲۸۶، بیت آغازین و آخر شاهنامه، ص ۱۱۱، بند دوم.

آنکه از بس بُخلِ دلشان را نجنباند
نه دعا، نه التماس و ضجه، حتی مرگ؛
وانکه بی‌افسون و جادو هم دلِ بخشنده‌ای دارند.[۱]

زیرا با بهره‌وری از این شیوه است که صدای ریزش باران و جریان آب را به خوبی می‌توان تداعی کرد. از سوی دیگر همخوان‌های روان صدای وزش آرام باد را القا می‌کنند و صوت نسیمی را که می‌وزد:

و ما بر بیکران سبز و مخملِ گونه دریا
می‌اندازیم زورقهای خود را چون گلِ بادام
و مرغان سپید بادبانها را می‌آموزیم
که باد شرطه را آغوش بگشایند
و می‌رانیم، گاهی تند، گاه آرام.[۲]

وانگهی، روان شدن، لغزیدن یا سریدن هرچیز یا هر موجودی در فضای آزاد نیز با بسامد همین واج‌ها متجلی می‌گردد.
انسانی که راه می‌سپارد:

[همچو آن صیاد ناکامی که هر شب خسته و غمگین]
تورش اندر دست،
هیچش اندر تور،
می‌سپارد راه خود را، دور
تا حصار کلبهٔ در حسرتش محصور ...[۳]

---

۱. دوزخ اما سرد، ص ۴۴ و در مورد «نوشیدن»، بهترین امید، ص ۲۹۸، ابیات ۱۶ و ۱۷.
۲. بهترین امید، ص ۱۸۸.
۳. آخر شاهنامه، ص ۴۵ و ترا ای کهن ...، ص ۴۶۰، ابیات نخست، از این اوستا، ص ۷۱، ابیات سوم تا پایان بند.

تصویر ماهی زرینی که در آب سُر می‌خورد:

لولی لول گریبان چاک،
آبیاری می‌کند اندوه زار خاطر خود را
ماهی لغزان و زرین پولک یک لحظه را شاید
چشم ماهیخوار را غافل کند، وزکام این مرداب برباید.[۱]

و از همه بارزتر پرواز پرندگان:

ای خوش آن پرواز و این دیدار
«گرد بام دوست» می‌گردند،
نرم‌نرمک اوج می‌گیرند، افسونگر پریزادان [...]
من دلم پرپر زند، چون نیم‌بسمل مرغ پرکنده؛
ز انتظاری اضطراب‌آلود و طفلانه.[۲]

زیرا همخوان‌های روان، همان طور که از نامشان پیداست، در حقیقت حالت و کیفیت لیزی، لغزش و سیال بودن را تداعی می‌کنند.

همخوان‌های سایشی

وجه اشتراک این واج‌ها آن است که هنگام تلفظ آنها، گذرگاه هوا بسیار تنگ می‌شود تا آنجا که در موقع عبور هوا از این معبر تنگ، صدای «سایش و صفیری» به گوش می‌رسد.[۳] تعداد همخوان‌های سایشی و سایشی بسته در زبان فارسی بیش از سایر همخوان‌هاست، به علاوه ارزشهای القایی که گرامون برای هر گروه قائل می‌شود غالباً مختلف‌اند. از سوی دیگر به نظر

---

۱. همان، ص ۴۶.
۲. آخر شاهنامه، ص ۶۹ و ۷۰ و همان، «قاصدک» بند اول و دوم، از این اوستا، ص ۶۷، ابیات ۴-۲.
۳. درآمدی بر آواشناسی عمومی، فوق‌الذکر، ص ۵۰.

می‌رسد که در آثار اخوان ثالث برخی از این واج‌ها از بسامد بسیار، و برخی دیگر از بسامد کمتری برخوردارند. با توجه به این نکات، ما ابتدا هر گروه از این همخوان‌ها را جداگانه، بررسی خواهیم کرد.

الف) سایشی‌های لب و دندانی

این واج‌ها یعنی ف (f) و و (v) در زبان فارسی، دَمشی نرم، بی‌رمق و کم‌صدا را تداعی می‌کنند.[1] در آثار اخوان به ندرت ابیاتی یافت می‌شوند که با بهره‌وری از این واج‌ها چنین اصواتی را تداعی کنند. با این همه شاید بتوان از آخرین لحظات دیدار شاعرِ زندانی با مادرش در «نادر یا اسکندر» نمونه‌ای نقل کرد:

گاه رفتن گویدم نومیدوار
و آخرین حرفش که «این جهل است و لج،
قلعه‌ها شد فتح، سقف آمد فرود ...»
و آخرین حرفم ستون است و فرج[2]

زیرا در اینجا صداهایی آهسته و بی‌رمق کاملاً قابل تصورند. صحنه گفتگو زندان است، مادر که «ناله‌اش گم گشته در فریادها»[3] آخرین جملات سرشار از ناامیدی را بیان می‌کند و سپس از ادامه بحثی عبث بازمی‌ماند. و زندانی دلسرد و مغلوب، همچنان بر باورهایش پا می‌فشارد، اگرچه خوب می‌داند که اینک صدایش بس «کوته است».[4]

ب) سایشی‌های لثوی

بسامد این واج‌ها، یعنی س (s) و ز (z)، در آثار اخوان بسیار چشمگیر

---

1. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 41.

۲. آخر شاهنامه، ص ۲۳. ۳. همان، ص ۲۱. ۴. همانجا.

است. این آواها غالباً در بیان دمشی همراه با صفیر یا صفیری همراه با دمش به کار می‌روند. اخوان با تکرار این واج‌ها غالباً صوت باد را تداعی می‌کند. مثلاً در ابیات زیر:

خشمگین و مست و دیوانه‌ست
خاک را چون خیمه‌یی تاریک و لرزان برمی‌افرازد
باز ویران می‌کند زود آنچه می‌سازد
همچو جادویی توانا، هرچه خواهد می‌تواند باد.
پیل ناپیدای وحشی باز آزادست
مست و دیوانه
بر زمین و بر زمان تازد
کو بدو آشوبد و بر خاک اندازد.[1]

و نیز در آغاز شعر «سگها و گرگها»:

هوا سرد است و برف آهسته می‌بارد
ز ابری ساکت و خاکستری‌رنگ
زمین را بارش مثقال، مثقال
فرستد پوشش فرسنگ، فرسنگ.

سرود کلبه بی‌روزن شب
سرود برف و باران‌ست امشب
ولی از زوزه‌های باد پیداست
که شب مهمان توفان است امشب[2]

و غالباً به نظر می‌رسد که تکرار این همخوان‌ها به نوعی تقلید از صفیر باد

۱. آخر شاهنامه، ص ۱۲۸ـ۱۲۷.
۲. زمستان، چاپ سوم، ص ۷۸.

باشد که در این صورت با همان «هماهنگی تقلیدی» که قبلاً دربـاره آن صحبت کردیم، روبه‌رو هستیم.[۱] اما در عین حال این همخوان‌ها در بـیان احساساتی چون حسرت و حسادت، کین و نفرت و ترس و تحقیر به کار می‌روند زیرا این گونه احساسات وجوه مشترکی دارند و غالباً همزمان ظاهر می‌گردند:

نه زورقی و نه سیلی، نه سایه ابری
تهی است آینه مرداب انزوای مرا
خوش آنکه سر رسدم روز و سرد مهر سپهر
شبی دوگرم به شیون کند سرای مرا[۲]

در ابیات زیر درونمایه حسرت کاملاً قابل رؤیت است:

دوشم جنون دوباره به تن تازیانه زد
باز این درخت ریشه دواند و جوانه زد
دیدم درون آینه شوریده منظری
باز از درونم آتش حسرت زبانه زد.[۳]

در خوان هشتم، رستم که به نیرنگ ناجوانمردانه برادر، در چاهی ژرف و تاریک فرو افتاده، می‌اندیشد:

که نبایستی بگوید هیچ
بس که بیشرمانه پست‌ست این تزویر
چشم را باید ببندد تا نبیند هیچ
بس که زشت و نفرت‌انگیزست این تصویر.[۴]

---

۱. ترا ای کهن ...، ص ۲۷۱، «یاس زرد»، بخصوص بیت اول.
۲. از این اوستا، ص ۶۹ و آن‌گاه پس از تندر، ص ۲۷۰، ابیات نخست و ترا ای کهن ...، «غـزل پیوندی»، بیت اول و دوم.
۳. بهترین امید، ص ۱۲۸ و همان، ص ۱۲۴، ابیات ۷ـ۸ و آخر شاهنامه، ص ۱۱۰، بند سوم.
۴. بهترین امید، ص ۳۱۴.

و احساس کین و نفرت قهرمان دلاور حماسه بزرگ ایران، بدین شیوه، با تکرار واج‌های s و z القا می‌شود. اما همان طور که گفتیم و در ابیات فوق نیز مشاهده می‌کنیم، این گونه احساسات غالباً با نوعی ترس و تحقیر درمی‌آمیزند.[۱]

و ابیات زیر مصداق این نظریه‌اند:

من اینجا از نوازش نیز چون آزار ترسانم
ز سیلی زن، ز سیلی خور
و زین تصویر بر دیوار ترسانم.[۲]

مثال دیگری که در این باره می‌توان ارائه داد، آمیخته‌ای از همین احساسات شاعر است، نسبت به همرزمان قدیمی که به مرام خود پشت پا زده‌اند:

مشتهای آسمانکوب قوی
وا شده‌ست و گونه‌گون رسوا شده‌ست.
یا نهان سیلی‌زنان، یا آشکار
کاسه پشت گدایی‌ها شده‌ست.[۳]

از سوی دیگر اخوان گاه نیز نسبت به خود نگرشی بس بدبینانه دارد. مثلاً زمانی که تصویر گذشته خود را با تصویر کنونی مقایسه می‌کند، بیرحمانه به انتقادی شدید می‌پردازد و نسبت به «من» کنونی خود، خشم، نفرت، تحقیر و کین نشان می‌دهد:

باور نمی‌کنم من، کان گرمپو تو باشی
ای سنگ سرد ساکن، ز آتش اثر نداری [...]

---

1. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 410.

۲. زمستان، ص ۱۵۰. ۳. همان، ص ۱۹۶.

در آن خم سه راهی، بر سنگها چه خواندی
کز این سکوت سنگی، عمری گذر نداری؟ [...]
آتشفشان خشمی، یا سرد سوز نفرت
چون زمهریر و دوزخ، جز این هنر نداری
بر هر دو روی هر سنگ، گفتی عبث کتیبه‌ست
اینست و نیست جز این، وز این مفر نداری[۱]

بدیهی است که در این گونه موارد خوانندهٔ دردآشنا نمی‌تواند با نگرش شاعر موافق باشد زیرا در ادامه همین شعر، وقتی اخوان دلایل تحقیر نسبت به خود را بیان می‌کند:

خلق از پی زن و زر، تو مرد و ناتوانگر
حرصی به زن نورزی، شوقی به زر نداری [...]
از خیزران عصایی‌ست، با کولبار زاری
تو گفته‌ای که حاجت زین بیشتر نداری.[۲]

احساسی جز تحسین و ستایش، نسبت به این بزرگ‌مرد وارسته، در دل خواننده پدید نمی‌آید. در همین جا باید افزود که در مجموع آثار اخوان بسیار به ندرت می‌توان رد و اثری از درونمایه حسادت یافت. او خود می‌گوید:

من نیستم حسود ولی رشک می‌برم بر آن کسان که یار بود در کنارشان[۳]

پس در اینجا نه مسئله حسادت بلکه احساس حسرت مطرح است. مارسل پروست اعتقاد دارد که تنها احساسات و عیوبی در دیگران برای ما قابل تشخیص‌اند که خود دچار آنها هستیم، و به همین سبب اخوان حسادت را به دیگران نیز نسبت نمی‌دهد. او مردی است که در حین تحمل مصایب و

---

۱. ترا ای کهن ...، ص ۱۱۹ـ۱۱۸. ۲. همان، ص ۱۲۰ـ۱۱۹.
۳. بهترین امید، ص ۱۲۴.

مشاهده ناپایداری‌ها، آنها را تحقیر می‌کند و همین روش را نیز می‌آموزد:

ز هر سخت و سستی، مترس و ملغز — ببین در پس پوستها نغز مغز
بسی پوست پوشیده بادام، لیک — رسی گر بکوشی، بدان مغز نغز[1]

بدیهی است که در نمونه فوق همخوان‌های سایشی بیانگر تحقیرند.

ج) سایشی‌های تفشی

یعنی ژ (ʒ)، ش (ʃ)، ج (dʒ) و چ (tʃ) در زبان فارسی، بیانگر حرکتی سریع و غالباً بی‌صدا هستند، به عنوان مثال گذر پروانه و بال زدنهای تند و بی‌صدای او به کمک این واج‌ها تداعی می‌شوند:

رد شد از دشتِ صبح پروانه
به چمنزار نیمروز رسید
شهر پروانه‌های زرین‌بال
نور جویان پشت بر خورشید
«... اوه، به به ... غریب پروانه
از کجایی تو با چنین خط و خال؟
شهر عشاق روشنی اینجاست
شهر پروانه‌های زرین‌بال[2]

از سوی دیگر این همخوان‌ها در بیان شکوه و شکایت به کار می‌روند؛ در مثال زیر، عنوان قطعه نیز که تا پایان شعر دوبار تکرار می‌شود، از ارزش القایی بسیار برخوردار است:

هر شکستی قصه‌ای دارد،
صدایی نیز

---

۱. ژاله‌ای کهن ...، ص ۴۰۵. ۲. زمستان، چاپ سوم، ص ۴۳-۴۲.

... صورت نقل و خبر دارد. ولی بر تن
تیغ زهر آغشته پوشد، نیشتر پیچد
رشته رنج است و جا دارد اگر دردش
بیشتر در زخم‌های ریش‌تر پیچد[۱]

اما همان طور که در ابیات فوق ملاحظه می‌شود، این واج‌ها غالباً با همخوان‌های سایشی صفیری (s و z) همراه می‌گردند و تأثرات روحی گوناگونی را بیان می‌کنند.[۲] از جمله نگرانی و اضطراب ناشی از هراس:

پرید آنجا، نشست اینجا، ولی هر جا که می‌گردد
غبار و آتش و دودست.
نگفتندش کجا باید فرود آید.
همه درهای قصر قصه‌های شاد مسدودست.
دلش میترکد از شکوای آن گوهر که دارد چون صدف با خویش.
دلش میترکد از این تنگنای شوم پرتشویش.[۳]

رنجش و حیرت:

در سکنجی، در کنار پنجره، نقال پارینه،
سوت و کور و سرد و افسرده،
منتشایش چون ستونی متکای دست، دستش زیر پیشانی،
خشمگین و خاطر آزرده.[۴]

---

۱. زندگی می‌گوید، ص ۵۱، جالب توجه است که این بند، شاید به دلیل ارزش القایی بسیار آن، یک بار دیگر در شعر تکرار می‌گردد (همان، ص ۵۳ـ۵۲).

2. Grammont, M., *Traité de phonétique*, *op. cit.*, pp. 410-411.

۳. زمستان، ص ۱۳۷ و آخر شاهنامه، ص ۹۵، ابیات نخست، ص ۱۳۵، بند اول و بهترین امید، ص ۱۸۷، ابیات ۱۲ـ۸.

۴. آن گاه پس از تندر، ص ۲۰۹.

و سردی و برودت فضای درونی و برونی، یعنی سرمای محیط اطراف و نیز افسردگی، دلمردگی، ناتوانی و احساس سقوط و شکست:

پائیز جان! چه سرد، چه دردآلود.
چون من تو نیز تنها ماندستی.
ای فصل فصلهای نگارینم،
سرد سکوت خود را بسرائیم
پائیز! ای قناری غمگینم.[۱]

زیرا در واقع آمیزه‌ای از همخوان‌های تفشی و صفیری در بیان هر نوع گفتاری که با دندانهای بهم فشرده و لحنی گرفته و ناخشنود ادا می‌شود، به کار می‌رود. این آواها القاگر تمامی احساساتی هستند که جسم یا جان را به لرزه می‌اندازند. و احتمالاً به همین سبب است که در آثار اخوان بسامد این واج‌ها بسیار چشمگیر می‌نماید. نمونه بارز این ادعا قطعه «زمستان» است، توصیف فصلی سرد و نیز نمادی از سرگشتگی، دلسردی، رنجش و افسردگی شاعر:

چه میگویی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟
فریبت میدهد، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست.
حریفا گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است.
و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده،
به تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ اندود، پنهان است.
حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است.[۲]

---

۱. آخر شاهنامه، ص ۵۱. در برخی اشعار به نظر می‌رسد که بخصوص سرمای محیط اطراف با این واج‌ها تداعی می‌شود (آن گاه پس از تندر، ص ۱۹۳ یا زمستان، ص ۱۳۹)؛ اما همان طور که از عنوان مجموعه‌ای چون زمستان استنباط می‌شود، این سرما غالباً هم درونی و هم برونی است و شاید هم بیشتر درونی.
۲. زمستان، چاپ نهم، ص ۹۹. البته بند نخست شعر نیز ارزش القایی بسیاری دارد (همان، ص ۹۷) ما در ادامه این بحث در این باره صحبت خواهیم کرد.

و سرانجام باید گفت که کاربرد واج‌های مذکور، همراه با دیگر همخوان‌های سایشی (ف f، و v، خ x و ه h) بیانگر ژرفای درد و رنج و صدای زاری و ناله است:[1]

آن شرف شاهان که بی‌تردید
قهرمان نسل خود بودند و فخر سرزمین خود. [...]
دفتر ایمان به خون امضاء و با خون شست و شو کردند.
آن سرافرازان که زد در خونشان پرپر
سُربی سرد سپیده‌دم.
سبز خطایی که الواح سحر را سرخ رو کردند.[2]

از میان اشعار سنتی اخوان نیز می‌توان، به عنوان نمونه، این چند بیت را خاطرنشان کرد:

شفق را که خنجر به خنجر کشید؟ جهان غرق خون شد، که خنجر کشید؟
چه دستور و دستی‌ست کاین نطع سرخ بر آفاق از آن خسته خنجر کشید؟
چه شد، وای! خورشید ناگه چه شد که از خاک و خون پرده بر سر کشید؟[3]

د) نیم همخوان ی

در میان انواع سایشی‌ها باید جایگاه ویژه‌ای را برای ی (j) (نظیر صوت اولِ کلمه «یک») در نظر گرفت، زیرا این سایشی آوایی از نظر تلفظ با بقیه متفاوت است: هم طنین یک واکه و هم سایش یک همخوان را دارد. وانگهی بسامد j در زبان فارسی بسیار است و گرامون نیز ارزشهای القایی متفاوتی

1. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 412.

۲. زندگی می‌گوید، ص ۸۸.
۳. تو ای کهن ...، در رثای احمد سروش، ص ۵۱ و دوزخ اما سرد، ص ۵۲، بند آخر و همان، ص ۶۱.

برای آن قائل می‌شود.[1] به عقیده او واج پیشکامی j شامل نوعی لرزش مداوم است و اندیشه تداوم و پایان‌ناپذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند. مثلاً در این ابیات:

انتظار خبری نیست مرا
نه ز یاری، نه ز دیّار و دیاری، باری.[2]

تکرار j بیانگر تداوم تنهایی شاعر و پایان‌ناپذیری آن است. در نمونه زیر نیز به نظر می‌رسد که آوای شاعر در فضا تکرار می‌شود و طنین گریه تا دوردستها گسترش می‌یابد:

چنین غمگین و هایاهایِ
کدامین سوگ می‌گریاندت ایِ ابر شبگیران اسفندی؟
اگر دوریم اگر نزدیک
بیا با هم بگرییم ایِ چو من تاریک.[3]

زیرا زمانی که این نیم همخوان با واج‌های دیگر و بویژه واکه‌ها همراه می‌گردد، طنین آنها را دنباله‌دار و مکرر جلوه می‌دهد و بدین ترتیب بر ارزش القایی آنها می‌افزاید. به علاوه این نیم همخوان، القاگر اندیشه دنائت و پستی شخص یا چیزی است و احساس اهانت‌آمیزی را نسبت به آن تداعی می‌کند؛ در ابیاتی نظیر:

و [آدم] همین امروز یا فرداست
کادمیت را فرو می‌بلعد و می‌شوید از رخسارهٔ پر آبلهٔ عالم.
...
راویِ افسانه‌هایِ رفته از یادم.

---

1. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 410.

۲. آخر شاهنامه، ص ۱۴۷ و بهترین امید، ص ۱۶۱، ابیات ۸ـ۶. ۳. از این اوستا، ص ۶۸.

جغد این ویرانهٔ نفرین شده‌ی تاریخ.
بوم بام این خراب آباد
قُمری کوکو سرای قصرهای رفته بر بادم.[۱]

واجگاه آواها

حال اگر نه به نوع تلفظ بلکه به واجگاه همخوان‌ها توجه کنیم، می‌بینیم که مثلاً واج‌های دولبی m, b, p و لب و دندانی v, f به هنگام تلفظ مستلزم افزایش حجم لبها هستند و به همین سبب بیانگر تحقیر و تنفرند.[۲] در ابیات زیر مصداق این نظریه را می‌توان یافت:

باز همان صبح بد و حالِ بد — مرگ بر این بخت و بر اقبال بد
یا نه، چرا مرگ بر اقبال و بخت؟ — مرگ بر این روز بد و سال بد
نه، گنه سال و مه و روز چیست؟ — مرگ بر آمال و بر اعمال بد
مرگ به بیگانه که آمال او — عامل بد دارد و عُمال بد ...[۳]

از سوی دیگر همین واج‌ها در تداعی درد و غم، و نیز فغان و ناله و شکایت به کار می‌روند:

ولی باران نیامد ...
« پس چرا باران نمی‌آید؟ »
« نمی‌دانم، ولی این ابر بارانی‌ست، می‌دانم. »
« ببار ای ابر بارانی، ببار ای ابر بارانی!
شکایت می‌کنند از من لبان خشک عطشانم. »

---

۱. آن گاه پس از تندر، ص ۱۹۹ـ۱۹۸ و زندگی می‌گوید، ص ۱۰۷، ابیات ۶ـ۳.
2. Cf. *Traité de phonétique*, *op. cit.*, p. 414.
۳. تو ای کهن ...، ص ۴۶۴ و همان، ص ۴۳، بیت ۴ و ۷ و زمستان، چاپ نهم، ص ۷۷، بند آخر.

