

تحلیل زبان‌شناسانه نفثة‌المصدر زیدری نسوی

علی‌اکبر سام‌خانانی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند

مصطفی ملک‌پائین**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۵/۲۲؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۶/۰۹)

چکیده

نثر فنی نفثة‌المصدر را محمد خرندزی زیدری نسوی در نیمه نخست سده هفتم هجری قمری نوشت. این کتاب افزون بر اینکه موضوع اصلی آن بیشتر، شرح حال خود نویسنده در هنگام حمله مغول است، در بر دارنده مطالب تاریخی ارزشمندی نیز می‌باشد. دوگانگی هدف نویسنده برای تاریخی و ادبی نوشتن، سبب شده است که پژوهشگران و سخن‌شناسان ادب فارسی درباره ارزش ادبی آن هم‌صدا نباشند. بعضی این اثر را تنها نثری فنی به انگیزه بازتاب تاریخ می‌دانند و برای همین، ادبی بودن این نثر را زیر پرسش قرار می‌دهند. برخی نیز این اثر را به دلیل کاربرد هنرمندانه زبان، از ارزشمندترین نثرهای ادبی فارسی می‌دانند. کسانی هم معتقدند که پیچیدگی لفظی و معنایی نفثة‌المصدر دلیلی است بر دوره‌ای بودن این اثر که از ارزش ادبی آن می‌کاهد. در این پژوهش با استفاده از نقد زبان‌شناسانه، زیبایی‌ها و کاستی‌های ادبی این اثر بررسی، و از این راه، چرایی دریافت‌های دگرگونه درباره ارزش ادبی نفثة‌المصدر پاسخ داده شده است. در پایان روشن شده که نفثة‌المصدر زبانی بسیار سنجیده دارد که تقارن‌های لفظی و معنایی فراوانی در آن به کار رفته است، ولی ساختار کلی نفثة‌المصدر ارجاعی به زندگی‌نامه و تاریخ است و چنین ساختاری از ارزش زبان ادبی آن می‌کاهد.

واژگان کلیدی: زبان‌شناسی، نفثة‌المصدر، زبان ادبی، زبان ارجاعی، تقارن.

پنجمین شماره، شماره ۵۸، سال ۱۷، زمستان ۱۳۹۲

* E-mail: asamkhaniani@birjand.ac.ir

** E-mail: m_malekp@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

محمد بن احمد بن علی بن محمد المنشی النَّسَوِی در نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم هجری، *نقشهٔ المصدر* را نوشت. وی منشی جلال الدین مَنکُبَرنی بود (ر.ک؛ زیدری نَسَوِی، ۱۳۸۱: ۴۷). مطالب این کتاب، شرح حال نویسنده در هنگام حملهٔ مغول و یادآور رنج‌ها و نابسامانی‌های شخصی او در آن هنگامه است. افزون بر این، یکی از کتاب‌های سودمند تاریخی است که در آن برخی از رویدادها به صورت دقیق ثبت شده است.

همواره در میان پژوهشگران و سخن‌شناسان ادب فارسی بر سر تاریخی یا ادبی بودن این متن یا چیرگی کیفیت تاریخی یا ادبی کلام آن اختلاف است. دوگانگی هدف نویسنده برای تاریخی و ادبی نوشتن سبب شده است که دربارهٔ ارزش ادبی آن هم‌صدایی وجود نداشته باشد. بعضی از سخن‌سنجان ادب فارسی، این اثر را تنها نثری فنی به انگیزهٔ بازتاب تاریخ می‌دانند و برای همین، ادبی بودن این نثر را زیر پرسش قرار می‌دهند. برخی دیگر نیز این اثر را به دلیل کاربرد هنرمندانهٔ زبان، از ارزشمندترین نثرهای ادبی می‌دانند و کسانی هم معتقدند که پیچیدگی لفظی و معنایی، دلیلی است بر دوره‌ای بودن *نقشهٔ المصدر* که از ارزش ادبی آن می‌کاهد. دوره‌ای بودن اثر بدین مفهوم است که اثری در دوره‌ای ادبی شناخته می‌شود و مربوط به زمان خاصی است و تنها مخاطبی می‌تواند با آن ارتباط مناسبی برقرار کند که خود با زبان و معانی زبانی آن دوره آشنا باشد. بی‌تردید اگر اثری بتواند در زمانهای بسیار برای اهل آن زبان، زیبا و دلنشین تلقی شود، ارزش ادبی آن نیز بیشتر خواهد بود.

این پژوهش در پی آن است که با استفاده از نقد زبانشناسانه، چرایی دریافت‌های دگرگونه دربارهٔ ارزش ادبی *نقشهٔ المصدر* را پاسخ دهد. برای این هدف، قسمتی از متن این اثر (صفحهٔ نخست)، از راه نقد زبانشناسانه بررسی می‌شود و زیبایی‌ها و کاستی‌های آن بیان می‌شود. سپس به پرسش‌های این پژوهش پاسخ داده خواهد شد.

پرسش‌های پژوهش

شگردهای زیبایی‌آفرینی *نقشهٔ المصدر* چگونه است؟ آیا سویهٔ ادبی بودن این متن بر کیفیت ارجاعی آن می‌چربد؟ آیا این نثر مخاطبانی ویژه می‌طلبد که با نشانه‌های زبانی آن آشنا باشند؟ تفاوت زیبایی‌شناسانهٔ ناقدان دربارهٔ این کتاب از کجا بنیان می‌گیرد؟ روشن است که کوشش برای پاسخ این پرسش‌ها برای درک زیبایی‌شناسانهٔ دیگر متون، همچون *تاریخ بیهقی*، *طبری* و *جهانگشای جوینی* سودمند خواهد بود.

روش پژوهش

شیوهٔ این پژوهش کتابخانه‌ای است و افزون بر تحقیق در نظریه‌های زبانشناسی ادبیات، به طور عملی متن نَفْتَه المصدور کاوش می‌شود. برای این کار، پس از یادآوری پیشینهٔ پژوهش، چارچوب نظری پژوهش می‌آید و آنگاه با شیوهٔ زبانشناسانه، صفحهٔ نخست نَفْتَه المصدور بررسی خواهد شد. پس از آن، با استفاده از یافته‌های آن بررسی، به پرسش‌های یاد شده پاسخ داده خواهد شد.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی دربارهٔ نَفْتَه المصدور با نگاه و پرسش این مقاله چاپ نشده است. گرچه فاضل در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نَفْتَه المصدور زیدری نَسوی» به برخی زیبایی‌های ادبی این کتاب اشاره کرده است (ر.ک؛ فاضل، ۱۳۸۸: ۱۲۶-۱۱۱)، اما همچنان پاسخ پرسش‌های این مقاله در آن یافت نمی‌شود. پژوهش ارزشمند دیگری نیز با عنوان «گاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی نَفْتَه المصدور» از مهربان دیده شد (ر.ک؛ مهربان، ۱۳۹۰: ۱۵۳-۱۴۳). همچنان که از عنوان آن پیداست، آن چیزی نیست که نویسندگان پژوهش حاضر در پی آن هستند. به طور کلی، دربارهٔ نَفْتَه المصدور از صادقی (ر.ک؛ صادقی، ۱۳۸۷: ۱۳۲-۱۱۴)، قدیری یگانه (ر.ک؛ قدیری یگانه، ۱۳۸۹: ۱۶۸-۱۴۹) و همچنین مقدمه و توضیحات حسن یزدگردی در نَفْتَه المصدور (ر.ک؛ زیدری نَسوی، ۱۳۸۱) دیده شد که گرچه این پژوهش‌ها سودمندند، اما پاسخی درخور پرسش‌های این پژوهش ندارند.

