

## زبان‌شناسی شعر گفتار

فرزاد کریمی\*

### چکیده

در میان نحله‌های گوناگون شعری در سه دهه‌ی اخیر، "شعر گفتار" توانسته جایگاهی مناسب برای خود بیابد و از مقبولیت زیادی بهره‌مند شود. در این مقاله، ویژگی‌های زبان گفتار و چگونگی استفاده‌ی شاعرانه از آن مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین سعی شده تا ابزارهای زبانی مورد استفاده در شعر گفتار، چگونگی گسترش مفهوم در زمینه‌ای از سازندهای زبان گفتار، شیوه‌های تخیل‌ورزی در مقابل تداعی‌گری و پاره‌ای دیگر از خصوصیات زبان‌شناسانه‌ی شعر گفتار تحلیل شود. کیفیت برقراری ارتباط میان متن و مخاطب به‌واسطه‌ی نوع تعامل سوژه با متن و خواننده در شعر گفتار از دیگر موضوعاتی است که در این تحقیق مورد توجه قرار گرفته است. نیز جایگاهی که سوژه براساس پاره‌ای عناصر زبانی چون عناصر وجهی و اشاری در متن حاصل می‌کند. این‌که چگونه کنش گفتاری جایگزین گفتار می‌شود و این جایگزینی چه تاثیری در روایت‌مندی شعر گفتار دارد.

**کلیدواژه‌ها:** روایت‌مندی، زبان گفتار، سوژه، شعر گفتار، کنش گفتاری.

### ۱. مقدمه

شعر گفتار را می‌توان در میان نحله‌های گوناگون شعری پس از انقلاب اسلامی، گسترده‌ترین و مطرح‌ترین شیوه‌ی شعری ایران دانست. اشتیاق روزافزون سراینده‌گان و مخاطبان شعر امروز ایران به‌این شیوه‌ی شعریایجاب می‌کند مشخصه‌های ادبی و زبانی این

---

\* دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، frzdkarimi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۱۶

شیوه‌ی شعری با تأمل بیشتری مورد توجه و تحلیل قرار گیرد. سردرگمی‌های فراوانی که در برخورد‌های خوانشی و انتقادی از این شیوه در جامعه‌ی ادبی به چشم می‌خورد، از دیگر الزاماتی است که بررسی مشخصه‌های زبانی این شیوه‌ی شعری را ضروری می‌سازد. این سردرگمی‌ها کشف تمایز میان شعر گفتار و دیگرانی را که به هر صورت از زبان گفتار در آثارشان بهره می‌برند، برای مخاطبان شعر امروز دشوار ساخته است.

ریشه‌یابی زبان گفتار در شعر فارسی، ما را به ادبیات سنتی ایران و سبک‌های عراقی و هندی می‌رساند. اما بارقه‌های نخستین آنچه امروزه به این عنوان نام‌گذاری شده است را باید بیش از هر شاعر دیگر در شعر فروغ فرخزاد بدانیم. فروغ در شعرهای دوره‌ی دوم شاعریش (به جز معدود شعرهایی چون «به علی گفت مادرش روزی...» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۶۱) که از زبان محاوره استفاده شده است)، به گونه‌ای از زبان استفاده کرده است که در پاره‌ای موارد شعر او به شعر گفتار نزدیک شده است. با این حال سامان‌دهی و شناخت شعر گفتار به اوایل دهه‌ی هفتاد با شعرهای سیدعلی صالحی انجام گرفته است؛ از اواسط دفتر شعر "مثلثات و اشراق‌ها" شعر گفتار تکامل خود را آغاز کرده و تا امروز دست‌خوش تحولاتی شده است.

## ۲. زبان گفتار

زبان گفتار ظرفیت‌های بسیاری دارد و طیف گسترده‌ای از زبان محاوره تا زبان معیار و زبان نوشتار رسمی را شامل می‌شود. بهره‌گیری هوشمندانه از زبان گفتار به پیدایش شیوه‌ی شعری تازه‌ای در ایران انجامید که به نام "شعر گفتار" شناخته شده است. اولین نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد، برداشتی است که از زبان گفتار می‌توان داشت. بسیار حائز اهمیت است زبانی را که مبنای شعر گفتار است متمایز از زبان محاوره بشناسیم. در این مقاله زبان گفتار، به‌عنوان یکی از مراتب زبان و در برابر زبان نوشتار (نجفی، ۱۳۸۷: شش) مورد نظر نیست. در این جا، این زبان به‌عنوان زبانی شاعرانه که مبنای ساخت شعر گفتار قرار گرفته و از امکانات پنهان و آشکار مراتب گوناگون زبان بهره گرفته است، تحلیل می‌شود. زبان گفتار در این معنا، زبانی است در حد فاصل زبان محاوره و زبان معیار. زبان گفتار، زبانی نیست که مردم کوچه و بازار بدان تکلم می‌کنند بلکه زبانی است که گویش عام مردم را به گونه‌ای ابزار بیان ادبی تبدیل کرده که این زبان، کارکردی دوباره و بلکه بسیار متفاوت از محاوره یافته است. شعر گفتار نیز شعری نیست که زبان محاوره را به‌طور

مستقیم در معرض دید مخاطب قرار دهد. شعر گفتار قابلیت‌های نامکشوف زبان گفتار را کشف کرده و آشکارا آن را پیش‌روی خواننده می‌گذارد؛ قابلیت‌هایی که کشف آن در زبان رسمی شعر، به دلیل بدیهی بودن چنین نیازی، چندان بدیع و بکر نمی‌نماید. اما زبان گفتار، در فاصله‌ی زبان محاوره و زبان رسمی، عرصه‌ای است که کشف پوشیدگی‌های آن، نه به دلیل پیچیدگی‌های زبانی و صور خیالی، که به دلیل جامعیت فرهنگی و غنای ناشی از خرده‌دانایی‌های شخصی / همگانی، ایجاد لذت و شگفتی می‌کند. این خرده‌دانایی‌ها، حاصل تجربه‌های زیستی انسان در طی قرون متمادی است که از شکل قومی و قبیله‌ای در زبان محاوره، به شکلی انسجام یافته و همگانی شده در زبان گفتار تبدیل گردیده است. در ادامه زبان گفتار در دو سطح بیانی و محتوایی تحلیل شده است.

## ۱.۲ زبان گفتار در سطح اظهار

کارکرد اولیه‌ی زبان، برقراری ارتباط و ابلاغ پیام است، اما شعر گفتار در نوع استفاده‌اش از زبان، برقراری ارتباط را به تعویق می‌اندازد. استفاده از مختصه‌های زبان گفتار برای ایجاد هم‌دلی، یادآوری خاطرات، نوستالژی و تأکید بر ارتباط کلامی، به جای ارتباط فحوایی است. در ارتباط فحوایی، انتقال مضمون کلام مورد نظر است، حال آن‌که در ارتباط کلامی، خود کلام فی‌نفسه و بدون واسطه‌ی مضمون، برقراری ارتباط میان فرستنده و گیرنده را بر عهده دارد. در تعریف ارتباط کلامی، به‌زبان‌راندن کلام یا "اظهار" (Utterance) به دو معنا قابل تعبیر است: «گاهی به معنای فرایند یا فعالیت به‌زبان‌راندن و گاهی به معنای فرآورده‌ی این فرایند» (لاینز، ۱۳۸۵: ۳۱۰). بیان یا کلام در شعر گفتار همان فرایند به‌زبان‌راندن است. آنچه شعر گفتار را از مشابهانش متمایز می‌سازد توجه به کلام به‌عنوان این فرایند است، نه محصول آن. این تفاوت، تفاوتی ساختاری است. در این شکل زبانی است که "خود" شاعر به خودش و در نتیجه "خود" مخاطب به خودش نشان داده می‌شود. در این فرم زبانی «روی داد آنچه در حال گفته‌شدن است احساس می‌شود، نه صرفاً آنچه گفته می‌شود» (Gadamer, 1976: 95). شاعر گفتار به تنظیم و اجبار در چگونگی بیان و سرایش علاقه‌ای نشان نمی‌دهد، در عوض ساختار متن را به‌گونه‌ای هدایت می‌کند که رفتاری را که خارج از قواعد شناخته شده‌ی خود موجودیتی ندارد، تعریف کند. نتیجه ساخت معنایی جدید از بیانی از پیش موجود است به‌گونه‌ای که از پیش موجود بودن آن مفاهیم، دیگر دارای اعتبار نیست:

