نیروی شعر

فرشته مؤمنی

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی- واحد چالوس

چکیده

این اندیشه، که شاید بتوان پیچیدگی‌های ظاهری جهان هستی را به کمک چند قانون بنیادین درک کرد، موضوعی است کهنه با سابقه‌ای در حدود ۲۵۰۰ سال که از یونانیان به یادگار مانده است. چنین به نظر می‌رسد که بتوان در نظام یکپارچهٔ هستی، اصول و قواعد مشترکی پیدا کرد و آن‌گاه در تمام تشکیلات این نظام، قانون فراگیری را حاکم بر این قواعد یافت. من در این مقاله خواسته‌ام به کمک قوانین اول و دوم نیوتن نیروی مولد شعر را همچون یک نیروی فیزیکی مطرح کنم. برای این‌کار، نخست تعریفی کلی از شعر عرضه کرده‌ام و پس از آن به کمک روابط میان اجزای ساختاری زبان به‌خصوص رابطهٔ متداعی[۱] از دیدگاه دو سوسور[۲] و هم‌چنین مفهوم قطب استعاری[۳] که در تئوری یاکوبسن[۴] مطرح شده است، جابه‌جایی مدلول در جریان دلالت در واژه را بیان کرده‌ام. این جابه‌جایی موجب نشان‌دار شدن[۵] واژه و پیدا شدن نقش جدید برای آن است که به استعاره می‌انجامد و به کمک نیرویی صورت می‌گیرد که در تشکیل شعر می‌توان آن را نیروی شعر نامید. نگارندهٔ این سطور به منبع این نیرو نگاهی ندارد؛ اما در وجود این نیرو بحث می‌کند. شاید این نیرو همانی باشد که غربیان آن را جنّ شعر و عرب‌ها آن را"تابعه" یا "شیاطین شعرا" می‌دانند و به هر حال همهٔ شاعران، ظهور وتبلور ناگهانی آن را به تجربه باور داشته و دارند.

کلیدواژه‌ها: رابطهٔ جانشین[۶]، دال[۷]، مدلول[۸]، سرعت[۹]، شتاب[۱۰].

مقدمه

خواب آن نرگس فتان تو بی چیزی نیست تاب آن زلف پریشان تو بی چیزی نیست

هدف از مقالهٔ حاضر، پاسخ به این پرسش است که شعر و شاعر، کدام آفریننده است و کدام آفریده؟ به باور نگارنده این شعر است که شاعر را می‌آفریند. اثبات این قضیه نیازمند توضیح و عرضهٔ تعریف‌های ماهیت شعر، مؤلفه‌های آن و مطابقت دادن آن با علوم تجربی به منظور عینیت بخشیدن به آن است. از همین‌رو نگارنده کوشیده است تا با بیان یافته‌های زبان‌شناسان و ادیبان در زمینهٔ چگونگی وقوع شعر و با بهره‌گیری

---

[1] associative
[2] F.de saussure
[3] metaphoric pole
[4] Jakobson
[5] marked
[6] Associative relation
[7] Signifier/ Signifiant
[8] USignified
[9] Villes
[10] Acceleration

از تجربهٔ شاعران و حتی شم مخاطبان شعر، ماهیت نیرومندی شعر را آشکار و به کمک قانون نیوتن، وجود آن را تبیین کند.
بنابراین نگارنده، شعر را نیروی پتانسیلی فرض می‌کند که در شرایطی خاص، در وجود انسانی که دارای طرح یا زمینهٔ فعالیت باشد، آزاد شده و او را به شعرگفتن وامی‌دارد و به این ترتیب شعر، شاعر را می‌آفریند و پس از آن، شاعر، شعر را می‌سراید؛ پس تا نیروی شعری در کار نباشد، هیچ شاعری نیز در کار نیست و این نگار در مکتب و به نوشتن خط، غمزه نیاموخته و نمی‌آموزد. (یعنی تاکنون "شاعری"، آموزشی نبوده است.)