چارچوب نظری

۱- زبانشناسی و نقد ادبی

بیتسن (F.W. Bateson) از جمله منتقدان ادبی بود که می‌گفت زبانشناسی ماهیتی علمی دارد، حال آنکه ادبیات به قول او «ماهیتی ذاتاً ذهنی» دارد که از راه علم نمی‌توان به آن دست یافت. دیوید لاج (David Lodg) هم می‌گوید: «ویژگی ذاتی زبانشناسی جدید، ادعاهای آن دربارهٔ علم بودنش است، حال آنکه ویژگی ذاتی ادبیات این است که با ارزش‌ها سر و کار دارد و ارزش را نمی‌توان با شیوهٔ علمی سنجید» (فالر و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۰-۱۹). از سوی دیگر، نمی‌توان از یافته‌های علمی زبانشناسی در عرصهٔ نقد ادبی چشم پوشید؛ زیرا نقش زبان به عنوان ابزار بیان و ارتباط یا حتی تفکر در ادبیات مشهود و روشن است. این سخن یاکوبسن می‌تواند راهنمایی باشد برای اینکه از جدل بین زبانشناسان

و ناقدان ادبی مخالف آن بکاهد: «زبان‌شناس بی‌توجه به کارکرد شعری زبان و محقق ادبی بی‌اعتنا به مسایل زبانی و یا ناآشنا به روش‌های زبان‌شناختی، هر دو به طرز شرم‌آوری واپس‌گرا هستند» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۹). دو مکتب مهم نقد ادبی که اعضای آنها یا خود زبان‌شناس بودند و یا از یافته‌های زبان‌شناسان در بررسی متون ادبی استفاده می‌کردند، مکتب فرمالیسم و ساختارگرایی هستند. نخستین مکتب وابسته به زبان‌شناسی، شکل‌گرایی (فرمالیسم) روسی بود. شکل‌گرایان در دو گروه بحث‌گرد آمده بودند، یکی گروه اپویاز (Opoiaz) در سنت پترزبورگ، که آیکن‌بام (Eikenbaum)، توماشفسکی (Tomashevsky)، تینیانوف (Tynyanov) و به‌ویژه اشک洛夫سکی (Shklovsky) رهبران آن بودند، و دیگری «حلقه زبان‌شناسی مسکو» که یاکوبسن (Jakobson) رهبر آن بود. شکل‌گرایان امیدوار بودند تا بتوانند نقد ادبی را به صورت علمی درآورند که موضوع پژوهش یگانه‌ای از آن خود داشته باشد. از نظر آنها، موضوع شایسته و درخور نقد ادبی، موضوعی بود که نزدیک به دیدگاه یاکوبسن است که آن را «ادبی بودن» متن می‌خواندند، یعنی آنچه ادبیات را از همه پدیده‌های دیگر متمایز می‌کرد. ساختارگرایی چک که مستقیم، از درون شکل‌گرایی روسی تکوین یافت، جهت نظرات یاکوبسن و تینیانوف را برگزید. خود یاکوبسن به بنیان‌گذاری حلقه زبان‌شناسی پراگ یاری رساند. این حلقه بود که جنبش ساختارگرایی بر آن پایه‌گذاری شد و نخستین اعضای آن زبان‌شناسان بودند و به زودی دامنه علایق خود را با نقد ادبی به‌ویژه سبک‌شناسی گسترش دادند. نقد ساختارگرایی چک در طول دهه ۱۹۳۰ شکوفا شد و موکاروفسکی برجسته‌ترین نماینده این مکتب بود (ر.ک؛ هارلند، ۱۳۸۲: ۲۵۱-۲۳۵ سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۴۷-۴۵). تحلیل ساختاری شعر به شیوه نقد و تحلیل صورت‌گرایان بسیار نزدیک است. در باور یاکوبسن برای درک معنای شعر - و نه معنای نهانی شعر - باید ابتدا دریافت که شعر چگونه ساخته شده است. در واقع، مهم‌ترین ارزش وارد شدن به معنای شعر، پرداختن به این نکته است که چگونه و با اتکا به چه ویژگی‌هایی، زبان مکانیکی - خودکار و غیر هنری - مبدل به زبان شعری و هنری شده است. سپس این زبان هنری چگونه می‌تواند مفهوم خاصی را که مقتضای شکل هنری آن است، القا کند (ر.ک؛ امامی، ۱۳۸۲: ۲۹-۲۸).

مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۵۸، سال ۱۳۷۱، زمستان ۱۳۹۲

۲- زبان و نقش‌های آن

زبان آن نهاد اجتماعی است که از نشانه قراردادی استفاده می‌کند. هر چیز که نماینده چیز دیگری جز خودش باشد، یا به عبارت دیگر، بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند، نشانه نامیده می‌شود. برای رسیدن از نشانه به شیء خارجی، باید از دو مرحله (دلالت) گذشت: دلالت دال بر مدلول و دلالت مدلول بر شیء خارجی. مثلاً با شنیدن لفظ «دود» به معنای «دود» و از معنای «دود» به خود «دود» می‌رسیم. این نکته را هم باید در نظر داشت که بسیاری از کلمات، در عالم خارج مصداق ندارند. پس مسأله زبان مسأله دال و مدلول و دلالت است، نه مسأله اعیان خارجی، یعنی واقعیت (ر.ک؛ نجفی،

۱۳۸۷: ۱۸-۱۲). به اعتقاد سوسور رابطهٔ بین آوای دالّ و مفهوم مدلول، قراردادی است. منظور از قراردادی بودن نشانه‌ها در زبان این است که در همهٔ نشانه‌ها، مفهوم به هیچ وجه تصویر آوایی را تعیین نمی‌کند (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۴). در بیشتر کتاب‌هایی که با موضوع زبان‌شناسی ارتباط دارد، قسمتی را می‌توان یافت که به توصیف نقش‌های زبان پرداخته است. صفوی می‌نویسد: «در میان تمامی این توصیف‌ها، بیش از همه باید به دیدگاه مارتینه، هلیدی و یاکوبسن توجه کرد. نقش‌های گوناگونی که این زبان‌شناسان به دست داده‌اند، کامل‌کنندهٔ یکدیگرند و چنین می‌نماید که طرح به دست داده شده از سوی یاکوبسن را بتوان نمونه‌ای منسجم در این میان دانست» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۴). یاکوبسن نقش‌های زبان را اینگونه تبیین می‌کند: **گوینده**، **پیامی** را به **مخاطب** می‌فرستد. این پیام برای مؤثر واقع شدن باید به **زمینه‌ای** [موضوع] دلالت داشته باشد، **زمینه‌ای** که یا کلامی باشد یا بتوان آن را بیان کرد و مخاطب قادر باشد آن را به روشنی دریابد. همچنین به **رمزی** نیاز است که هم گوینده و هم مخاطب آن را کاملاً - یا حداقل جزئاً - بشناسند و سرانجام به **تماس** [مجرای ارتباطی] نیاز است؛ یعنی به مجرای جسمی و پیوندی روانی بین گوینده و مخاطب که به هر دوی آنان امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند (ر.ک؛ فالر و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۳-۷۲ و اسکولز، ۱۳۸۳: ۴۶-۴۵). «یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط، یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را که حاصل معنی است، تعیین‌کنندهٔ نقش‌های ششگانهٔ زبان می‌داند» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۵؛ نیز ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱). نقش‌های شش‌گانهٔ زبان عبارت‌اند از: عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی. نقش‌های پیام را می‌توان با توجه به این جدول نشان داد:

جهت‌گیری پیام	نقش	نکته	نمونه
گوینده	عاطفی، حدیثِ نَفْس (Emotive)	غیرقابل صدق و کذب	ای وای!
مخاطب	ترغیبی (Conative)	ساخت‌های ندایی یا امری	این کتاب را بخوان!
موضوع (زمینه)	ارجاعی، توصیفی، بیانی (Referential)	قابل صدق و کذب، زبان علمی	امروز باران می‌بارد.
رمز	فرازبانی (Metalingual)	در فرهنگ‌های توصیفی	عمو یعنی برادر پدر
مجرای ارتباطی (تماس)	همدلی، سخن‌گشایانه (Phatic)	ارتباط برقرار کنند، موجب ادامه ارتباط شوند	آلو! صدایم را می‌شنوی؟
پیام	ادبی، زیبایی‌آفرینی، شعری (Poetic)	خود پیام مهم است	چشم به راه خزان تلخ نشستم (شاملو).

بنابراین، «هرگاه عناصر زبانی صرفاً وسیلهٔ ابلاغ پیام باشند یا به تعبیر دیگر، برای ایجاد ارتباط به کار روند و بس، با زبان محاوره سر و کار داریم. اما اگر پیام به گونه‌ای بیان شود که ارزش زبانی آن بیش از ارزش اطلاعاتی آن باشد، به «زبان ادبی» نزدیک شده‌ایم» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۹؛ نیز ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۷-۴۶). همانگونه که یاکوبسن گفته است: «کارکرد شعری تنها نقش هنرهای کلامی نیست، بلکه کارکرد غالب و تعیین‌کنندهٔ آن است. حال آنکه در سایر فعالیت‌های کلامی همچون جزء کمکی و فرعی عمل می‌کند. این کارکرد با محسوس‌تر کردن نشانه‌ها، دوگانی اساسی میان نشانه‌ها و اشیا را عمیق‌تر می‌سازد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۴۸). در مکتب فرمالیسم روسی با برجسته شدن ادبیت زبان و صنعتی که متن را از متون غیرادبی متمایز می‌سازند، نظریه و نقد ادبی جدید هر چه بیشتر از مرکز ثقلی به نام مؤلف دور شد و به خود متن تقریب جست (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۷).

۳- محور هم‌نشینی و جانشینی

آنچنان که در «دورهٔ زبانشناسی عمومی» آمده است، سوسور عقیده دارد: «در یک وضعیت زبانی خاص، همه چیز بر بنیاد روابط استوار است. روابط و تفاوت‌هایی که میان عناصر زبان وجود دارد، به دو حوزه متمایز تقسیم می‌شود که هر یک از آنها را مشخص‌تر می‌سازد. این دو دسته به دو گونه فعالیت ذهنی ما مربوط‌اند که برای حیات زبان ضروری به شمار می‌آیند» (دوسوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۶). به گفتهٔ یاکوبسن، طرح این روابط در اصل توصیفی از کارکرد زبانی زبان است. یکی از این دو رابطه، مبتنی بر

انتخاب (Selection) بوده که سوسور آن را متداعی (associative) می‌نامد و دیگری مبتنی بر ترکیب (combination) است که هم‌نشینی (syntagmatic) نامیده می‌شود. سوسور در هیچ‌کجای کتاب خود از اصطلاح جانیشینی (paradigmatic) استفاده نکرده است و آنچه امروزه رابطهٔ جانیشینی نامیده می‌شود، با آنچه که وی رابطهٔ متداعی می‌نامد، تفاوتی محسوس دارد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: ۲۶). به عقیدهٔ سوسور، رابطهٔ زنجیره‌ای (هم‌نشینی)، رابطه‌ای حضور است؛ یعنی رابطهٔ دو یا چند عنصر که در رشته‌ای از عناصر موجود حضور دارند و برعکس، رابطهٔ متداعی، عناصر غیابی را در یک زنجیرهٔ بالقوهٔ ذهنی به هم می‌پیوندد (ر.ک؛ دوسوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۷). وجه هم‌نشینی بیشتر به صورت محور افقی تصوّر می‌شود که جمله با ترتیب ضروری خود در طول آن گسترده می‌شود. معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطهٔ آن با گروه‌های واژه‌های معینی تعیین می‌کند که در آن جمله موجود نیستند، اما با آن واژه موجود رابطهٔ جانیشینی دارند. بنابراین، یک واژه تا حدودی با کلیهٔ واژه‌هایی تعریف می‌شود که ممکن بود جای آن را بگیرند، اما آن واژه جایشان را گرفته است (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸). بنابراین، محور هم‌نشینی کلام بر اساس روابط اجزای حاضر در پیام شکل می‌گیرد. برای بیان این ویژگی، اصطلاح «تباين» را به کار می‌برند، و به عنوان نمونه می‌گویند که در جملهٔ «دیروز من توپی خریدم تا با آن بازی کنم»، «دیروز» با «من» و «خریدم» در تباين است، همچنان‌که واج‌های «ت»، «و» و «پ» در تکواژ «توپ»، و محور جانیشینی نیز بر اساس روابط اجزای غایب از پیام تعریف می‌شود. برای بیان این ویژگی، اصطلاح «تقابل» را به کار می‌برند و به عنوان نمونه می‌گویند که در جملهٔ یادشده، «دیروز» با هر زمان دیگری که این قابلیت را دارد که جانشین «دیروز» شود، و «من» با هر ضمیر یا اسمی که چنین قابلیت را داراست، در «تقابل» است، همچنان‌که واج «ک» با واج غایب «ز» و حرکت «-» با حرکت غایب «-» در واژهٔ «کنم» در تقابل است که وجود حاضر این واژه‌ها و واج‌ها را معنی‌دار می‌کند، چنان‌که اگر آن اجزای غایب در ذهن ما نمی‌بود، اجزای حاضر عملاً از ایفای نقش ارتباطی خود بازمی‌ماند. در حقیقت، وجود محور جانیشینی زبان، کوششی دیگر است در مقابله با جبر محدودیت یک‌بعدی؛ زیرا اگر این محور وجود نمی‌داشت، شاید کار زبان به تکرار مقداری جمله‌های از پیش ساخته محدود می‌شد (ر.ک؛ نجفی، ۱۳۸۷: ۴۳-۴۷ و صفوی، ۱۳۶۰: ۳۳-۳۴ و پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۲-۲۳). چون همهٔ زبان‌های جهان دارای دو محور هم‌نشینی و جانیشینی است، می‌توان به درستی این خصوصیت را جزو صفات ذاتی زبان دانست و آن را وارد تعریف زبان کرد و بدین گونه تعریف دیگری از زبان به دست داد: زبان وسیله‌ای است آوایی برای ایجاد ارتباط میان افراد بشر، دارای دو سطح تکواژی و واجی که همواره بر روی دو محور حرکت می‌کند: یکی محور هم‌نشینی، متشکل از تکواژها و واج‌های حاضر در پیام، و دیگری محور جانیشینی، متشکل از تکواژها و واج‌های غایب از پیام.

۴- برجسته‌سازی (آشنایی‌زدایی)

«زبان، زمانی «ادبی» است که واژه‌ها بر اساس محور جانشینی انتخاب شود و بر روی محور هم‌نشینی به گونه‌ای خاص قرار گیرد. بنابراین، در ادبی شدن زبان دو عامل «انتخاب» و «شیوه ترکیب واژه‌ها» اهمیت خاص دارد. حاصل این دو عامل همان چیزی است که در اصطلاح زبان‌شناسان، «برجسته‌سازی» نامیده می‌شود» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۹). مؤلفان زبان‌شناسی و نقد عملی بیان می‌کنند که آنچه یاکوبسن «کارکرد شعری» می‌نامد، اهمیت ادبیات را در این می‌داند که چگونه ساختار متن به منظور برجسته‌سازی عناصر جوهری آن تنظیم می‌شود (ر.ک؛ فالر و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۳). پژوهشگرانی چون وحیدیان کامیار معتقدند: کار اصلی ادبیات آشنایی‌زدایی در زبان یا به قولی، تهاجم سازمان‌یافته علیه زبان خبر است (ر.ک؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۴). شفیعی کدکنی در موسیقی شعر اعتقاد خود را در مورد شعر اینگونه بیان می‌کند: «یکی از صورت‌گرایان روسی، شعر را «رستاخیز کلمه‌ها» خوانده است، و درست به قلب حقیقت دست‌یافته است؛ زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند، ولی در شعر، و چه بسا که با مختصر پس و پیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد، سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵). مفهوم آشنایی‌زدایی که نخستین بار شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ میلادی مطرح کرد و بعدها دیگران آن را بیگانه‌سازی و عادت‌زدایی نیز نامیدند، در واقع، شامل تمام شگردها و فنونی می‌شد که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌ساخت و با آشنایی‌زدایی از زبان، با عادات زبانی مخاطبان مخالفت می‌کرد. این شگردها تمامی خصوصیات زبان شعری را، از انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانی مخالف با زبان طبیعی و معمولی، در بر می‌گیرد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰). برجسته‌سازی در زبان به دو شیوه انجام می‌شود: یکی هنجارافزایی (قاعده‌افزایی) و دیگر هنجارگریزی (قاعده‌کاهی).