و حتی صدای زاری و هق‌هق گریه را تداعی می‌کنند. و اگرچه مـردی سرد و گرم روزگار چشیده چون اخوان، به اکراه از گریستن خویش سخن می‌گوید اما تکرار همخوان‌های مذکور در ابیات زیر القاگر این صدای هق‌هق است:

... بَده ... بَد بَد ... ره هر پیک و پیغام و خبر بسته است
نه تنها بال و پر، بال نظر بسته است
قفس تنگ‌ست و در بسته است ...[۱]

شاید این تصور نیز کاملاً نادرست نباشد که تکرار همخوان‌های p, b به همراه دیگر همخوان‌های انسدادی، در اینجا، صدای بسته شدن در را تداعی، یا بهتر بگوییم، تقلید می‌کند. اما اگر به سراسر شعر «آواز کرک» نظر بیندازیم، درمی‌یابیم که فراوانی نقطه‌های تعلیق و پرسش، بیانگر شدت تأثـر و تألم شاعر است. در برخی ابیات گویی بغض چنان در گلوی شاعر گره می‌خورد که او را از ادامه سخن بازمی‌دارد:

کرک جان! راست گفتی، خوب خواندی، ناز آوازت،
من این آواز تلخت را ...[۲]

و جمله به پایان نمی‌رسد، پس چنین می‌نماید که تفسیر نخست ما صحیح‌تر است.

نتیجه

پیش از هرگونه نتیجه‌گیری این نکته را تکرار و بر آن تأکید می‌کنیم کـه:

---

۱. زمستان، ص ۱۴۱. به این نکته نیز توجه کنید که بَدبَده را «بَده ... بَدبَد» خواندن، در حقیقت اتصال مفهومی مضاعف به نام پرنده است زیرا «بَده» در گویش مردم تهران «بد است» معنی می‌دهد و در نتیجه «بَد بَد» نیز می‌تواند تأکیدی بر صفت «بَد» تلقی گردد. و در واقع نـیز شرایطی که در این قطعه شعر به آن اشاره می‌شود، بس نامناسب، دردآور و نابهنجار است.
۲. همان، ص ۱۴۱.

واج‌ها (چه همخوان و چه واکه) بالقوه القا گرند و تنها زمانی ارزشهای القایی آنها بالفعل متجلی می‌گردد که بسامد آنها چشمگیر، و مفهوم و مضمون شعر یا قطعه با این ارزشها در تناسب و تقارب باشد.

همان طور که ملاحظه گردید ما در طول پژوهش خود کوشیدیم تا ارزشهای القایی هر واج یا هر گروه از واج‌ها را جداگانه بررسی کنیم اما شاهد بودیم که در بسیاری مواقع چند صوت متفاوت با ارزشهای گاه مختلف همزمان به کار می‌روند. در این گونه موارد گاه اصواتی با یک نوع تلفظ یا با واجگاهی مشابه، بیانگر آمیخته‌ای از احساسات گوناگون‌اند که با یکدیگر وجوه مشترک و قرابتی دارند و گاه نیز به نظر می‌رسد که بینشها و درونیات کاملاً متفاوت، با بهره‌وری از آواهای مختلف (از نظر تقسیم‌بندی فیزیکی صوت، نوع تلفظ، واجگاه و ماهیت) القا می‌گردند. مثلاً اگر به ابتدای شعر «نطفه یک قهرمان با توست» نگاهی دقیقتر بیندازیم می‌بینیم که همزمان با تکرار واکه‌های a و α که در توصیف شخصیت‌های نیرومند و توانا به کار می‌روند، برخی ابیات از بسامد واکه i نیز برخوردارند تا بیانگر تحسین و ستایش شاعر باشند:

... تو زَنی مَردانه‌ای، سالاری و از مَرد هَم پیشی
جامهٔ جنست زَن است اما
دَرد غیرَت دَر تو دارد ریشه‌ای دیرین.
کَم مَبین خود را که از بسیار هَم بیشی.[1]

نمونه زیر نیز از همین ویژگی برخوردار است:

قصه‌های دستِ گرم دوست در شبهای سردِ شهر

زیرا در اینجا سرمای فضا با بسامد همخوان‌های s و ʃ تداعی می‌شود اما

---

۱. زندگی می‌گوید، ص ۹۱.

واکه e بیانگر شادمانی و سبکباری است. بدین ترتیب طنین احساسات و افکار متضاد شاعر در هم می‌آمیزد. گاه نیز کاربرد پیاپی آواها، با ارزشهای القایی متفاوت آنها، گویی به خودی خود از چگونگی محیط اطراف، و ماهیت حرکات و حسیات شاعر تصویری دقیق در ذهن پدید می‌آورد:

داشتم می‌گفتم آنشب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد.
و چه سرمایی! چه سرمایی!
باد و برف و سوز وحشتناک.
لیک، خوشبختانه آخر، سرپناهی یافتم جایی.

گرچه بیرون تیره بود و سرد همچون ترس،
قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم،
گرم ...[1]

در اینجا تکرار سایشی‌های صفیری و تفشی نشان می‌دهد که هوای بیرون سرد است و شاعر در بدو ورود به قهوه‌خانه هنوز این سرما را احساس می‌کند؛ در عین حال در مصرعهای ۶ و ۷ بسامد همخوان تکریری r حالت لغزیدن و خزیدن شاعر را به درون فضایی گرم و راحت تداعی می‌کند و نیز تکرار واکه i بیانگر احساسات اوست.

پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که نه تنها بسامد چشمگیر آواها در ارتباط با درونمایه یک مصرع یا یک بند شعر می‌تواند القاگر باشد بلکه کاربرد همزمان واج‌ها، یعنی ترکیب ظریف و دقیق آنها نیز گاه انگاره‌ای جالب از حس‌ها و اندیشه‌های شاعر در ذهن بیدار می‌کند.

اما شاید تأکید و پافشاری بر ارزش القایی واج‌ها این سؤال را برای

---

۱. بهترین امید، ص ۳۰۷.

خواننده مطرح کند که آیا این گونه تکرارها آگاهانه است یا ناخودآگاه؟ به کلام دیگر آیا شاعر به اختیار و با دقت و وسواس واجی را تکرار می‌کند یا این امر ناشی از «حسن اتفاق» است؟ در این باره با دو نقل قول، نخست از آراگون و سپس از اخوان می‌کوشیم تا مسئله را تا حدودی روشن سازیم. آراگون می‌نویسد:

> انسانی که قلم به دست می‌گیرد نمی‌داند چه خواهد نوشت، چه می‌نویسد [...]او با خوانش مجدد، این نکته را درمی‌یابد، خود را نسبت به آنچه به قلم او پدید آمده، بیگانه می‌بیند و راز این پیدایش را در اختیار ندارد. مفهومی خارج از وجود او شکل می‌گیرد، واژه‌های گرد آمده، سرانجام مفهومی را بیان می‌کنند.[1]

و اخوان که شعر را «پرتویی از شعور نبوت» می‌داند، می‌گوید:

> هر شعری مطابق حال و هوای خودش، حرفهایی دارد و به اقتضای زیر و بَمش و پس و پیش کارش، کلام را می‌کشد از درون آدم. آن جادوگر شعر است که می‌کشد. آن حالت روحی و حسی خاص، اوست که کلام را از آدم بیرون می‌کشد.[2]

پس ظاهراً هر دو شاعر بر این نکته توافق دارند که سُرایش شعر عملی کاملاً ارادی و خودآگاه نیست. از سوی دیگر باید یادآور شد که در نقد ادبی امروز مسئلهٔ آگاهی یا ناآگاهی شاعر یا نویسنده، ارادی یا غیرارادی بودن «متن» یا نوشته، مطرح نمی‌شود. امروزه ناقدان اثر را به خودی خود بیانگر و یا در برخی موارد افشاگر می‌دانند، و این گاه حتی به رغم تمایل و اراده نویسنده یا سراینده است.

---

1. Aragon, Louis, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928, p. 190.

۲. دفترهای زمانه، دیدار و شناخت (م. امید)، فوق‌الذکر، ص ۲۶.

سؤال دیگری که احتمالاً برای خواننده مطرح می‌شود، درجه اعتبار نظریه‌های گرامون است. در این باره باید گفت که برخی منتقدان نظریه‌های گرامون را معتبر نمی‌دانند. پُل دلبوی مجموعه ایرادهایی را که به این نظریه‌ها وارد دانسته‌اند، گردآوری کرده است.[۱] با این وصف امروزه در بسیاری از کتابها و جزوات، هر جا که سخن بر سر تفسیر شعر است، ناقدان به ارزش القایی واج‌ها اشاره می‌کنند[۲] و بسیاری از آنها به گونه‌ای صریح یا ضمنی بر این نظریه‌ها تأکید می‌ورزند. رومان یاکوبسن در توضیح شعر «گربه‌ها»، اثر بودلر، از نظریه‌های گرامون بهره می‌جوید[۳] و ژرار ژنت که از برجسته‌ترین منتقدان فرانسوی معاصر است، دیدگاه مخالفان گرامون را نمی‌پذیرد و به عنوان مثال درباره پیوند بین واج‌ها و رنگها می‌نویسد:

> درست است که هیچ واکه‌ای بنا بر ماهیت و به تنهایی، رنگی را القا نمی‌کند، اما این نیز بدیهی است که هر رنگ در مجموعه طیف‌های رنگین [...] می‌تواند در یک زبان خاص، در میان واکه‌ها، واکه متناسب با خود را بیابد.[۴]

باید افزود که ژرار ژنت رساله کاملی[۵] را به مسئله القاگر بودن واج‌ها و واژه‌ها اختصاص داده است. او تاریخچه چنین بینشی نسبت به زبان را از

---

1. Voir. Delbouille Paul, *Poésie et sonorités*, Les Belles Lettres, Paris, 1961.

2. Voir, par exemple: 1. Carlier, M. C., *10 poémes expliqués; Parnasse et Symbolisme*, profil littéraire, Hatier, Paris, 1989, pp. 16, 19, 36, 48, 53, etc. 2. Echelard, M., *10 poémes expliqués; Le Romantisme*, profil littéraire, Hatier, Paris, 1990, pp. 16, 32, 49, 56, etc. 3. Sabbah, H., *Itinéraires Littéraires, XIX^e siècle, Livre du professeur*, Hatier, Paris, 1988, t. II, pp. 63, 152, 182, etc.

3. Cf. Jakobson, K., *Huit questions de poétique*, Le Seuil, Paris, 1977, pp. 172-173. و بخش دوم همین پژوهش.

4. Cf. Genette, Gérard, *Figure I*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 152.

5. Cf. Genette, G., *Mimologiques*, Le Seuil, Paris, 1999.

دوران سقراط و افلاطون تا عصر کنونی بررسی می‌کند و دیدگاه بسیاری از بزرگان دنیای ادب را در این باره یادآور می‌شود. از جمله: نودیه (صفحات ۲۰۵ـ۱۶۵)، هوگو (صفحات ۴۶۱ـ۴۵۵)، بودلر (صفحات ۳۵۷ـ۳۳۳)، مالارمه (صفحات ۳۸۲ـ۳۷۹)، والری (صفحات ۳۳۷ـ۳۱۸)، رونان (صفحات ۴۴۲)، باشلار (صفحات ۴۴۹ـ۴۳۷)، پروست (صفحات ۳۷۷ـ۳۶۱)، و آندره مارتینه (ص ۴۶۶)؛ اکثر ادیبان فوق القاگری واج‌ها را تأیید می‌کنند. ژنت خود در این باره می‌نویسد:

> اندیشه یک زبان شعری که خصلت اختیاری (Arbitraire) نشانه زبانی را خنثی و با آن مبارزه کند، امروزه به صورت یکی از موضوعات اساسی تئوری ادبیات درآمده است.[1]

او در بخش پایانی رساله خود می‌افزاید:

> رابطه بین [صوت و مفهوم] تا حدودی مستقیم و جهان‌شمول و تا حدودی غیرمستقیم و ذهنی است اما کانون عینیت آن اکنون مدلل شده، وانگهی مشهور خاص و عام است[2] (ص ۴۷۰).

البته اندیشمندان ایرانی نیز به این نظریه‌ها بی‌توجه نمانده‌اند. سیروس شمیسا در نگاهی تازه به بدیع، تکرار واج‌ها را جزئی از صنایع شعری می‌شمارد[3] و شفیعی کدکنی در ادوار شعر فارسی از تکرار همخوان‌هایی سخن می‌گوید که «در القای مفهوم مورد نظر شاعر تأثیر فراوان دارند».[4] مهدی اخوان ثالث، خود نیز به ارزش القاگر واج‌ها معتقد است. او در بخشی از توضیحات خود درباره اشعار فردوسی می‌نویسد:

---

1. *Ibid.*, p. 358. 2. *Ibid.*, p. 470.

۳. سیروس شمیسا، نگاهی تازه به بدیع، فردوس، تهران، ۱۳۶۸، ص ۵۸ـ۵۷.

۴. محمدرضا شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی، فوق‌الذکر، ص ۱۰۳.

جایی که سخن از جنگ و نبرد است، [فردوسی] الفاظی را برمی‌گزیند که در این منظور به او بیشتر مدد بخشد و مناسبت بیشتر داشته باشد، گویی می‌خواسته قسمتی از بار قیود را به دوش تناسب و حالت زنگ و آهنگ حروف و نغمه و طنین آنها بیندازند.[۱]

اخوان در سطرهای بعد به حروف «نرم‌آوا» برای بیان «نرمی و لطافت» اشاره دارد، در جای دیگر بر تکرار حرف «لام» در یک بیت تأکید می‌کند، ترس را «سرد» می‌داند[۲] و سرانجام از «القای احساسات به طریق ضمنی» سخن می‌گوید. پژوهش حاضر نیز که برای تک‌تک ارزشهایی که گرامون برای آواها تعیین می‌کند، نمونه‌هایی ــ گاه فراوان ــ ارائه داده است، شاید توانسته باشد خواننده را در این باره تا حدودی متقاعد سازد. البته این نظریه‌ها احتمالاً برای زبان فارسی که از جمله زبانهای هند و اروپایی است، مصداق دارند و در مورد زبانهای دیگر لازم است تحقیقاتی در این زمینه انجام پذیرد.

در پایان این بحث به خود اجازه می‌دهیم مسئله‌ای را نیز مطرح سازیم: برخی از ناقدان آثار اخوان، به زواید و اطناب در آثار وی اشاره کرده‌اند. یکی از آنها می‌نویسد: «در بعضی از شعرهای بلند سطرهایی کاملاً بی‌ربط و بی‌مفهوم پیدا می‌شود»[۳]، یا: «بعضی از سطرهای اخوان از شعریت کامل برخوردار نیستند»[۴]، وی به عنوان نمونه‌ای از اطناب، این ابیات را ذکر می‌کند:

ـ پریشانی غریب و خسته، ره گم کرده را ماند
شبانی گله‌اش را گرگها خورده
وگرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده

---

۱. بدعتها و بدایع نیما یوشیج، فوق‌الذکر، ص ۸۳. ۲. همان، ص ۲۷۵.
۳. رضا براهنی، طلا در مس، فوق‌الذکر، جلد دوم، ص ۱۰۱۹. ۴. همان، ص ۱۰۲۰.

و شاید عاشقی سرگشتهٔ کوه و بیابانها
سپرده با خیالی دل
نه‌ش از آسودگی آرامشی حاصل،
نه‌ش از پیمودن دریا و کوه و دشت و دامانها.[۱]

این ابیات برگرفته از «قصه شهر سنگستان» است، و شعر، روایت آوارگی مردی است از شهر و دیار خویش، شهریاری که سالها در دل صحرا و کوه و دریا بسر برده، راه پیموده و چون روحی پریشان در «شبهای بی‌ساحل» بر «زمین گندیده» به این سو و آن سو روان بوده است. توصیف این سرگشتگی، سیلان و راه پیمودن‌ها، بویژه در نخستین ابیات، با بسامد چشمگیر همخوان‌های تکریری همراه است. در اینجا اگر نظریه‌های گرامون را باور داشته باشیم می‌توانیم ادعا کنیم که اخوان پیش از آنکه آوارگی شهریار شهر سنگستان را توضیح دهد، در اوایل شعر، از زبان یکی از کبوترها، آن را القا می‌کند و بدین ترتیب با ایما و اشاره، به گونه‌ای ضمنی به خواننده می‌فهماند که اینجا سخن از آوارگی بی‌فرجامی است.

نمونه دیگری از اطناب، که ناقد دانشمندی ذکر کرده، مربوط به شعر «زمستان» است:

> وقتی اخوان می‌گوید: «نگه جز پیش پا را دید نتواند»، تفسیر و توضیح آن «که ره تاریک و لغزان است» دیگر ضرورتی ندارد و نیز وقتی می‌گوید «و گر دست محبت سوی کس یازی / به اکراه آورد دست از بغل بیرون»، دیگر توضیح آن «که سرما سخت سوزان است» شاید چندان لازم نباشد.[۲]

اما در اینجا نیز با تکیه بر همان نظریه‌ها، چنین به نظر می‌رسد که مسئله،

---

۱. همان، جلد سوم، ص ۱۶۹۴.
۲. تقی پورنامداریان، فوق‌الذکر، ص ۱۸۸.

نه تفسیر و توضیح بلکه تداعی حالت و القا احساسی است. در بیت دوم، حالت لغزندگی را بسامد همخوان r به ذهن تداعی می‌کند و این لغزندگی نه تنها صفت زمین یخ‌زده بلکه بیانگر احساس عدم تعادلی است که در چنین فضایی بر جسم و جان چیره می‌شود. و نیز در ابیات بعد: «وگر دست محبت ... که سرما سخت سوزان است»، تکرار همخوان s نه تنها تأکید بر برودت هوا را نشان می‌دهد بلکه افسردگی، دلتنگی و حس ترس و تحقیر را القا می‌کند: ترس از محیط و شرایط، و تحقیر نسبت به یاران نیمه‌راه و واخورده. شاید با اعتنا به این گونه نکات، نگاهی دوباره به قطعه «زمستان» زیباییهای دیگری را آشکار سازد.

ما به ذکر این دو نمونه بسنده می‌کنیم هرچند در بسیاری از موارد دیگر، آنجا که ناقدان بر اطناب و حاشیه‌پردازی تأکید می‌ورزند، می‌توان دلایل و علل دیگری را برشمرد. اما این خود موضوع بحث دیگری است.[۱] پس سخن را با این جمله به پایان می‌بریم که توجه به بسامد چشمگیر واج‌ها و ارزشهای القایی آواها می‌تواند رهگشای بینشی متفاوت باشد، زیرا که شعر تنها تمثیل و ایجاز نیست و

> شعر واقعی و آهنگین، پیامی به زبان روح است، و در زبان حسیات، برای انسانی که به نوای آن گوش می‌سپارد، عینیتی است که مطلقی را جلوه‌گر می‌کند و آن را با ژرفاهای لایتناهی سازگار می‌سازد.[۲]

---

۱. البته منظور این نیست که در اشعار اخوان اطناب به هیچ وجه وجود ندارد، مثلاً آنچه سیمین بهبهانی درباره اطناب در منظومه شکار می‌نویسد، توجیه دیگری ندارد («شبی که آینه تب کرد»، باغ بی‌برگی، فوق‌الذکر، ص ۱۷۱ـ۱۶۹).

2. Thibaudet, Albert, "Une nouvelle manière d'écrire", in *Les critique de notre temps et Valéry*, Garnier, Paris, 1971, p. 163.

کتابنامه بخش اول

آثار مهدی اخوان ثالث (م. امید)

۱. زمستان، انتشارات مروارید، تهران، چاپ سوم، ۱۳۴۸، چاپ نهم، ۱۳۶۲.

۲. آخر شاهنامه، انتشارات مروارید، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۵۴.

۳. از این اوستا، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۴۹.

۴. بهترین امید، برگزیده عقیده و نثر و شعر، انتشارات میهن، تهران، ۱۳۴۸.

۵. آن گاه پس از تندر (منتخب هشت دفتر شعر)، انتشارات سخن، ۱۳۷۸.

۶. ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، انتشارات مروارید، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۶.

۷. زندگی می‌گوید: اما باید زیست، انتشارات زمستان، تهران، چاپ نهم، ۱۳۷۹.

۸. دوزخ اما سرد، انتشارات زمستان، تهران، چاپ نهم، ۱۳۷۹.

۹. چشم‌انداز شعر امروز، برگزیده شعرهای مهدی اخوان ثالث (م. امید)، نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۹.

۱۰. بدعتها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، چاپ اول، ۱۳۵۷.

۱۱. حریم سایه‌های سبز، مجموعه مقالات، زیر نظر مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۲.

آثار فارسی (زبان‌شناسی و نقد شعر)

۱. براهنی، رضا، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ناشر: نویسنده، تهران، ۱۳۷۱، ۳ جلد.

۲. بهبهانی، سیمین، «شبی که آینه تب کرد»، باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث (م. امید)، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۸.

۳. پورنامداریان، تقی، «در برزخ شعر گذشته و امروز»، باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث (م. امید)، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۸.

۴. ثمره، یدالله، آواشناسی زبان فارسی، آواها و ساخت آوایی هجا، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۱.