و اما شعر

شعر زبانی است که در آن برجسته‌سازی[1] صورت گرفته است و به تعبیر حق‌شناس (۱) جوهر شعر مبتنی بر گریز از هنجارهای زبان خودکار[2] است.دربارهٔ اصطلاحِ "برجسته‌سازی زبان خودکار" شاید در ساده‌ترین کلام بتوان گفت که زبان خودکار، زبان معمول و متداولی است که فقط برای برقراری ارتباط مورد استفاده قرار می‌گیرد و در آن عاملی نیست که ذهن مخاطب را جز به سوی موضوع پیام جلب کند؛ بنابراین چنین زبانی بهنجار تلقی می‌شود. (ما دربارهٔ دریافت مفاهیم "معمول"، "متداول" و"بهنجار" به بحث بیشتری نمی‌پردازیم و آن را به شمّ شنوندگان/ خوانندگان وا می‌گذاریم.) اما زبان برجسته، زبانی است که بر اثر از دست دادن برخی قواعد زبان هنجار یا به‌دست‌آوردن برخی قواعد زیبایی‌شناختی یا هر دوی این عوامل، از زبان هنجار فاصله می‌گیرد و در چارچوب نظام‌زبانی، خود به گونه‌ای دیگر نظام می‌یابد[3]. با آنکه در این مقاله فرصتی برای طرح اصول و قواعد و حتی فلسفهٔ کلی زیبایی‌شناسی که ادبیات را در حوزهٔ هنر مطرح می‌کند نیست، در این مورد به این اشاره بسنده می‌کنیم که اگر با ابزارهای زبانی و در چارچوب نظام زبان به شیوه‌ای تأثیرگذار، برانگیزاننده و دلپذیر (اگرچه غم‌انگیز) معنایی را برسانیم ـ در حالی‌که در زبان متداول از آن ابزارها برای این منظور استفاده نمی‌کنیم ـ در زبان، برجسته‌سازی کرده‌ایم. صفوی در مقایسهٔ نظام زبان با شطرنج به شیوه‌ای زیبا مثال می‌زند (صفوی، ۱۳۸۰: ۷۶ ـ ۷۸) که اگر در شطرنج، بازیکنی برای ابراز عشق خود به طرف مقابل، مثلاً به‌جای مهرهٔ اسب از یک گل‌سرخ استفاده کند، بی‌آنکه از چارچوب نظام‌بازی شطرنج خارج شود ـ یعنی آن گل‌سرخ روی صفحه شطرنج کاملاً مانند اسب عمل کند ـ آن‌گاه از گل‌سرخ برای ایفای نقشی استفاده کرده است که حاوی پیام به‌خصوصی است و به اصطلاح، گل‌سرخ "نشان‌دار" شده است؛ زیرا از آن به منظوری غیر از مصداق مفهوم یک گیاه زیبا و خوشبو استفاده شده است. این کاربرد نشان‌دار گل سرخ، همانا برجسته‌سازی است. در زبان هم به همین ترتیب اگر مثلاً به‌جای واژهٔ "زیبا" واژهٔ "ماه" را به‌کار ببریم در واقع واژهٔ ماه نشان‌دار شده است؛ زیرا این واژه دالی بوده است برای دلالت بر مفهوم دیگر و مصداق آن یک جرم آسمانی است در حالی‌که ما آن را با این دلالت به‌کار نبرده‌ایم؛ اما نکته اینجاست که چرا و چگونه این اتفاق می‌افتد؟ صفوی برای چگونگی این اتفاق توضیحاتی داده است که به آن خواهیم

---

[1] foregrounding
[2] automatic
[3] دال‌های این زبان بر مدلول‌ها و مصداق‌های دیگری که از جهت یا جهاتی به مدلول یا مصداق متداولشان شباهت دارد دلالت می‌کنند و مفاهیم (مدلول‌ها) از واقعیت (مصداق‌ها) فاصله می‌گیرند و فاصله میان دال و مدلول نیز افزایش می‌یابد که این همه برای بیانی است زیبا و برانگیزاننده.

پرداخت؛ ولی دربارهٔ چرایی آن سخنی به میان نیاورده است. شفیعی‌کدکنی با استناد به تعریف‌های قدیم و جدید، "خیال" را عنصر اصلی شعر می‌داند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۳) و در همان‌جا از عنصری نقل می‌کند که شعر، حاصل نوعی "تجربه" است که اغلب با زمینهٔ عاطفی همراه است و می‌افزاید که خیال‌ها، یعنی تجربه‌های حسی، واسطه‌های انتقال تجربه‌های عاطفی است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷) و این در حالی است که اذعان می‌کند "تجربهٔ شعری چیزی نیست که حاصل ارادهٔ شاعر باشد؛ بلکه یک رویداد روحی است که ناآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد" (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۳) شمیسا هم آورده است:

صوفیان هم‌چون افلاطون، علت فاعلی را جذبه و الهام می‌دانند نه شاعر؛ شعر حکمتی است که از طرف خداوند به شاعر هدیه می‌شود. مولانا در مورد خودش می‌گوید: "خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌زنم" و لذا معتقد به حکمت پنهان در درون شعر است: "من کجا، شعر از کجا؟ لیکن به من در می‌دمد..." و به جهت همین توجه صرف به معنی و تسلیم بودن مغز[1] در برابر الهام است که گاهی از وزن و قافیه که مربوط به شعور ناخودآگاه و جنبه‌های سازندگی و خلق و ابداع است شکوه می‌آغازد. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۷ ـ ۸۸)

اما هنوز این پرسش باقی است که چرا این خیال یا تجربهٔ شعری روی می‌دهد و به گونه‌ای تبدیل به شعر می‌شود. یک یادآوری مختصر با نگاهی به چند نکته در نظریه‌های سوسور و یاکوبسن در پاسخگویی ما نقش اساسی دارد:

رابطهٔ متداعی ـ سوسور در میان عناصرسازندهٔزبان دو رابطه را شناسایی و توصیف کرده است:

یکی رابطهٔ هم‌نشینی و دیگری رابطهٔ متداعی که این رابطهٔ اخیر، حاصل جانشینی آن عناصری است که می‌توانند به جای هم انتخاب شود و اساس این انتخاب هم نوعی تداعی زنجیروار به علت نوعی تشابه صوری، معنایی، تجربی یا هرگونه تشابه دیگر است[2]. برای مثال واژهٔ "باد" به لحاظ صوری می‌تواند با "شاد"، "داد"، "راد" و غیره رابطهٔ متداعی داشته باشد و از لحاظ معنایی با "نسیم"، "توفان"، "گردباد" و غیره و از لحاظ تجربی با هر اتفاقی که با حضور باد در ذهن به کاربرندهٔ این واژه تداعی می‌شود؛ مثل "باز شدن دری"، "شکسته‌شدن شاخه‌ای" یا "همراه‌شدن با خبری" که شاعر می‌تواند از آن به ترتیب به‌عنوان "درگشا"، "شاخه شکن" یا "پیک" یاد کند. به هر روی این رابطه‌ای است بر روی محوری مفروض که آن را به نام محور جانشینی می‌شناسند. در این مقاله دربارهٔ محور هم‌نشینی سخنی به میان نخواهیم آورد؛ زیرا نگارنده وجود نیروی شعر را فقط در چارچوب فعالیت روی محور جانشینی برای بیان ادعای خود کافی می‌داند[3].

بنابراین بازمی‌گردیم بر سر همان محور جانشینی. یاکوبسن با بهره‌گیری از موضوع این رابطه «قطب استعاری» را مطرح می‌کند. دراین‌باره به بخشی از توصیف روان و مختصر صفوی از این قطب رجوع می‌کنیم:

یاکوبسن استعاره را فرایندی می‌داند که نشانه‌ای را از محور متداعی به جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد وی عملکرد بر روی محور متداعی را مبتنی بر «تشابه» می‌داند... (صفوی، ۱۳۷۳: ۹۸)

---

[1] brain/mind

[2] در این مورد ر. ک. صفوی (۱۳۸۰) فصل‌های مربوط به روابط جانشینی و هم‌نشینی.

[3] اگرچه این نیرو روی محور هم‌نشینی نیز منجر به نظم می‌شود و می‌تواند شعرهایی را که به تعبیر وحیدیان کامیار (۱۳۸۱) نقشی از نقش‌های فرازبان هنجار دارد (یعنی نقش زیبایی محض بدون معنی) ایجاد کند؛ مثل اتل متل توتوله گاو حسن چه جوره...