شماره ۵۸، سال ۱۷، زمستان ۱۳۹۳
شماره ۱، فصل ۱، شماره ۱

۵- هنجارافزایی و هنجارگریزی

صفوی در *از زبان‌شناسی به ادبیات روشی زبان‌شناسانه* و همخوان با ادبیات فارسی برای جداسازی عناصر شعر آفرین و نظم آفرین ارائه می‌کند. صفوی می‌نویسد: «نخستین بررسی زبان‌شناختی برای تعیین گونه‌های زبان ادبی و ارائه تمایزی میان سه گونه ادبی یعنی نثر، نظم و شعر در ادبیات فارسی، از سوی حق‌شناس به دست داده شده است. حق‌شناس معتقد است نظم بر برونه زبان استوار است و همانگونه که لیچ معتقد است از طریق قاعده‌افزایی به دست می‌آید و کرومبی پیدایش آن را نتیجه توازن می‌داند. همچنین حق‌شناس اعتقاد دارد که شعر بر خلاف نظم بر درونۀ زبان استوار است. وی جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند و آن را وابسته به محتوای زبان

می‌پندارد، در حالی که از نظر وی، جوهر نظم وابسته به صورت زبان است» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۶۰-۶۱). حق‌شناس از اختلاط میان گونه‌های زبان در پدید آوردن نثر ادبی یاد می‌کند و از این طریق، میان نثر، شعر و نظم به عنوان سه گونهٔ ادب تمایز قایل می‌شود. بدین ترتیب، نثر ادبی با در هم آمیختن گونه‌های زبان به وجود می‌آید، نظم از طریق قاعده‌افزایی بر نثر پدید می‌آید و شعر با گریز از قواعد دستوری زبان هنجار آفریده می‌شود (ر.ک؛ همان: ۶۳-۶۴). قاعده‌افزایی بر حسب توازن و در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی و طبقه‌بندی است. قاعده‌افزایی بر برونهٔ زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین دلیل، نتیجهٔ حاصل از قاعده‌افزایی، چیزی جز شکلی موسیقایی از زبان خودکار نیست (ر.ک؛ همان، ج ۲: ۳۶). صفوی برای تبیین هنجارگریزی می‌نویسد: «شاعر [یا نویسنده] با کاهش قواعدی که در زبان خودکار به کار می‌روند، شعر [یا زبان شعری در نثر] خود را پدید می‌آورد» (همان: ۳۶). اینگونه از فرایند برجسته‌سازی مجموعهٔ ابزارهایی را در بر می‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کنند؛ یعنی در نهایت، معنایی را پدید می‌آورند که به نوعی، با معنی در زبان خودکار متفاوت است. حق‌شناس جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند. شفیع کدکنی نیز جوهر شعر را بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار می‌بیند و این دیدگاه همانی است که لیچ هم بر آن تأکید دارد (ر.ک؛ همان: ۷۵).

نقد زبانشناسانه از صفحهٔ نخست نَفْتَه المصدور

سخن‌سنجان و پژوهشگران ادب فارسی بهتر می‌دانند که نویسندگان نثرهای فارسی قدیم، بیشتر شگردهای بلاغی خویش را در درآمد نوشته‌های خویش می‌آوردند، گرچه در جای‌جای متن نَفْتَه المصدور این شگردها به صورت پیوسته حضور دارند، ولی شایسته‌تر دانسته شد که برای این پژوهش، همان صفحهٔ نخست اثر در میزان نقد زبانشناسانه و فرمالیستی سنجیده شود تا روابط معنایی و ادبیّت کلام از این دیدگاه روشن و کیفیت ارجاعی متن بررسی شود. متن صفحهٔ نخست نَفْتَه المصدور بدین گونه است:

«در این مدّت که تلاطم امواجِ فتنه کار جهان بر هم شورانیده است، و سیلابِ جفایِ ایام سرهای سروران را جُفای خود گردانیده، طوفانِ بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممات متعین گشته» (زیدری نَسَوی، ۱۳۸۱: ۱).

اگر تنها بگوییم نویسنده دربارهٔ زمان حملهٔ مغول سخن می‌گوید و بلاي مغول را توصیف می‌کند، چنین خوانشی به طور کامل تک‌بعدی است و مربوط به تاریخ است نه ادبیات. اما اگر چنان که نقدهای نو مانند نقدهای برآمده از زبانشناسی پیشنهاد می‌کنند، در متن دقیق شویم و آن را با تأمل بیشتری

بخوانیم، کیفیت ادبی آن نیز سنجیده می‌شود. نویسنده در این نوشته، به طور حرفه‌ای (شاید گفت: بسیار خودآگاه)، در محورهای جانشینی کلام، واج و واژگانی را برمی‌گزیند تا در محور هم‌نشینی سخن، تقارن‌های لفظی و معنایی برقرار سازد. باید گفت لازمه درک بسیاری از ارتباط‌های معنایی آن، آشنایی با مدلول‌های هر واژه (گاهی ترکیب) است. در اینجا به برخی از تقارن‌های لفظی نظم‌آفرین و معنایی شعرآفرین این نوشته (گاهی با استفاده از فرهنگ‌ها) اشاره می‌شود.

از نظر شگردهای لفظی، تقارن‌های آوایی «ت (ط)»، «آ»، «س»، «ش» و «گ»، تقارن‌های واژگانی «جفا» و «جفا»، «سر» و «سرور»، «شورانیده» و «گردانیده» و «گرفته» و «گشته»، «بلا» و «بالا»، «حیات» و «مات»، «جهان» و «چنان» و توازن نحوی در «دو جمله نخست» (تلاطم امواج فتنه = سیلاب جفای ایام، کار جهان = سرهای سروران، بر هم شورانیده است = جفای خود گردانیده) سبب آهنگین شدن کلام و پیوندهای زیبای لفظی نظم‌آفرین شده است.

انتخاب زیبایی‌شناسانه معنایی واژه «مدت» به جای «زمان»، «وقت» و مانند آن، افزون بر اینکه این واژه تقارنی آوایی و واژگانی دارد و بر برونه زبان عمل می‌کند و سبب نظم‌آفرینی می‌شود، از بُعد معنایی (بر درونه زبان عمل کردن و شعرآفرینی) نیز این انتخاب مهم بوده است. از مدلول‌هایی که برای این واژه (غیر از معنی زمان) ذکر شده است عبارت است از: «پایان زمانی چیزی (لهذه الأمتة مدة)» و «این مکان پایانی (حدی) دارد (لهذه الأرض مدة)» (بندرریگی، بی‌تا، ج ۲: ۱۷۶۴). در فرهنگ معین نیز افزون بر دیگر مدلول‌ها، به مدلول «مهلت زندگانی، عُمر» برای این واژه اشاره شده است و از قول بیهقی می‌نویسد: «بنده را مدت چند مانده است». همچنین از قول حافظ می‌آورد: آنچه در مدت هجر تو کشیدم هیهات * * * در یکی نامه محال است که تحریر کنم» (معین، ۱۳۹۰، ج ۳: ۲۸۲۳). اکنون روشن تر می‌شود که این مدلول دیگر واژه «مدت» ارتباطی با فضای غم‌انگیز «مدت» نیز می‌تواند داشته باشد که در پیوندی معنایی در محور هم‌نشینی سخن با معانی طوفان، سیلاب، فتنه، شورانیده و تلاطم و نیز با فضای غم‌انگیز ساختار کلی نَفْتَه/المصدر مناسب تر می‌افتد.

البته جای یادآوری است که این مدلول دیگر واژگان با مدلول ثانوی (آنگونه که زبانشناسان معتقدند)، فرق دارد؛ زیرا در آن نگاه هنرمند کلامی، با استفاده از یکی از مدلول‌های واژه (یا ترکیب) مدلولی ثانوی می‌آفریند که بیان سخن را مجازی می‌کند. به بیان دیگر، مدلول‌های هر واژه برای مجازی شدن چنان نشانه‌ای هستند که خود، مدلول ثانوی دارند. همین مدلول ثانوی را راهی برای بیان مجازی دانسته‌اند؛ مانند آنچه در تشبیه، استعاره، کنایه و... می‌بینیم. برای نمونه در بیت «هزاران نرگس از چرخ جهانگرد، * * * فرو شد تا برآمد یک گل زرد»، واژه‌های «نرگس» و «گل زرد»، مدلولی با مفهوم «گل‌های معروف در طبیعت» دارند. این یکی از مدلول‌های این واژه بوده است (البته شاید مدلول دیگری نداشته باشد؛ مانند مدت) که شاعر با استفاده از این نشانه (دال و مدلول یاد شده)،

مدلولی ثانوی با معنای «ستارگان» و «خورشید» آفریده است. این عمل آشکارا بر درونۀ زبان (سویۀ معنایی آن) استوار است و سخن را به شعر نزدیک می‌کند.

شعر آفرینی با انتخاب «تلاطم»: افزون بر اینکه واژه و واج‌های «تلاطم» تقارنی در برونۀ زبان ایجاد می‌کند (که یادآوری شد)، این واژه به سبب تقارن معنایی با واژه‌های «امواج»، «شورانیده»، «سیلاب»، «جفا» (با مدلول خاشاک روی آب)، «طوفان»، «کشتی»، «جداول»، «بریق» (یکی از مدلول‌های بریق، کشتی دو دکله است) نیز انتخاب شده است. همچنین در فرهنگ‌های عربی و فرهنگ معین مدلولی دیگر نیز برای آن با مصداق «سیلی‌زنی» آمده است (ر.ک؛ بندرریگی، بی‌تا، ج ۱: ۱۶۸۱ (زیر لطم) و معین، ۱۳۹۰، ج ۱: ۷۹۷ (زیر تلاطم)) با دقتی تر شدن در ساختار کلی این عبارت‌ها به طور ناخودآگاه (برای داندۀ این مدلول) نیز ارتباطی معنایی یافت می‌شود. برای کوتاه شدن نوشته، یادآوری می‌شود که انتخاب همهٔ این واژه‌های یادشده افزون بر «تلاطم»، دارای تقارن معنایی است که انتخاب هر یک به شعر شدن کلام نیز می‌انجامد، اگرچه شاید تقارن‌های لفظی (نظم آفرینی) نیز در آنها باشد.

شعر آفرینی دیگری با واژه «شورانیده»: علاوه بر تقارن‌های آوایی و واژگانی یادشده و تقارن معنایی این واژه (با «تلاطم» و... که در بند پیش آمد)، انتخاب این واژه با تداعی‌کنندگی «شوری» با «سیلاب» و... و تداعی‌گری «شورش» با «فتنه»، «بلا»، «ممت» تقارن دیگر معنایی به پا می‌کند و سخن را بیش از پیش به شعر نزدیک می‌نماید. ناگفته آشکار است که انتخاب «فتنه» و «ممت» نیز به سبب همین پیوند معنایی، شعر آفرین هستند.

«طوفان» افزون بر تقارن لفظی واژگانی و واجی یادشده، تقارنی معنایی با تداعی‌گری واژه «توفان» ایجاد می‌کند. مدلول آن در فرهنگ معین آمده است: «شور و غوغا، و این با «طوفان» فرق دارد» (معین، ۱۳۹۰، ج ۱: ۸۲۳ (زیر توفان)) و برای «طوفان» آمده است: «باران سخت، آب بسیار که همه چیز را پوشاند و غرق کند» (همان، ج ۲: ۱۵۷۸ (زیر طوفان)). بنابراین، تداعی مدلول توفان (شور و غوغا) در واژه طوفان (که مدلول آن در این نوشته اصلی است)، با «فتنه» و «بلا» پیوندی معنایی برقرار می‌کند. روشن است واژگان «بلا» و «فتنه» نیز پیوند معنایی همسانی دارند؛ زیرا در فرهنگ معین یک مدلول «بلا»، «فتنه» است (همان، ج ۱: ۳۹۱ (زیر بلا)). همچنین مدلولی از «سر» (بالا) با واژه «بالا» پیوندی تقارنی برقرار می‌سازد.

تشبیه نیز در «امواجِ فتنه»، «سیلابِ ایام»، «طوفان بلا»، «کشتی حیات» و «جداول ممت» بر درونۀ زبان عمل می‌کند و سخن را مجازی می‌کند (و از حالت خودکار در می‌آورد). تضاد میان «حیات» و «ممت» نیز نوعی قرینه‌سازی در معناست. از نظر شگردهای معنایی، ارتباط معنایی فراوانی در این نوشته آشکار است که روشن می‌کند انتخاب واژگان در محور جانشینی، مناسب و مرتبط با محور هم‌نشینی، چقدر فناورانه و دقیق انجام شده است.

«بروقِ غمامِ بصرربایِ «يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ» بِبَرِيقِ حُسَامِ سَرْرُبَايِ (نسخ: سَرْرُبَايِ) متبدل شده، بارسالارِ ایام چون بارِ حوادث در هم بسته، تیغ به سرباری در بار نهاده، شمشیر که آبداری وصفِ لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته، سَحَائِبِ عَذْبِ بارِ نَوَائِبِ عَضْبِ بارِ گشته» (زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۱).

تقارن‌های لفظی آوایی در «س»، «آ»، «-»، «ق (غ)» «ر» و تقارن‌های واژگانی در: «بروق» و «برق» و «بریق»، «غمام» و «حسام» و «ایام»، «بصر» و «ابصار»، «بصرربای» و «سَرْرُبَايِ» (نسخ: سَرْرُبَايِ)، «بارسالار» و «بار» و «سرباری»، «سرباری» و «آبداری» و «سرداری»، «سرباری» و «عذب‌بار» و «عضب‌بار»، «بسته» و «نهاده» و «گرفته» و «گشته»، «سحائب» و «نوائب»، «عذب» و «عضب». تقارن‌های نحوی: تقارن نحوی ناقص (در دو جمله پایانی: بارسالار... شمشیر...). به هر روی، این موارد بر برونهٔ زبان عمل می‌کنند و نظم‌آفرین هستند.

«بروق»: مرحوم یزدگری در این متن مدلول این واژه را «درخشش‌ها و آذرخش‌ها» دانسته است (ر.ک؛ همان: ۳۸۰)، ولی در فرهنگ دهخدا/مدلول دیگری آمده است که برای درک زیبایی‌شناسانهٔ متن مفید است: «درخت یا گیاهی که گویند هرگاه ابر ببند، سبز می‌شود» (دهخدا، بی‌تا: زیر بروق). معنی اصلی در متن همان «آذرخش‌ها» - که با بریق (رعد و برق) ارتباط معنایی دارد - می‌تواند بود، اما این معنی دیگر یادشدهٔ آن با «غمام» پیوند معنایی دارد. این دو پیوند بر درونۀ زبان عمل می‌کنند و شعرآفرین است. همچنین یادآوری این نکته بایسته است که تکرار آوایی «آ» (که در شگرد تقارن نظم‌آفرینی آورده شد)، فضای اندوه و حسرت را نیز بازتاب می‌دهد، گویی ناله و آهی بر متن با تکرار فراوان آن سایه می‌اندازد که بر درونۀ زبان نیز تأثیر می‌گذارد (alliteration). بی‌شک چنین کاربردی در محتوای زبان، زیبایی تقارن ایجاد می‌کند و نوعی قاعده‌افزایی برای شعرآفرینی است.

مدلول «غمام» (برای متن) در توضیحات یزدگردی «ابر، ابرِ سپید» آمده است (ر.ک؛ زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۵۰۰). در فرهنگ معین این لفظ معنای دیگری نیز دارد: «سفیدی رقیقی که بر چشم باشد» (معین، ۱۳۹۰، ج ۲: ۱۷۲۰ (زیر غمام)). این مدلول دیگر، با «بصر» که در پی «غمام» می‌آید و با «ابصار» که در آیهٔ پیش از آن آمده است، پیوند تقارنی معنایی ایجاد کرده است و مدلول واژه‌های «بصر» و «سر» ارتباط جزء و کل دارند. چنین پیوندی نیز بر درونۀ زبان استوار است و پیوندی معنایی دارد و بنابراین، شعرآفرین است.

«بریق» در توضیحات دستگردی، با معناهای «روشنی و درخشندگی و تابش برق که از ابر می‌جهد» آمده است (ر.ک؛ زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۳۸۱). در فرهنگ دهخدا/نیز مدلول «کشتی دو دگله [دکله]» برای «بریق» آمده است (ر.ک؛ دهخدا، بی‌تا: زیر بریق) که در این مفهوم با «کشتی»، «امواج» و ... که در خط‌های پیش آمده، پیوند معنایی دارد. نیز «حسام»، «شمشیر» و «تیغ» این‌همانی معنایی

دارند. همچنین «بار» در «بارسالار» دو مدلول دارد که اصل آن در این متن «اجازه و رخصت» است و مدلول دیگر آن در مصداق «آن چه حمل کنند» با «بار» در ترکیب‌های «بارِ حوادث» و «در بار نهاده» که این مفهوم را دارا هستند، توازن معنایی برقرار می‌کند؛ زیرا بر درونۀ زبان استوارند. «سرباری» نیز مدلول قابل ذکر دارد: «بسته یا عدلی کوچک که بر فرازِ بار چارپای بارکش نهند که می‌تواند معنای اصلی در متن باشد» (معین، ۱۳۹۰، ج ۲: ۱۳۰۳ (زیر سربار)). البته مدلولی دیگر نیز می‌تواند داشته باشد: «تیغی که سر آدم‌ها بار آن است». افزون بر این، فاضل می‌نویسد: «این کلمه معنای «سر باریدن و سر جدا کردن» دارد» (فاضل، ۱۳۸۷: ۱۱۶). با این دو معنی دیگر یاد شده، «سرباری» با «حوادث»، «مما»، «بلا» و «فتنه» پیوند معنایی دارد و همهٔ این موارد شعرآفرین هستند.

مدلول «آبداری» در متن افزون بر «برّنگی»، معنایی دیگر نیز دارد: «مأموری که موظّف بود آب برای نوشیدن یا شست و شو به امیران و بزرگان دهد؛ شربت‌دار؛ ساقی» (معین، ۱۳۹۰، ج ۱: ۹ (زیر آبدار)). با همین مدلول یاد شده، واژهٔ «آبدار» با «عذب‌بار» پیوند معنایی دارد. واژهٔ «سرداری» نیز دو مدلول پیوندی در متن دارد: «سری که بر دار است و دیگر مدلول فرمانده قشون، سالار، سرور است» (همان، ج ۲: ۱۳۱۰ (زیر سردار)). هم «آبداری» و هم «سرداری» در کی دوگانه از مدلول (ایهام) به دست می‌دهند و پیوندی معنایی می‌سازند و بر درونۀ زبان عمل می‌کنند. «نوائب» نیز پیوندی معنایی با «بلا» و «فتنه» دارد. «عُضْب» با مدلول «شمشیر برّان» و با مدلول «شمشیر» و «حُسام» ارتباط برقرار می‌کند. مدلول دیگر آن در «از حرکت انداختن بیماری انسان را» است (ر.ک؛ بندریگی، بی‌تا، ج ۲: ۱۱۳۵ (زیر عضب)) که با توجه به این معنا شاید با عذب در معنای شربت خوشگوار ارتباط معنایی داشته باشد.

«حُسام سربای» در برداشتی از متن، معنایی مجازی (انسان‌نگاری) دارد. حُسام چون انسانی دزدندهٔ سر است. چنین برداشتی ایجاد تقارن معنایی دلنشینی می‌کند. آیهٔ یاد شده در متن نیز به بروق غمام بصرُبای تشبیه شده که این هم تقارنی معنایی با بیان مجازی است. در اضافهٔ «بریق حُسام» تشبیهی می‌توان یافت، بدین صورت که حُسام را به ابری تشبیه می‌کند که بریق (آذرخش) دارد. در تشبیه‌هایی چون: «بارسالار ایّام»، «بارِ حوادث» نیز چنین پیوند معنایی است. در ترکیب‌های «سحائب عذب‌بار» و «نوائب عضب‌بار» هم به نوعی با بیان مجازی (انسان‌نگاری)، تقارن معنایی ایجاد می‌کند. البته اگر اینگونه برداشت شود که سحائب چون ساقی‌هایی، آب خوشگوار دارند، و نوائب چونان انسان‌هایی که شمشیر می‌بارند. این موارد نیز در درونۀ زبان عمل می‌کنند و به متن کیفیت شعری می‌دهند.

«فُرات که نبات رویانیدی، رُفات بار آورده، زمین که از قطراتِ ژاله رنگ لاله داشتی
(نسخ: رنگ داشتی) تُری عن دمِ القَتلی بِحُمرةِ عَنَدَم، شجرهٔ شمشیر که بهشت در

سایه اوست، که **الْجَنَّةُ تَحْتَ ظِلَالِ السُّيُوفِ**، چون درختِ دوزخیان سر بار آورده **«طَلَعَهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ»** تا این دوروی تیززبان در میان شد آمد گرفته، سلامت پای بر کران نهاده، از آنگاه باز که فتنه از خواب سر برداشته، هزاران سر برداشته **«زیدری نسوی، ۱۳۸۱: ۱»**.

توازن آوایی با «آ»، «ش»، «د»، «س» و توازن واژگانی در «فرات»، «نبات»، «رَفَات» و «قطرات»، «زَاله» و «لَاله»، «عَنْ دَم» و «عَنْدَم»، «بار آورده» در (سر بار آورده) و «بار آورده» در (رفات بار آورده)، «تیززبان» و «میان» و «کران» و «هزاران»، «آورده» و «گرفته» و «برداشت» و «سربردشته» و «سر، برداشته» در این نوشته دیده می‌شود و بر برونه زبان عمل می‌کنند و متن را آهنگین می‌کنند. به بیانی دیگر، این شگردها همه نظم‌آفرین هستند.

«فرات» دو مدلول دارد: یکی رود معروف و دیگری آب صاف و شیرین (ر.ک؛ بندرریگی، بی‌تا، ج ۲: ۱۳۰۴ زیر فَرْتُ)). در این معنا با «نبات» در معنای نوعی قند (ر.ک؛ معین، ۱۳۹۰، ج ۴: ۳۳۳۴ زیر نبات)) پیوستگی معنایی دارد. روشن است که معنای اصلی نبات یعنی گیاه، مقصود اصلی پیام در متن است. به هر روی، ارتباط معنایی این دو واژه با دو معنای متفاوت آن، در درونۀ زبان عمل می‌کند و شعرآفرین است. همچنین پیداست که عبارت **«شجره شمشیر که بهشت در سایه اوست»** با **«الْجَنَّةُ تَحْتَ ظِلَالِ السُّيُوفِ»** تکرار معنایی نحوی دارند که بر درونۀ زبان استوار است (تضمین). همچنین شابهت معنایی **«درخت دوزخیان، سر بار آورده»** با **«طَلَعَهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ»** نیز چنین تقارنی دارد. تقابل معنایی «بهشت» و «دوزخیان» نیز تقارن معنایی می‌سازد. ابهام در واژه‌های «دور» (یک معنی: شمشیر که دو رو دارد و دیگری، این شمشیر رفتار دوگانه و متناقض دارد)، «تیززبان» (یک معنی، برندگی شمشیر و دیگری، زبان تندی دارد: کنایه از برخورد شدید داشتن شمشیر)، «میان» (یک معنی، در این میانه و در این بین و دیگر معنی، میان انسان که شمشیر آن را می‌شکافد) نیز در درونۀ زبان عمل می‌کنند و شگردهایی در تقارن معنایی هستند. «کران» در «سلامت پای بر کران نهاده» نیز سه معنی را تداعی می‌کند: یک معنی، کناره گرفتن؛ معنی دیگر، اسبی با رنگ زرد و بور (ر.ک؛ دهخدا، بی‌تا: زیر کران)، با هر مدلول معنایی از این ترکیب بر می‌آید: سلامت کناره گرفته (دور شده). دیگر: سلامت پایش را بر (رکاب) اسب نهاده است (کنایه از: رفته). در عبارت **«فتنه از خواب سر برداشته»** نیز با بیان مجازی سر و کار داریم. «فتنه» چونان انسانی انگاشته شده که سر از خواب برمی‌دارد. این هم دیگر عنصر شعرآفرین این نوشته است.

شاید در این بررسی بسیاری نکته‌ها ناگفته مانده باشد، اما باید یادآور شد که این بررسی تنها برای نشان دادن دقت فراوان نویسنده در به‌کارگیری آواها، واژگان و نحو است. البته همه این انواع تقارن را

که ذکر آن رفت، می‌توان با نامهای جزئی هر ترفند شعرآفرین و نظم‌آفرین نشان داد (همانگونه که صفوی در بسیاری موارد این کار را کرده است)، اما سخن‌شناسان ادب فارسی با دیدن هر تقارن درمی‌یابند که آن شگرد زیبایی‌ساز چه نامی دارد (شگردهایی از جمله جناس، سجع، موازنه، اشتقاق، اقتباس، ترصیع، واج‌آرایی و ... که در شگردهای نظم‌آفرین دیده شد، تشبیه، کنایه، ایهام، تضمین، ایهام تناسب، مراعات‌النظیر و ... که در شگردهای شعرآفرین ذکر شد. افزون بر آن، بیش از این در مجال این مقاله نمی‌گنجید.

اکنون می‌توان پاسخ‌هایی درخور پرسش‌های این پژوهش گفت. شگردهای زیبایی‌آفرین *نفثهٔ المصدور* چگونه است؟ همانگونه که در بررسی نمونهٔ کلامی *نفثهٔ المصدور* (صفحهٔ نخست آن) دیده شد، از دیدگاه زبانشناسانه تقارن‌های لفظی و معنایی فراوانی در آن دیده می‌شود. تقارن‌های لفظی آن (که بیشتر بر آواها، واژگان (جناس و تکرار) استوار است)، پیوندهای موسیقایی متن را به صورت زیبایی در گوش مخاطب (چه آشنا با مدلول، چه ناآشنا با مدلول آنها) طنین‌انداز می‌کند. قاعده‌افزایی‌های نمونهٔ متن بررسی شده، از شیوهٔ دقیق‌گزینش واژگان همخوان (متناسب) با محور هم‌نشینی حکایت می‌کند، به گونه‌ای که رشتهٔ موسیقی کلام پیوسته حفظ شده است. چنین کاربردی از زبان، نظم‌آفرین است؛ زیرا این شگردها بر برونهٔ زبان عمل می‌کند.

تقارن‌های فراوان معنایی این نمونه، بیشتر بر ایهام تناسب (ارتباط مدلول دیگر یک واژه با مدلولی از مدلول‌های واژه‌های دیگر در کلام)، ایهام (مناسب بودن دو مدلول برای یک واژه)، تشبیه (نوعی استفاده از مدلول ثانوی)، انسان‌انگاری (نوعی استفاده از مدلول ثانوی) بنا شده است. این موارد در درونۀ زبان عمل می‌کنند و زبان را به شعر نزدیک می‌کنند. ناگفته پیداست کسانی که از مدلول‌های دیگر یک واژه در این متن آگاهی نداشته باشند، کمتر از ایهام تناسب‌ها و ایهام‌های آن و به طور کلی، از چرایی انتخاب معنایی در محور هم‌نشینی لذت شعری خواهند یافت. این مورد برمی‌گردد به سنجش دقیق نویسنده در انتخاب آواها و واژگان. پس متنی بسیار سنجیده چون *نفثهٔ المصدور* اگر در دیدهٔ بسیاری خوش‌نشینند، رواست؛ زیرا این متن (همانگونه که در نمونهٔ بررسی شده، دیده شد)، بیشتر بر ارتباط مدلول‌های دیگر یک واژه با مدلولی از مدلول‌های واژه‌های دیگر در کلام استوار شده است. افزون بر این، گاهی حتی برای دریافت یک مدلول کارآمد در متن باید به فرهنگ‌ها رجوع شود (همانگونه که در نمونهٔ بررسی شده، نشان داده شد). چنین کاری بسیار آزاررسان است و در عین حال، چنین امکانی در همه جا و همه وقت در دسترس مخاطبان نیست. اگر فرض را بر این بگیریم که این واژگان و ترکیب‌ها در زمان نوشتن آن، مدلول‌های شناخته شده داشتند (همانگونه که برخی از پژوهشگران معتقدند)، به شیوه‌ای دیگر از ارزش ادبی آن کاسته‌ایم؛ زیرا به هر روی متنی که ارتباط خود را با مخاطبان محدود به دوره‌ای ویژه کند، ارزش چندانی ندارد و فقط ارزش مطالعاتِ درزمانی

زبانی دارد. جدای از آن، متن‌هایی از همان دوران و شاید پیشتر بر جای مانده است که هم ارزش ادبی ویژه خود را دارند و هم برای بسیاری از مخاطبان این عصر تا حدّ بیشتری نسبت به *نفته‌المصدر*، زیبایی ادبی دارند. به نظر می‌رسد، آنچه این متن را متکلف کرده، نه فراوانی تقارن‌های لفظی و معنایی زیبایی‌ساز آن است، بلکه دریافت نشدن نشانه‌های زبانی آن است. دال‌هایی که خبری از مدلول یا نمی‌دهند، یا تنها یک مدلول از آن به جا مانده است.

در همین جا برای این پرسش که «آیا این نثر مخاطبان ویژه و آشنا با نشانه‌های زبانی آن می‌طلبد؟» پاسخی درخور می‌یابیم. برای پاسخ کامل به این پرسش از دیدگاه زبان‌شناسانه می‌توان گفت که اگر کسی با مدلول‌های درزمانی دال‌های این متن آشنا باشد (یا به یاری فرهنگ‌ها با آن آشنایی یابد)، بسیار از *نفته‌المصدر* لذت ادبی خواهد برد و به احتمال فراوان، نام «فنی» بر آن خواهند نهاد، اما اگر با مدلول‌های درزمانی آن آشنا نباشد، تقارن‌های معنایی آن را (که بسیار گسترده است)، درک نمی‌کند و لذت چندانی نیز نمی‌برد و شاید نام «مصنوع» را بر این اثر نهد. بنابراین، مخاطبان این اثر افرادی ویژه‌اند که مدلول‌های زبانی آن را درمی‌یابند. پس، دایره مخاطبان این اثر بسیار کوچک است.

دیگر پرسش این پژوهش مبنی بر اینکه «تفاوت زیبایی‌شناسانه ناقدان درباره این کتاب از کجا بنیان می‌گیرد؟» نیز همین جا پاسخ داده شده است. افزون بر مسأله ارجاعی یا ادبی بودن پیام این نوشته (که در پرسش بعدی با آن روبه‌رو می‌شویم)، مطلبی که ذکر شد، به روشنی بیان می‌کند که یکی از مهم‌ترین دلیل‌های تفاوت دید ناقدان درباره این اثر از آنجاست که برخی با آشنایی با مدلول‌های درزمانی (تاریخی) آن متن را بسیار ادبی می‌دانند، به گونه‌ای که یارای آن در ادب فارسی اندک است. برخی نیز معتقدند که این اثر تنها تکلف‌گویی برای زندگینامه خودنوشته است و دلایل اینان عبارتند از: الف) قرار نیست برای لذت ادبی، این همه از فرهنگ‌ها استفاده کرد. ب) سخن ادبی معماً نیست. ج) سخن ادبی بر پیام تأکید می‌کند نه بر ارجاع (که در پرسش بعدی بدان پرداخته خواهد شد). پس این دو گروه با توجه به نگرش ادبی خود دو گونه ارزش متناقض برای این اثر قایل شدند.

پرسش دیگر این است که «آیا سوییۀ ادبی بودن این متن بر کیفیت ارجاعی آن می‌چربد؟». در چارچوب نظری این پژوهش، درباره نقش‌های پیام برخی مطالب ذکر شده است که بنا بر آن، زبان‌شناسان معتقدند اگر سوییۀ پیام به سمت خود پیام باشد، کلام ادبی می‌شود و اگر سوییۀ پیام ارجاعی به بیرون از خود پیام باشد، کلام ارجاعی است و اینگونه پیام‌ها برای زبان علمی کاربرد دارند. درباره *نفته‌المصدر* باید یادآور شد که هدف اصلی نویسنده شرح حال نویسی یا تاریخ‌نویسی ادبی است، اینگونه از کاربرد زبان اگر چه تأثیرگذار باشد، ولی از ارزش تاریخی آن می‌کاهد، همانگونه که از ارزش ادبی آن کاسته است. نوشتن تاریخ به زبان ادبی از ویژگی‌های تاریخ‌نویسی سنتی نیز بوده است.

می‌توان گفت شاید تاریخ‌نویسان سنتی ایران چنین واقعه‌گویی‌هایی را می‌ستودند. تاریخ جهانگشای جوینی و ... نیز چنین سبکی دارند. به هر روی، آنچه به ادبیّت کلام مربوط می‌شود، سویهٔ ادبی پیام است. بنا بر نظر زبانشناسان، آن زیبایی در ادبیّات مورد نظر است که مربوط به زبان باشد. پس همانگونه که لذّت درونی حاصل از کشف یک مسألهٔ ریاضی در محدودهٔ ادبیّات نیست، زیبایی‌های به دست آمده از کشف یک واقعهٔ تاریخی نیز مربوط به ادبیّات نیست یا حداقل در درجهٔ دوم اهمیّت قرار دارد، اگرچه مخاطبان به طور ناخودآگاه از آن کشف‌ها هم لذّت ببرند. با توجه به این نکته، روشن می‌شود اگر تنها خوانشی با انگیزهٔ ارتباط با اوضاع تاریخی را در نَفْثَه المصدور ارائه کنیم، نه فقط به هدف ادبیّات پشت کرده‌ایم، بلکه از ارزش ادبی نَفْثَه المصدور کاسته‌ایم. همانگونه که ویمست و بیدزلی اعتقاد داشتند معرفت بر مقاصد مؤلف نه در دسترس است و نه مطلوب. مقاصد مؤلف را نباید خارج از متن، در زندگینامه یا تاریخ جستجو کرد؛ اگر این مقاصد برای نمونه با بیان مستقیم مؤلف در دسترس هم باشند، نمی‌توان آنها را به طور کامل پذیرفت و در صورتی که معرفت بر قصد مؤلف به وسیلهٔ خواننده یا منتقد فرض شود، به احتمال زیاد گمراه‌کننده است. (بلزی، ۱۳۷۹: ۳۰). هنر زبانی یا شعر ارجاعی نیست که به چیزی غیر خود اشاره کند، خود ارجاع است و همچون پنجره‌ای شفاف نیست که از طریق آن بتوانیم با موضوع مواجه شویم، خودش موضوع است. سخنان سارتر و رولان بارت و دیگران نیز همه حاکی از چشم‌اندازی از این دست است (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱). پس خود ارجاع نبودن کلّ متن نَفْثَه المصدور و ارجاع آن به زندگی شخصی یا تاریخ آن را کیفیت متن آن را ارجاعی می‌کند، ولی اگر (در قسمت‌های گوناگون آن) با خوانشی آزادانه‌تر کوشش شود، به شکل حکایتی سخن‌سنجانه در نظر گرفته شود و مدلول‌های نشانه‌های آن برای مخاطب روشن شود، کیفیت ادبی آن برجسته‌تر می‌شود و نقش ارجاعی پیام کم می‌شود.

نتیجه‌گیری

بنا بر یافته‌های این پژوهش روشن شد نَفْثَه المصدور زبانی بسیار سنجیده دارد که تقارن‌های لفظی و معنایی فراوانی در آن به کار رفته است. درک تقارن‌های لفظی (قاعده‌افزایی‌های) آن برای هر خواننده‌ای آسان است؛ زیرا مربوط به دال می‌شود و بر برونهٔ زبان عمل می‌کند. این عمل نظم‌آفرین است. اما تقارن‌های معنایی (قاعده‌گاهی) در دورنهٔ زبان عمل می‌کنند و شعرآفرینند. اینجا عرصهٔ مدلول‌هاست، به سبب ناشناخته بودن بسیاری از مدلول‌های تاریخی واژگان و ترکیب‌ها کسانی خواهند توانست بسیاری از تقارن‌های معنایی آن را دریابند و لذّت ببرند که بیشتر با مدلول‌های آن آشنا هستند؛ یعنی همانهایی که زبان نویسنده و عصر او را به طور مناسبی دانسته باشند. پس این اثر مخاطب‌هایی ویژه دارد که افزوده بر نظم این متن، بیشتر از گروه‌های دیگر کیفیت شعری آن را در

می‌یابند و از آن لذت می‌برند. اختلاف دیدگاه پژوهشگران دربارهٔ ارزش زیبایی‌شناسانهٔ نغمة/المصدر از این همین جا نشأت می‌گیرد.

از دیگر یافته‌های پژوهش حاضر این است که ساختار کلی نغمة/المصدر ارجاعی به زندگینامه و تاریخ نویسنده است. چنین ساختاری (اگرچه برای بیان علمی نیاز است)، اما در بیان هنری ارزش ندارد. همانگونه که زیبایی‌های ادبی قاعده‌افزایانه و هنجارگریزانهٔ اجزای نغمة/المصدر به بُعد تاریخی آن لطمه می‌زند، در کلیت ساختار اثر، زبان ارجاع به تاریخ آن نیز، به ادبی بودنش آسیب می‌رساند. از چشم‌انداز ادبی، باید این متن را آزادانه‌تر از ارجاع به تاریخ خواند و تحلیل کرد.

منابع و مأخذ

- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: آگاه.
- امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). *ساختگرایی و نقد ساختاری*. اهواز: نشر ریش.
- پلزی، کاترین. (۱۳۷۹). *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر قصه.
- بندرریگی، محمد. (بی‌تا). *فرهنگ عربی به فارسی*. ۲ جلد. تهران: انتشارات ایران.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو*. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- دوسوسور، فردینان. (۱۳۸۲). *دورهٔ زبانشناسی عمومی*. ترجمهٔ کورش صفوی. چاپ دوم. تهران: انتشارات هرمس.
- دهخدا، علی اکبر. (بی‌تا). *لغتنامهٔ دهخدا*. نرم‌افزار صریر امین. تهران: دفتر هنر و ادبیات.
- زیدری نسوی، محمد خرندزی. (۱۳۸۱). *نغمة المصدر*. تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی. تهران: توس.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ سوم. تهران: طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*. چاپ پنجم. تهران: آگه.
- صادقی، محمد. (۱۳۸۷). «بررسی کنایه و انواع آن در نغمة المصدر». *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب*. سال ۴. شماره ۷. صص ۱۱۶-۱۳۲.
- صفوی، کورش. (۱۳۶۰). *درآمدی بر زبانشناسی*. چاپ اول. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- _____ . (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱ و ۲. چاپ سوم. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*. چاپ اول. ویرایش دوم. تهران: نشر جامی.
- فاضل، احمد. (۱۳۸۸). «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثهٔ المصدور زیدری نسوی». *پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. سال اول. شمارهٔ سوم. صص ۱۱۱-۱۲۶.
- فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۶). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ سوم. تهران: نشر نی.
- قدیری یگانه، شب‌نم. (۱۳۸۹). «صنعت ایهام در آفرینش سبک هنری نفثهٔ المصدور». *فصلنامهٔ تخصصی بهار ادب*. سال سوم. شمارهٔ دوم. صص ۱۶۸-۱۴۹.
- گرین، کیت و جیل لبیهان. (۱۳۸۳). *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*. ترجمهٔ لیلا بهرانی محمدی و همکاران. تهران: روزنگار.
- معین، محمد. (۱۳۹۰). *فرهنگ فارسی*. ۴ جلدی. تهران: دبیر و بهزاد.
- مهربان، صدیقه. (۱۳۹۰). «نگاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی نفثهٔ المصدور». *فصلنامهٔ تخصصی بهار ادب*. سال چهارم. شمارهٔ چهارم. صص ۱۵۳-۱۴۳.
- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۷). *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. چاپ دهم. تهران: نیلوفر.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. چاپ اول. ویرایش دوم. تهران: انتشارات سمت.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲) *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبیات از افلاطون تا بارت*. گروه ترجمهٔ شیراز. تهران: نشر چشمه.