۵. حقوقی، محمد، شعر نو، از آغاز تا امروز، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۷.
۶. دیهیم، گیتی، درآمدی بر آواشناسی عمومی، انتشارات دانشگاه ملی ایران، تهران، ۱۳۵۸.
۷. دوشه، ژان لویی، واج‌شناسی، ترجمه گیتی دیهیم، سروش، تهران، ۱۳۷۸.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، توس، تهران، ۱۳۵۹.
۹. صفوی، کوروش، از زبان‌شناسی به ادبیات، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۲.
۱۰. فرخزاد، فروغ، «از یک نوشته» دفترهای زمانه، دیدار و شناخت م. امید، به اهتمام سیروس طاهباز، چاپ پارس، تهران، ۱۳۴۷.
۱۱. ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵.
۱۲. یارمحمدی، لطف‌الله، درآمدی بر آواشناسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۴.

Ouvrages de base

1. Gauthier, Michel, *Système euphonique et rythmique du vers français*, Klincksiek, Paris, 1974.
2. Genette, Gérard, *Figure I*, Le Seuil, Paris, 1966.
3. Genette, Gérard, *Mimologiques*, Le Seuil, Paris, 1999.
4. Grammont, Maurice, *Traité de phonétique*, (avec 179 figures dans le texte), lib. Delagrave, Paris, 1960.
5. Grammont, Maurice, *Petit Traité de versification français*, A. Colin, Paris, 1965.
6. Grammont, Maurice, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Delagrave, Paris, 1961.
7. Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Le Seuil, Paris, 1977.
8. Martinet, André, *Éléments de Linguistique générale*, A. Colin, Paris, 1973.
9. Thibaudet, Albert, "une nouvelle manière d'écrire", in Les critique de notre Temps et Valéry, Garnier, Paris, 1971.

بخش دوم

روش تحلیلی یاکوبسن

در این بخش به ارائه نظریه‌های رومان یاکوبسن در زمینه شعر و زبان شعری می‌پردازیم و سپس با تکیه بر دیدگاههای این زبان‌شناس معروف، شعری از اخوان ثالث را تحلیل و بررسی خواهیم کرد. اما در ابتدا لازم است روند تفکر یاکوبسن را به گونه‌ای اجمالی یادآور شویم، و جایگاه او را در تحول علم زبان‌شناسی و نیز دستاوردهای وی را درباره نقش شعری (یا ادبی) (Fonction poétique) زبان، مشخص نماییم.

رومان یاکوبسن (۱۹۸۲ـ۱۸۹۶) یکی از برجسته‌ترین زبان‌شناسان سده بیستم است که حدود هفتاد سال، بی‌وقفه به فعالیتهای علمی خود ادامه داد. او که متولد شهر مسکو بود، پیش از جنگ اول جهانی با انتشار اشعاری آینده‌گرا (Futuriste) کم و بیش به شهرت دست یافت. سپس به یاری چند تن از دوستان، «انجمن زبان‌شناسی مسکو» را بنیان نهاد (۱۹۱۵) که مباحث مهم مطرح در آن، زبان، ادبیات و فولکلور بود. آشنایی اعضای این انجمن با مجمع پترزبورگ، مکتبی را برای مطالعات ادبی پدید آورد که امروزه تحت عنوان «مکتب صورتگرایان روس» مشهور است. در سال ۱۹۲۶، یاکوبسن که در چکسلواکی استاد دانشگاه برنو[1] بود با همکاری اساتید دیگر، «انجمن زبان‌شناسی پراگ» را تأسیس کرد و خود معاونت آن را بر عهده گرفت. او، طی همین سالها، به کمک تروبتسکوی[2] علم جدید واجشناسی را پی ریخت. همزمان با آغاز جنگ دوم جهانی، یاکوبسن راهی

1. Brno 2. Troubetzkoy

کشورهای دانمارک، نروژ و سوئد شد و سرانجام در سال ۱۹۴۱ در امریکا مستقر گردید. تدریس او در دانشگاههای این کشور و آشنایی وی با کلود لوی استروس[1] به پیدایش ساختگرایی در زمینه زبان‌شناسی انجامید و استروس با تأثیر پذیرفتن از یاکوبسن این روش را در زمینه مردم‌شناسی (Anthropologie) به کار بست. در سالهای ۱۹۷۰ـ۱۹۶۰ یاکوبسن اکثر وقت خود را به مطالعهٔ شعر و نقش ساختهای دستوری در ترکیب آن (یا شعر دستور زبان) (Poésie de la grammaire) صرف کرد و به بررسی متونی برگرفته از بیست زبان متفاوت پرداخت.[2] او در انجام این تحلیل‌ها دو هدف را پی می‌گرفت؛ از دیدگاه نظری، تحلیل‌ها سبب می‌شد که فرضیه‌های وی درباره کارکرد شعر با وضوح بیشتر آشکار شوند و از نظر عملی، بررسی‌های وی درک بهتری را از برخی متون مهم و اساسی ادبی اروپا، میسر می‌ساختند.

این بخش از تحلیل‌های یاکوبسن در سال ۱۹۷۳ در مجموعه مسائل شعری[3] به چاپ رسید. آثار یاکوبسن که نمونه‌ای کامل و برجسته از مطالعات صورتگرایان و نمادی از گسترهٔ دانش، شناخت رشته‌های گوناگون و توانایی او در ترکیب و تلفیق بود، و بویژه تحلیل‌های ساختاری وی از اشعار بودلر و شکسپیر، بزودی بر صورتگرایان و منتقدین شعر فرانسوی تأثیری بسزا باقی گذاشت[4] و سبب پیدایش نقد ساختاری ـ زبان‌شناختی و «مفهوم‌شناسی» (Sémiotique) در ادبیات شد. این نکته شایان ذکر است که یاکوبسن از همان

---

1. Levis-Strauss

۲. به عنوان مثال او اشعاری از دانته، پوشکین، په‌سوا (Pessoa)، برشت، نروید (Norwid)، شلی، پاسترناک (Pasternak)، بودلر، شکسپیر، ماکا (Mácha) و بسیاری دیگر را مورد مطالعه قرار داد.

3. *Questions de poétique*

۴. مهوش قویمی، «زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری»، مجله زبان‌شناسی، سال پنجم، شماره اول، ۱۳۶۷، ص ۸۲ـ۸۰.

ابتدا به شعر توجهی خاص مبذول می‌داشت و آثار وی در این زمینه نشانگر این توجه ویژه‌اند؛ بخصوص شعر نوی روس[1] (۱۹۲۱) که نظریهٔ جدیدی دربارهٔ ادبیات و انگاره‌ای روش‌شناختی (Méthodologique) در زمینه مطالعات ادبی در بر دارد و همچنین شعر چک، بخصوص در مقایسه با شعر روس[2] (۱۹۲۳) که شامل نظریه‌ای کلی دربارهٔ قواعد شعری است.

زبان و نقش شعری آن

نگرش یاکوبسن به شعر و هنر از عقاید نووالیس[3] و کانت الهام می‌پذیرد که هنر را «قائم به ذات» یا «خود مرکز گرا» (Intransitif) می‌دانند، به این معنی که شاعر یا نویسنده به خاطر کسی یا به دلیلی ویژه اثر ادبی خود را نمی‌آفریند بلکه خلاقیت او، ذات مقصود اوست و هنر، هدفی جز خود ندارد. این اندیشه در زبان حرفه‌ای (Jargon) علم زبان‌شناسی به عنوان «نقش شعری» زبان مطرح می‌شود.[4] یاکوبسن عقیده دارد که با توجه به شش جزء تشکیل دهنده فرایند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع:

موضوع

گوینده ——— پیام ——— مخاطب

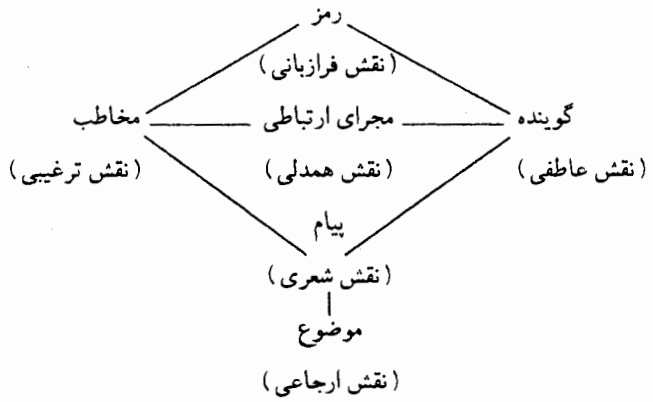
مجرای ارتباطی

رمز

---

1. *La nouvelle poésie russe*
2. *Du vers tchéque principalement en comparaison avec le vers russe*
3. Novalis
4. Cf. Jakobson, R., *Une vie dans le langage*, Traduit de l'anglais par Boyer, P., Préface de Todorov, T. éd. de Minuit, Paris, 1984, pp. 10-11.

زبان را باید دارای شش نقش متفاوت دانست که در هریک جهت‌گیری پیام به سوی یکی از اجزای تشکیل دهندهٔ فرایند ارتباط است.[1] مثلاً در نقش عاطفی، جهت‌گیری پیام به سوی گوینده، در نقش ترغیبی به سوی مخاطب و در نقش ارجاعی به سوی موضوع پیام است. انگاره زیر، از نقشهای متفاوت زبان، با توجه به عناصر سازندهٔ ارتباط، تصویری روشن و دقیق ارائه می‌کند.[2]



«در نقش شعری» زبان ــ که به اعتقاد یاکوبسن به شعر محدود نمی‌شود و می‌توان آن را «نقش ادبی» نیز نامید ــ پیام هدفی جز خود پیام ندارد. به کلام دیگر آنچه مورد توجه خاص قرار گرفته، پیام به خودی خود است. البته به ندرت می‌توان پیامی را یافت که در آن فقط یک نقش وجود داشته باشد و از سوی دیگر، انحصار نقشها نیست که پیامها را از یکدیگر متمایز می‌نماید. مسئلهٔ اصلی آن است که در هر پیام، نقشهای متفاوت، سلسله مراتبی دارند و

1. Cf. Jakobson, Roman, *Essai de linguistique générale*, éd. de Minuit, Paris, 1991, vol. I, p. 214.

۲. ما این انگاره واضح و گویا را از کورش صفوی به عاریت می‌گیریم (از زبان‌شناسی به ادبیات، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۳. ص ۳۵). درباره نقشهای دیگر زبان نیز به همین اثر، ص ۳۵ـ۳۲ رجوع کنید.

هر پیام یکی از نقشها را کانون توجه ویژه‌تری قرار می‌دهد. به عنوان مثال در شعر تغزلی، نقش عاطفی نیز از اهمیت بسیار برخوردار است اما حتی در اینجا، نقش غالب، همانا نقش شعری است.[1] مهمترین نکته آن است که ساختار کلامی هر پیام، قبل از هرچیز، به نقش غالب (Prédominante) آن بستگی دارد. مثلاً ساختهای ندایی و امری زمانی بیشتر به کار می‌روند که نقش ترغیبی زبان غالب است، حال آنکه نقش شعری زبان، جنبهٔ ملموس نشانه‌ها را با وضوح بیشتر آشکار می‌سازد و بر تضاد دوگانه و بنیادین میان نشانه و شیء، تأکید می‌کند. یاکوبسن می‌گوید: «شعریت [یعنی ویژگی نقش شعری در یک متن]به این ترتیب متجلی می‌گردد که هر واژه به عنوان واژه و نه به عنوان جایگزین شیء مورد نظر یا برای بیان پرشور احساسات مورد توجه قرار می‌گیرد. [در بیان شعری] واژه‌ها و رابطهٔ نحوی آنها، معانی و شکل برونی و درونی آنها، فقط علایمی نیستند که به واقعیت اشاره می‌کنند بلکه در اینجا واژه‌ها بار و ارزش خاص خود را دارند.»[2] به علاوه در شعر آنچه بیش از هرچیز اهمیت دارد، دستیابی به بهترین شیوهٔ ممکن برای پیکره‌بندی پیام است.[3]

برای آنکه نقش شعری زبان را در یک پیام بازبشناسیم و برای آنکه عنصری را تشخیص دهیم که وجود آن در هر اثر ادبی ضرورت کامل دارد، باید به معیاری، لااقل تجربی، دست یابیم.

یاکوبسن در توضیح و توصیف این معیار یادآور می‌شود که در رفتار کلامی، دو شیوهٔ اصلی آرایش وجود دارد: انتخاب و ترکیب. مثلاً اگر «طفل» درونمایه یک پیام باشد، گوینده در میان سلسله اسامی کم و بیش معادل (Equivalent)، مثلاً طفل، کودک، ولد، پسرک (یا دخترک)، فرزند،

---

1. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 219.
2. Jakobson, cité par J. H. Adam, *Pour lire le poème*, De Bocck - Duculot, Paris, 1989, p. 77.
3. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 219.

بچه ... که از برخی جهات معنایی تقریباً مترادف دارند، یکی را برمی‌گزینند. سپس برای توصیف این درونمایه در میان افعالِ تقریباً هم‌معنا مثلاً خوابیده، به خواب رفته، خوابش برده، استراحت می‌کند، غنوده، آرمیده ... یکی را انتخاب می‌کند. این دو واژهٔ برگزیده، در زنجیرهٔ گفتار با یکدیگر ترکیب می‌شوند. انتخاب بر مبنای همسنگی، مشابهت، ناهمانندی، ترادف و تضاد صورت می‌گیرد. در حالی که ترکیب و ساختار توالی (séquence)، بر مبنای همجواری انجام می‌پذیرد. اما «نقش شعری اصل همسنگی محور انتخاب را بر محور ترکیب منعکس می‌کند و همسنگی به فرایند تشکیل دهندهٔ توالی، ارتقای درجه می‌یابد».[1] در شعر بین هر هجا و هجاهای دیگر توالی، روابط همپایه برقرار است و به همین ترتیب نیز بین هر هجای تکیه بر با هجاهای تکیه بر دیگر، هر هجای بلند با هجاهای بلند دیگر، هر مکث نحوی با مکث‌های نحوی دیگر و غیره. هجا به واحد اندازه‌گیری تبدیل می‌شود و برای تقسیمات هجایی و تکیه‌ها نیز وضع بر همین منوال است. اصل انعکاس که پیش از این دربارهٔ آن صحبت کردیم یکی از دلایلی است که سبب می‌شود در زبان شعر، هر واژه نسبت به همان واژه در زبان روزمره، تغییر شکل دهد و نامنتظر به نظر برسد. در واقع صورت شعری در زبان رایج، نوعی اختلال به وجود می‌آورد و یکی از ویژگیهای آن گریز از قواعد معمول و متداول در زبان، یا به عبارت ساده‌تر هنجارگریزی[2] است.

یکی دیگر از ویژگیهای پیام شاعرانه، ابهام است. در شعر نه تنها خود پیام بلکه فرستنده و گیرندهٔ آن در هاله‌ای از ابهام فرو می‌روند. مثلاً در شعر تغزلی مشخص نیست که «تو» و حتی «من» چه کسانی هستند. البته اشاره به واقعیت از بین نمی‌رود اما دوگانه می‌شود؛ همان طور که اغلب قصه‌ها با

---

1. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 220.

۲. برای توضیح بیشتر در این باره ر. ک. کوروش صفوی، از زبان‌شناسی به ادبیات، فوق‌الذکر، ص ۵۴ـ۴۷.

جمله‌ای نظیر «یکی بود یکی نبود» آغاز می‌گردند. به همین دلیل است که پیام شاعرانه پایدار می‌ماند و تا بی‌نهایت می‌توان آن را تکرار کرد. این پیام، زمانی که انتقال می‌یابد، اعتبار خود را از دست نمی‌دهد.[۱]

تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی

الف) دلایل و محدودیتها

مطالعهٔ شعر از دیدگاه زبان‌شناختی از دو جنبه سودمند می‌نماید. از طرفی بدیهی است که علم زبان، یعنی زبان‌شناسی، باید نشانه‌های کلامی را در تمام ترکیبات و در گوناگونی نقشهای آنها بررسی کند و بنابراین نمی‌تواند به نقش شعری بی‌توجه بماند؛ بخصوص که شعر در کلیهٔ فرهنگهای دنیا وجود دارد و از جنبه‌ای جهان‌شمول برخوردار است. از طرف دیگر لازمهٔ هر پژوهشی در زمینهٔ شعر، آشنایی حتی اندک با مطالعات علمی در مورد زبان است. زیرا شعر چیزی جز هنر کلام نیست و نوعی بهره‌وری خاص از زبان را ایجاب می‌کند.[۲] یاکوبسن مطالعهٔ زبان‌شناختی نقش شعری زبان را، در بافت پیامهای کلامی به طور کلی[۳] و در شعر به طور اخص، «بوطیقا» (Poétique) می‌نامد. زبان‌شناس در تحلیل‌های خود از شعر، «ادبیت» (Littérarité) قطعهٔ مورد نظر را مطالعه می‌کند و این درونمایه را گسترش می‌دهد. «ادبیت» آن تغییر و تحولی است که سبب می‌شود گفتار به اثری شاعرانه تبدیل گردد و نیز ترفندهایی است که بر این تغییر و تحول تأثیر می‌گذارند.[۴]

برای تشخیص و تعیین ادبیت یک متن، معمولاً سه ضابطهٔ اصلی در نظر گرفته می‌شوند:

---

1. Cf. Tadié, J. Y., *La critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, Paris, 1987, p. 42.
2. Cf. Jakobson, *Une vie dans le langage*, *op. cit.*, p. 127.
۳. مثلاً در زبان خاص تبلیغات، در زبان ادبی یا حتی در گفت و شنودهای روزمره. زیرا حتی در زبان روزمره نیز گاه به شیوه‌ای ناخودآگاه، زیبایی و آهنگ کلام در نظر گرفته می‌شوند.
4. *Ibid.*, p. 128.

۱. یک قطعه شعر و نیز هر متن ادبی، ساختاری مجزا، بسته و کامل است.

شعر تمامیتی پیچیده و تفکیک‌ناپذیر است که در آن، بنا بر گفتهٔ بودلر، همه عناصر پرمفهوم، دوسویه، معکوس و در ارتباطند؛ در شعر کنش متقابل و ممتد صوت و معنا به رابطه‌ای تمثیلی بین جنبه‌های مختلف می‌انجامد: گاه رابطهٔ تجنیس و جابه‌جایی (یا قلب) و گاه رابطهٔ استعاری.[1]

۲. متن ادبی مرجع برونی ندارد. نه به این معنی که هیچ‌گونه رابطه‌ای با واقعیات خارجی در آن به چشم نمی‌خورد بلکه از این نظر که روابطی بسیار پیچیده‌تر از متون غیرادبی، با واقعیت برقرار می‌کند. به عنوان مثال یک عبارت معمولی به بافتی طبیعتاً ملموس ــ به اشخاص، اشیا، اماکن ــ اشاره دارد اما شعر یا هر متن ادبی دیگر، چهره‌ها و تصاویری موهوم و فرضی از مراجع برونی را، با تکیه بر روابط درونی خودِ متن، شکل می‌دهد.

۳. بر خلاف زبان عادی، در شعر یا متن ادبی، عنصر دال، خود واژه و مفهوم صریح آن نیست بلکه شبکهٔ دلالتهای فرعی یا به عبارت دیگر، مفاهیم ضمنی است که به دلیل رابطهٔ بدیع و ابتکاری بین واژه‌ها به گونه‌ای بارز جلوه‌گر می‌شود.[2]

زبان‌شناس ساختگرا می‌کوشد تا در یک متن ادبی چگونگی برجسته‌سازی عناصر زبانی گوناگون را نشان دهد و عبارت‌بندی‌های فردی شاعر ــ یا به قول یاکوبسن «رموز حرفه‌ای آفرینش او»[3] ــ و همچنین ترفندهایی را که وی به کار می‌برد، آشکار سازد. وانگهی زبان‌شناس که مسائل معناشناختی را در تمام سطوح زبان بررسی می‌کند، هنگامی که به

1. Cf. *Une vie dans le langage, op. cit.*, p. 129.
2. Cf. Maurel, Anne, *La critique*, Hachette, Paris, 1994, p. 42.
3. Cf. *Une vie dans le langage, op. cit.*, p. 133.

توصیف عناصر تشکیل دهندهٔ شعر می‌پردازد، مفهوم اثر ــ یا به کلام دیگر جنبهٔ معناشناختی آن را نیز ــ بخشی از این مجموعه می‌داند.[1] او پیوندهای تنگاتنگ بین جنبه‌های ساختاری زبان و آفرینش ادبی را یادآور می‌گردد و بر این عقیده است که بین مقوله‌های ساخت‌واژی، توازن‌ها یا تقابل‌های نحوی و مفهوم شعر نوعی همبستگی وجود دارد و نیز نظم حاکم بر واژه‌ها، ارزشی انکارناپذیر به آنها می‌بخشد. یاکوبسن می‌نویسد:

> تحلیل اشعار، همبستگی شگفت‌انگیزی را بین توزیع مقوله‌های دستوری و همبستگی‌های بندها و وزنهای شعر، بارز می‌سازد.[2]

بدیهی است که هدف از این روش آشکار نمودن زیباییهای نهفته در متن است؛ زیباییهایی که خواننده به گونه‌ای ناخودآگاه، تحت تأثیر آنها قرار می‌گیرد اما چگونگی پدید آمدن آنها، یعنی ساخت و کار (Mécanisme) آنها را، درنمی‌یابد.