عمل انتخاب بر روی محور جانشینی در جهت قطب استعاری صورت می‌گیرد. در این میان یک نکته مطرح می‌شود که باید مورد توجه قرار گیرد: انتخاب نشانه‌ای (به‌عنوان دال، صورت یا لفظ) به جای نشانهٔ دیگر بر حسب تشابه (که اغلب تشابه معنایی یا تجربی است) در مسیر قطب استعاری‌ای است که بر اساس آن ظاهراً مدلول یا معنی (به‌عنوان عضوی از نظام زبان) از مصداق (به‌عنوان پدیده‌ای در خارج از زبان) فاصله می‌گیرد و استعاره یا گاه نماد ایجاد می‌شود. برای مثال اگر به جای توصیف یک هوای معتدل و دارای نسیم و نمی از باران، درست در وسط تابستان در یک منطقهٔ گرمسیر بخواهیم ترکیب «جهنم بهشتی» را به کار بریم، بهشت را به‌عنوان دال برای دلالت بر مفهوم «هوای معتدل دارای نسیم و نمی از باران» و جهنم را برای دلالت بر مفهوم «وسط تابستان در یک منطقهٔ گرمسیر» انتخاب کرده‌ایم. در اینجا دال‌ها انتخاب می‌شوند؛ ولی همین دال‌ها می‌توانند با دال‌های دیگری مشترک باشند که بر مدلول معروف و متداول خود (فردوس، دوزخ)، دلالت داشته باشند؛ ولی اکنون دیگر مدلول آنها تغییر کرده است و این مدلول جدید از مصداقی که ذهن معمولاً درمی‌یافت فاصله گرفته است. اکنون اشاره‌ای به ایرادی که صفوی از دریدا مطرح می‌کند لازم به نظر می‌رسد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۶۲ ـ ۶۶) هنگامی‌که دریدا تعویق معنی به خاطر دلالت یک دال به دال دیگر (سیلان دال‌ها) را مطرح می‌کند، صفوی آن را بی‌توجهی به دیدگاه سوسور دربارهٔ مفاهیم دال و مدلول می‌داند و می‌گوید نمی‌توانیم دال را بدون مدلول تصور کنیم؛ یعنی تا زمانی‌که دال بر مدلولی دلالت نکند، اصلاً دال نیست و جدا دانستن دال از مدلول درست مثل آن است که یک اسکناس هزار تومانی را از وسط قیچی کنیم و فکر کنیم که هر تکه‌اش پانصد تومان می‌ارزد. یک اسکناس هزار تومانی یا هزار تومان می‌ارزد یا اصلاً قیمت ندارد (صفوی، ۱۳۸۰: ۶۳) اما برداشت نگارندهٔ این سطور در فاصلهٔ موجود میان دال و مدلول بر اساس استدلال‌هایی است که در پاره‌نوشت آتی آورده‌ام و در مقایسه با مثال صفوی، می‌توان گفت همهٔ اسکناس‌ها همیشه پشت و رویشان ثابت نیست؛ آیا سابقه نداشته یک اسکناس چاپ شود یا سکه‌ای ضرب شود که تصویر پشت آن عوض شده باشد، در حالی‌که ما انتظار آن تصویر جدید را نداشته‌ایم؟ بنابراین اگر همان اسکناس یا همان سکه را از سمت تغییر یافته‌اش به ما نشان دهند، صرف‌نظر از نشانهٔ عدد روی آن طول می‌کشد (زمان‌بَر است) تا به ارزش آن پی ببریم؛ گرچه می‌دانیم که آن، یک اسکناس و دارای ارزش است. به‌عبارت دیگر در وهلهٔ اول، انگار دالی بر مدلول دیگر دلالت دارد و با گذشت زمان است که ارتباط تصویر جدید با ارزش قبلی دریافت می‌شود. به‌نظر می‌رسد باید میان آن مجموعه‌ای از واج ها که انتظار داریم واژه باشند (می‌دانیم که یک اسکناس دارای ارزش است ولی هنوز از میزان ارزش آن آگاه نیستیم) با مجموعهٔ دیگری از واژه‌ها که آن‌ها را به‌عنوان واژه نپذیرفته‌ایم، یا دست‌کم هنوز نپذیرفته‌ایم (یک تکه از اسکناس یا کپی‌ای از یک اسکناس) تفاوتی وجود داشته باشد. به هر حال چنین به‌نظر می‌رسد که میان دال و مدلول فاصله‌ای زمانی وجود دارد که مخاطب آن‌را در برخی موارد به خوبی احساس می‌کند؛ اما برای آن که این مشکل به‌خاطر تعریف دال و مدلول حل شود از این پس به جای دال از واژهٔ «لفظ» و به جای مدلول از واژهٔ «معنی» استفاده می‌کنیم.