آن‌گاه که چشم و زبان یکی ست  
دیدار تو در گمان گفتن نمی‌گنجد  
خورشیدی هشیار، در ضیافت سیارگانی سرمست  
و زورقی بی‌بادبان در اضطراب سفر

(صالحی، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

## ۲.۲ کارکرد بیانی زبان گفتار

شاعر شعر گفتار مخاطب خود را متوجه بخشی از کلام می‌سازد که بیش از آن که بر صدق بیان استوار باشد، بر خود عمل بیان یا شیوه‌های اظهار استوار است. هابرماس متناسب با میزان ادعای اعتبار سخن، سه کارکرد را برای زبان در نظر گرفته است: «وجه شناختی که در آن گوینده باید نیت انتقال گزاره‌ای صادق را داشته باشد؛ وجه برهم‌کنشی که در آن گوینده باید بخواهد صادقانه نیت‌هایش را بیان کند؛ وجه بیانی که در آن گوینده باید گفتاری را انتخاب کند که با توجه به پیش‌زمینه‌ی هنجاری مورد پذیرش درست باشد» (ر.ک. میلر، ۱۳۸۸: ۹۸). بیانی که زبان گفتار را شکل می‌دهد بیشتر بر صداقت گوینده تکیه دارد تا صدق کلام یا محتوای اخباری آن. به این ترتیب در این شیوه‌ی شعری، وجه بیانی کلام با استناد و استفاده از پیش‌زمینه‌ها و هنجارهای فرهنگی، بر وجه‌های شناختی یا برهم‌کنشی

ارجحیت دارد:

تو اصلاً می‌دانی آب

گاهی تشنگی را می‌فهمد،

رمه‌ها

رؤیا می‌بیند،

تو کوری، نمی‌بینی دوست من!

تو هرگز نه شاعر بوده‌ای،

نه چوپان چراغ‌های آسمان.

(صالحی، ۱۳۸۹: ۱۰۵)

### ۳. تخیل در مقابل تداعی

آنچه چنین شعری را زیبا و حتی باورپذیر می‌نماید، صحت عبارتهایی چون «آب گاهی تشنگی را می‌فهمد» یا «رمه‌ها رؤیا می‌بینند» یا «چوپان چراغ‌های آسمان» نیست. صدقاتی که در این گفتارها وجود دارد، به‌راحتی انتقال‌دهنده‌ی عمق مفهومی‌هایی چون "تشنگی" و "رؤیا" است. شاعر گفتار بیان جدیدی ارائه نمی‌کند، بلکه موجودیتی جدید برای کلام می‌سازد که نیاز به کشف مجدد ساختارهای زبانی، همان لذت ناشی از خوانش شعر است. باید در نظر داشت که شعر گفتار عموماً براساس تداعی معانی عمل نمی‌کند و به همین سبب تخیل در عرصه‌ی چنین اثری امکان جولان بیشتری دارد. تداعی معانی، به‌میدان‌آوردن معانی مشخص و عموماً ثابتی است که همواره وجود داشته اما تخیل حاضر در شعر گفتار، خود سازنده‌ی معنا و بی‌اعتبارکننده‌ی معناهای ثابت پیشینی است.

در ساختار شعر گفتار فرایندی اهمیت دارد که در آن زبان شعر، ساخت معانی تازه و بدیع را از مفاهیم پیشینی سبب می‌شود. در مقابل می‌توان از شعر "موج نو" ایران نام برد که عمدتاً برپایه‌ی تداعی ساخته شده و آنچه در ساخت آن مشهود است، خیال‌پردازی به جای تخیل است. «خیال‌پردازی بر طبق اصول مکانیکی روان‌شناسی تداعی عمل می‌کند؛ قطعی است و چیزی ابداع نمی‌کند، بلکه تنها مفاهیم را با هم ترکیب می‌نماید... اما محصولات تخیل صورتی اندام‌وار را نشان می‌دهد که کالریج آن را ذاتی می‌داند و همچنان که از درون گسترش می‌یابد، به خود شکل می‌دهد» (Culler, 2001: 176). صورت اندام‌وار محصول تخیل را در شعر زیر بررسی می‌کنیم:

من

جهان را دیده‌ام

که از شرارت دژخیمان

شسته خواهد شد

و باز نور می‌آید

حضور وی است نور،

و دردمندان

برکت از شفا می‌یابند.

و بندها گسسته

زندان‌ها ویران  
واژه‌ها روشن خواهند شد  
و شما  
در محبت معطر باران  
آرام خواهید گرفت.

(صالحی، ۱۳۹۳: ۱۲۳)

تخیل اندام‌واره با "دیدن"، "آمدن نور" و "شسته‌شدن واژه‌ها" که به طور متوازن در سرتاسر این بند توزیع شده، مفاهیمی متعالی چون "شسته‌شدن جهان از شرارت دژخیمان"، "برکت یافتن دردمندان از شفا"، "گسسته‌شدن بندها" و "ویران‌شدن زندان‌ها"، را با باور به صداقت‌گوینده در متن تولید کرده است. تنها این باور است که وقوع پیش‌بینی شاعر را محتمل می‌سازد. این همان حقیقتی است که براساس آرمان‌های انسانی شکل گرفته و واقعیت موجود را به نحوی آرمانی و با کمک‌گرفتن از ابزار تخیل، بازسازی می‌کند.

#### ۴. زبان گفتار در سطح محتوایی

ساخت حقیقتی جدید از واقعیتی موجود، فرایندی است که عینیت را ذهنی می‌کند. عینیت در شعر گفتار از مشاهدات روزمره و لوازم آشنای زندگی تشکیل می‌شود اما ذهنیتی که این عینیات را نضج می‌دهد، ذهنیتی تقریباً پیچیده و چندلایه است. شاعر گفتار از واقعیت بیرونی نمی‌گریزد اما آن را به گونه‌ای بیان می‌کند که در عالم واقع قابل تحقق نیست. این همان حقیقتی است که وجود دارد ولی نه به شکل عینی. حقیقت در شعر گفتار، حقیقتی برساخته در عالم تخیل است که ریشه‌ای استوار در عالم واقع دارد. در واقع عینیت خارجی چارچوبی را شکل می‌دهد که یک ذهنیت نامحدود را در خود جای داده و این عملاً به معنای هدم چارچوب است؛ یعنی متن، دربرگیرنده‌ی تمامی دنیای ذهنی نویسنده است و به عبارت دیگر «همه‌ی دانش ذهنی، متنی می‌شود» (McQuillan, 2002: 10). این ذهنیت عام، به جای تفسیر و بازنمایی دنیای محدود شناخته شده، به آشکار کردن رؤیاهای پنهان و نامحدود آن می‌پردازد. بدین‌سان، رؤیا عاملی تأثیرگذار در روند تولید ادبی در شعر گفتار محسوب می‌شود؛ عاملی که نقش تخیل را در این شیوه‌ی شعری پررنگ و حقیقتی "دگر مفهوم" (Heteroglossia) را تولید یا کشف می‌کند. این دگر مفهومی در زمینه‌ی زبان