این نکته نیز شایان ذکر است که یاکوبسن برای تحلیل‌های خود، متون فراوان و بسیار متفاوتی را برگزیده است. همان طور که اشاره کردیم، این متون از سویی به شاعرانی تعلق دارند که به زبانهای گوناگون (فرانسه، انگلیسی، روس، چک و غیره) شعر سروده‌اند و از سوی دیگر به دوره‌های مختلف ادبی (قرون هجده تا بیست) مربوط‌اند. تنها ضابطه‌ای که یاکوبسن در انتخاب اشعار در نظر می‌گیرد، اختصار آنهاست، زیرا وی عقیده دارد که اشعار کوتاه از کیفیت ویژه‌ای برخوردارند: خواننده تا پایان خوانش شعر، ابتدای آن را کاملاً به خاطر می‌آورد و هنگامی که خوانش به اتمام می‌رسد هنوز تحت تأثیر ابیات نخستین آن است.[3]

سرانجام باید افزود که روش تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی به تشخیص و تصریح «واقعیت ادبی» (Fait littéraire) منجر می‌شود و بنابراین

---

1. Cf. *Ibid.*, p. 128. 2. Cf. *Ibid.*, p. 134. 3. Cf. *Ibid.*, p. 133.

می‌تواند راهگشای تعمیم‌های بارز باشد. البته «بوطیقا» که به «نقش غالب» در شعر می‌پردازد، اثر ادبی را فقط از خلال اولویت زبان تفسیر می‌کند، در نتیجه ارزش مستند اثر و جنبه‌های روانشناختی، روانکاوانه و جامعه‌شناختی آن، با این نوع تحلیل ناشناخته می‌مانند. به همین دلیل نیز تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی را می‌باید نخستین مرحله در توضیح و تفسیر متون ادبی دانست؛ مرحله‌ای مهم که خوانش دقیقتری را میسر می‌سازد و راه را برای انواع دیگر نقد، بازمی‌گذارد.

ب) چگونگی تحلیل

تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی در سطوح مختلف، بویژه در سطح آوایی، در سطح دستوری ـ نحوی و در سطح واژگانی ـ معنایی انجام می‌پذیرد. در این تحلیل مهمترین اصلی که یاکوبسن بر آن تأکید می‌ورزد، اصل توازن (Parallélisme) است. توازن در میان آرایه‌های علم بدیع (Rhétorique) تنها تکرار ساختهای دستوری یکسان را شامل می‌گردد اما یاکوبسن مفهوم بسیار گسترده‌تری به این واژه اطلاق می‌کند و آن را نتیجهٔ فرایند قاعده‌افزایی در شعر و در متن ادبی می‌داند. به عقیدهٔ او توازن از طریق تکرار کلامی پدید می‌آید اما تکرار صرف نیست:

> در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد.[۱]

یاکوبسن بر این نکته تأکید می‌ورزد که در اکثر زبانهای دنیا، توازن دستوری و بویژه نحوی نقشی بسیار اساسی در زبان شعری بر عهده دارد. او

---

۱. کوروش صفوی، از زبان‌شناسی به ادبیات، فوق‌الذکر، ص ۱۵۹ و
Une vie dans le langage, op. cit., pp. 138 et 157.

در واقع ساختار شعر را از ساختار توازن‌های ممتد جدایی‌ناپذیر می‌داند[۱] و بررسی اصل توازن را در اشعار، از این نظر لازم و واجب می‌شمارد که این بررسی، به گونه‌ای قاطعانه، نشانگر آفرینش روابط همپایه و همسنگ در متن است. نقل قول زیر ما را از توضیح بیشتر دربارهٔ ارزش و اهمیت توازن از دیدگاه یاکوبسن معاف می‌دارد:

> نظام درونمایه‌هایی که با تکیه بر اصل توازن می‌توان کشف کرد، پایان‌ناپذیر است. هیچ مطلب و موضوعی، در طول مدت فعالیت علمی من، آن قدر مرا شیفته و فریفته خود نکرده است.[۲]

از سوی دیگر یاکوبسن معتقد است که در شعر، جوهرهٔ تکنیک هنری، بازگشت مکرر عناصر گوناگون است: عناصر آوایی، دستوری یا معنایی. اما این امر تنها به ابیات متوالی محدود نمی‌شود بلکه در سراسر بافت شعر، گسترش می‌یابد: بازگشت آرایهٔ دستوری مشابه و نیز بازگشت آرایهٔ آوایی یکسان، اصل تشکیل دهنده اثر شاعرانه است.[۳]

در تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی شعر، نخست باید ساختار واجی را در نظر گرفت زیرا نقش شعری، نوعی برجسته‌سازی صورت پیام است که آواشناسی از دستمایه‌ها و ارکان اساسی آن به شمار می‌آید. توجه یاکوبسن به بررسیهای سوسور دربارهٔ جناس‌ها (Anagramme) از همین نگرش سرچشمه می‌گیرد. در واقع سوسور معتقد است که در «ابیات [شعر] تمامی عناصر به نوعی به یکدیگر وابسته‌اند».[۴] و یاکوبسن با تکیه بر عقاید مانلی هاپکینز[۵] می‌گوید:

---

1. *Op. cit.*, p. 136.
2. Cité par, Adam J. M. *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 100.
3. Cf. Tadié, J. Y., *La critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, Paris, 1987, p. 39.
4. Saussure cité par Tadié, *op. cit.*, p. 38.
۵. Manley Hopkins (۱۹۰۱ـ۱۸۱۸)، شاعر انگلیسی، اشعار کوتاه وی از فنون هنری پیچیده و لحنی غم‌انگیز سرشارند.

شعر گفتاری است که بخشی از یک آرایهٔ آوایی مشابه و یا تمامی آن آرایه را تکرار می‌کند.[۱]

اما یاکوبسن بر خلاف سوسور که «نشانهٔ زبانی» (Signe linguistique) را اختیاری (Arbitraire) می‌داند، بر این گمان است که:

> در زبان شعر، آنجا که نشانه، به عنوان نشانه، ارزشی مستقل به خود می‌گیرد، جنبهٔ نمادین آواها فعلیت می‌یابد و نوعی همراهی با مدلول (Signifié) را پدید می‌آورد.[۲]

وی در این زمینه به بنونیست و این گفته او استناد می‌کند که:
رابطهٔ بین دال (Signifiant) و مدلول اختیاری نیست، بر عکس، این رابطه‌ای لازم است.[۳]

یاکوبسن عقیده دارد که اصل اختیاری بودن نشانهٔ زبان‌شناختی تنها زمانی معتبر است که دال‌های یک مدلول را، در زبانهای مختلف، با یکدیگر مقایسه می‌کنیم: اما برای هر زبان به صورت جداگانه، بر حسب رابطهٔ همجواری دال و مدلول که رابطه‌ای الزامی است، نشانه دیگر اختیاری نیست، وانگهی زبان شاعرانه برای عبور از مانع واگرایی (Divergence) بین صوت و مفهوم، دستاویزهای متعددی در اختیار دارد.[۴] به کلام ساده‌تر شاعر همواره می‌کوشد واژگانی را برگزیند که به کمک اصوات خود، به نوعی بیانگر مقصود وی باشند و چنانچه بین اصوات واژه و مفهومی که وی قصد بیان آن را دارد، همگرایی و تقاربی وجود نداشته باشد، شاعر با بهره‌وری از

---

1. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 221.
2. Jakobson, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Minuit, Paris, 1976, p. 119.
3. Benveniste, E., cité par Jakobson, *ibid.*, p. 117.
4. Cf. Levi-Strauss, Claude, *Introduction de Six leçons sur le son et le sens*, *op. cit.*, pp. 11, 17.

دستاویزهای دیگر بیانی، این تقارب را پدید می‌آورد.[۱]

به هر صورت در تحلیل آوایی شعر، مسئلهٔ اصلی، بررسی اصوات زبان در رابطه با مفهوم آنهاست. به دیگر سخن اصوات را باید به عنوان دال‌هایی مورد مطالعه قرار داد و ساختار رابطه بین اصوات و مفاهیم را روشن کرد.[۲]

بنابراین تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی، در سطح آوایی، به بررسی قافیه‌ها، تکرار واکه‌ها و تکرار همخوان‌ها می‌پردازد. اما در اینجا فقط جنبه القاگر آواها، هماهنگی تقلیدی یا پیوند بین اصوات و اندیشه‌ها یا احساسات، مطرح نیست بلکه باید گامی از این حد فراتر نهاد و شباهتهای آوایی را با توجه به شباهت یا فقدان شباهت در سطح معنایی سنجید، زیرا صوت گونه‌ای از پژواک مفهوم است.

یاکوبسن در این باره می‌نویسد:

> شعر تنها زمینه‌ای نیست که جنبهٔ نمادین اصوات، جلوه‌های خود را در آن ملموس می‌نماید اما تنها حیطه‌ای است که در آن، پیوند بین صوت و مفهوم، نه به گونه‌ای نهفته، بلکه به گونه‌ای بدیهی، احساس می‌شود و به بارزترین و حادترین شکل آشکار می‌گردد. هرگاه در بافت آوایی یک مصرع، یک بند یا یک قطعه شعر، گروهی از واج‌ها بسامدی بالاتر از حد متوسط داشته باشد، و نیز هرگاه دو گروه از واج‌های متقابل در برابر هم قرار گیرند، این امر همان طور که ادگار پو گفته است، وجود یک «جریان مفهومی ژرف» را نشان می‌دهد.[۳]

و در جای دیگر می‌افزاید:

---

۱. و این همان نکته‌ای است که ما، در بخش نخست پژوهش خود، بر آن بسیار تأکید کردیم.

2. Cf. *Une vie dans le langage*, *op. cit.*, p. 115.

3. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 241.

کوچکترین عنصر آوایی برای انتقال محتوایی غنی از نظر عاطفی، مفهومی و زیباشناختی، کفایت می‌کند.[1]

اما نوآوری یاکوبسن در زمینه تحلیل شعر بویژه در سطح دستوری قابل ملاحظه است، زیرا همان طور که او خود بر این نکته تأکید می‌ورزد، تا عصر وی پیکره‌بندی اشعار و آرایه‌های دستوری، یا به کلام دیگر شعر دستوری و حاصل ادبی آن یعنی دستور زبان شعر، کمتر نظر منتقدان را به خود جلب کرده بود.[2] منظور از بررسی اشعار در سطح دستوری، مطالعهٔ آن گروه از دستمایه‌های شعری است که در ساختار سازه‌ای (Morphologique) و نحوی زبان نهفته‌اند. تحلیل شعر در این سطح، چگونگی ساخت جملات و تمامی ارکان عبارات را شامل می‌گردد و دقیقترین بخش تحلیل به نظر می‌رسد. یاکوبسن در بررسی اشعار، جملات را از نظر ساده یا مرکب بودن، پایه یا پیرو بودن، اسنادی یا فعلی بودن بررسی می‌کند. وی به علاوه تمامی افعال، فاعلها، مفعولها، صفات، قیدها، اسامی و غیره را در نظر می‌گیرد و هریک از این مقوله‌ها را از جنبه‌های مختلف می‌سنجد. به عنوان مثال در مورد افعال به زمانها، وجوه، نمودها، جمع یا مفرد بودن فعل، مثبت یا منفی بودن آن و در مورد مفعولها به جنس، اسم خاص یا عام بودن، فرد یا جمع بودن، جاندار یا بی‌جان بودن آنها توجه نشان می‌دهد. او از سویی تکرارهای صرف را بررسی می‌کند و از سوی دیگر چگونگی کاربرد اصول توازن، تجمع (Couplage)، تقارن (Symétrie) و همسنگی (Equivalence) بین ارکان متفاوت را.

در واقع به اعتقاد یاکوبسن توزیع گروهها و زیرگروههای دستوری، تمام تراکم‌ها و تقابل‌های قابل رؤیت در یک شعر با آنچه در زبان روزمره و نیز مطبوعاتی، علمی یا حقوقی وجود دارد، کاملاً متمایز است. این پدیده‌ها دستمایه‌های زبان شاعرانه‌اند و تحلیل و بررسی، پیوند موجود بین

1. *Six leçons sur le son et le sens*, *op. cit.*, p. 22.
2. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 244.

پدیده‌های گوناگون و سلسله مراتب ارزشهای آنها را آشکار می‌سازد.[۱] باید افزود که بسیاری از نظریه‌های یاکوبسن از بینش شاعرانی چون ادگار پو، بودلر و هاپکینز نشئت می‌گیرد. بودلر دربارهٔ اهمیت ارکان جمله در شعر می‌گوید:

> واژه‌ها [در اینجا] دوباره روح و جان می‌گیرند؛ اسم با شکوه و عظمت ذاتی خود، صفت که پیراهن شفاف و زینت‌بخش موصوف است ... و فعل، الههٔ حرکت، که جمله را به جنبش درمی‌آورد.[۲]

او دربارهٔ ساختار شعر می‌نویسد:

برای نوشتن یک سو نه[۳] طرحی لازم است، ساختمان و اسکلت‌بندی را می‌توان رمز بقای اسرارآمیز آثار ادبی دانست.[۴]

از سوی دیگر بودلر و ادگار پو هر دو بر این باورند که در ساختار شعر اصل واپس‌نگری (Rétrospectif) رعایت می‌شود[۵] به این معنی که خوانش شعر خطی (Linéaire) نیست بلکه خواننده با توجه به ابتدا، انتها و تمامی عناصر تشکیل دهندهٔ قطعه، شعر را درک و احساس می‌کند. هاپکینز عقیده دارد که نظام توازن‌ها، اصل تشکیل دهندهٔ شعر است.[۶]

یاکوبسن با تکیه بر این بینشها، به مقایسهٔ بندهای آغاز و پایان شعر، بندهای زوج و فرد، مصرع‌های درونی و بیرونی، جایگاه واژه در مصرع و نیز، همان طور که گفتیم، تمامی ارکان تشکیل دهندهٔ جملات می‌پردازد

---

1. Cf. *Une vie dans le langage*, *op. cit.*, p. 134.

2. Baudelaire, Charles, cité par Jakobson in *Une vie dans le langage*, *op. cit.*, p. 131.

۳. Sonnet، نوعی شعر کوتاه با قواعدی دقیق است که آن را به فارسی «غزل» نیز ترجمه کرده‌اند.

4. Voir. *Ibid.*, p. 145. 5. Voir. *Ibid.*, p. 139. 6. Voir. *Ibid.*, p. 139.

تا ساختار اصولی حاکم بر یک قطعه شعر را نشان دهد.

در سطح معنی‌شناختی تحلیل‌های ساختاری یاکوبسن، می‌توان دو مقوله را متمایز ساخت:

> تمام واقعیت (Fait) های معنی‌شناختی همنشینی (Syntagmatique) در مقولهٔ نخست جای می‌گیرند یعنی تمامی مواردی که در آنها یاکوبسن ارزش موضعی (Positionnel) و نسبی این یا آن جزء زبان‌شناختی را در رابطه با جزء دیگر مشخص می‌کند و روابطی مانند توازن، مغایرت، طبقه‌بندی (Gradation) و متابعت (Subordination) ... را بین آنها می‌سنجد. مقوله دوم تمامی واقعیتهایی را شامل می‌گردد که [...] در چارچوب یک جانشینی (Paradigme) برقرار می‌شوند، واقعیتهایی که فقط یکی از اجزای آنها در شعرِ مورد تحلیل وجود دارد.[1]

بنابراین بررسی آرایه‌های ادبی نیز در همین سطح صورت می‌گیرد. یاکوبسن در میان این آرایه‌ها، بویژه به استعاره و کنایه اشاره دارد و انواع دیگر آرایه، مانند تجنیس (Paronomase)، مقایسه، مجاز، تناقض و غیره را گونه‌هایی از این دو آرایهٔ اصلی می‌داند. اهمیت آرایه‌ها در آن است که سبب جابه‌جایی رابطه‌های معمول بین اجزای کلام می‌شوند[2] و عناصری را در بافت شعری وارد می‌کنند که روند منطقی متن، وجود آنها را ایجاب نمی‌کند. وانگهی مفهوم عینی و مفهوم تغییر یافته این عناصر، هر دو باید مورد مطالعه قرار گیرد، زیرا در شعر مرز بین این دو محدود می‌شود.[3]

در پایان باید افزود که تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی در پی یافتن مفهوم واحدی برای یک شعر نیست. زیرا هر قطعه ادبی را دارای مفاهیمی

---

1. Voir. Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Le Seuil, Paris, 1977, p. 346.
2. Cf. Tadié, J. Y., *La critique littéraire au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 38.
3. Cf. Jakobson, R., *Huit questions de poétique*, Le Seuil, Paris, 1977, p. 19.

چندگانه می‌داند و همواره می‌کوشد تا مفاهیم ممکن را خاطرنشان کند. به اعتقاد یاکوبسن زبان‌شناس فقط می‌تواند معنی‌شناسی رابطه‌ای را بررسی نماید، یعنی آن مفاهیمی را که از تفاوتها و همانندی‌های اجزا، در بطن محور همنشینی و محور جانشینی، حاصل می‌آیند. اما تفسیر شعر بر عهده منتقد ادبی است: اوست که می‌باید برای یک عصر، یک مکان و یک حساسیت خاص، مفهوم یک اثر و محتوی معنی‌شناختی فردی آن را بیان کند.[1]

ج) تحلیل و آفرینش نیمه‌خودآگاه

بدیهی است که تحلیلی با این ویژگیها، بسیار دقیق و موشکافانه است زیرا تمام عناصر کلام را در بر می‌گیرد و از آواها تا ساختارهای دستوری، از واژه‌ها تا استعاره‌ها و مفاهیم گوناگون آنها را با وسواس و ریزبینی بررسی می‌کند. پس این سؤال را مطرح می‌سازد که آیا ساخت و کارها و مفاهیم متعددی که ناقد استخراج می‌کند، به گونه‌ای عقلایی، استدلالی و مصممانه، هدف و آماج آفرینش شاعرانه بوده‌اند؟ آیا شاعر یا نویسنده از وجود آنها آگاه است؟ یاکوبسن که خود با این گونه سؤالات روبه‌رو بود، کوشید تا برای این پرسشها پاسخی مناسب بیابد. او مطالبی را گاه به صورت پراکنده، در رساله‌ها و مقاله‌های خود منتشر ساخت و از جمله در شش درس دربارهٔ صوت و مفهوم به این نکته اشاره کرد که:

عناصر زبان در زیر آستانهٔ نیات سنجیدهٔ ما باقی می‌مانند و به قول فلاسفه، بدون شناخت از وجود خود، وارد عمل می‌شوند.[2]

اما او بویژه در سال ۱۹۷۰ مقالهٔ کاملی را به این مطلب اختصاص داد. این

---

1. Cf. Todorov, T., *Théories du symbole*, *op. cit.*, p. 346.
2. Jakobson, R., *Six leçons sur le son et le sens*, *op. cit.*, p. 13.

مقاله که «ساختارهای زبان‌شناختی و شعور نیمه‌آگاه در شعر»[1] نام دارد، با این جمله آغاز می‌شود:

> هرگاه دربارهٔ بافت واجی و دستوری شعر بحث می‌کنم، حال آن شعر به هر زبان و دوره‌ای که تعلق داشته باشد، همواره سؤال مشابهی برای شنوندگان یا خوانندگان من مطرح می‌شود.[2]

و البته سؤال مربوط به آگاهی یا ناخودآگاهی شاعر است. یاکوبسن سپس از تجربیات، دیدگاهها و نوشته‌های شاعران متعددی نقل قول می‌کند و در عین حال نظریه‌های خود را دربارهٔ آگاهی یا ناخودآگاهی شاعر یا نویسنده بیان می‌دارد. ما در اینجا به ترجمه و تلخیص این نظریه‌ها بسنده خواهیم کرد.

یاکوبسن عقیده دارد که حساب احتمالات، و نیز مقایسهٔ دقیق متون شعری با دیگر انواع گوناگون پیامهای زبانی، نشان می‌دهد که ویژگیهای چشمگیری که انتخاب، ازدیاد، همنشینی، توزیع و حذف گروههای مختلف واجی و دستوری را در پیام شاعرانه مشخص می‌کنند، نباید حوادثی ناچیز تلقی شوند که تنها اتفاق و حسن تصادف در ایجاد آنها دخیل‌اند. وانگهی ساختار شعری پرمفهوم، چه حاصل بدیهه گویی و چه حاصل تعمقی طولانی و دشوار باشد، به هر صورت انتخابِ جهت‌مند (Orienté) دستمایه‌های کلامی را ایجاب می‌کند، و این امر زمانی محسوستر آشکار می‌گردد که ناقد، نسخه‌های متفاوت یک شعر را در اختیار داشته باشد. زیرا در این صورت است که وی متوجه می‌شود چارچوب واجشناختی، سازه‌شناختی و نحوی تا چه اندازه برای شاعر ارزش و اهمیت دارد. البته بعید نیست که ماهیت دقیق عناصر محوری (Eléments pivots)، خارج از شعور خودآگاه نویسنده

---

1. Jakobson, Roman, "Structures linguistiques subliminales en poésie", in *Huit questions de poétique*, *op. cit.*, pp. 109-126. 2. *Ibid.*, p. 109.