فاصلهٔ زمانی میان لفظ و معنی: گفتیم که اگرچه لفظ و معنی هم‌چون دو روی یک سکه تعبیر می‌شوند، دریافت ارتباط هر دو، هم‌زمان نیست؛ یعنی رسیدن از یکی به دیگری نیازمند گذر زمان است. با شنیدن یک

لفظ (با علم به اینکه آن لفظ، یک واژه است) ممکن است به‌طور مستقیم به یک معنی ثابت و مشخص از آن پی نبریم در این میان علل و عواملی وجود دارند؛ از جمله:

۱ـ دلالت یک لفظ بر چند معنی (چندمعنایی بودن[1])؛

۲ـ وجود یک معنی برای چند لفظ (هم‌نامی[2]) و هم‌معنایی[3]؛

۳ـ موقعیت لفظ در بافت یک شبکهٔ نحوی خاص (مثلاً در ترکیب‌های اصطلاحی، کنایه و غیره)؛

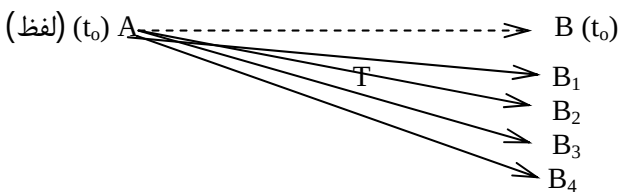
۴ـ دورشدن معنی از مصداق (واقعیت‌گریزی) که یا در قالب استعاره یا در قالب رمز صورت می‌گیرد.

این‌ها علل زبانی‌اند و برای مثال اگر لفظ بر مجموعه‌ای از معانی دلالت کند، ممکن است این معانی با تقدم و تأخر به ذهن متبادر شوند. این فاصلهٔ زمانی، در ترجمه، تفسیر یا از این دست امور بیشتر درک می‌شود. عوامل غیرزبانی دیگری نیز درکارند که می‌توانند بر زمان ارتباط‌یافتنِ لفظ و معنی تأثیر بگذارند؛ از جمله: عادت، پیش‌زمینهٔ فکری یا احساسی، عناصر یا مجموعهٔ بافت موقعیتی و هم‌چنین نوع نگرش و جهان‌بینی فرستندهٔ پیام (گوینده، نویسنده و درخصوص این مقاله، شاعر)؛ برای مثال هر چه لفظ‌ها یا جایگاهشان در شبکه یا بافتی که قرار گرفته‌اند از عادت مورد استفاده دورتر باشند، دیرتر می‌توان به معنی آن‌ها پی برد (که نقش این بازیابی برعهدهٔ گیرندهٔ پیام است) و در مقابل نیز هر چه بیشتر جور دیگری ببینیم، حس کنیم یا دریابیم، معنی‌ها از عادت، فاصلهٔ بیشتری می‌گیرند و در نتیجه دست‌یابی به لفظ (واژهٔ) مناسب و رسا برای بیان چشم‌انداز جدید دیرتر صورت می‌پذیرد؛ بنابراین فاصلهٔ رسیدن از لفظ به معنی (از سوی گیرندهٔ پیام) و برعکس (از سوی فرستنده) زمانَبر است[4]. اکنون ببینیم چه نتیجه‌ای به‌دست می‌آید:

فرض کنیم روی محور جانشینی برای رسیدن از لفظ در نقطهٔ A (در لحظهٔ t_o که لفظ تداعی می‌شود) به معنی در نقطهٔ B (در لحظهٔ t_1 که معنی دریافت می‌شود) زمان T را می‌گذرانیم. حال اگر فاصلهٔ میان لفظ از معنی به علتی زیاد شود، یعنی مراحلی از تداعی بر حسب تشابه، تناسب یا... طی شود تا به معنی‌ای دست یابیم که به جای معنی زبان خودکار (معنی متداول) بنشیند، فاصلهٔ میان AوB افزایش می‌یابد و قاعدتاً باید زمان رسیدن به آن (یعنی از t_o به t_1) هم افزایش یابد؛ اما اگر در واحد زمان یعنی در همان زمان مشخص قبلی (T) فاصله A تا B را طی کنیم، آنگاه شاید بتوان با توجه به تعریف سرعت (یعنی تغییر مکان در واحد زمان) ادعا کرد که پدیدهٔ سرعت روی داده است.