گفتار، «در مرز بین زبان ادبی تکامل یافته و غالب، و زبان‌های غیر ادبی» (Bakhtin, 1981: 67) به خوبی قابلیت حضور و عمل دارد:

در شبی نمور، کبریتی خیس  
خواب شعله‌ی خردی در سنگ‌چین اجاقی خاموش می‌بیند.  
در جایی دور، دشنه‌ای قدیمی، خسته از کابوس کبوتران  
خواب غلافی کهنه می‌بیند.  
و من در پی همه‌ی دیوارهای جهان  
خواب دریچه‌ای کوچک

(همان: ۷۲)

در این نمونه، دگر مفهومی حاصل از رؤیایپردازی در بستری از زبان گفتار قابل تشخیص است. رؤیایپردازی حاصل از «خواب دیدن کبریتی نمور» یا «کابوس دشنه‌ای قدیمی»، به کشف مفهومی دیگرگونه از «دریچه‌ای کوچک در همه‌ی دیوارهای جهان» انجامیده است؛ مفهومی آرامش‌بخش اما نه‌چندان عینی. در تصویر داده شده، عینیت متعلق به دیوار و دریچه‌ی کوچک آن است. آنچه در ورای دیوار از روزنه‌ی کوچک قابل مشاهده است، به عینیت درنیامده و اصولاً عینیتی وجود ندارد. تنها همان حس آرامش‌بخش حاصل و هدف این رؤیایپردازی است. به دست دادن هرگونه تصویری از آنچه قابل رؤیت است، تنها به محدود شدن این حس خواهد انجامید؛ چیزی که شعر گفتار همواره سعی در پرهیز از آن دارد.

#### ۱.۴ بازرمزگذاری مفهومی

دگر مفهومی، به معنای وجود لایه‌های گوناگون معنایی در بافت اثر است. بافت در شعر گفتار بیشترین وابستگی را به چگونگی معنامندی زبان دارد. معنای جدید زبان از طریق رمزگذاری دیگرگون زبان حاصل می‌شود، آنچه می‌توان آن را "بازرمزگذاری" نامید. این فرایند با حفظ خصوصیات رمزگان از پیش موجود در زبان، رمزگان جدیدی را نیز به آن اضافه می‌کند؛ فرایندی که به دو شیوه انجام‌پذیر است: «کم‌رمزگذاری (Under Coding) یعنی ساده کردن متون و بیش‌رمزگذاری (Over Coding) یعنی انباشت دلالت (-Over) Signification of Text) در متون و متن را پیچیده‌تر از آنچه به واقع هست تلقی کردن» (اکو

به نقل از توروپ، (۱۳۹۰: ۲۶). اگرچه در بادی امر به نظر می‌رسد شعر گفتار به ساده کردن متون می‌پردازد، اما آنچه مسلم است شعر گفتار با بیش‌رمزگذاری زبان گفتار، مفهومی فراتر از رمزگان موجود در آن را پیش‌اروی مخاطب قرار می‌دهد:

تو دیر جنیدی زرنگ  
پیش از آن که سنگ را  
به جانب دریاچه پرتاب کنم  
باید دستم را می‌گرفتی  
حالا جلوی این موج‌ها را که دایره‌وار  
به سمت اسکله‌ها می‌روند  
دیگر نمی‌توان گرفت

(صفاری، ۱۳۹۰: ۱۶-۱۷)<sup>۱</sup>

چهار سطر اول، متنی ساده شده است که گفتاری معمولی را ارائه می‌دهد اما اضافه شدن سه سطر پایانی به دلیل بیش‌رمزگذاری، همان چهار سطر اول را واجد معنایی چندلایه و پیچیده می‌نماید که تا حد زیادی با گفتار روزمره در تباین است. اگر رمزگان را واسط میان نشانه و معنا بدانیم، بیش‌رمزگذاری سبب تحمیل بار مضاعف معنایی به زبان خواهد بود. در نمونه‌ی داده شده، «حرکت دایره‌وار موج‌ها به سمت اسکله» معنایی بیش از آنچه چنین حرکتی در فیزیک خود دارد، به‌متن داده شده است. ویژگی معنایی بیش‌رمزگذاری، عدم نیاز آن به ادراک منطقی است. این رمزگذاری جدید، منطبق موجود در رمزگذاری پیشین را نفی نمی‌کند، بلکه با حفظ همان شرایط معنایی، مخاطب را به سوی کشف رمز جدید هدایت می‌کند. در این مرحله، ادراک از طریق شناختی صورت می‌پذیرد که ژونیناسکا آن را شناخت آنی (Saiaie Impressive) می‌نامد. این شناخت در برابر همان شناخت استدلالی است که شناخت ارجاعی یا عینی (Sasie Referentielle) نامیده می‌شود. (رک شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۶۹-۷۱). این شناخت از آنجا که استدلالی نیست، زمان ادراک را به شدت کاهش می‌دهد و همین درک آنی معناست که شگفتی‌آفرین و لذت‌بخش است. بدیهی است چنانچه مخاطب موفق به کاهش مدت زمان ادراک نگردد، از این شگفتی و لذت بی‌بهره خواهد ماند و البته این متن است که باید چنین امکانی را در اختیار مخاطب خود قرار دهد:



سایه‌های مردگان مدام  
پنجره را بی‌نیاز کرده از پرده  
و غرق شدن من  
دریا را از غریق‌های بی‌نام  
من از مراسم مرگ گریزانم  
من نمی‌دانم با مردنم چه کنم

(ساری، ۱۳۸۷: ۸۳)

پاره‌ی دوم از قطعه شعر بالا، در دو سطر و در کوتاه‌ترین زمان، پیام موردنظر خود را منتقل می‌کند و زمینه‌ی درک آنی مخاطب را فراهم می‌سازد.

## ۵. میان‌برهای گفتاری

درک آنی مفهوم، مستلزم عملکرد استنباطی شخص فهم‌کننده است. این استنباط در عمل آزاد و دلخواه نیست، بلکه محدود است به استنباط‌های معناشناختی‌ای که در ذهن مخاطب، به صورت نهادینه، وجود دارد. این برداشت، برداشتی از زبان برای رسیدن به کاربردی از واژه است که ارتباط میان متن و خواننده را در سریع‌ترین زمان ممکن برقرار می‌سازد. این عملکرد را گریگوری کوری، استنباط کاربردشناختی نامیده و آن را ابزاری برای جبران یکی از کاستی‌های نظام ارتباطی انسان برمی‌شمرد: «تولید گفتار ما با سرعت کند انجام می‌شود، بسیار کندتر از فرایندهای شناختی که به ما امکان اندیشیدن و استنتاج از اندیشه‌ها، دیده‌ها و شنیده‌ها می‌دهد. بنابراین به کار گرفتن میان‌برها در گفتار، برای برقراری ارتباط مؤثر، بسیار مقرون به صرفه است» (Currie, 2010: 15). در این فرایند، نویسنده کار کشف بسیاری از ناگفته‌هایش را برعهده‌ی استنباط کاربردشناختی می‌گذارد و این استنباط به عنوان میان‌بری عمل می‌کند در راستای فهم منظور نویسنده، برای ایجاد ارتباطی پویاتر میان نویسنده و خواننده. این پویایی محصول حرکت به سمت استنباط کاربردشناختی به جای استنباط معناشناختی است:

درها همه بازند

من از پله‌ها گذشتم

در این تاریکی

تنها بوی تو پیداست  
بوی ساقه‌های ترد علف  
که باران خورده است.  
چراغ را نیفریزی  
من از تاریکی گذشته‌ام.