یا شاعر باقی بماند ــ و غالباً نیز چنین است ــ اما حتی اگر شاعر قادر نباشد شیوه‌ها و ترفندهای معتبر و متناسب را دقیقاً نشان دهد و روی آنها انگشت بگذارد، با این وصف او نیز مانند خوانندهٔ دقیق و مطلع، به گونه‌ای طبیعی و غریزی احساس می‌کند که یک متن با حضور چنین عناصری، نسبت به متنی که فاقد چنین عناصری است، چه برتریها و مزایایی در بر دارد. بدیهی است که کاوشها و کند و کاوهای آگاهانه احتمالاً در آفرینش هنری، نقشی مفید و مؤثر ایفا می‌کنند.[۱] با این همه این سؤال مطرح است که آیا، در برخی موارد، پدیده‌های نهفتگی کلامی (Latence verbale) و شم زبانی (linguistique Intuition) ، حتی در چنین شناخت آگاهانه‌ای به گونه‌ای نهانی وجود ندارند و بر آن پیشی نمی‌گیرند؟ شناخت و آگاهی از ساختار شعر، مسلماً می‌تواند پس از عمل آفرینش، در شاعر پدید آید یا حتی هرگز پدید نیاید. گوته و شیلر هر دو بر این مطلب تأکید کرده‌اند و گوته بر این باور است که تأملات و تفکرات تکمیلی شاعر غالباً در تصحیح یا بهبود اثر وی سودمند نیستند.[۲] یاکوبسن به عنوان نمونه یکی از آثار خله بنیکوو[۳] و گفته‌های او را یادآور می‌شود. این شاعر بزرگ روس در سال ۱۹۰۸ شعر کوتاهی با عنوان « جیرجیرک » می‌نویسد و، چند سال بعد، ناگهان متوجه می‌شود که در اولین جمله شعر ــ بین دو مکث اصلی ــ هریک از آواهای ک، ر، ل و اُ را، در این جمله پنج بار تکرار کرده است. وی در رساله خود، که به سال ۱۹۱۳ـ۱۹۱۲ تدوین شد، می‌نویسد:

---

۱. یاکوبسن در اینجا به عنوان مثال به گفتهٔ بودلر استناد می‌کند و به نظریه‌های ادبی ادگار آلن پو اشاره دارد. اما امروزه بسیاری از منتقدان بر این باورند که حتی ادگار پو ابتدا اشعار خود را می‌سرود، داستانهای کوتاه و تخیلی خود را می‌نوشت و سپس بر پایه آنها به ارائه نظریه‌های ادبی می‌پرداخت.

2. Cf. *Ibid.*, p. 110.

۳. Viktor Vladimirovitch, Khlebnikov (۱۹۲۲ـ۱۸۸۵)، شاعر معروف روس، او یکی از بنیانگذاران مکتب آینده‌گرایی (futurisme) بود.

«این امر کاملاً خارج از ارادهٔ شخصی بود که این مطلب پوچ و نامربوط را می‌نوشت» خله بنیکوو به این ترتیب به گروه شاعرانی می‌پیوندد که اذعان دارند ساخت و کار زبان‌شناختی پیچیده‌ای می‌تواند خارج از ادراک، تصور و ارادهٔ آنها با آثارشان مرتبط باشد[۱]، یا به قول ویلیام بلیک[۲] «بدون تعمد و تفکر و حتی بر خلاف قصد و نیت شاعر».

باید افزود که دیدگاههای انتقادی نویسنده یا سراینده ــ و به گفته یاکوبسن فرازبان (Métalangue) وی ــ ممکن است نسبت به زبان شعری وی در تأخیر باشد.

از سوی دیگر اشعار عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و معماها، نمونه‌هایی واضح و گویا در اختیار زبان‌شناس قرار می‌دهند که در آنها، ساختارهای زبانی کاملاً پربار و بسیار مؤثری به چشم می‌خورند، و ما به خوبی می‌دانیم که در اینجا هیچ‌گونه استدلال مطلق و مجردی دخالت ندارد. سرایندهٔ اشعار عامیانه که بر سنت شفاهی تکیه می‌کند، گاه حتی از چگونگی پدید آمدن ضرباهنگ، کوتاهی یا بلندی هجاها و دیگر خصوصیات عروض و قافیه اطلاعی ندارد. با این وصف واجشناسی دستوری شعر شفاهی، نظام ارتباطات پیچیده و دقیقی را نشان می‌دهد که شکل می‌گیرند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند، بی‌آنکه هیچ‌کس از قواعدی که بر این شبکهٔ مرکب و مختلط حکمفرماست، آگاهی داشته باشد. به همین ترتیب نیز در ضرب‌المثل‌ها و معماها، ایجازهای پرکنایه، کیفیت برتر کلامی، توازن‌های دستوری، تجنیس‌ها و بسیاری از آرایه‌های دیگر وجود دارند که مسلماً به شیوه‌ای آگاهانه پدید نیامده‌اند. بنابراین شم زبانی می‌تواند به عنوان عامل اصلی یا حتی تنها عامل آفریننده ساختارهای واجشناختی و دستوری

---

۱. قبلاً اشاره کردیم که مهدی اخوان ثالث نیز شعر را «پرتویی از شعور نبوت» می‌داند.

۲. William Blake (۱۸۲۷ـ۱۷۵۷)، نقاش و شاعر انگلیسی، او را مستعلق به مکتب پیش‌نمادگرایی می‌دانند.

غامض، ایفای نقش کند. این امر نه تنها دربارهٔ ادبیات شفاهی و مواردی که برشمردیم صادق است، بلکه در مورد آثار شاعران نیز صدق می‌کند. چنین ساختارهایی که بویژه در سطح شعور نیمه‌آگاه بسیار نیرومندند، احتمالاً بدون دخالت قضاوتهای منطقی یا شناخت آگاهانه در کار آفرینش شاعر، و همچنین در برداشت و بینش خوانندهٔ حساس، عمل می‌کنند. چنین خواننده‌ای بی‌آنکه پایه و اساس ساختاربندی واجشناختی و دستوری شعر را دریابد، کمال شگفت‌انگیز ابیات را احساس می‌کند.

تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی «هنگام»

در میان اشعار روایی مهدی اخوان ثالث که از جمله مشهورترین آنها مرد و مرکب، قصه شهر سنگستان، کتیبه، خوان هشتم و آدمک و آخر شاهنامه را باید نام برد، جایگاه ویژه‌ای را می‌توان به هنگام اختصاص داد. قطعهٔ هنگام در واقع یکی از کوتاهترین و منسجم‌ترین اشعار روایی اخوان است که در عین حال همانند یک تراژدی کلاسیک[1] عناصری چون ذکر موقعیت (Exposition)، بحران، گره (Noeud) و گره‌گشایی (Dénouement) را در بر دارد. شخصیتها را در برابر چشم خواننده، به حرکت و گویش درمی‌آورد و احساس ترس و ترحم را در وی برمی‌انگیزد. این قطعه نه تنها به دلیل روایی بودن بلکه به علت وجود عناصری که تحلیل، چگونگی ساخت و کار آنها را مشخص می‌سازد، ساختاری بسته دارد.

هنگام

۱ هنگام رسیده بود. ما در این
۲ کمتر شکی نمی‌توانستیم.

---

۱. مثلاً «برنیس» (*Bérénice*) اثر راسین، که کم‌حادثه‌ترین و درنتیجه نابترین تراژدی این نویسنده تلقی شده است.

آمد روزی که نیک دانستند
آفاق این را و نیک دانستیم.

هنگام رسیده بود. می‌گفتند:
«هنگام رسیده است؛ اما شب
نزدیک غروب زهره، در برجی
مرغی خوانَد که «هوی کو کوکب»
آن مرغ که خواند اینچنین سی بار
این جنگل خوف سوزد اندر تب.
آنگاه دگر بسا دلا با دل
آنگاه دگر بسا لبا بر لب.»

از پیش صف قبیله، چون فریاد،
پیری که نقیب بود، آمد، گفت:
«هنگام رسیده است؛ اما باد
انگیخته ابری آنچنان از خاک
کز زهره نشان نمانده بر افلاک.»

جمعی ز عشیره نیز می‌گفتند:
«هنگام رسیده است؛ مرغ اما
دیری‌ست نشسته خامش و گویا
رفته است ز یاد ورد جادوئیش؛
ناخوانده هنوز هفت باری بیش.»

سرگشته قبیله، هر یکی سویی،

۲۴ باریده هزار ابر شک در ما،
۲۵ و افکنده سیاه سایه‌ها بر ما.
۲۶ «هنگام رسیده بود؟ می‌پرسیم.
۲۷ و آن جنگل هول همچنان برجا
۲۸ شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم.[۱]

تهران، فروردین ۱۳۳۹

الف) «هنگام»، یک ساختار بسته

«هنگام» نخستین بار در مجموعه از این اوستا (۱۳۴۴) به چاپ رسید و سپس در بهترین امید (۱۳۴۸) در میان قطعات برگزیده قرار گرفت. این دو چاپ اندکی متفاوت‌اند، از این جهت که در اولین مجموعه، «هنگام» شامل پنج بند است و در مجموعهٔ بعدی، دو مصرع آخر شعر از بقیه فاصله می‌گیرند و بند جداگانه‌ای را تشکیل می‌دهند. ما در بررسی خود نخستین چاپ قطعه را مد نظر قرار داده‌ایم.

تعداد مصرعها در بندهای مختلف شعر متفاوت است: چهار مصرع در بند نخست، سپس هشت مصرع، پنج مصرع و مجدداً پنج مصرع و سرانجام شش مصرع در بند پنجم، که آخرین بند قطعه است. این پیکره‌بندی از سویی نشان می‌دهد که شعر از ترکیبی «آزاد» برخوردار است و از سوی دیگر بندهای زوج و بندهای فرد را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد. در عین حال بین بندهای زوج از یک طرف و بندهای فرد از طرف دیگر، نوعی همبستگی ایجاد می‌کند. در واقع بنا به نظریه یاکوبسن نه تنها تناوب بندهای زوج و فرد در ساختار متون شعری، نقشی بسیار اساسی بر عهده دارد[۲]، بلکه در اشعاری که این گونه بندها را شامل می‌گردند، همبستگی عمیقی بین بندهای متعلق به

---

۱. از این اوستا، انتشارات مروارید، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۹، ص ۸۴-۸۲.

2. Cf. *Une vie dans le langage*, *op. cit.*, p. 150.

هر گروه پدید می‌آید.[1] بررسی عناصر درونی، چگونگی این ارتباط را آشکار می‌سازد.

در نخستین نگاه به «هنگام» این نکته جلب نظر می‌کند که در اولین و آخرین بند شعر ــ که در هر دو تعداد مصرعها زوج است ــ ضمیر اول شخص جمع («ما») چه به صورت فاعل و چه به صورت متمم، بسامدی چشمگیر دارد: ۳بار در بند اول و ۶بار در بند آخر. در حالی که در بقیهٔ بندها، این ضمیر حتی یک بار هم به چشم نمی‌خورد. مشابهت میان این دو بند، ما را بر آن می‌دارد که مقایسه‌ای بین آنها به عمل آوریم و دیگر تشابهات و نیز تباین‌های موجود میان آنها را بسنجیم. اولین نکتهٔ شایان ذکر آن است که وجود صور مربوط به اول شخص جمع، در تقابل با صور سوم شخص در بقیهٔ بندها، اهمیت کاربرد شناختی (Pragmatique) و قاطعانه بیان را، در این دو بند نشان می‌دهد. اشارهٔ گوینده به خود و لااقل یکی از همراهانش، فضایی درونی‌تر و شخصی‌تر را در این دو بند حاکم می‌سازد.[2] در حالی که در بندهای دیگر به نظر می‌رسد که گوینده با محیطی که توصیف می‌شود، فاصله می‌گیرد. به علاوه در هر دو بند مذکور، جملهٔ «هنگام رسیده بود» تکرار می‌شود اما در بند اول وجه اخباری و در بند آخر وجه استفهامی، برای این جمله به کار رفته است. در واقع شعر با همین جمله آغاز می‌شود: جمله‌ای کلیدی که در ابتدا تأکیدی محکم و مطمئن است و آغاز نوعی دگرگونی را بشارت می‌دهد، اما در پایان بیانگر پرسشی است؛ پرسشی پرابهام و اضطراب‌آلود که بر جای مانده و نشان می‌دهد که حادثه‌ای که انتظار می‌رفت، نه تنها به وقوع نپیوسته بلکه حتی چگونگی امکان رخداد آن، زیر سؤال رفته است. به علاوه واژگانی نیز در هر دو بند تکرار می‌شوند: «شک» و «روز». درباره واژهٔ نخست باید گفت که در بند اول «شک» با «ی» نکره

1. Cf. Adam, J. H., *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 46.
2. Cf. *Une vie dans le langage*, *op. cit.*, p. 151.

همراه شده و بنابراین کلمه‌ای نامعین و مفرد است. اما در بند پایانی، استعارهٔ «هزار ابر شک» فراوانی و ثبات این احساس را تصریح می‌کند. وانگهی در بند اول، بار منفی کلمه، با کاربرد فعل به صورت نفی («نمی‌توانستیم»)، خنثی می‌شود، برعکس در بند آخر هیچ رکن منفی در ابیات، از سنگینی بار مفهوم ضمنی (Connotation) واژهٔ نمی‌کاهد. در مورد واژهٔ «روز» نیز از نظر دستوری وضع بر همین منوال است: «ی» نکره در بند نخست وجود دارد اما در بند آخر با فقدان آن مواجه هستیم. این تفاوت از نظر معنی‌شناختی پرمفهوم است زیرا جنبه ناپایدار و محدود در زمان (Ponctuel) واقعه نخست، و تداوم و پایداری احساس ترس را، در پایان روایت، آشکار می‌سازد. در حقیقت واژه «روز» در بند پایانی به مفهوم «روزها» ست و حسی را تداعی می‌کند که در سراسر روز، طی ایامی متوالی و نامتناهی بر قلب و روح چیره می‌ماند. برعکس در بند نخست این واژه القاگر آغاز کُنشی (Action) است که می‌رود تا دسیسه (Intrigue) ای را به دنبال داشته باشد. همان طور که بسیاری از قصه‌های فولکلوریک، داستانهای عامیانه یا حکایات منظوم و غیره با جملاتی نظیر: روزی روزگاری ... روزی پیرمردی ... روزی ز سر سنگ ... روزی به غرور جوانی ... آغاز می‌شوند. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که تشابه عبارات و واژه‌ها در اینجا از سویی بین دو بند نخست و آخر پیوندی تنگاتنگ پدید می‌آورد اما از سوی دیگر، به این سبب که کاربرد و مفهوم این عناصر مشترک دقیقاً یکسان نیست، مسئلهٔ تکرار صرف مطرح نمی‌شود، و باید گفت که این دو بند در توازن قرار می‌گیرند. وانگهی بین دو واژهٔ «آفاق» و «قبیله» نیز توازنی به چشم می‌خورد؛ زیرا بدیهی است که هر دو واژهٔ مذکور به یک واقعیت واحد (مجموعه شخصیت‌های روایت) اسناد شده‌اند. اما «آفاق» (در بند اول) اسم جمع و مجاز مرسل (Métonymie) است و به تمام مردم جهان، یعنی مجموعه‌ای بسیار گسترده اشاره دارد. در برابر این «اغراق» (Hyperbole)، کلمهٔ «قبیله»، بخصوص با

پراکندگی افراد آن (« هر یکی سویی »)، معنایی محدودتر و اندکی تحقیرآمیز (Péjoratif) به خود می‌گیرد. پس این دو واژه نیز از جنبه‌ای متشابه و از جنبه‌ای دیگر متباین‌اند، و در عین حال تضاد میان آنها بیانگر تغییر بینش گوینده نسبت به جماعتی است که خود، جزئی از آن به حساب می‌آید. مقایسه بین افعال دو بند اول و آخر شعر نیز می‌تواند در این زمینه بسیار روشنگر باشد. ابتدا باید توجه داشت که اکثر افعال، در قافیه قرار گرفته و بنابراین برجسته‌سازی (Mise en relief) شده‌اند. در حقیقت تمام افعالی که فاعل آنها به اول شخص جمع آمده ــ بجز « می‌ترسیم » در مصرع آخر شعر که از نظر دستوری حذف آن میسر است ــ در قافیه قرار دارند. افعال بند نخست به زمان گذشته (نمی‌توانستیم، دانستیم) و افعال بند پایانی به زمان حال صرف شده‌اند (می‌پرسیم، می‌ترسیم). پس از نظر فاعل و جایگاه فعل در مصرع، تشابه و از نظر زمانی تباین، بین این افعال، مشاهده می‌شود. این گونه توازن‌ها به اعتقاد یاکوبسن نوعی همبستگی معنایی را بین عناصر پدید می‌آورند و می‌توانند مضامینی فراوان را به ذهن متبادر کنند.[1] در واقع نیز افعال فوق به نوعی یکدیگر را تداعی می‌کنند. زیرا « دانستن » غالباً نتیجه « پرسیدن » است و منشأ ترس چیزی جز جهل و ناتوانی نیست. این نکته نیز، علاوه بر مواردی که قبلاً ذکر شد، پیوندی استوارتر بین بندهای نخست و آخر ایجاد می‌کند.

همان طور که ملاحظه می‌گردد ما در مقایسه بین این دو بند، عناصری را متوازن دانستیم که در فاصله با یکدیگر قرار دارند. پس باید مجدداً یادآور شویم که یاکوبسن در تحلیل‌های خود از اشعار به این گونه توازن‌های فاصله‌دار (Parallélisme à distance) توجه کافی مبذول می‌دارد. البته برخی منتقدان بر او ایراد گرفته و ادعا کرده‌اند که خواننده به هنگام قرائت، شعر را

1. Voir. Jakobson, cité par Adam, J. H., *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 100.

آن گونه درک می‌نماید که پیکره‌بندی زبانی آن ایجاب می‌کند؛ خواننده قطعه را از آغاز می‌خواند، جملات را دنبال می‌کند، پایان شعر را برای درک آغاز آن مد نظر قرار نمی‌دهد، پس توازن‌های فاصله‌دار از دید وی پنهان می‌مانند. یاکوبسن در پاسخ به این گونه انتقادات به شاعرانی چون بودلر و ادگار پو، و به گرایش طبیعی آنها به اصل واپس‌نگری (Le principe rétrospéctif) در ساختار شعر اشاره می‌کند و این گرایش را با آنچه در علم زبان، روندهای همگونی و ناهمگونی پس‌رو (Assimilation et dissimilation régressives) می‌نامند، در تناسب می‌داند. در واقع پیکره‌بندی زبانی یک جمله نیز ایجاب می‌کند که خواننده برای اطمینان از ترکیب متقارن آن و درک بینشی کلی، به پایان جمله متوسل شود.[1]

پس از این یادآوری کوتاه، دربارهٔ شعر «هنگام» لازم است از خود بپرسیم که بین بندهای نخست و آخر از یک سو و بند دوم که تعداد مصرعهای آن زوج است از سوی دیگر، چه توازنی برقرار می‌گردد. در این باره باید گفت که مصرع اول بند دوم به بند نخست وابسته به نظر می‌رسد؛ اولاً به دلیل قافیه‌ها (می‌گفتند / دانستند) و ثانیاً به این سبب که جمله کلیدی «هنگام رسیده بود» در اینجا دقیقاً مانند یک مصرع‌گردان (Refrain) تکرار می‌شود. در واقع تنها در این مصرع، و در بند نخست و آخر است که زمان ماضی بعید برای این جمله به کار رفته، حال آنکه در تمامی بندهای دیگر زمان فعل تغییر می‌کند («هنگام رسیده است»). از سوی دیگر ترکیب بقیه مصرعهای بند دوم به گونه‌ای است که با بندهای فرد متشابه می‌نماید. پس می‌توان مصرع نخست بند دوم را مانند رابطی بین بند اول و بقیه بندهای فرد در نظر گرفت، گذاری (Transition) از گفتمان[2] به روایت. در واقع بندهای نخست و

---

1. Cf. Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Le Seuil, Paris, 1973, p. 495.

۲. Discours، در مفهومی که ناقدان ساختگرا به این واژه اطلاق می‌کنند. آنان در هر حکایت دو بخش را متمایز می‌سازند: روایت و گفتمان. روایت آن قسمت از داستان است که از ←

آخر، بیانی به شیوهٔ گفتمان دارند زیرا در هر دو، بر خلاف بندهای دیگر، نه تنها گوینده حاضر است بلکه اندیشه‌ها و احساسات خود را بیان می‌کند (کمتر شکی نمی‌توانستیم، نیک دانستیم، شب می‌ترسیم ...) در حالی که از نیم مصرع اول بند دوم، روایت با دخالت عناصری کاملاً متفاوت (بویژه اشخاص، عوامل طبیعی و ماوراء طبیعی) آغاز می‌شود. چنین نگرشی به این مصرع خاص، بین بند دوم و بقیهٔ بندهای زوج تمایزی پدید می‌آورد و در عین حال بند دوم را در گروه بندهای فرد قرار می‌دهد. ساختار و آرایش جملات این بند و مقایسه آن با دیگر بندهایی که تعداد مصرعهای آنها فرد است چنین بینشی را تأیید می‌کند. زیرا بین بندهای دوم، سوم و چهارم شعر، تشابهی بدیهی به چشم می‌خورد.

در هریک از این بندها، نقل قولی وجود دارد؛ نقل قولها پس از صیغه‌های مختلف یک فعل واحد («گفتن») قرار می‌گیرند و همواره با جملهٔ کلیدی ــ که در اینجا فعلی به زمان ماضی نقلی دارد ــ آغاز می‌شوند. این جمله همواره با حرف ربط ساده «اما» به جمله بعدی می‌پیوندد (اما شب، اما باد، مرغ اما) در حالی که در بند اول و آخر ــ و فقط در این دو بند ــ از حرف ربط «و» استفاده می‌شود. زمان افعال نقل قولها در بندهای دوم تا چهارم نیز با زمان افعال بند نخست کاملاً متفاوت است. در واقع بند نخست تنها بندی است که تمامی افعال آن به زمان گذشته‌اند (ماضی مطلق، ماضی استمراری و ماضی بعید)[1]. وانگهی فاعل جملات ربطی بندهای ۲، ۳ و ۴، اگرچه

← شخصیت‌ها و حوادث یاد می‌کند، و گفتمان آن قسمت که راوی با خواننده خود ارتباط برقرار می‌سازد (زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، فوق‌الذکر، ص ۸۶) و نیز:

- Todorov, T., "Les catégories du récit littéraire" in *L'analyse structurale du récit*, Le Seuil, Paris, 1981, p. 126.

- Maigueneau, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993, pp. 38-39.

۱. به این معنی که از زمان حال و ماضی نقلی در آن استفاده نشده است.

همواره مفرد است، اما هرگز انسان نیست. در بند دوم و چهارم «مرغ» فاعل قرار می‌گیرد و در بند سوم «باد» فاعل است. تمام نقل قولها شامل یک جملهٔ طولانی است که هر بار در طول چند مصرع ادامه می‌یابد. البته در بند دوم، دو مصرع کوتاه به نقل قول اضافه شده که بندهای دیگر فاقد آن‌اند.

توازنهایی که بین بندهای فوق از یک سو و بندهای نخست و آخر از سوی دیگر برقرارند، ما را به این نتیجه‌گیری هدایت می‌کنند که پیوندی بین بندهای هر گروه ــ فرد و زوج ــ وجود دارد.[۱] بنابراین همبستگی بین بند نخست و بند آخر و تقابل آنها با بندهای دیگر[۲] به خوبی نشان می‌دهد که قطعهٔ «هنگام» ساختاری منسجم دارد که به شکل یک دایرهٔ بسته و کامل است. این شعر با عناصری آغاز می‌شود که در پایان نیز، البته به صورتی دیگر، وجود دارند. وانگهی همان طور که ملاحظه شد، برخی عناصر موجود در این دو بند به نوعی پژواک یکدیگرند. شایان ذکر است که به عقیدهٔ ساختگرایان، انسجام درونی بهترین وسیله برای تحقق خودمرکزگرایی (Intransitivité) متن و تأکید بر این اصل است که، شعر هدفی جز خود ندارد.[۳]

---

۱. باید به خاطر داشت که به اعتقاد یاکوبسن تشابه بندهای فرد ــ یا زوج ــ فقط شباهتی نحوی نیست، بلکه پایه و اساس تضاد معناشناختی دوگانه‌ای است و بر این تضاد تأکید می‌کند.

۲. آدان (Adam) دربارهٔ همبستگی بندهای فرد از یک سو و همبستگی بندهای زوج از سوی دیگر، به تحلیل‌های یاکوبسن از اشعار، اشاره می‌کند و می‌نویسد: «یاکوبسن در تحلیل‌های بیشمار خود از «سونه» (Sonnet) پیوندهای دیگری را بین چهار بند شعر آشکار می‌سازد. او عدم تعادل تعداد مصرعها، در بندهای مختلف را در نظر می‌گیرد و به این نتیجه می‌رسد که همبستگی عمیقی بین بندهای فرد، در تقابل با بندهای زوج، وجود دارد. به علاوه بین بندهای برونی از یک طرف و بندهای درونی، از طرف دیگر، نیز همین همبستگی عمیق به چشم می‌خورد». «این مطلب را تا حدودی با تکیه بر این نکته می‌توان توضیح داد که رابطه بین بندهای زوج و رابطه بین بندهای فرد (و نیز رابطه بین مجموعه بندهای برونی و مجموعه بندهای درونی) متقارن است.»

Adam, J. M., *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 46.

3. Cf. Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, *op. cit.*, p. 347.

ب) بررسی آوایی

بی‌شک شعر، قبل از هرچیز، آرایه‌ای آوایی است. اما [...] اگر قراردادهای شعری مثلاً وزن، قافیه و تکرار آواها را تنها در سطح آواشناختی بسنجیم، قوه تعقل خود را فقط در زمینهٔ صوری به کار بسته‌ایم و هیچ تجربه بنیادی این روش را توجیه نمی‌کند. والری می‌گوید: «شعر تردیدی است ممتد بین صوت و مفهوم» و این عبارت او، از تمام صور تفکیک‌گرایانه در زمینهٔ آوایی، بسیار واقع‌گراتر و علمی‌تر است.[1]

ما در بررسی آوایی قطعه «هنگام»، ابتدا به مطالعهٔ قافیه‌ها می‌پردازیم. جدول زیر چگونگی ترتیب آنها و نقش نحوی هریک از کلماتی را که در قافیه قرار گرفته‌اند، نشان می‌دهد. علامت ∅ در مقابل یک واژه بیانگر آن است که این واژه با هیچ واژه دیگری، در پایان مصرع، هم‌قافیه نیست.

شماره مصرع	ترتیب قافیه	واژه	مقوله دستوری	نقش محوری
۱	∅	در این	ضمیر اشاره	متمم فعل
۲		نمی‌توانستیم	فعل + شناسه	
۳		دانستند	فعل + شناسه	
۴		دانستیم	فعل + شناسه	
۵		می‌گفتند	فعل + شناسه	
۶		شب	اسم عام	قید زمان
۷	∅	در برجی	حرف اضافه + اسم عام	متمم قیدی

1. Jakobson, R., *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 233.

شماره مصرع	ترتیب قافیه	واژه	مقوله دستوری	نقش محوری
۸	←	کوکب	اسم عام	مفعول
۹	∅	سی بار	صفت شمارشی + موصوف	قید تکرار
۱۰	←	تب	اسم عام	متمم فعل
۱۱	∅	دل	اسم عام	متمم فعل
۱۲	←	لب	اسم عام	متمم فعل
۱۳	←	فریاد	اسم عام	متمم فعل
۱۴	∅	گفت	فعل	
۱۵	←	باد	اسم عام	نهاد
۱۶	←	خاک	اسم عام	متمم فعل
۱۷	←	افلاک	اسم عام/ جمع	متمم فعل
۱۸	∅	می‌گفتند	فعل	
۱۹	←	اما	حرف ربط	
۲۰	←	گویا	فعل	قید تردید
۲۱	←	جادوئیش	صفت توصیفی + ضمیر	مضاف‌الیه
۲۲	←	بیش	صفت تفصیلی	قید مقدار
۲۳	∅	سویی	اسم عام	قید مکان
۲۴	←	در ما	حرف اضافه + ضمیر	متمم فعل
۲۵	←	بر ما	حرف اضافه + ضمیر	متمم فعل
۲۶	←	می‌پرسیم	فعل + شناسه	
۲۷	←	برجا	صفت	مسند
۲۸	←	می‌ترسیم	فعل + شناسه	

اولین نکته‌ای که در جدول فوق جلب نظر می‌کند رعایت قافیه در برخی مصرعها و فقدان آن در برخی دیگر است. مثلاً مصرعهای ۱، ۷، ۹، ۱۱ و ...

بی‌قافیه‌اند. وانگهی قافیه‌ها به صورت نامنظم ظاهر می‌شوند. گاه به شکل ضربدر (مصرع ۲ هم‌قافیه با مصرع ۴ و مصرع ۳ هم‌قافیه با مصرع ۵)، گاه به صورت پیوسته (مصرع ۱۶ هم‌قافیه با مصرع ۱۷، مصرع ۱۹ هم‌قافیه با مصرع ۲۰ ...) و گاه به شیوه‌ای تکراری (مانند مصرعهای ۶، ۸، ۱۰، ۱۲ که همگی هم‌قافیه‌اند). در واقع اخوان ثالث برای پدید آوردن موسیقی از قافیه استفاده می‌کند اما در اشعاری به سبک و سیاق نیمایی، رعایت قافیه را در همه جا لازم و واجب نمی‌داند. ساخت قافیه‌ها از نظر تعداد هجاهای هم‌آوا و نیز تعداد هجا در واژه قافیه‌ها[1] متفاوت است. مثلاً در قافیه‌های ۴ ،۲ دو هجای مشترک هم‌آوا (۷ واج مشترک) وجود دارد و واژه‌های هم‌قافیه به ترتیب ۶هجایی و ۳هجایی‌اند (nemitav<u>ɑnestim</u> / d<u>ɑnestim</u>). قافیه‌های ۶و ۸ و ۱۰ و ۱۲ یک هجای مشترک هم‌آوا (با ۲ واج) دارند و تعداد هجاهای واژه قافیه‌ها، در سه مصرع، یک و در یک مصرع ۲ است (kok<u>ab</u>/ t<u>ab</u> / ʃ<u>ab</u> / l<u>ab</u>/). در مصرعهای ۳ ،۵ تعداد هجاهای واژه قافیه‌ها یکسان است و بین دو کلمهٔ هم‌قافیه یک هجای مشترک (با ۴ واج) وجود دارد. (migof<u>tand</u> / danes<u>tand</u>/). به همین ترتیب نیز در مصرعهای دیگر تفاوتهایی مشاهده می‌شود.

البته قافیه بنا بر تعریف، تکرار منظم واج‌ها یا گروههای واج‌های همسنگ است، اما در تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی بررسی قافیه تنها از نقطه‌نظر آوایی نوعی «ساده‌پنداری اغراق‌آمیز» به نظر می‌رسد. به اعتقاد یاکوبسن «هم‌قافیه شدن واژه‌ها الزاماً ارتباطی معنایی بین عناصری که به یکدیگر پیوند می‌خورند، ایجاب می‌کند».[2] پس به هنگام بررسی قافیه‌ها باید از خود پرسید که آیا قافیه از برخورد پسوندهای سازه (Terminaison morphologique) ای یا پسوندهای مشابه پدید آمده است؟ آیا واژه قافیه‌ها به

---

۱. منظور از «واژه قافیه» کلمه‌ای است که همراه با کلمه‌ای دیگر، قافیه را به وجود می‌آورد.
2. Cf. *Ibid.*, p. 233.

یک مقولهٔ دستوری تعلق دارند یا به مقوله‌های مختلف؟ آیا بین این واژه‌ها نوعی شباهت یا همجواری معنایی که ایجاد تصویر کند، وجود دارد یا نه؟[1] بنابراین لازم به نظر می‌رسد که نکات فوق را در بررسی قافیه‌های شعر «هنگام» در نظر داشته باشیم.

واژه‌های قافیهٔ ۲/۴ به یک مقوله دستوری تعلق دارند: دو فعل (توانستن و دانستن) که فاعلهای آنها (به صورت شناسه‌ها) همسان است. اما فعل اول به صورت منفی و به ماضی استمراری و دومی به صورت تأکیدی و به زمان ماضی مطلق آمده است: نمی‌توانستیم / دانستیم. هم‌قافیه شدن این دو فعل در واقع تقابلی بین مفاهیم آنها پدید می‌آورد و اشاره‌ای به این مضمون است که «توانستن» همواره پیامد «دانستن» نیست. بویژه که در اینجا فعل اصلی حذف شده و فقط فعل تابع باقی مانده است.[2] واژه قافیه‌های ۳/۵ نیز از نظر تعلق به یک مقوله دستوری و همسانی شناسه‌ها، مشابه قافیه مصرعهای ۲/۴ هستند اما زمان افعال در اینجا نسبت به قافیه قبلی، معکوس است (ماضی مطلق / ماضی استمراری). مقایسه بین قافیه‌های ۲/۴ و ۳/۵ نشان می‌دهد که فعل «دانستن» همواره بیانگر عملی محدود در زمان (Action ponctuelle) است حال آنکه «توانستن» و «گفتن» اعمالی را خاطرنشان می‌کنند که در زمان ادامه می‌یابند. همجواری قافیه ۳/۵ با قافیه ۲/۴ و مفهوم ضمنی آن، این اندیشه را به ذهن متبادر می‌کند که پیامد «دانستن» چیزی جز «گفتن» نیست. اینک چنان‌که فقط توالی قافیه‌ها را، بی‌توجه به عناصر دیگر، در این چهار مصرع در نظر بگیریم، به نظر می‌رسد که در همین دو بیت کوتاه، یکی از مفاهیم نهفته در شعر به روشنی القا می‌شود: «ناتوانی در عمل و اکتفا به گفتار».

---

1. Cf. *Ibid.*, pp. 233-234.

۲. آیا در اینجا به نظر نمی‌رسد که اخوان واقعیت مفهوم مصرع معروف فردوسی «توانا بود هر که دانا بود» را زیر سؤال می‌برد و تا حدودی انکار می‌کند؟

واژه قافیه‌های ۱۲ /۱۰ /۸ /۶ همگی اسم عام و مفردند اما همان طور که در جدول ملاحظه می‌شود، نقشهای نحوی متفاوتی دارند. از نظر معنایی «شب» و «کوکب» در تناسب‌اند و احتمالاً مضمون راهبری و راهنمایی را در بر دارند. «تب» و «لب» نیز به نوعی یکدیگر را تداعی می‌کنند زیرا اصطلاحاتی چون «تب عشق»، «در اشتیاق سوختن»، «سوز و گداز عاشقی» و غیره در زبان فارسی بسیار متداول‌اند و دلباختگی و شور و لذت، غالباً به آتش تشبیه می‌شود. اما در عین حال «تب» و «لب» که اولی به صورت کنایه (Métalepse) و دومی در اصطلاح «لبا بر لب» به کار رفته‌اند، ظاهراً مفهومی متضاد به خود می‌گیرند، زیرا هرچند مصرع دوم پیامد جملهٔ نخست را بیان می‌کند لیکن «تب» به سوختن جنگل اشاره دارد و «لب» به عنوان جزئی از اصطلاح فوق‌الذکر، نشانگر شادمانی و همدلی مردمان قبیله است. «فریاد» و «باد» در ابیات ۱۵ /۱۳ نیز هر دو اسم عام و مفردند اما با نقشهای نحوی متفاوت ظاهر می‌شوند. به نظر می‌رسد که این قافیه نیز ایجاد تصویر می‌کند به این معنا که واژه قافیه مصرع دوم یعنی «باد» را شاید بتوان تأکیدی بر واژهٔ نخست («فریاد») و احتمالاً بی‌اثر بودن آن تلقی نمود. مگر نه آنکه از دیدگاه یاکوبسن «همسنگی اصوات، زمانی که به عنوان اصل سازنده (Constitutif) در توالی منعکس می‌شود، لزوماً تشابهاتی معنایی را شامل می‌گردد».[1]

در قافیه ۱۷ /۱۶ دو اسم خاص یکی به صورت مفرد («خاک») و دیگری به صورت جمع («افلاک») به چشم می‌خورند که از نظر نحوی نقشهای مشابهی دارند، اما افلاک (همانند کوکب) به گروه اشیای دور از دسترس تعلق دارد و به همین سبب با «خاک» در تضاد است.[2] وانگهی دو

---

1. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 235.

2. Cf. Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, *op. cit.*, ch. 10, "La poétique de Jakobson", p. 346.

واژهٔ «خاک» و «افلاک» به خودی خود، دو نقطهٔ کاملاً متقابل و بی‌نهایت دور از یکدیگر را تداعی می‌کنند.

دربارهٔ قافیه‌های ۲۰ /۱۹ و ۲۲ /۲۱ باید گفت که در اینجا واژه قافیه‌ها به مقوله‌های دستوری کاملاً مختلف تعلق دارند (اما: حرف ربط، گویا: قید تردید، جادوئیش: صفت توصیفی + ضمیر، بیش: صفت تفصیلی). این امر عاری از اهمیت نیست زیرا تمام قافیه‌هایی که تاکنون بررسی شدند همگی از دو واژهٔ متعلق به یک مقوله دستوری پدید می‌آمدند، وانگهی در بند پایانی شعر نیز مصرعهای ۲۵ /۲۴ و ۲۸ /۲۶ دارای قافیه‌های دستوری‌اند.[۱] در حالی که در این بند خاص، شاعر از قاعده‌ای که در سراسر قطعه رعایت کرده است تخطی می‌کند. پس این سؤال را می‌توان مطرح کرد که چرا اخوان که ــ لااقل در این شعر ــ با قافیه‌های دستوری موافق می‌نماید ناگهان این ویژگی را از نظر دور می‌دارد؟ یاکوبسن در این باره می‌نویسد:

> یک شاعر یا یک مکتب ادبی می‌تواند با قافیه‌های دستوری موافق یا مخالف باشد؛ قافیه‌ها باید دستوری یا ضد دستوری باشند: قافیهٔ نادستوری (Agrammatical) که به رابطهٔ بین صوت و ساختار دستوری بی‌توجه می‌ماند، مانند تمام صور نادستورمند (Agrammatisme)، نوعی آسیب‌شناسی کلامی را نمودار می‌سازد.[۲]

با توجه به این دیدگاه می‌توان چنین تصور کرد که درونمایه اضطراب و تشویش حاکم بر این بند، منشأ اغتشاش قافیه‌ها از نظر تعلق به یک مقولهٔ دستوری یکسان است. بی‌شک اگر شاعر در سراسر شعر از قافیه‌های نادستوری استفاده می‌کرد، چنین تصوری جایز نبود. اما تضاد این بند با

---

۱. اگرچه واژه قافیهٔ مصرع ۲۷ از این نظر با مصرعهای ۲۵ /۲۴ متفاوت می‌نماید اما در اینجا فقط تکرار صوتی همانند: آ (*a*) مطرح است.

2. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 234.

دیگر بندهای شعر ــ از این نقطه نظر ــ چنین فرضیه‌ای را محتمل جلوه می‌دهد. این نکته نیز شایان ذکر است که بین این بند و بند آخر، نوعی خلأ ملموس به نظر می‌رسد. در واقع روایت، پس از آخرین مصرع این بند متوقف می‌شود و در بند بعد، گویی خواننده شاهد عواقب حادثه‌ای است که چگونگی وقوع آن بر وی پوشیده می‌ماند. زیرا می‌توان از خود پرسید که آیا سرگشتگی قبیله و ترس مستولی بر افراد، تنها نتیجهٔ خاموشی «مرغ» است؟ آیا فقط سپری شدن «هنگام» می‌تواند این همه اندوه و آشفتگی را توجیه کند؟ یا آنکه واقعه‌ای هولناک رخ داده و به بیان نیامده است؟ در اینجا ظاهراً با همان ابهامی روبه‌رو هستیم که یاکوبسن آن را «ویژگی ذاتی و زوال‌ناپذیر شعر» می‌داند.[۱] البته مقصود از ذکر این نکات، بحث پیرامون آنها نیست بلکه کافی است توجه داشته باشیم که گذر از قافیه‌های دستوری به غیردستوری می‌تواند نشانگر تفاوت معنایی و درونمایه‌ای باشد.

قافیه مصرعهای ۲۵ /۲۴ از کاربرد یک حرفه اضافه و تکرار یک واژه پدید می‌آید؛ بدیهی است که شاعر با این شیوه بر ضمیر «ما» تأکید می‌کند، وانگهی این واژه با قرار گرفتن در قافیه برجسته‌تر نمایان می‌گردد. اما نکتهٔ شایان توجه آن است که این ضمیر، در هر دو عبارتِ مصرعهای ۲۵ /۲۴ متمم واقع می‌شود: «باریده هزار ابر شک در ما»، «و افکنده سیاه سایه‌ها بر ما». این امر در تقابل با بند نخست شعر ــ که «ما» در عبارات آن همواره فاعل است ــ حالت انفعالی و مطاوعت گوینده و همراهان وی را بیان می‌کند. از سوی دیگر هم‌آوایی قافیهٔ منتج از تکرار «ما» با «برجا» (در مصرع ۲۷) می‌تواند نشانگر درماندگی و عدم پیشرفت افراد گروه باشد. مفهوم واژه‌های قافیهٔ ۲۸ /۲۶ (می‌پرسیم، می‌ترسیم) نیز تأییدی بر این مدعاست. در واقع می‌توان چنین استنباط کرد که اطمینان و اعتماد به نفس اولیه ــ و بارز در بند

---

۱. «یکی از خصلتهای ذاتی و زوال‌ناپذیر تمام پیامهایی که بر خود متمرکزند، ابهام است. ابهام نتیجه لازم و حتمی شعر است»، *Ibid.*, p. 238.

نخست ــ در پایان شعر به هراس و وحشت، سرگردانی و آشفتگی، شک و استفهام، و احساس شدید ناامیدی و فروماندگی می‌انجامد. به علاوه در بند آخر، کاربرد مضارع اخباری برای دو فعل «پرسیدن» و «ترسیدن»، تداوم و به گفته گرما[1] حالت «راکد ماندن زمان» را تشدید می‌کند؛ به این معنی که به نظر می‌رسد این دو کنش تا بی‌نهایت همچنان تکرار خواهند شد.

از سوی دیگر و همان طور که قبلاً اشاره شد، در بررسی آوایی لازم است تکرار واکه و همخوان‌ها را بررسی کنیم. بی‌شک جنبه موسیقایی اشعار اخوان ثالث بر هیچ خوانندهٔ آگاهی پوشیده نمی‌ماند و ما در بخش نخست این پژوهش بر این امر بسیار تأکید کردیم. با این همه درباره قطعه «هنگام» نیز باید افزود که این شعر از هماهنگی آوایی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. در واقع در تمام مصرعها حداقل یک صوت وجود دارد که دست‌کم سه بار تکرار می‌شود. به عنوان مثال اگر بند دوم را در نظر بگیریم بسامدهای زیر را ملاحظه می‌کنیم:

مصرع	واکه تکراری	تعداد تکرارها	همخوان تکراری	تعداد تکرارها
۱	i , e	۳	d	۳
۲	a , e	۳	-	-
۳	o , e	۳	r	۴
۴	-	-	k	۴
۵	i , a	۳	n	۵
۶	a	۶	n	۳
۷	ɑ , a	۴ و ۵	b	۳
۸	ɑ	۵	d	۳

1. Greimas, A. I., cité par Adam, J. H., *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 101.

در سراسر شعر تنها یک مصرع فاقد چنین تکراری است: «دیری است نشسته خامش و گویا».[۱] از سوی دیگر باید گفت که در اکثر مصرعها[۲] دست‌کم یکی از آواهای سازندهٔ واژه «هنگام» (hengαm) حداقل سه بار تکرار می‌گردد، و علاوه بر مصرعهایی که در آنها عبارت «هنگام رسیده بود (است)» مانند وردی جادویی از سر گرفته می‌شود، خوشه آواهای en, αn, αm, man, gαn به صورت نامنظم و پراکنده در سراسر شعر بسامدی چشمگیر دارند.[۳] بدین ترتیب آواهای سازنده عنوان ــ که از نظر مفهومی برای شاعر اهمیت بسیار دارد ــ مکرر می‌گردند.

این امر به اعتقاد یاکوبسن نه تنها از ویژگیهای اساسی شعر است[۴] بلکه تشابهی در مفهوم ایجاد می‌کند:

> در شعر، هر تشابه ظاهری در صوت با تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی می‌شود.[۵]

پس تکرارها دلالتی عمیق در بر دارند، به این معنی که خواننده را همواره به کلمهٔ کلیدی متن، که در عین حال درونمایه اصلی این قطعه شعر است، رجعت می‌دهند.

---

۱. می‌توان از خود پرسید که چرا تنها مصرعی که در سراسر شعر واکه یا همخوانی را حداقل سه بار تکرار نمی‌کند این بیت خاص است. آیا این نکته نیز به خودی خود بیانگر مفهومی است؟ آیا می‌توان چنین اندیشید که «خامشی» مرغ که مانع از حرکت و جنبش افراد قبیله می‌شود، چنان شاعر را تحت تأثیر و تأثر قرار می‌دهد که وی، در این مصرع خاص، از ایجاد هماهنگی باز می‌ماند؟ یا آنکه شاعر با عدم رعایت قاعده‌ای که در تمام مصرعهای دیگر حفظ کرده است به نوعی توجه خواننده را به علتی که افراد قبیله را از کُنش باز می‌دارد، جلب می‌کند؟

۲. به غیر از مصراع ۱۳، ۱۴، ۱۸ و ۲۰.

۳. ژولیا کریستوا معتقد است که در بسیاری از اشعار، عناصر کلمه ـ مضمون در تمام گسترهٔ متن پراکنده می‌شوند.

Kristeva, Julia, "Pour une sémiologie des paragrammes", in *Tel Quel*, no. 29, printemps, 1967, Paris, pp. 53-54.

4. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 221.

5. *Ibid.*, p. 240.

بررسی دستوری

مؤلفان کتابهای درسی بر این باورند که برخی اشعار تصویر و تمثیلی در بر ندارند. اما در حقیقت ندرت استعاره‌های واژگانی با ظهور استعاره‌ها و آرایه‌های دستوری باشکوه و فاخر جبران می‌شود.[1]

مهمترین این آرایه‌ها از دیدگاه یاکوبسن توازن است که از نظر علم بیان ساختارهای دستوری مشابه را شامل می‌گردد. و اگرچه یاکوبسن این آرایه را در مفهومی بسیار وسیعتر به کار می‌برد اما لازم به نظر می‌رسد که ما در سطح نحوی، ابتدا به بررسی توازن، به معنای اخص کلمه، بپردازیم. بویژه که بهره‌جویی اخوان ثالث از این آرایه بسامدی چشمگیر دارد. بی‌شک اولین نکته‌ای که در این مقوله جلب نظر می‌کند، تکرار جملهٔ کلیدی است: «هنگام رسیده بود» سه بار با فعلی به زمان ماضی بعید و سه بار با فعلی به زمان ماضی نقلی ــ «هنگام رسیده است» ــ تکرار می‌شود. پس در اینجا هم با تکرار صرف و هم با توازن بین دو صورت متفاوت عبارت ــ به دلیل تشابه ساختاری و تباین از نظر زمان فعل ــ روبه‌رو هستیم. دیگر توازن‌های شعر «هنگام» گاه بین دو مصرع، گاه درون یک مصرع، گاه در ابتدا و گاه در انتهای مصرعها جلب توجه می‌کنند. به عنوان مثال مصرعهای ۱۱ و ۱۲ ساختار دستوری دقیقاً مشابهی دارند: آنگاه دگر بسا دلا با دل / آنگاه دگر بسا لبا بر لب. در هر دو مصرع آرایش جمله دارای چنین نظمی است: قید زمان + قید + اسم عام + واژه پیوندی + اسم عام. در مصرع ۲۸ این تشابه کامل در درون مصرع قابل رؤیت است: شب می‌ترسیم / روز می‌ترسیم، و آرایش جمله براساس نظم: اسم + فعل + شناسه صورت می‌گیرد. در مصرعهای ۳ و ۴ توازن در پایان مصرعها به چشم می‌خورد: نیک دانستند / نیک دانستیم، یعنی قید + فعل + شناسه. در موارد دیگر توازن دستوری تنها

1. *Ibid.*, p. 244.

ابتدای مصرعها را شامل می‌گردد و تکرار کلمات یکسان را در بر ندارد. مثلاً مصرعهای ۲۴ و ۲۵ هر دو با صفت مفعولی آغاز می‌شوند: باریده / افکنده، و اگرچه متمم‌های پایانی یکسان‌اند (در ما / بر ما) اما آرایش بقیه عناصر جمله دقیقاً مشابه نیست. در مصرعهای ۲۱ و ۲۲ مجدداً می‌بینیم که در آغاز مصرعها از صفت مفعولی استفاده می‌شود: رفته / ناخوانده. یاکوبسن دربارهٔ این گونه توازن‌ها می‌نویسد:

> هر نوع بازگشت یک مضمون دستوری مشابه که می‌تواند جلب نظر کند، ترفندی مؤثر است [...] این گونه ترفندها خصلتی قاطع دارند. خواننده حتی اگر از حساسیت اندکی برخوردار باشد به گونه‌ای غریزی جلوهٔ شاعرانه و بار معناشناختی این گونه آرایشهای دستوری را، بدون کوچکترین نیاز به تحلیلی دقیق و سنجیده، درک می‌کند و در اکثر موارد خود شاعر نیز از این نقطه نظر در موقعیتی قرار دارد مشابه با موقعیت خواننده.[1]

بدیهی است که توازنهایی با تکرار واژه در وهلهٔ نخست نقشی تأکیدی دارند. مثلاً در مصرع ۲۸ تکرار فعل «می‌ترسیم» احساس ترس را بسی هولناکتر جلوه‌گر می‌سازد و کافی است مصرع «شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم» را با جمله سادهٔ «شب و روز می‌ترسیم» مقایسه کنیم، تا دریابیم که تکرار فعل تا چه حد به بیان احساس و انتقال آن به خواننده مدد می‌رساند و تا چه اندازه تأثر و رقت وی را برمی‌انگیزد. البته در موارد دیگری که ذکر شد نیز وضع بر همین منوال است. به این معنی که در مصرع‌های ۳/۴ و ۱۱/۱۲ بر اندیشه‌ها و احساسات به بیان آمده تأکید می‌شود، در نخستین مثال لحن، قاطع‌تر و محکمتر متجلی می‌گردد و در نمونه دوم، رؤیای همدلی و همزبانی، سرخوشی و سرمستی، تلألؤیی خیره‌کننده‌تر به خود می‌گیرد. از

---

1. Cf. Jakobson, cité par Adam, J. H., *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 52.

سوی دیگر این گونه توازن‌ها بر زیبایی کلام و آهنگ شعر می‌افزایند: در مصرع ۲۸ قافیه‌ای درون‌مصرعی (Rime intérieure) پدید می‌آید و در ابتدای مصرعهای ۱۱ و ۱۲ نوعی قافیه یا تکرار آغازین (Anaphore) به چشم می‌خورد که امروزه در شعر نو بسیار مورد بهره‌جویی و توجه شاعران قرار گرفته است. دربارهٔ نمونه‌هایی که واژه‌های یکسان در آنها به کار نرفته و تنها از کلمات متعلق به یک مقولهٔ دستوری استفاده شده است، می‌توان به این نکته اشاره کرد که توازن‌ها در اینجا نه تنها نوعی هماهنگی ناشی از تکرار آواهای مشابه پدید می‌آورند: باریده، افکنده bαride / afkande و رفته، ناخوانده raft[1]e/ nααand e، بلکه در عین حال این اندیشه را در ذهن بیدار می‌کنند که نوعی تناسب و پیوند بین مفاهیم واژه‌ها وجود دارد. در حقیقت نیز در مصرعهای ۲۲ / ۲۱ رابطهٔ علت و معلول بین دو صفت مفعولی برقرار است: «ناخوانده» ... زیرا «رفته است زیاد ورد جادوئیش» و در مصرعهای ۲۵ / ۲۴ بین «باریده» و «افکنده» رابطهٔ همپایگی و هم‌نقشی وجود دارد، و به علاوه هر دو این افعال بر اشخاصی واحد (ما) واقع می‌شوند.

در بسیاری از مصرعهای دیگر نیز آرایش جملات در جهت برجسته‌سازی برخی عناصر جمله و تأکید بر آنها صورت می‌گیرد. مثلاً چنانچه به بند اول شعر نگاهی دقیقتر بیندازیم، ملاحظه می‌کنیم که ضمیر اشارهٔ «این» دوبار برجسته‌تر نمایان می‌شود. در آغاز بند، «این» در پایان مصرع نخست قرار گرفته است و همان طور که منتقدان ساختگرا بر این نکته تأکید کرده‌اند «اهمیت جایگاههای تشدید یعنی ابتدای مصرع، انتهای آن و پایان بیت را نمی‌توان نادیده گرفت.»[2] بخصوص که قرار گرفتن حرف اشارهٔ «این» در پایان مصرع، در جهت به وجود آوردن قافیه نیست. در مصرعهای دوم و سوم، آرایش جمله: «آمد روزی که نیک دانستند / آفاق این را»،

---

۱. به هم‌ارزی همخوان‌های t و d و تکرار واکه a/α نیز توجه فرمایید.

2. Cf. Adam, J. M., *op. cit.*, p. 47.

فاعل و بویژه مفعول جملهٔ پیرو را به انتهای عبارت منتقل می‌سازد و نظم: فعل + فاعل + حرف ربط + قید + فعل + فاعل + مفعول، با نظم متداول در زبان فارسی کاملاً متفاوت است. این جابه‌جایی نه تنها کلمهٔ «آفاق» را در ابتدای مصرع قرار می‌دهد و بر آن تأکید می‌کند بلکه جایگاهی نامنتظر برای ضمیر اشارهٔ «این» تعیین می‌نماید. پس ضمیر اشارهٔ «این» کـه بـه خودی خود واژه‌ای بسیار معمولی و پیش پا افتاده است، با روشهایی کـه شاعر برمی‌گزیند، غنای مفهومی خاصی به خود می‌گیرد. و چنین می‌نماید که شاعر با توسل به این ترفندها می‌کوشد توجه خواننده را به رخدادی که مضمون اصلی شعر اوست (یعنی فرارسیدن هنگام) مجدداً جلب کند. بـه همین ترتیب نیز آرایش جملاتی نظیر «باد / انگیخته ابری آنچنان از خاک / کز زهره نشان نمانده بر افلاک»، «مرغ اما / دیری است نشسته خامش و گویا / رفته است ز یاد ورد جادوئیش» یا «باریده هزار ابر شک در مـا» و غیره نه تنها هر بار کلمات اصلی و کـلیدی را در قـافیه قـرار مـی‌دهد و برجسته‌تر نمایان می‌سازد، بلکه ارزشی مضاعف به واژه‌هایی می‌بخشد که اهمیت آنها نباید از دید خواننده پنهان بماند. یـاکـوبسن بـه حـق دربـارهٔ چگونگی خلق اثر شاعرانه می‌نویسد:

> آفرینش شعر با افزودن زینتهای بیانی به سخن انجام نمی‌پذیرد بـلکه مستلزم ارزش دوباره بخشیدن به کلام و تمام اجزای تشکیل دهنده آن است.[1]

پس جای تعجب نیست اگر در شـعر «هـنگام»، آرایش جـملات بـه شیوه‌ای صورت می‌گیرد که گاه کلمات ظاهراً بی‌اهمیت نیز برجسته‌سازی می‌شوند. علاوه بر مواردی که پیش از این مطرح شد، نمونهٔ جالب این گونه برجسته‌سازی را در بند چهارم مشاهده می‌کنیم. البته ما پـیش از ایـن بـه

1. Cf. *Essai de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 248.

مشابهت جملات نقل قولها در بندهای ۲، ۳ و ۴ اشاره کردیم، لیکن اکنون باید بیفزاییم که مصرع دوم هر سه بند فوق با حرف ربط «اما» و یک اسم عام به پایان می‌رسد. پس در هر سه مورد با بازگشت یک عنصر دستوری مشابه که دال بر مخالفت است، روبه‌رو هستیم. اما تنها در بند چهارم است که این حرف ربط، با توسل به جابه‌جایی (مرغ اما / دیری است نشسته ...) آشکارتر نمایان می‌شود. این برجسته‌سازی احتمالاً به این دلیل صورت گرفته که عامل اصلی بازدارندهٔ کُنشی که باید وضع را دگرگون سازد، ظاهراً سکوت مرغ است، و قرار گرفتن حرف ربط «اما» در پایان مصرع این اندیشه را به خوبی القا می‌کند که بین خاموشی مرغ و فرارسیدن هنگام، تضادی بدیهی وجود دارد.

شایان ذکر است که این تضاد در تمام جمله‌های پیوسته نقل قولها (مصرعهای ۶، ۱۵ و ۱۹) به چشم می‌خورد: «هنگام رسیده است؛ اما شب ...»، «هنگام رسیده است؛ اما باد ...»، «هنگام رسیده است؛ مرغ اما ...». پس آرایه دستوری تباین (Contraste) ــ که همانند توازن ــ در رابطهٔ همنشینی (Relation syntagmatique) اجزای زبان‌شناختی، به اعتقاد یاکوبسن، ارزش معناشناختی بارزی دارد[1]، در اینجا مورد بهره‌وری قرار گرفته است. بی‌شک تکرار این آرایه، در چارچوب متن مورد نظر ما، بدان معنی است که فرارسیدن «هنگام» همواره با مانعی مواجه می‌شود. حتی می‌توان پنداشت که شاعر بر این تباین پافشاری می‌کند زیرا در اولین نقل قول: «هنگام رسیده است؛ اما شب / نزدیک غروب زهره در برجی / مرغی خواند که «هوی کو کوکب» ...» به نظر می‌رسد که حرف ربط «اما» را، از نظر ساختار و بویژه مفهوم جمله، به راحتی می‌توان با حرف ربط «و» جایگزین کرد: در واقع خواندن مرغ در شب، پیامد فرارسیدن هنگام است و نه در تضاد حقیقی با آن.

---

1. Cf. *Théories du symbole*, *op. cit.*, p. 346.

از سوی دیگر در سراسر قطعهٔ «هنگام» با جملات مرکبی روبه‌رو هستیم که گاه به صورت پایه و پیرو و گاه به صورت جمله‌های پیوسته، از نظر مفهومی با یکدیگر در ارتباطند. تنها جملهٔ کاملاً مستقل و نیز یکی از کوتاهترین جملات متن، نخستین جملهٔ آن است که در بند دوم شعر نیز تکرار می‌شود. این جمله اگرچه از نظر ساختار کامل به نظر می‌رسد اما خالی از ابهام نیست، زیرا می‌توان از خود پرسید: هنگام چه کار، چه چیز، چرا، چگونه و برای چه کسانی فرا رسیده است؟ بی‌شک در ادامه متن از این ابهام، که در عنوان شعر نیز حقیقتاً مشهود است، تا حدودی کاسته می‌شود. با این وصف از نظر مفهومی این جمله را به خودی خود نمی‌توان به گونه‌ای دقیق و کامل توضیح داد و کوتاهی آن را باید ناشی از لحن مؤکدی دانست که جملات موجز و مختصر به سخن می‌بخشند. جملهٔ بسیار کوتاه و مستقل دیگری که در مجموع شعر به چشم می‌خورد، در مصرع چهارم بند دوم، بخشی از یک نقل قول و سرودی است که مرغ می‌خواند: «هوی کو کوکب».

این جمله نیز خالی از ابهام نیست زیرا می‌توان از خود پرسید که طلب کوکب از سوی مرغ به کدام معناست؟ در واقع، با توجه به فحوای کلام (Contexte situationnel)، واژهٔ «کوکب» را هم در مفهوم حقیقی «ستاره روشنگر شب» و هم به مضامین ضمنی «ستارهٔ هادی» و «کوکب سعد» می‌توان درک کرد. پس در مجموع شعر با دو جملهٔ مبهم که در عین حال هر دو کوتاه (هریک شامل سه واژه) و از نظر دستوری مستقل‌اند، روبه‌رو هستیم: «هنگام رسیده است» و «هوی کو کوکب». آیا این دو جمله یکدیگر را به نوعی تداعی نمی‌کنند؟ آیا نمی‌توان چنین فرض کرد که جملهٔ اول تا حدودی علت جملهٔ دوم را بیان می‌کند، به این معنی که با فرا رسیدن هنگام و برای نیل به مقصود نهایی، اقبال نیز باید یاری کند یا آنکه رهبر و راهنمایی باید گام پیش گذارد؟ به هر صورت با تکیه بر نظریهٔ یاکوبسن مبنی بر آن که در شعر بر خلاف نثر «تولید اجزا یا پاره (Segment) های مشابه در

جهت جلب توجه خواننده است »[1] بدیهی به نظر می‌رسد که هریک از این دو جمله، توجه خواننده را به دیگری معطوف می‌دارد.

نکتهٔ دیگری که باید افزود آن است که بندهای نخست و آخر شعر به ترتیب شامل ۵ و ۷ فعل‌اند در حالی که بندهای دیگر هریک دقیقاً ۶ فعل دارند. این نکته نیز بر همبستگی بندهای فرد ــ یا بندهای روایی ــ که پیش از این دربارهٔ آن توضیح دادیم، تأکید می‌کند. در سراسر شعر تمامی افعال به غیر از « توانستن »، « ماندن » و « خواندن » به صورت مثبت صرف شده‌اند و از سوی دیگر تمام افعالی که فاعل آنها شخص است به صورت جمع آمده‌اند. تنها یک فاعل شخصی مفرد، در یک مصرع بند سوم، دیده می‌شود: « پیری که نقیب بود، آمد، گفت ». پس از نقطه نظر فاعلهای شخصی جمع و مفرد، شعر به دو بخش متقارن تقسیم می‌شود که انگارهٔ آن را می‌توان چنین ترسیم کرد:

	بند اول	بند دوم	بند سوم	بند چهارم	بند پنجم
فاعل:	ما	آنها	او	آنها	ما

وانگهی ضمیر سوم شخص جمع در دو موقعیت متقارن، هم نامشخص و هم فاعل یک فعل واحد یعنی « گفتن » است. تمام افعالی که فاعل آنها شخص است ــ به غیر از فعل « آمدن » در بند سوم ــ در قافیه قرار دارند[2] و هیچ یک از آنها بیانگر حرکت یا جنبشی نیست: نتوانستن، دانستن، پرسیدن، ترسیدن، گفتن. تنها فعل حرکتی، یعنی « آمدن »، پیامدی جز « گفتن » ندارد. این فعل اخیر سه بار تکرار می‌شود و دوبار در مصرعهای بی‌قافیه ظاهر می‌گردد، پس نه تنها بالاترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد، بلکه به رغم هماهنگی شعر، برجسته‌سازی می‌شود. از سوی دیگر افعالی که بیانگر

---

1. Cf. Jakobson, R., *Questions de poétique*, *op. cit.*, p. 64.

۲. دربارهٔ فعل می‌ترسیم در بند آخر، قبلاً توضیح ارائه شد. ر.ک. ص ۱۰۲.

کُنش یا عملی هستند، فاعلهای غیرشخصی دارند: هنگام ← رسیدن / مرغ ← خواندن / جنگل ← سوختن / باد ← برانگیختن / مرغ ← نشستن / ابر ← باریدن. بی‌شک نکات فوق با مفهوم جملهٔ کلیدی که امکان یا لزوم حرکت و کُنشی را نشان می‌دهد، در تضاد قرار می‌گیرند، زیرا چنین به نظر می‌رسد که «فرارسیدن هنگام» می‌بایست منشأ نوعی دگرگونی و بنابراین جنبش و جوششی از سوی افراد باشد. حال آنکه اشخاص روایت کوچکترین حرکتی را آغاز نمی‌کنند، گویی در انتظار معجزه‌ای بسر می‌برند که می‌باید، بدون کوچکترین تلاش از جانب آنها، دگرگونی مطلوب را پدید آورد و آرزوها را برآورده سازد. این پندار پرامید که دخالت نیرویی ماوراء الطبیعی و افسانه‌ای این آمال را به تحقق خواهد رساند و تغییرات به خودی خود، بسرعت و به گونه‌ای جادویی انجام خواهند پذیرفت، در این دو مصرع پیاپی که جملات آنها گویی علت و معلول بی چون و چرا و بی کم و کاست یکدیگرند، کاملاً مشهود است: «آن مرغ که خواند این چنین سی بار / این جنگل خوف سوزد اندر تب». وانگهی در افعال این دو مصرع، کاربرد زمان حال برای بیان حادثه‌ای که در آینده به وقوع خواهد پیوست، به خوبی بیانگر درجه اطمینان و امیدواری اشخاص روایت است.

باید افزود که در بقیهٔ نقل قولها همواره از زمان ماضی نقلی استفاده می‌شود. کاربرد این زمان برای افعال ــ بر خلاف مورد قبلی ــ، در تقابل با ماضی مطلق و ماضی استمراری فعل «گفتن»، نشان می‌دهد که راوی اصلی («ما») به وقوع حوادثی که نقل شده است، اشراف کامل ندارد[۱]: «پیری (...) گفت (...) باد انگیخته ابری (...)؛ می‌گفتند (...) مرغ دیری است نشسته (...) ناخوانده هنوز...». در حقیقت این راوی، که در ابتدا و انتهای شعر، حضور ملموس خود را آشکار می‌سازد، در طول روایت هرچه بیشتر با

---

۱. حسن انوری و حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی ۲، ویرایش دوم، انتشارات فاطمی، تهران، ۱۳۵۷، ص ۴۷.

اشخاص داستان فاصله می‌گیرد. تجمع افعال به زمان ماضی نقلی (در مجموع ۷ فعل در ۷ مصرع)، با این کاربرد خاص، نشانگر اجتناب وی از بیان مستقیم و مؤکد وقایعی است که تحقق دنیایی سرشار از شادکامی و همدردی را نامیسر می‌سازند. شاید نیز این تجمع بیش از هرچیز، عدم اعتماد وی را به گفتهٔ دیگران نشان می‌دهد. در مجموع، چنین می‌نماید که خبر «فرا رسیدن هنگام» طنین می‌افکند و فراگیر می‌شود و به مرور، افرادی هرچه متعددتر، بر این نکته ابرام می‌کنند (نک. ابیات ۶، ۱۵، ۱۹)، لیکن به همان نسبت نیز شایعات اوج می‌گیرند.

بررسی واژگانی ـ معنایی

اگرچه به نظر می‌رسد که قطعهٔ «هنگام» در کل جنبه‌ای تمثیلی دارد و به گونه‌ای استعاری حوادثی را یادآور می‌شود که در زندگی واقعی شاعر، طی فعالیتها و موضع‌گیریهای سیاسی وی رخ داده‌اند، با این وصف، مجاز، تصویر و استعاره ــ به معنای صناعاتی ادبی ــ کمتر در آن به کار رفته‌اند. در مجموع شعر فقط با چند مجاز مرسل روبه‌رو هستیم: «آفاق» (در مصرع ۴) کنایه از مردم دنیا، «قبیله» (در مصرع ۲۳) کنایه از افراد اجتماعی کوچک، و «تب» (در مصرع ۱۰) کنایه از آتشی منهدم‌کننده است. درباره دو واژه نخست، پیش از این گفتیم که «آفاق» مجموعه‌ای گسترده‌تر و «قبیله» جمعی محدودتر را در نظر متجلی می‌سازند. در اینجا باید افزود که کاربرد این دو آرایه بی‌شک نشانگر آن است که شاعر، اشخاص روایت خود را نه تک‌تک و به عنوان انسانهایی با ویژگیهای خاص، بلکه در مجموع و بسان جامعه‌ای کم و بیش یکپارچه مطرح می‌کند و در عین حال با این شیوه به داستان خود عمومیت می‌بخشد. مجاز سوم یعنی «تب»، در مصرعی مورد استفاده قرار گرفته که خود شامل استعاره‌ای است: «این جنگل خوف سوزد اندر تب». تصویر «جنگل خوف» با اندکی تغییر در مصرع ۲۷ نیز به

چشم می‌خورد: «و آن جنگل هول همچنان بر جا». دیگر استعاره‌های شعر عبارت‌اند از: «ابر شک»، «سیاه سایه‌ها»، «ابری از خاک» و «از پیش صف قبیله چون فریاد / پیری که نقیب بود، آمد، گفت ...». یکی از جالبترین تصاویر شعر همانا نمونهٔ آخر است زیرا در اینجا، اگرچه قید «چون» بر شباهت تأکید می‌کند، اما قیاس با نوعی جابه‌جایی (Hypallage) همراه می‌گردد. در واقع آوای مهتر قوم ــ و نه شخص او ــ به فریاد تشبیه شده است در حالی که در ساختار جمله، جزء دوم تمثیل، یعنی بانگ، صدا یا آوا وجود ندارد و به جای آن، فعل «گفتن» توجه خواننده را به علت مقایسه معطوف می‌سازد. وانگهی دو واژهٔ «قبیله» و «نقیب» چهار صوت مشترک دارند: qabile / naqib و این تجنیس (Paranomase) پیوند مفهومی استوارتری بین مدلولهای آنها پدید می‌آورد. نگاهی گذرا به دیگر استعاره‌های شعر چند نکته را آشکار می‌نماید. نخست آنکه برخی تصاویر مانند «جنگل» و «ابر» تکرار می‌شوند. بی‌گمان اخوان ثالث فضای وحشت و اختناق حاکم بر عصر خود را به جنگلی هولناک تشبیه می‌کند. این محیط پرخفقان بسان جنگلی که در آتش می‌سوزد، باید نابود شود اما در پایانِ ماجرا همچنان بر جای می‌ماند. پس واژه «جنگل» در هر دو استعاره به یک مدلول اشاره دارد. بر عکس واژه «ابر» در استعاره «باد / انگیخته ابری آنچنان از خاک» انبوهی و تراکم را نشان می‌دهد حال آنکه در «ابر شک» بیانگر فراوانی و شدت است و بی‌شک مفهوم ضمنی اندوه و تنگدلی را نیز در بر دارد.[۱] نکتهٔ چشمگیر دیگر آن است که در همین چند استعاره کوتاه، عناصر اربعه، یعنی چهار عنصر اصلی تشکیل دهندهٔ عالم هستی از دیدگاه متقدمین: آب، خاک، باد و آتش ظاهر می‌گردند؛ گویی شاعر می‌کوشد فضای روایت مختصر خود را به سراسر جهان خلقت گسترش دهد و آنچه را که بر وی و همراهانش

---

۱. در برخی دیگر از اشعار اخوان با همین مفهوم ضمنی مواجهیم: «قاصدک / ابرهای همه عالم شب و روز / در دلم می‌گریند»، «قاصدک»، بهترین امید، فوق‌الذکر، ص ۲۴۹.

می‌گذرد، عالمگیر جلوه‌گر سازد. از سوی دیگر چنین می‌نماید که هر چهار عنصر در تضاد با خواستها و آرزوهای افراد قبیله وارد عمل می‌شوند: باد، ابری از خاک پدید می‌آورد، نشانی از زهره باقی نمی‌ماند و مرغ نمی‌تواند به سرود خود ادامه دهد.[۱] و ابر و باران، اگرچه در اینجا فقط بخشی از یک استعاره‌اند، اما این اندیشه را تداعی می‌کنند که سرسبزی جنگل و خاموشی آتش را سبب می‌شوند. در حقیقت تصاویری چون «باریده هزار ابر شک در ما»، «ابری از خاک» و البته «جنگل خوف» همان طور که یاکوبسن می‌گوید[۲]، عناصری را در روایت دخالت می‌دهند که روند منطقی متن، مستلزم وجود آنها نیست اما دیدگاهها، تخیلات و اندیشه‌های شاعر را آشکار می‌سازند.

آخرین نکته‌ای که دربارهٔ این چند استعاره باید متذکر شد، جنبه بصری آنهاست. یاکوبسن دربارهٔ تشبیهات خله بنیکوو می‌نویسد:

> تشبیهات وی تقریباً هرگز با توسل به احساس شباهتی واقعی بین اجسام و اشیا توجیه نمی‌پذیرند بلکه بر حسب ترکیب متن ظاهر می‌شوند [...] برخی واژه‌ها رؤیت را میسر می‌سازند و بنابر عبارت تمثیلی خود شاعر، چشم واژه (Mots - Yeux) اند.[۳]

به نظر می‌رسد که این گفته دربارهٔ استعاره‌های اخوان در این شعر خاص نیز تا حدودی صدق می‌کند. مثلاً «ابر شک» تصویری نیست که مبتنی بر شباهت باشد. در واقع استعاره‌هایی که برشمردیم ــ و همچنین «سیاه سایه‌ها» ــ نه تنها با یکدیگر در تناسب‌اند بلکه در ترکیب متن به ایجاد فضا و محیطی کمک می‌کنند که پیش چشم خواننده شکل می‌گیرد.

---

۱. باید به خاطر داشت که طبق مصرعهای ۷ و ۸ مرغ می‌بایست «نزدیک غروب زهره» آواز بخواند. ۲. همین پژوهش، ص ۱۰۵.

3. Cf. Jakobson, R., *Huit questions de poétique*, *op. cit.*, p. 23.

بدین ترتیب اجتناب شاعر از توصیف، در جهت انسجام و اختصار هرچه بیشتر متن، با ظهور آرایه‌های ادبی جبران می‌شود. در واقع بیش از چند صفت توصیفی در مجموع شعر قابل مشاهده نیست با این همه صحنه‌ای زنده، گویا و ملموس ترسیم می‌گردد که سه حس اصلی در ارائه و تجلی، و در نتیجه ادراک و تجسم آن دخالت دارند: حس بینایی، به دلیل تصاویر قابل رؤیت، حس شنوایی، به سبب نجواها و فریادها، و حس لامسه به علت ترکیباتی چون «باریده هزار ابر شک در ما» و «تب». این عناصر همگی با توسل به استعاره‌ها در شعر رخنه می‌کنند و بار توصیف را به دوش می‌کشند. بدیهی است مجموعه واژه‌های متن نیز در شکل‌گیری فضا و صحنه مؤثرند. در این زمینه باید به تکرارها، مترادفها و متضادها توجه داشت. همان طور که قبلاً مشاهده شد، اخوان ثالث بویژه از آرایهٔ تکرار بهره می‌جوید. این مطلب دربارهٔ واژه‌ها نیز صدق می‌کند. به علاوه مواردی که پیش از این یادآور شدیم، واژه‌هایی چون قبیله، مرغ، شب، زهره، دل، بار، لب ... نیز هرکدام حداقل دوبار تکرار می‌شوند. وانگهی تکرار صفات اشاره «این» و «آن» به ایجاد این توهم منجر می‌گردد که صحنه‌ها دقیقاً در برابر چشم شاعر، و نیز خواننده، قرار دارند. اینک چنانچه واژه‌های مترادف متن را در نظر بگیریم به ندرت آنها پی می‌بریم. در واقع تنها واژه‌های مترادف متن عبارت‌اند از: خوف / هول و قبیله / عشیره. یاکوبسن درباره واژه‌های مترادف می‌نویسد:

> واژه‌ها، به حکم کارکرد مترادفها، تا حدودی از مفهوم خود رهایی می‌یابند، به این معنا که واژهٔ جدید مفهوم تازه‌ای را به همراه نمی‌آورد؛ از سوی دیگر تمایز جدیدی بین تفاوتهای جزئی معنایی آنها میسر می‌گردد. پدیدهٔ معکوس، یعنی کارکرد متضادها نیز، مانند کارکرد مترادفها، بر مبنای عدم تلاقی واحد معنایی و واژه استوار است. این

پدیده، در متون ادبی، همانند گرده رنگی است که در نقاشی از خطوط تصویر فراتر می‌رود.[1]

باید افزود که استفاده از مترادفها، خود آرایه‌ای ادبی است که گاه برای ایجاد ضرباهنگ، گاه برای تأکید و گاه برای اجتناب از تکرار، صورت می‌گیرد. اما به نظر می‌رسد که اخوان ثالث آرایهٔ تکرار را به آرایهٔ ترادف ترجیح می‌دهد و واژه‌ها را در مفهوم کامل خود ــ و نه با خروج از آن ــ به کار می‌برد. به همین سبب نیز از متضادها کمتر استفاده می‌کند. مثلاً در قطعه «هنگام» تنها متضادهای متن عبارتند از: روز / شب، کمتر / بیش، آمدن / رفتن و شاید خاک / افلاک. برای تصریح این ادعا می‌توان دو نسخهٔ این شعر را در مجموعه‌های از این اوستا و بهترین امید با یکدیگر مقایسه کرد.[2] در مجموعه اخیر که ظاهراً زیر نظر خود شاعر تدوین شده، واژهٔ «عشیره» در مصرع ۱۸ به «قبیله» تغییر یافته؛ بدین ترتیب یکی از مترادفهای متن نخستین حذف و به شمارهٔ تکرارها افزوده شده است. اکنون که به این نسخه اخیر اشاره کردیم ذکر یک نکته نیز خالی از لطف نیست: مصرعهای ۱۹ تا ۲۲ متن به این ترتیب‌اند: «هنگام رسیده است، مرغ اما / دیری‌ست نشسته خامش و گویا / رفته‌ست ز یاد ورد جادوئیش / ناخوانده هنوز هفت باری بیش». در نسخهٔ از این اوستا، پایان مصراع ۱۹ فاقد هرگونه نشانه‌گذاری است و خواننده بی‌شک مقصود سه مصرع نخست را چنین درک می‌کند: «مدتهاست که مرغ ساکت نشسته و احتمالاً ورد جادویی را از یاد برده است». اما در نسخهٔ بهترین امید، پس از پایان مصرع ۲۰، یک ویرگول قرار دارد و مفهوم را می‌توان چنین دریافت: «مدتهاست که مرغ ساکت و ناطق

---

1. Cf. *Huit questions de poétique*, *op. cit.*, p. 26.

۲. اولین چاپ از این اوستا در سال ۱۳۴۴ صورت گرفت و بهترین امید در سال ۱۳۴۸ در انتشارات میهن منتشر شد.

نشسته (ناطق زیرا هفت بار خوانده و ساکت، زیرا دیگر نمی‌خواند) و ورد جادویی را از یاد برده است». پس در مورد دوم «گویا» صفت است زیرا در غیر این صورت وجود ویرگول توجیه نمی‌پذیرد. اما در نمونه اول «گویا» قید است. البته در اینجا نیز استنباط «گویا» به عنوان صفت محتمل به نظر می‌رسد و در این شکل «خامش و گویا» یعنی پیوند تنگاتنگ دو صفت متضاد، آرایهٔ ادبی بدیعی را پدید می‌آورد که می‌توان آن را تلفیق متضادها[1] نامید. بنابراین نوعی ابهام، یا بهتر بگوییم دوگانگی مفهوم در این ابیات وجود دارد که ویراستار بهترین امید یکی را نادیده می‌گیرد. شایان ذکر است که حذف نشانه‌گذاری در شعر نو امروز اروپا نیز به منظور پیدایش چنین مفاهیم دوگانه یا چندگانه‌ای صورت می‌پذیرد تا تفسیرهای متعددتری را میسر سازد.

پس از این یادآوری کوتاه، لازم است به ادامه بررسی واژه‌های متن بپردازیم و از این جمله، ابتدا صفات شمارشی را در نظر بگیریم. اعدادی که در شعر «هنگام» مشاهده می‌شوند، عبارت‌اند از: سی، هفت و هزار. این اعداد هریک، بار مفهومی گسترده‌ای دارند. به غیر از «سی» که بعداً درباره آن صحبت خواهیم کرد، صفات شمارشی «هفت» و «هزار»، نه تنها در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی، بلکه نزد ملل گوناگون جهان، خصلت و وجهه‌ای ویژه دارند. در میان مفاهیم ضمنی گوناگون عدد هزار ــ از جمله جنبه تمثیلی آن از دیدگاه اسلام، مسیحیت و آیین زرتشت و رمزگونگی آن برای بیان جاودانگی و خوشبختی ــ آنچه که ظاهراً کاربرد این عدد را در مصرع «باریده هزار ابر شک در ما» توجیه می‌کند، از سویی انزجار اقوام مختلف دنیا، و همچنین ایرانیان قدیم، از اعداد سرراست و بدون کسورات است و از سوی دیگر «هزار» را باید عدد لایتناهی دانست؛ عددی که به گونه‌ای مطلق

---

۱. Oxymore یا Oxymoron که آن را «پیوند واژه‌ها» (alliance de mots) نیز می‌نامند.

تعداد بیشمار را نشان می‌دهد.[۱] هفت نیز عددی اسرارآمیز است که در اسلام جنبه‌ای ماوراءالطبیعی دارد (هفت بطن قرآن، هفت تکبیر، هفت تهلیل ...) و به طور کلی‌تر آن را عدد بسیاری از رموز عالم می‌دانند. در فرهنگ معین آمده است:

> از میان اعداد، شمارهٔ هفت از دیرباز مورد توجه اقوام مختلف جهان بوده است. وجود برخی عوامل طبیعی مانند تعداد سیاره‌های مکشوف جهان باستان و همچنین رنگهای اصلی و امثال آن مؤید رجحان و جنبهٔ مابعدالطبیعی آن گردید.[۲]

بدین ترتیب «هفت» و «هزار» هر دو اعدادی جادویی‌اند و کاربرد آنها در قطعهٔ «هنگام» فضای شعر را نیز در هاله‌ای از رمز و اسرار فرو می‌برد.

بررسی واژه‌های دیگر متن می‌تواند تأییدی بر این مدعا باشد. در واقع محیطی که شاعر ترسیم می‌کند بدوی و اسطوره‌ای به نظر می‌رسد، زیرا از یک سو کلماتی چون: قبیله، عشیره، نقیب، برج و حتی جنگل، هول، سایه، خوف، پیر و عبارت «نزدیک غروب زهره»، قومی ابتدایی را در نظر مجسم می‌کنند و از سوی دیگر واژه‌هایی مانند: جادویی، ورد، افلاک و از همه مهمتر مرغ سخنگو، در حقیقت نشان می‌دهند که شعر جنبه‌ای اسطوره‌ای دارد. اما این اسطوره به چه معنی است و کدام پیام را در بر دارد؟ نگاهی دوباره به سراسر شعر ــ در کنار دیگر مفاهیمی که ذکر شد ــ این مفهوم ژرف را نیز آشکار می‌سازد: ترس و وحشت بر افراد قومی حکمفرماست، زمان تغییر و تحول فرا می‌رسد اما رهایی میسر نیست مگر آنکه مرغ، سی بار

---

۱. برای توضیحات دقیقتر و کاملتر درباره عدد «هزار»، مراجعه کنید به:
Disctionnaire historique, thématique et technique des littératures français et étrangères, anciennes et modernes, sous la direction de Demougin, Jacques, Larousse, Paris, 1986, Articles: "Millénarisme" et "Mille et une Nuits".

۲. محمد معین، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۶۴، مدخل «هفت».

بخواند. مرغ سرود خویش را سر می‌دهد و جملهٔ سحرآمیز را هفت بار تکرار می‌کند. عدد هفت همان طور که گفتیم عددی رمزی است و متقدمین بر این عقیده بوده‌اند که: «کواکب سیارات از آن هفت آمد که بعضی کارهای این جهان بر هفت برست»[1] و نیز «هفت» عدد پیروزی است و یادآور اسطوره‌هایی چون «هفت خوان رستم»، «هفت خوان اسفندیار» و نیز بسیاری از افسانه‌های دیگر ایرانی. لیکن در اینجا جادوی عدد هفت کارگر نمی‌افتد زیرا بر خلاف پندار گذشتگان، در بافت و فضای خاص شعر «هنگام»، عدد رهایی‌بخش «سی» و نَه «هفت» است. همجواری «مرغ» و «سی» در مصرع «آن مرغ که خواند این چنین سی بار» احتمالاً توجه هر خواننده ایرانی را به سوی اسطورهٔ سیمرغ هدایت می‌کند. سیمرغ که مظهر تدبیر و چاره‌جویی و بویژه نمادی از همبستگی و وحدت است. اما این پرندهٔ افسانه‌ای در حقیقت چیزی جز همان «سی مرغ» نیست. پس رمز رهایی همانا اتحاد و یگانگی، و یکپارچگی و شهامت در برابر سختیها و مخاطرات، و به کلام ساده‌تر «سیمرغ شدن» است. و این بی‌گمان اساسی‌ترین پیامی است که شاعر از خلال متن، به گونه‌ای رمزآمیز، به گوش دیگر رنجدیدگان جامعهٔ خود می‌رساند.

البته «هنگام» اسطورهٔ شکست است و این شکست از پنداری بی‌پایه و اساس، و امید عبث به وقوع رخدادی ماوراءالطبیعی و جادویی سرچشمه می‌گیرد، لیکن «هنگام» در عین حال بیانگر جهان‌بینی شاعر و «پیامی به دیگر سو»ست که کشف راز آن می‌تواند منشأ تحول باشد.

---

۱. همان، مدخل «هفت ایام».

کتابنامه بخش دوم

1. Adam, J. M., *Pour lire le poème*, éd. Deboeck - Duculot, Paris, 1989.
2. Genette, Gérard, *Figures 1*, Le Seuil, Paris, 1966.
3. Jakobson, R., *Une vie dans le langage*, Minuit, Paris, 1984.
4. Jakobson, R., *Essai de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1991.
5. Jakobson, R., *Huit questions de poétique*, Point, Le Seuil, Paris, 1977.
6. Jakobson, R., *Six leçons sur le son et le sens*, Minuit, Paris, 1976.
7. Jakobson, R., *Questions de poétique*, Le Seuil, Paris, 1973.
8. Kristeva, Julia, "Pour une sémiologie des paragrammes" in *Tel Quel*, no 29, printemps, 1967, Paris.
9. Maingueneau, Dominique, *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993.
10. Maurel, Anne, *La critique*, Hachette, Paris, 1994.
11. Peytard, J., et Genouvrier, E. *Linguistique et enseignement du français*, Larousse, Paris, 1970.
12. Tadié, J. - Y., *La critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, Paris, 1987.
13. Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Le Seuil, Paris, 1977.
14. Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire" in. *L'analyse structurale du récit*, Le Seuil, Paris, 1981.

منابع فارسی

۱. اخوان ثالث، مهدی، از این اوستا، انتشارات مروارید، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۹.

۲. اخوان ثالث، مهدی، بهترین امید، برگزیده عقیده و نثر و شعر، انتشارات میهن، تهران، ۱۳۴۸.

۳. صفوی، کوروش، از زبان‌شناسی به ادبیات، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۳.

۴. صفوی، کوروش (به ترجمهٔ)، زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)، هرمس، تهران، ۱۳۷۷.

۵. قویمی، مهوش، «زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری»، مجله زبان‌شناسی، سال پنجم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۶۷.

۶. لطفی‌پور ساعدی، درآمدی به اصول و روش ترجمه، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

منابع کلی

۱. انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی ۲، ویرایش دوم، انتشارات فاطمی، تهران، ۱۳۵۷.

۲. معین، محمد، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۶۴.

3. Demougin, Jacques (sous la direction de) *Dictionnaire historique, Thématique et technique des littératures français et étrangères, anciennes et modernes*, Larousse, Paris, 1986.