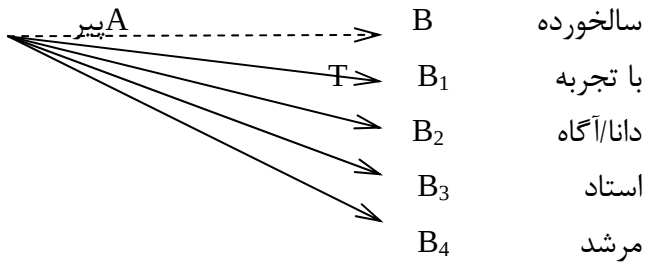
این موضوع را می‌توان با نمودار زیر نشان داد:

معنی‌ها به ترتیب فاصله گرفتن از معنی اولیه



[1] polysemy
[2] homonymy
[3] synonymy

[4] به نظر نگارنده یکی از اسباب آنچه لیچ (Leech) قاعده کاهی واژگانی می‌نامد، موضوع واژه‌سازی و نیز قاعده کاهی معنایی، وجود همین زمان میان دریافت دلالت لفظ و معنی است.



در سرعت انتقال از لفظ به معنیِ اصلی، هر چه فاصلهٔ لفظ از معنی به‌خاطر تداعی یا انتخاب[۱] روی محور جانشینی بیشتر باشد، مشروط بر اینکه آستانهٔ انتخاب[۲] حفظ شود، در واقع میزان تغییر سرعت بیشتر می‌شود؛ زیرا مراتب و فاصلهٔ بیشتری باید طی شود تا از لفظ به معنی موردنظر برسیم. حال باید در نظر داشته باشیم که طی کردن چنین فاصله‌ای بر اساسِ پذیرفتنِ زمانی که در فاصلهٔ میان درک لفظ و معنی حاصل شد، ما را به وجود شتاب در رسیدن از لفظ به معنی می‌رساند؛ زیرا در تعریف شتاب، داریم: "تغییر سرعت در واحد زمان." تا اینجا ظاهراً فرض وجود شتاب (قانون دوم نیوتن) قابل دفاع بوده است. اینک اگر واحدهای زبانی را جوهری در نظر بگیریم که شتاب پذیرفته‌اند، آن‌گاه می‌توان به کمک فرمول $f=m.a$[3] قائل به‌وجود نیرویی شد؛ نیرویی که برابر است با شتاب واحد زبانی به سوی مدلول جدید. شاید بتوان این نیرو را همان نیروی شعر نامید. هنگامی که این نیرو در فردِ دارای چنین زمینه‌ای (شاعر)، آزاد شد امکانات زیر می‌تواند پیش بیاید: یا لفظها بر معنی‌هایی که از مصداق‌ها فاصله دارند (واقعیت گریز شده اند) دلالت می‌کند، که در مورد شاعران به‌خاطر عوامل زیباشناختی موجد استعاره می‌شود؛ یا برای مفاهیم جدید واژه‌هایی جدید ساخته می‌شود یا رمز ایجاد می‌شود و غیره بالأخره اتفاقی در زبان می‌افتد که اگر از زیبایی متأثر شود به‌آن شعر می‌گوییم. به اعتقاد نگارندهٔ این سطور، شاعر تا این لحظه، خود از چگونگی وقوع این رویداد ناآگاه است و احتمالاً هنوز آفرینش و خلاقیتی روی نداده است. از همین روست که در همهٔ موارد سخن از "تداعی" به میان آورده‌ایم نه "انتخاب"؛ زیرا تداعی ناخودآگاه صورت می‌پذیرد؛ ولی انتخاب آگاهانه است و به‌همین دلیل هم هست که ذهن شاعر در بیان شعرِ جوششی و غیرارادی، روی محور جانشینی براساس تداعی حرکت می‌کند و نه انتخاب و هنگامی عمل انتخاب روی محور متداعی صورت می‌پذیرد که شاعر به‌طور ارادی، توانایی ساختن شعر را پیدا کرده باشد.

ولی این نیرو باید یک محرک روانی فرد[۴] نیز باشد یا دست کم بخشی از این نیرو صرف تحریک روانی فرد نیز می‌شود تا او را آمادهٔ فعالیت استعداد هنری‌اش کند؛ زیرا آن‌چه ظاهراً به‌طور یقین در مورد هر شاعری اتفاق می‌افتد، این است که خودِ شاعر متوجه می‌شود که جوششی در درونش در حال وقوع است. از همین روست که گاه نیمه شب، حتی خسته، از جای خود برمی‌خیزد و شعری را که جوشیده است ثبت می‌کند. ممکن است این نیرو موجب تحریک حواس شود؛ به گونه‌ای که درکی را از نوعی به نوع دیگر انتقال دهد؛

---

[۱] در مورد شعر جوششی "تداعی" و در مورد شعر کوششی یا سفارشی "انتخاب" مطرح می‌شود. در این مورد نگاهی گذرا در متن خواهیم داشت.