(چایچی، ۱۳۸۹: ۸۴)

آنچه مشخص است استنباط کاربردشناختی، کشف آئی لایه‌ای از لایه‌های معنایی متن است و بدیهی است که این کشف آئی در هر مرتبه از خوانش می‌تواند به گونه‌ای متفاوت انجام شود. چنین فرایندی در استنباط معناشناختی ممکن نیست، زیرا معنا در ذهن هر خواننده، به گونه‌ای قوام یافته و تثبیت شده است.

## ۶. تعامل متن و مخاطب

تفاوت کسانی که در سرایش شعر گفتار موفق بوده‌اند و کسانی که تلاش‌هایشان در این راه، چندان مقبولیت عام نیافته را باید در میزان موفقیت به رسیدن به کنش گفتاری دانست. اهمیت چنین کنشی در کلام به این سبب است که نوع تعامل اجتماعی متن، یعنی تأثیر و تأثر متن و جامعه، تا حد زیادی از طریق همین کنش مشخص می‌شود. «انواع گفتمان در قراردادهایشان برای بیان بی‌واسطه‌ی کنش‌های گفتاری اختلاف دارند و عموماً با شیوه‌ای که ارتباطات اجتماعی در آن‌ها رمزگذاری می‌شود، ارتباط دارند» (Fairclough, 1996: 156). استقبال گسترده‌ی مخاطبان از شعر گفتار را باید در همین تفاوت گفتمانی دانست که این شعر با نحله‌های دیگر شعری دارد. عدم عدول از مقیاس‌های شعری زبان، در عین توجه به خواست‌های زبانی، عاطفی و محتوایی خواننده، هم‌زمان با حفظ صمیمیتی که در زبان روزمره‌ی مردم مورد استفاده قرار می‌گیرد، از جمله‌ی مهم‌ترین دلایل گفتمانی است که این استقبال را باعث شده است.

آنچه با عنوان "رمزگذاری شیوه‌های ارتباط اجتماعی" مطرح شد را، با توجه به جایگاه تعامل متن و مخاطب در کنش گفتاری، می‌توان به صورتی نظری‌تر در تقسیم‌بندی جان آستین جستجو کرد: «۱- کنش بیانی (Locutinary Act) یا همان کنش گفتن یک چیز. ۲- کنش کارگفتی (Illocutionary) یا کنشی که به واسطه‌ی به زبان آوردن کلمات انجام می‌گیرد

و این همان توان یا بار گفته است. ۳- کنش القایی (Perlocutinary) یا کنش آگاهانه یا ناخودآگاهانه‌ای که به زبان آوردن کلمات موجب آن می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۳۷). کنش کارگفتی یا کنش منظوری، منظور گوینده را از گفتارش مشخص می‌کند و کنش القایی یا کنش تأثیری، تأثیری است که گفته‌ها - فارغ از اراده‌ی گوینده‌شان - در مخاطب می‌گذارند.

## ۱.۶ کنش القایی و تعامل با مخاطب

مهم‌ترین عامل در برقراری ارتباط میان متن و خواننده، کنش القایی گفتار است و این همان وجه ممیزه‌ی شاعران موفق گفتار با دیگران است. اگر سطح کنش بیانی را برای هر شعری ناگزیر بدانیم، عمده‌ی کسانی که در جلب نظر مخاطبان شعر امروز کامیابی چندانی نداشته‌اند، تأکید زبانی را بر "کنش کارگفتی" گفتار بنا نهاده‌اند، یعنی بر توان و ظرفیت‌های درونی زبان. این توانش زمانی می‌تواند زبان گفتار را به شعر گفتار بدل سازد که با درگیر کردن سطح سوم کنش، باعث ایجاد دگر مفهومی در متن گردد. بدون این سطح سوم، ظرفیت‌های زبان گفتار به بازتولید همان مفاهیم نهفته در زبان منجر خواهد شد، نه به ساخت مفهومی جدید. برای تبیین این سنج، شعر «فاخته باید بخواند / مهم نیست که نصف شب است!» را به طور کامل بررسی می‌کنیم.

پرسیدند کجاست

پرسیدند کیست

پرسیدند چه می‌کند

پرسیدند کی بر می‌گردد؟

و من هیچ نگفتم!

نه از شکوفه‌ی نرگس

نه از سپیده‌ی دریا

(صالحی، ۱۳۹۱: ۲۸)

در این سطرها تنها کنش بیانی گفتار مورد استفاده قرار گرفته است؛ کنشی که صرفاً به بیان‌گری پرداخته و کارکرد دیگری جز زمینه‌چینی برای ورود به سطح کارگفت ندارد. در ادامه:

باد می‌آمد  
یک نفر پشت پرده‌های باد پیدا بود،  
همین و اصلاً  
نامی از کجا رفته‌اید نرگس نبود،  
چیزی از این جا چطور سپیده نبود  
(نصف شب باشد، هرچه...!)  
فاخته باید بخواند!

(همان: ۲۸ و ۲۹)

در این شعر، کنش کارگفتی گفتار مشهود است. استفاده از قابلیت‌های پنهان زبان گفتار و بسط حوزه‌ی معنایی کلام در بستری از زبان که نه کاملاً محاوره است و نه کاملاً ادبی. در این سطور بیان‌گری نیز در خدمت کارگفت قرار گرفته است مانند بیان «باد می‌آمد» پیش از کارگفت «یک نفر پشت پرده‌های باد پیدا بود» یا بیان «نصف شب باشد، هر چه...! / فاخته باید بخواند!» که در خدمت کارگفت در سطور بعدی قرار گرفته است:

گفتم نگران گفت و گوی بلند من با باد نباشید  
دهانم را نبندید، آزارم ندهید  
خوابم را خراب نکنید  
من نمی‌دانم سپیده‌ی نرگس کدام است  
من نمی‌دانم شکوفه‌ی دریا چیست

(همان: ۲۹)

در این سطرها، سطحی از کارگفت با سطحی از القاء ممزوج شده است و شاعر به تدریج از تکیه‌ی صرف بر زیبایی‌ها و توانمندی زبان گفتار، به اکتشاف مفاهیم جدید از مضمون موجود روی آورده است. حتی در عبارت «دهانم را نبندید، آزارم ندهید/ خوابم را خراب نکنید»، با توجه به پرسش‌های آغازین اثر، سطح کارگفتی بر شعر حاکم شده است. همچنین با تغییری که در دو سطر پایانی برای «سپیده‌ی نرگس» و «شکوفه‌ی دریا»، نسبت به ترکیب‌های «شکوفه‌ی نرگس» و «سپیده‌ی دریا» در آغاز اثر به وجود آمد، کنش کارگفتی به سوی کنش القایی سوق داده شده است. این سوق دادن از طریق جلب توجه

مخاطب به تغییر در این ترکیب‌ها و نیاز به تفکر برای پی‌بردن به دلایل لزوم چنین تحولی صورت می‌گیرد. تمامی این تحولات در خدمت سطور پایانی شعر است که سطح القایی گفتار را شکل داده‌اند:

من از فاخته‌های سحرخیز دره‌ی خیزران

هیچ آوازی نشنیده‌ام

فقط وقتی از بیت الحم

به جانب؟ می‌رفتیم

حضرت یحیی گفت:

چه زندان و چه خانه،

هر دو سوی همه‌ی دیوارهای دنیا یکی است.

(همان: ۲۹)

چنان‌که دیده می‌شود کنش القایی گفتار، درک جدیدی از واقعیت نیست، بلکه واقعیت جدیدی است که متن تولید کرده و ساخت یک واقعیت جدید، برپایه‌ی استفاده‌ی دگر مفهوم از زبان، ناخودآگاه یک بیان نمادین است. «فرایند ادراک همواره به بیان نمادین می‌انجامد» (Cassirer, 1953: ix، از مقدمه‌ی مترجم).

## ۷. جایگاه اسطوره در شعر گفتار

ساخت مفهومی زبان، متکی بر صورت‌های نمادینی است که ابزار اولیه‌ی ارتباط انسانی بوده‌اند. استفاده از این ابزارهای اولیه، همان عاملی است که گاه "جادوی کلام" نامیده می‌شود. سیطره‌ی جادوی کلام بر گفتار، وجه دلالتی زبان را کاهش داده و زبان را به سوی مبانی سازنده‌ی آن به پیش می‌برد. این پیش‌رفت از هرگونه بازگشتی (در معنای ارتجاعی آن) به دور است. این پیش‌رفت، حرکت به سوی مبانی اصولی زبان برای ساخت دوباره و دگرگون آن است. زبانی که بدین شکل به مبانی خود نظر دارد، زبانی اسطوره‌ای خواهد بود. بررسی زبان از منظر اسطوره‌شناسی به تحلیل «ایده‌ها در فرم» (Barthes, 1991: 111) منتهی می‌شود؛ یعنی اصالت دادن به فرم و جستجوی مفهوم براساس شکل تازه‌ای که زبان به خود گرفته است. به همین سبب، در نمونه‌ی اخیر، حرکت از کنش بیانی به کنش کارگفتی و پس از آن کنش القایی، متناظر شده است با هر چه نمادین‌تر شدن کلام و در

نهایت رجوع به کهن‌الگوهایی چون "بیت الحم"، "جلجتا" و "حضرت یحیی". در شعر گفتار، زبان عمدتاً کارکرد اسطوره‌ای دارد:  
نومیدی هم زمزمه‌ای‌ست:

نه

از این برف

دیگر بهاری نمی‌آید

از این باران دیگر باغی نمی‌روید

ماه از سنگ‌ها به دنیا می‌آید سرد

بهار از گورستان

و ما از جنازه‌ی خویش

که هرشب در ملافه‌ها می‌میریم

و در صبح رستاخیز خویش

بیدار می‌شویم خواب‌آلوده و نومید.

نه

از این رستاخیز

بوی عدالتی نمی‌آید

نمی‌آید.

(مسیح، ۱۳۸۶: ۲۳۷)

باید توجه داشت اسطوره‌ای که زبان گفتار، به دلیل رجوع به سرچشمه‌های زاینده‌ی کلام می‌سازد، اسطوره‌ای متناسب با ظرفیت‌های زمانی امروز است. امروز دیگر جایی برای اسطوره‌های افسانه‌ای و حماسی نیست. اسطوره‌های خرد امروز، همان مردمان زنده‌ی ملموس جامعه‌اند:

آنها آمدند

آرام کورمان کردند

بعد آوازمان دادند

برادران

برایتان عصا آورده‌ایم!

آیا ساراماگو می‌دانست که ما

ستاره شمار کدام شب شهرزاد خسته‌ایم؟

(صالحی، ۱۳۹۱: ۶۷۸)

در این شعر، نه "آن‌ها" و نه "شهرزاد خسته"، هیچ کدام اسطوره نیستند. این "ما" است که وارد در جهان اسطوره شده است. اسطوره‌شدن چنین شخصیت‌های عامی در شعر گفتار، به دلیل ارجاع به روایت‌های ازلی \_ ابدی یا کلان‌روایت‌هاست. کلان‌روایت‌ها «با مفهوم علیت بیانی توجیه می‌شوند که به واسطه‌ی آن، رویدادهای تاریخی هر روایتی، تأثیرات یا بازتاب‌های یک علت ضروری و پیشین یا محرک نخستین/ خدا، ضرورت سیاسی و سرنوشت، آشکار/ تصویر می‌شوند» (فریمن، ۱۳۷۷: ۲۲۵). روایت‌پردازی در شعر گفتار، به معنای داستان‌سرایی و یا حتی شعری با وجهی روایی نیست. روایت در این نوع شعر، از طریق ارجاع به کلان‌روایت‌ها و دانش پیشینی مخاطب انجام می‌گیرد و ابزار آن چنان که گفته شد، علیت بیانی است. یعنی توجیه روایت در شعر گفتار در خود نهفته است. ارجاعات کلان‌روایتی نیز تنها در چارچوب همین علیت است که معنا دار می‌شود، چرا که کلان‌روایت مورد اشاره، در متن شعر گفتار عملاً کارکرد پیشین خود را از دست داده، بر طبق علیتی جدید از نو سامان یافته و واجد معنا و کارکرد تازه‌ای می‌شود.

برساخت معشوقی چون "ری‌را" حاصل چنین اسطوره‌پردازی‌ای است. "ری‌را" نمونه‌ای از معشوقه، مادر، همسر و خواهر است. "ری‌را" را نمی‌توان بازآفرینی کهن‌الگوی مادینه‌ای چون ایزد آناهیتا دانست؛ بلکه بدیلی امروزی، با محدودیت‌ها و محدودیت‌های خاص آن‌ها برای چنین اسطوره‌ایست؛ ایزدی که اصولاً فاقد هرگونه محدودیتی بوده است. آنچه "زن" را در شعر گفتار در جایگاه اسطوره می‌نشانند، قرار گرفتن وی به‌عنوان یک امر جزئی در یک نظام کلی است (ر.ک. Cassirer, 1953: 25-26). "ری‌را" با عبور از تشخص خواهر، مادر، معشوقه یا هر مظهر زنانگی دیگر بودن، نماد این کلی‌شدن امر جزئی است. عرضه‌ی بسیاری از واقعیت‌های مربوط به وی در شعر، نه به صورت مستقیم بلکه با استفاده از اشاراتی قابل تصور از امری غیرقابل ارائه، همان واقعیت جدیدی است که زبان در شعر گفتار خلق می‌کند. مجموعه‌ی این واقعیت‌های

نوساخته، دنیایی را شکل می‌دهد که خاص این جهان شعری است؛ جهانی واقعی که یک‌سره از واقعیات جهانی متمایز است.

### ۸. روایت در شعر گفتار

روایت یکی از مهم‌ترین لایه‌های متنی در شعر گفتار است. لایه‌ی روایت عموماً یکی از سطوح پنهان معنایی در شعر گفتار است. این پنهانگی به معنای دوری‌گزینی شاعر شعر گفتار از داستان‌سرایی و قصه‌گویی در رویه‌ی متن است و می‌توان آن را حاصل تخاطب راوی و خواننده‌ی متن دانست. این تخاطب در شکل مکالمه‌ای دونفره صورت می‌گیرد و مخاطب آن مخاطبی فرضی است که در متن حضور عینی ندارد. استفاده از مکالمه یکی شگردهای برجسته کردن گفتار یا کنش گفتاری در متن است؛ چنان‌که «یاکوبسن دیالوگ را به عنوان یک فرم بنیادی‌تر گفتار نسبت به مونولوگ می‌دید» (Portis-Winner, 1991: 30). علاوه بر این، مکالمه خود به عنوان یک کنش روایی در متنی که فاقد یک قصه یا داستان مشخص است عمل می‌کند.

در شعرهای روایی کسانی چون احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث، روایت توسط راوی به خصوصی نقل می‌شود. اما در شعر گفتار، راوی به طور محسوس در متن حضور ندارد. در این شیوه‌ی شعری، حضور خود شاعر بسیار ملموس است. به عبارت دیگر، شاعر سعی در فاصله‌گذاری میان خود و راوی ندارد و در بسیاری موارد تعمداً اصرار بر یکی بودن شاعر و راوی دارد. شاعر در هر روایت، شخصیتی جداگانه از خود بروز می‌دهد و به این ترتیب از خود یک انسان نوعی می‌سازد که مشتمل بر همه‌ی شخصیت‌های گاه متضاد نیز می‌تواند باشد. مخاطب با جایگزین کردن خود در موقعیت شاعر است که با روایت هم‌ذات‌پنداری کرده، در داستان سهیم می‌شود. به همین دلیل هم هست که "نامه‌نگاری" یا متونی شبیه به آن، یکی از پر بسامدترین شگردهای شعر گفتار به شمار می‌رود. برای نمونه نگاه کنید به (صالحی، ۱۳۸۶) و (ضیایی، ۱۳۹۰).

### ۱۸ روایت و علیت بیانی

یکی از شیوه‌های رایج روایی در شعر گفتار، "روایت شخصیتی" است. یعنی روایتی که بر مبنای پرداخت شخصیت شکل می‌گیرد. اما در شعر گفتار شخصیت نه تنها مبنای ساخت



روایت است که نقش مهمی در ارتقای زیبایی‌شناسی و نیز معنامندی اثر دارد. یعنی «شخصیت را از مقوله‌ی "پس‌زمینه‌ی واقع‌گرایانه برای روایت" خارج کرده، در رده‌ی "تمهید زیبایی‌شناسی معنی‌دار و نمایشی" قرار دهیم» (Currie, 2010: 214). به این ترتیب، شخصیت در روایت‌های شعر گفتار، یک شخصیت کامل داستانی نیست؛ شخصیتی است که حضوری در واقعیت زیبایی‌شناختی روایت دارد؛ یعنی خود، به عنوان سوژه در متن عمل می‌کند. شخصیت‌پردازی از راوی در شعر «گویه‌ی ۳» از یداله امینی (مفتون) گویای چنین روایت‌پردازی است:

آشناجان

روز و روزگارم به ترانه‌خوانی گذشت

تا یاد و یادگارم چه باشد

آخ که فاخته نمی‌داند

و اگر نیز می‌دانست

نمی‌توانست

نمی‌توانست کم از هزار بخواند

و سرانجام

آن سه قطره‌ی سرخ، چکیدنی بود

روزم خوش است که برای تو می‌خوانم

شبنم خوش است که برای من می‌خوانی

روزگارم خوش نیست

چراکه با هم نمی‌خوانیم

(حقوقی، ۱۳۷۷: ۸۱۵-۸۱۶)

در جهانی که شعر گفتار می‌سازد، سوژه توسط علیت بیانی مکان خود را در متن می‌یابد و این علیت نیز براساس جایگاه سوژه در زبان عمل می‌کند. علیت بیانی بر مبنای جایگاه سوژه در زبان (و نه در متن روایت) از ویژگی‌های تقریباً منحصر به فرد شعر گفتار است. سوژه در زبان شکل می‌گیرد و در زبان معنا می‌یابد. در حقیقت سوژه، امری بیرونی

نیست که پیرامون آن شعری سروده شود، بلکه درست به هنگام خلق اثر شکل می‌گیرد. اما این شکل‌گیری چگونه انجام می‌شود؟

## ۹. جایگاه‌های سوژه در زبان

دو جایگاه عمده‌ی سوژه در زبان، "کلمات اشاری" و "عناصر وجهی" هستند. عناصر وجهی بیانگر نگرش گوینده/ نویسنده است که می‌تواند عدم اعتقاد، شک و تردید و عدم قطعیت و نظایر آن نسبت به گفته باشد و به وسیله‌ی شاخص‌هایی نظیر عناصر زیر بیان می‌شود: افعال وجه‌نما، قیده‌های نگرش (نظیر شاید و قطعاً)، گشتارهای وجهی فعل، فعل‌های دیدگاهی، وجه فعل، عبارت‌هایی که متضمن ارزیابی هستند و بیان‌گر نگرش سوژه نسبت به گفته‌اند. جایگاه عمده‌ی دیگر سوژه‌گی در زبان، عناصر اشاری یا "شاخص‌ها" هستند. ضمائر شخصی، ضمائر اشاری، برخی از قیده‌های زمان و مکان (مانند "این‌جا"، "حالا" و "آن‌جا")، زمان فعل، و در برخی موارد حرف تعیین معین در زمره‌ی عناصر اشاری قرار می‌گیرند. عناصر اشاری به واسطه‌ی ظرفیت ارجاعی‌شان، پیوند میان نویسنده و خواننده را افزایش می‌دهند، زیرا این کلمات بر توجه خواننده به موضوع، زمان، مکان یا شخصی که نویسنده بر آن اشاره دارد تمرکز می‌کنند (ر.ک. مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۵۲-۲۵۳).

### ۱.۹ کلمات اشاری و عناصر وجهی

شعر گفتار در مقیاس گسترده‌ای از کلمات اشاری و عناصر وجهی بهره می‌برد. این دو عنصر نظرگاه شخصی شاعر را \_ که در این شیوه‌ی شعری بسیار پررنگ است \_ با زبانی صمیمی و همدلانه به مخاطب معرفی می‌کند. آن‌گونه که خواننده با زبان تکلم معمول خود مواجه می‌شود. این مواجهه باعث می‌شود تا پیچیدگی‌های ذهنی شعر در لایه‌های مختلف آن باعث آزار و سرخوردگی خواننده نشده، او را مشتاق کشف لایه‌هایی از زبانی کند که خود به طور روزمره از آن استفاده می‌نماید. وجود عناصر وجهی در زبان باعث می‌شود تا حضور شاخص و آشکار شاعر در روایت شعر، به حضوری یک جانبه و دیدگاهی مسلط تبدیل نشود. آنچه روی‌آوری به استفاده از زبان گفتار در شعر امروز را افزون کرده است همین است که شعر از خطابه به تخاطب تبدیل شده است و خواننده در هر سطحی از دانش، خود را مخاطب شعر درمی‌یابد:

در این گیرودار... گاهی خیال می‌کنم زندگی  
نکته‌ی بیهوده‌ای  
شبییه مردن است  
که از بی‌راهی رؤیاها  
به من پناه می‌آورد.  
به همین دلیل هی اصرار می‌کنم آیا  
این آخرین زمستان من و پرنده و صنوبر نیست؟  
نه به گمانم  
من به این زودی‌ها نخواهم برید،  
بنفشه هنوز به امید بیداری من است  
تا باز در عیش اواسط اسفند به درآید و قمری شاد خوار از زمهریر زمستان.

(صالحی، ۱۳۹۰: ۲۰۱)

وجود عناصر وجهی چون "گاهی"، "شبییه"، "به همین دلیل"، "به گمانم"، عینیت واقع را به ذهنیتی بدل کرده است که واقعیتی جدید را مستقیماً به "من" شاعر ارجاع می‌دهد که در جایگاهی هم سطح "من" مخاطب قرار گرفته است و در ابهام‌هایی که او در فهم شعر با آن مواجه است شریک شده است. یکی از مهم‌ترین عواملی که زبان گفتار را از زبان محاوره و زبان معیار متمایز می‌سازد، وجود عناصر اشاری یا شاخص‌ها در زبان است. به عنوان مثال جمله‌ی "خانه خیابان است." را در نظر می‌گیریم. افزودن یک شاخص می‌تواند این جمله را از زبان معیار به زبان گفتار تبدیل کند: "خانه چقدر خیابان است." تفاوت برداشت از این دو جمله در صمیمیتی است که خواننده می‌تواند در خوانش جمله‌ی دوم احساس کند. جمله‌ی اول حکمی قاطع صادر کرده است، اما در جمله‌ی دوم اثری از خطابه نیست. تفاوت دیگر در برداشتی که از این دو جمله می‌شود در این است که جمله‌ی اول احتمال کذب و صدق دارد، اما جمله‌ی دوم، به دلیل وارد شدن حجمی از عاطفه، احتمال کذب و صدق ندارد و به همین سبب مخاطب در برابر آن به موضع‌گیری نخواهد پرداخت:  
حالا خبر خواب مادرانمان می‌برند  
دیگر این قمریان مرده در انجماد باد  
رؤیای آشیانه نخواهند دید!

حالا ساده و بی‌سایه می‌آیم  
همان‌جا در اندوه آدمیان از مه به در می‌شویم  
دمی نزدیک‌تر از ارواح گم‌شدگان گریه می‌کنیم  
بعد هم باد می‌آید و دیگر هیچ!

(صالحی، ۱۳۸۶: ۲۰۹)

عناصر اشاری، شاخص‌های "حالا"، "دیگر"، "همان‌جا"، "نزدیک‌تر" و "بعد هم"، کنش‌های اتفاق افتاده در متن را زمان‌مند و مکان‌مند ساخته و در نتیجه روایت را به سطح باورپذیری بالاتری رسانده‌اند. این اشاره به موقعیت‌های زمانی و مکانی، اشاراتی به نزدیکند، حتی در شاخصی چون "همان‌جا"، مکان، به مکانی نزدیک تبدیل شده است. این فرایند نتیجه‌ی جزئی شدن صحنه‌ی کنش است در کلیت روایتی که نقل می‌شود.

#### ۱.۱.۹ اشاره‌گرهای شناختی

عناصر اشاری در شعر گفتار، پیش از آن که وظیفه‌ی زمان و مکان‌مندی برای روایت را برعهده داشته باشند، در کلیت زبان گفتار، دو کارکرد ویژه دارند. اول عملکرد این عناصر به عنوان مفصل‌هایی لابلای کلمات، برای هرچه نزدیک‌تر شدن به وزن طبیعی کلمات (نه اوزان شعری) یا کشش ریتمیکی است که زبان گفتار در ذات خود دارد. به این سان است که شعر گفتار به تعریف توماشفسکی برای شعر میل می‌کند: «شاعر در متابعت از کشش ریتمیک، قواعد سنتی را کم‌تر رعایت می‌کند و بیشتر در پی سامان دادن سخن برطبق قوانین ریتم گفتار است» (توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۱۸۵).

دومین عملکرد عناصر اشاری که در معنی‌پذیری شعر گفتار بسیار حائز اهمیت است، عملکرد شناختی آن است. یعنی چنین کلماتی در بسیاری موارد کارکرد قیدی ندارند، بلکه اشاره‌ای ذهنی به یک موقعیتند. «ربط دادن "این‌جا" و "الآن" به مکان و زمان اظهار را اشاره‌گر بیانی (Locutionary Dexis) می‌نامند و ربط دادن آن‌ها را به کنش ذهنی، اشاره‌گر شناختی (Cognitive Dexis)» (لاینز، ۱۳۸۵: ۳۹۳). استفاده از عناصر اشاری با عملکرد شناختی، میزان بیان‌گری را در شعر گفتار تا حد زیادی کاهش داده، کنش القایی را برکنش‌های کارگفتی و بیانی چیره کرده و امکان درک آنی را افزایش می‌دهد. این درک آنی حاصل فرآیند بی‌واسطه‌ی ذهنی‌ای است که توجه به مکان و زمان از آن حذف شده است:

حالا رسیده‌ام به پس از درس  
بی بحث، بی کلاس  
بی تخته‌ی سیاه  
حالا رسیده‌ایم به فقط شعر  
و این اتاق  
و این سکوت و تنها و یاد عصرها...  
  
حالا به عکس‌ها و خاطرات دور...

کو تا رسم به لحظه‌ی پایان نقش‌ها؟  
کو تا رسم به خاک؟

کو تا بنفشه‌ها؟

(اوجی، ۱۳۸۹: ۱۱۱-۱۱۲)

چنان‌که دیده می‌شود، “حالا” در این شعر اشاره‌گر بیانیِ زمان نیست، بلکه در خدمت شناختِ ذهنیِ حسِ راوی است؛ همان‌گونه که مکان نیز تعیین خاصی ندارد. روایت در این نمونه، یک برش از وضعیت روانیِ راوی است و واژه‌ی “حالا” نه قید زمان روایت، که عامل نزدیکی هرچه بیشتر مخاطب و راوی بر اثر درک حس‌هم‌زمانی است. وجود کلمات اشاری و عناصر وجهی در متنی که از زبان گفتار ساخته می‌شود، مفاهیمی غیر از آنچه را که زبان در کارکرد عمومی خود دارد، در اختیار اثر قرار می‌دهد. این انضمام مفهومی را می‌توان تضمن متداول (Conventional Implicate) در برابر تضمن مکالمه‌ای دانست.

## ۲.۹ تضمن متداول

تضمن متداول، انضمام مفهوم در متن است که با واسطه‌ی استفاده از کلماتی چون “اما”، “حتی”، “هنوز” و “و” حاصل می‌شود (ر.ک. Yule, 1996: 45-46). این کلمات در بافت تضمینی متداول، توان مفهومی‌ای بیش از آنچه را که در بافت مکالمه‌ای ممکن است، میسر

می‌سازند. در واقع وجود چنین واژه‌هایی، گفتار را مشروط به برداشت‌های معنایی گسترده‌تری می‌سازد:

می‌بینی

هنوز به اول کوچه نرسیده‌ای که خرمالوها می‌رسند

و صدای کلاغ مثل خودش براق می‌شود

(احمدی، ۱۳۸۴: ۱۷)

دوستت دارم را گفتی که هستی زیباتر شد:

نه فقط پنجره و آفتاب پرده و باد

حتی آن برهنه

که هر صبح خیس روبرویت می‌ایستد

و از آینه با تو حرف می‌زند

(همان: ۱۹)

مقایسه کنید قطعیت کلام را در عبارت «به اول کوچه نرسیده‌ای که خرمالوها می‌رسند» که گزاره‌ای کاملاً خبری است و گسترش معنا در عبارت «هنوز به اول کوچه نرسیده‌ای که خرمالوها می‌رسند» که با عدم قطعیت و احاله‌ی معنا به آینده همراه است، انتظاری که شعر گفتار آن را به گونه‌ای متفاوت برآورده می‌سازد. این تفاوت در مفهوم‌سازی، حاصل تفاوت میان تضمین‌های معنایی مکالمه‌ای و متداول است؛ همان مرز باریک و دقیق میان زبان محاوره و زبان گفتار. بنابر آنچه گفته شد می‌توان زبان شعر گفتار را بدین گونه از زبان محاوره و معیار متمایز دانست: زبان شعر گفتار با افزودن کلمات اشاری و عناصر وجهی به زبان محاوره، عبارت‌های گزاره‌ای و خبری را به روایت‌های شاعرانه بدل می‌سازد. نیز با کاستن از پیرایه‌های زبان معیار و با بهره‌گرفتن از آنچه میان‌برهای گفتاری نامیده‌ایم، ارتباط عاطفی اثر و خواننده را افزایش داده، با کاستن از تطویل‌های رایج شعری، روایتی تأویل‌پذیر و با تأثیرگذاری بالاتر را در قالب متن شعری ارائه می‌کند.

## ۱۰. نتیجه‌گیری

اساس شعر گفتار بر درک دیگرگونه از اشیاء، پدیده‌ها و مفاهیم استوار است. شعر گفتار در سطح زبان‌شناختی سهل و ممتنع است، اما در سطح معناشناختی بر کشف معانی جدید از

واژگان معمول تکیه دارد. موفقیت در ایجاد شرایط برای چنین کشفی ارتباط مستقیم دارد با موفقیت مخاطب در کاهش زمان لازم برای این کشف. حتی در جایی که زبان شعر گفتار به سمت زبان اسطوره‌ای سوق پیدا می‌کند، اسطوره باید چنان بر مفاهیم ذهنی امروزین و زودفهم استوار باشد که بیان آن با زبان گفتار در تعارض قرار نگیرد. شاعر گفتار از زبان برای ایجاد کنش بهره می‌برد، در نتیجه زبان عاملی می‌شود برای ساخت و بهره‌بری از میان‌برهای گفتاری؛ عاملی که در بردارنده‌ی ابزارهای لازم برای ساخت امکان دگر مفهومی بر پایه‌ی استنباط معنای منظوری واژگان است. شعر گفتار از ظرفیت‌های استعاری، شناختی و تضمینی زبان برخوردار است. شاعر گفتار این ظرفیت‌ها را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که می‌تواند از ساده‌ترین شکل کلام، برای ساخت خیال‌انگیز تصاویری بهره‌برد که شاعر دیگر شیوه‌های شعری را ناگزیر به روی‌آوری به زبانی دشوار و همراه با صناعات و تصویرگری‌های پیچیده کرده است.

## پی‌نوشت

۱. شعر گفتار در ایران با سید علی صالحی شناخته می‌شود. شواهد مثالی که ز دیگر شاعران در این مقاله آورده می‌شود، دلیلی برای طبقه‌بندی آنان در مجموعه‌ی شاعران گفتار سرا نیست. نمونه‌ها از شعرهایی انتخاب شده است که نوع استفاده‌ی شاعر از زبان گفتار، اثر را به شعر گفتار بدل ساخته یا نزدیک کرده است.

## کتاب‌نامه

- احمدی، مسعود. (۱۳۸۴)، برای بنفشه باید صبر کنی. چ دوم، تهران: همراه.
- اوجی، منصور. (۱۳۸۹)، در وقت حضور مرگ. تهران: ابتکار نو.
- توروپ، پیتر. (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ»، نشانه‌شناسی فرهنگی، ترجمه: فرزاد سجودی، تهران: علم، ۱۷-۴۰.
- توماشفسکی، بوریس. (۱۳۸۵)، «درباره‌ی سطر شعر»، نظریه‌ی ادبیات. گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: اختران، ۱۷۱-۱۸۸.
- چایچی، رضا. (۱۳۸۹)، بی‌چتر، بی‌چراغ. چ دوم، تهران: آهنگ دیگر.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۷)، شعر نواز آغاز تا امروز. چ دوم، تهران: ثالث.
- ساری، فرشته. (۱۳۸۷)، شهرزاد پشت چراغ قرمز. تهران: نگاه.

- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸)، *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.
- صالحی، سید علی. (۱۳۸۵)، *مجموعه اشعار (دفتر یکم: شعرها)*. چ دوم، تهران: نگاه.
- صالحی، سید علی. (۱۳۸۶)، *نامه‌ها*. چ سوم، تهران: علم.
- صالحی، سید علی. (۱۳۸۹)، *انیس آخر همین هفته می‌آید*. تهران: نگاه.
- صالحی، سید علی. (۱۳۹۰)، *رد پای برف تا بلوغ کامل گل سرخ*. تهران: نگاه.
- صالحی، سید علی. (۱۳۹۱)، *مجموعه اشعار (دفتر سوم)*. تهران: نگاه.
- صالحی، سید علی. (۱۳۹۳)، *نثار نام کوچک تو*. تهران: نگاه.
- صفاری، عباس. (۱۳۹۰)، *خنده در برف*. چ سوم، تهران: مروارید.
- ضیایی، ایرج. (۱۳۹۰)، *این پرده از دوران سلجوقیان آمده است*. تهران: چشمه.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۸)، *مجموعه اشعار فروغ*. آلمان غربی: نوید.
- فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹)، «تحلیل انتقادی گفتمان در عمل: تفسیر، تبیین و جایگاه تحلیل‌گر»، ترجمه: محمود نیستانی، *تحلیل انتقادی گفتمان*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۲۱۳-۲۵۲.
- فریمن، راجر. زمستان (۱۳۷۷)، «روایت و ضد روایت»، ویژه‌نامه‌ی *روایت و ضد روایت*. تهران: مرکز اطلاع‌رسانی سینما، ۲۲۳-۲۳۵.
- لاینز، جان. (۱۳۸۵)، *معناشناسی زبان‌شناختی*. ترجمه: حسین واله، چ دوم، تهران: گام نو.
- مسیح، هیوا. (۱۳۸۶)، *تبعید به شما*. تهران: نگاه.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، چ سوم، تهران: آگه.
- میلر، پیترو. (۱۳۸۸)، *سوژه، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو*. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، چ سوم، تهران: نی.
- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۷)، *فرهنگ فارسی عامیانه*. چ دوم، تهران: نیلوفر.

- Bakhtin, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination*. tr. Caryl Emerson and Michael Holquist, U.S.A: University of Texas press.
- Barthes, Roland. (1991), *Mythologies*.tr. Annette Lavers, twenty-fifth Printing, U.S.A: The Noonday Press.
- Cassirer, Ernst. (1953), *Language and Myth*.tr. Susanne K. Langer, U.S.A: Dover Publications INC.
- Culler, Jonathan. (2001), *The Pursuit of Signs*.U.S.A &U.K: Routledge Classics.
- Currie, Gregory. (2010), *Narratives & Narrators*.U.S.A: Oxford University Press.
- Fairclough, Norman. (1996), *Language and Power*. Tenth Impression, U.S.A: Longman Inc.
- Gadamer, Hans-Georg. (1976), *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutic Studies*. Tr: P.Christopher Smith, U.K: Yale University Press .



فرزاد کریمی ۸۱

- McQuillan, Martin. (2002), *The Narrative Reader*. Edition Published, U.S.A & U.K: Routledge.
- Portis-Winner. (1999), "The Dynamics of Semiotics of Culture; Its Pertinence to Anthropology", *Sign Systems Studies*. www.cceol.com, 24-45.
- Yule, George. (1996), *Pragmatics*. U.S.A: Oxford University Press.