[2] Selection threshold

آستانهٔ انتخاب آن جایی است که رابطهٔ میان لفظ و معنی برای گیرندهٔ پیام گسیخته نشود.

[۳] f یعنی نیرو، m یعنی جرم، و a یعنی شتاب

[4] individual psychologic stimutus

مثل گذر از ادراک وهمی به ادراک خیالی ـ که معمولاً به تشبیه و استعاره می‌انجامد ـ یا گذر از ادراک عقلی یا وهمی به ادراک حسّی ـ که به حسّ‌آمیزی[1] می‌انجامد.

این که شعر ایجاد می‌شود به آن نیرو بستگی دارد؛ ولی این که چه شعری ایجاد می‌شود، می‌تواند به عوامل دیگری از جمله اندیشه، تربیت، دانش و موقعیت فردی و اجتماعی خودِ شاعر و شرایط و اوضاع حاکم یا مؤثر بر هر یک از این عوامل مربوط شود؛ بنابراین اگر بنا باشد شاعر، دستی در آفرینش داشته باشد فقط می‌تواند در "چگونگی شعر گفتن" نقش داشته باشد و نه در مورد خودِ پدیدهٔ شعر. در نتیجه:

نیروی شعر + دانش‌های زبانی و ادبی ⟵ شعر

تا اینجا شعر، آفرینش‌گر بود؛ امّا به‌نظر می‌رسد رابطهٔ دیگری نیز میان شعر و شاعر وجود داشته باشد: از هنگامی که شعر، شاعر را آفرید ممکن است میان شاعر و شعر هم نوعی رابطهٔ دو سویه ایجاد شود. اگر چنین رابطه‌ای ایجاد شود، آن‌گاه تنها شعر نیست که می‌تواند شاعر را فرا بخواند؛ بلکه شاعر هم قادر به فراخوانی نیروی شعر می‌شود. از این پس شاعر قادر می‌شود به طور ارادی شعر بسازد. فقط با چنین شرطی شاعر (و نه سرایندهٔ محض) نیز شعر می‌سازد.

شاعر پس از شعر گفتن سبک می‌شود و به نوعی پالایش روانی دست می‌یابد. حاصل کار شاعر، انتقال انرژی آزاد شده‌اش به خواننده است؛ اینک خوانندهٔ این‌گونه شعرهاست که نقش خود را در دریافت انرژی ایفا می‌کند. خواننده بسته به میزان رمزگشایی و درک و برداشت خود، انرژی دگرگون شدهٔ شعر را دریافت می‌کند. به‌عبارت دیگر مقدار انرژی آزاد شده از شعر در خواننده، بسته به میزانی است که خواننده توان آزادکردن آن را از درون شعر داشته باشد. به‌نظر می‌رسد این امکان نیز وجود داشته باشد که این انرژی به صورت‌های دیگری تبدیل شود و در خواننده تجلی کند. به صورت‌هایی چون اندوه، شعف، اضطراب، حرکت و غیره که البته همهٔ این‌ها متأثر از حضور زیبایی، یعنی عوامل زیبایی‌شناختی است.

مقاله را با سخنی از فروغ فرخزاد در مقدمهٔ برگزیدهٔ اشعارش به پایان می‌بریم:

شعر برای من مثل پنجره‌ای است که هر وقت به طرفش می‌روم؛ خودبه‌خود باز می‌شود. من آنجا می‌نشینم، نگاه می‌کنم، آواز می‌خوانم، داد می‌زنم، گریه می‌کنم، با عکس درخت‌ها قاطی می‌شوم و می‌دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر می‌شنود. یک نفر که ممکن است دویست سال بعد باشد یا سیصد سال قبل وجود داشته.

منابع

ـ حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۱)؛ "شعر، نظم، نثر سه گونه ادبی"، *مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی*، دانشگاه علامه‌طباطبایی.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۶۶)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

ـ شمیسا سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

[1] Synestesia

ـ صفوی،کورش (۱۳۷۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج۱: نظم، تهران: نشر چشمه.
ـ ــــــــــــ (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج۲: شعر، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنراسلامی.
ـ وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۱)، "کشف یک واقعیت دربارهٔ نقش‌های زبان"، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، ش۲ (پاییز و زمستان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی