

# نقش تخطی از قاعده شیوه گرایس در میزان متنیت شعر نیما بر اساس رویکرد بوگراند-درسلر

فرخ لطیف‌نژاد رودسری

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد و مدرس دانشگاه فرهنگیان شهید  
هاشمی نژاد، مشهد، ایران

## چکیده

هدف از پژوهش حاضر -که به شیوه توصیفی- تحلیلی و آماری انجام شده است- بررسی معیار انسجام و یکی از مؤلفه‌های آن یعنی نظم هنجار در شعر منظومه به شهریار نیما و تأثیر آن بر میزان متنیت شعر اوست. اصل همکاری گرایس مشتمل بر چهار قاعده کمیّت، کیفیت، شیوه و ربط است. به عقیده بوگراند-درسلر<sup>۱</sup> اصل همکاری گرایس در زبان‌شناسی متن با سنجش جنبه‌های مختلف انسجام، درجه آگاهی‌بخشی و متنیت<sup>۲</sup> متن را تعیین می‌کند. گوینده برای ایجاد معانی ضمنی می‌تواند از اصول گرایس تخطی کند. تخطی از سه شرط قاعده شیوه یعنی «رعایت نظم و ترتیب کلام»، «گزیده‌گویی» و «دوری از ابهام» بر انسجام و میزان متنیت شعر منظومه به شهریار نیما تأثیر می‌گذارد. یافته‌های آماری نشان می‌دهد که نیما از سه روش ممکن برای تغییر نظم هنجار کلام یعنی «جابه‌جایی سازه‌ها» در گروه و جمله، «جملات معترضه» و «همپایه‌افزایی» با بسامد بالایی در شعر منظومه به شهریار استفاده کرده است. نتیجه اینکه برهم‌خوردن انسجام شعری به وسیله تخطی از قاعده شیوه، کارکردها و اهدافی در شعر نیما دارد، اما به‌طور کلی سبب تضعیف آگاهی‌بخشی و متنیت شعر وی شده است.

کلیدواژه‌ها: نیما، متنیت، بوگراند-درسلر، گرایس، نظم هنجار، گزیده‌گویی، ابهام



## ۱. مقدمه

نیما پایه‌گذار شعر معاصر، منادی استفاده از زبان طبیعی در شعر است (یوشیج، ۱۳۵۷: ۸۵)، ولی زبان او به‌ویژه در شعرهای بلند معاصرش به قدری پیچیده و مشکل است که امکان دریافت شعر را دشوار می‌کند و از التذاذ ادبی آن می‌کاهد، به طوری که درک شعر وی تنها با دریافت شگردهای نحوی و قواعد انسجامی ممکن می‌شود. از نظر بوگراند-درسلر هر متن با هفت معیار انسجام<sup>۱</sup>، پیوستگی<sup>۲</sup>، هدف‌مندی<sup>۳</sup>، قابلیت پذیرش<sup>۴</sup>، آگاهی بخشی<sup>۵</sup>، موقعیت‌مندی<sup>۶</sup> و بینامتنیت<sup>۷</sup>، متنیت می‌یابد. ضعف انسجام بر آگاهی بخشی متن تأثیر می‌گذارد و دسترسی به اطلاعات لازم را در شعر نیما دشوار می‌کند. بوگراند-درسلر قواعد گرایس<sup>۸</sup> را برای سنجش معیار انسجام متن پیشنهاد کرده‌اند (بوگراند و درسلر، ۲۰۰۲: ۶-۱۰۵)، به همین دلیل در پژوهش جاری اصل همکاری گرایس به عنوان معیاری زبان‌شناختی میزان تخطی شاعر را از معیار انسجام و یکی از مؤلفه‌های آن یعنی نظم هنجار را نشان می‌دهد تا تأثیر انحراف از نظم هنجار را در میزان متنیت شعر نیما بسنجد. با توجه به مقدمات فوق سؤالات مطروحه در پژوهش از این قرار است؟

۱- تخطی از کدام قاعده گرایس در شعر منظومه به شهریار چشمگیرتر است؟

۲- تخطی از قاعده شیوه چه کارکردهایی در شعر مذکور دارد؟

۳- تخطی از اصل همکاری گرایس چه تأثیری بر معیارها و میزان متنیت شعر فوق دارد؟ فرضیاتی که در پاسخ به سؤالات فوق می‌توان در نظر گرفت، بدین ترتیب می‌آیند:

۱- نیما در شعر منظومه به شهریار از قاعده شیوه تخطی می‌کند. این نوع تخطی با تغییر

آرایش هنجار سازه‌ها، ابهام دستوری و طولانی شدن جملات ظاهر می‌شود.

۲-۲- تخطی از قاعده شیوه گرایس برای خلق زبان جدید در شعر، ملاحظات سبکی و

سیاسی و تأکیده‌های معنایی در شعر یادشده است.

۳- تخطی از قاعده شیوه سبب تأخیر در دریافت و ضعف آگاهی بخشی و تضعیف متنیت

شعر مذکور می‌شود.

این تحقیق به شیوه توصیفی-تحلیلی و آماری بر اساس رویکرد متنی-شناختی بوگراند

و درسلر صورت گرفته و از قواعد گرایس به عنوان مبنای نظری واسطه استفاده شده است.

قواعد گرایس بین انسجام و هدف‌مندی متن رابطه برقرار می‌کند و دارای نموده‌های نحوی است که بسامدگیری از آنها در شعر منظومه به شهریار نشان‌دهنده تخطی از هر سه شرط قاعده شیوه یعنی نظم هنجار، گزیده‌گویی و دوری از ابهام است. سپس اهداف ضمنی تخطی بیان شده و تأثیر آن در تضعیف آگاهی‌بخشی و متنیت شعر تبیین شده است.

## ۲. پیشینه تحقیق

مفهوم متنیت و معیارهای تشکیل متن ابتدا توسط بوگراند-درسلر (۱۹۸۱) در کتاب مقدمه زبان‌شناسی<sup>۱۱</sup> متن ارائه شده و در ایران در کتب مبانی زبان‌شناسی متن پرویز البرزی (۱۳۸۶) و تحلیل گفتمان انتقادی فردوس آقاگل‌زاده (۱۳۸۵: ۱۳-۱۰۹) مختصراً معرفی شده پس از آن مراحل چهارگانه شناختی دریافت متن در مقاله فرخ لطیف نژاد و دیگران (۱۳۹۳: ۹۲-۱۶۵) در شعر سپهری معرفی و به‌کار گرفته شده است. یکی از معیارهای متنیت انسجام است که به نیت شاعر و هدف متن وابسته است. قواعد گرایس می‌تواند ارتباط بین انسجام و هدف‌مندی را بررسی کند. طبق پژوهش‌های پیشین قواعد مکالمه گرایس در نمایشنامه، خبرهای مطبوعاتی، قرآن مجید و طنز به‌کاررفته است. تینا امرالهی در پایان‌نامه خود (۱۳۸۸) و همچنین در مقاله‌ای با فرزانه سجودی (۱۳۹۰: ۵۳-۴۳) نشان داده است که نقض قواعد مکالمه گرایس، در متون نمایشی معانی ضمنی مختلفی ایجاد می‌کنند. مریم دادخواه تهرانی (۱۳۹۰: ۲۱-۱۰۳) نقض قواعد گرایس را در دیالوگ‌های نمایشنامه، عامل خلق اثر نمایشی و شکل‌گیری روابط میان شخصیت‌ها می‌داند و از خلال آن رویارویی دو نوع فمینیسم فردگرا و اجتماعی را توضیح می‌دهد. فردوس آقاگل‌زاده و دیگران (۱۳۹۱: ۴۲-۲۵) انگاره‌های سه‌سطحی برای نشر خبر تولید کرده‌اند که قواعد گرایس در سطح اول آن جای دارد؛ این قواعد سبب نگارش خبر در حجم و کیفیت مطلوب می‌شود. غلامعباس سعیدی (۱۳۹۱: ۹۱-۱۷۳)، معتقد است که اصل همکاری گرایس و نظریه ارتباط اسپربر و ویلسون<sup>۱۲</sup> می‌تواند شکاف انسجامی بین آیات قرآن را با توجه به دانش برون‌متنی و درون‌متنی پر و توجیه کند. او علت تناسب‌گریزی (عدم ارتباط) آیات را توجه به ظرافت‌های بلاغی و بیان معانی ضمنی می‌داند. رضا خیرآبادی (۱۳۹۲: ۵۳-۳۹) نقض دو قاعده کمیت و ربط گرایس را



موجب غیرطبیعی‌شدن تعامل گفتمانی و خلق موقعیت طنز درپاره‌ای از لطفه‌های امروزی موسوم به «پ نه پ» می‌داند، از دید وی این‌گونه بررسی‌ها اهمیت زبان‌شناختی و جامعه‌شناختی دارند. بررسی‌های پیشین نقض قواعد گرایس را سبب القای معانی ضمنی و مقاصد بلاغی، معیار ارزش‌گذاری متن و موجب تولید طنز دانسته و از ارتباط آن با متنیت متن غافل بوده‌اند. تنها لطیف‌نژاد رودسری و دیگران (۱۳۹۴: ۸۶-۵۷) به تأثیر آن بر متنیت اشاره کرده و نقض قاعده کمیّت را سبب تقویت متنیت در شعر سپهری دانسته‌اند، درحالی‌که در این مقاله نقض قاعده شیوه‌گرایس در شعر نیما به تضعیف متنیت می‌انجامد. تفاوت دیگر این تحقیق تطابق قواعد گرایس بر روابط انسجامی است که دو سطح نحو و معناشناسی را به هم ربط می‌دهد، چنانکه برای تخطی از هر شرط قاعده شیوه، نمود دستوری خاصی جست‌وجو شده است. امتیاز دیگر مقاله بسامدگیری دقیق و تحلیل آماری نمودهای نحوی برای رسیدن به چگونگی نقض قواعد گرایس است و در پایان علل و عوامل متنی و بافتی تخطی‌ها بررسی شده است تا تأثیر کلی آن بر متنیت توضیح داده شود.

### ۳. چارچوب نظری

چنانکه گفته شد متن رویدادی ارتباطی است که به وسیله هفت معیار متنیت شکل می‌گیرد، اولین معیار، انسجام است. منظور از انسجام، وابستگی‌های دستوری اجزا و عناصر سطح متن است (بوگراند-درسلر، ۲۰۰۲: ۸). پیوستگی، روابط مفهومی اجزای متن است که بین محتوای جملات ارتباط برقرار می‌کند (ریچاردز، ۱۳۸۴: ۹۱) و باعث تداوم مفاهیم در متن می‌شود (بوگراند-درسلر، ۲۰۰۲: ۷۴). در هدف‌مندی نویسنده از برقراری انسجام و پیوستگی بین رویدادهای متن هدفی دارد که از موضع و نگرش خاص او حکایت می‌کند. قابلیت پذیرش درک پیوستگی هدف‌مند متن از دید مخاطب است. آگاهی‌بخشی به کافی بودن میزان اطلاعات متن برای دریافت‌کننده توجه دارد و اینکه رویدادهای ارائه‌شده تا چه حد قابل پیش‌بینی، مورد انتظار و قطعی هستند. موقعیت‌مندی ارتباط بین متن و شرایط بافتی را در نظر می‌گیرد. بینامتنیت به تأثیر متن‌های مأخذ بر متن مورد بررسی و مقایسه آن با گونه‌های مشابه‌اش می‌پردازد (همان: ۱۳-۸).

معیارهای هفت‌گانه همزمان در تشکیل متن دخالت و با هم ارتباط متقابل دارند. برای

مثال نوع روابط انسجامی می‌تواند بیانگر هدف نویسنده باشد. گرایس رابطه بین انسجام و اهداف و معانی مکالمه را در اصل همکاری<sup>۱۳</sup> بیان کرده است. براساس فرضیه استنباطی گرایس، گفت‌وگوهای ما معمولاً زنجیره‌ای به هم پیوسته و مبتنی بر تلاش و همیاری طرفین مکالمه هستند. تئون ون دایک<sup>۱۴</sup> می‌گوید: «اگرچه کلام شفاهی دارای ماهیت تعاملی است و در آن نوعی واکنش متقابل بین گوینده و شنونده وجود دارد، در متون نوشتاری هم کاربران به نحوی درگیر تعامل با متن هستند، با این تفاوت که منفعل‌تر از مکالمه عمل می‌کنند» (۱۳۸۹: ۲۰-۱۸). از این رو می‌توان قواعد گرایس را علاوه بر مکالمه برای متن‌های نوشتاری نیز استفاده کرد، چون «همه انواع تفکر شکل گفت‌وگویی دارند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۶۶).

گرایس (۱۹۷۵: ۶-۴۵؛ ۱۹۹۵: ۲۸) در مقاله «منطق و مکالمه»<sup>۱۵</sup> می‌گوید: یک تعامل زبانی در صورتی به طور موفق اراده می‌شود که طرفین آن به اهداف ارتباطی پای بند باشند. وی بر این اساس اصل همکاری را که ناظر بر انسجام و پیوستگی مکالمات است، مطرح و آن را در قواعد نه‌گانه مکالمه در چهار گروه به شرح زیر معرفی کرد:

۱- کمیت<sup>۱۶</sup>: قاعده کمیت بیانگر آن است که به اندازه لازم و براساس اهداف جاری مکالمه اطلاعات ارائه دهید و بیشتر یا کمتر از حد درخواست شده کلامی بر زبان نیاورید (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۵).

۲- کیفیت<sup>۱۷</sup>: قاعده کیفیت به متکلم توصیه می‌کند که اطلاعاتی واقعی، مستند، غیر-جعلی و مبتنی بر صدق ارائه دهد و برای سخنان خود دلایل و شواهد قانع‌کننده‌ای داشته باشد (همان: ۴۶).

۳- ربط<sup>۱۸</sup>: قاعده ربط دال بر مرتبط‌بودن<sup>۱۹</sup> است؛ مرتبط‌بودن مکالمه به «موضوع» مشخص و آوردن معلوماتی که به هدف کلام مرتبط هستند، نظر دارد (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۳-۱۰۲).

۴- شیوه<sup>۲۰</sup>: گرایس قاعده شیوه را در یک جمله خلاصه می‌کند: «واضح<sup>۲۱</sup> بگویید»؛ یعنی «طوری مطلب را بگویید که منظورتان را محقق سازد». این تعبیر به توصیف اولیه گرایس از معنای هدف‌مند اشاره دارد که می‌گوید نیت تولیدکننده متن به منزله «هدایت خودآگاه شنونده» است (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۱۰۳). حال اگر شرط وضوح<sup>۲۲</sup> را به مطالب فوق اضافه کنیم، قاعده شیوه را تعریف کرده‌ایم. «قاعده شیوه کیفیت گفته‌ها و میزان وضوح



سخن را بررسی می‌کند و در واقع مبتنی بر چهار شرط دوری از پیچیدگی، پرهیز از ابهام، توصیه به گزیده‌گویی (پرهیز از اطناب) و رعایت نظم و ترتیب کلام است (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۶) که هر یک به‌طور جداگانه شرح داده می‌شود.

۱- قاعده شیوه حکم می‌کند که از کاربرد عبارات پیچیده<sup>۲۳</sup> پرهیز کنیم؛ عباراتی که مانع تطابق ساخت متن با محتوای آن و درک نیت گوینده می‌شوند و ارتباط با مخاطب را تضعیف می‌کنند. پیچیدگی کلام ممکن است عمدی باشد، مثلاً گوینده ممکن است بنا به مصالحی منظور خود را پنهان کند، یا از نشر اطلاعات خودداری کند یا حتی قصد فضل‌فروشی داشته باشد (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۱۰۳).

۲- شرط دیگر قاعده شیوه «خودداری از ابهام»<sup>۲۴</sup> است. بسیاری از عبارات زبانی ممکن است در شرایط مختلف، معانی متفاوتی داشته باشند، ولی نمی‌توان گفت که آنها دارای ابهام هستند. ابهام تنها زمانی به وجود می‌آید که نتوان گفت کدام یک از معانی مورد نظر است. در این موارد طرفین گفت‌وگو می‌کوشند محتوا را با عباراتی دیگر در یک قالب روشن‌تر بیان می‌کنند که به این کار دگرگویی<sup>۲۵</sup> می‌گویند، ولی اگر طرفین گفت‌وگو همچنان اصرار بر ابهام داشته باشند، ارتباط تضعیف می‌شود (همان: ۱۰۴).

۳- شرط بعدی قاعده شیوه «گزیده‌گویی»<sup>۲۶</sup> (همان) و پرهیز از پرگویی غیرضروری (الام، ۱۳۸۶: ۲۱۲). قاعده کمیّت به میزان ارائه اطلاعات می‌پردازد، درحالی‌که «گزیده‌گویی» به تعداد جملات برای انتقال پیام اشاره دارد (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۱۰۴).

۴- شرط آخر قاعده شیوه «رعایت ترتیب»<sup>۲۷</sup> است؛ یعنی مطالب خود را به ترتیب ارائه کنید و «منظم حرف بزنید» (الام، ۱۳۸۶: ۲۱۲). برای این کار باید راهبردهای نظم هنجار<sup>۲۸</sup> را در نکر رویدادها و موقعیت‌ها به‌کار ببندید.

مری لوئیس پرات ۲۹ در کتاب خود تحت عنوان *به سوی نظریه کنش‌های گفتاری در گفتمان ادبی*، نظریات گرایس را وارد گفتمان ادبی کرد. از دید او گرایس انسجام را ویژگی متن نمی‌داند، بلکه رابطه‌ای میان پاره‌گفتارها می‌داند که خود ما بر متن اعمال می‌کنیم. در واقع گرایس بر این باور است که گفتمان شامل مجموعه‌ای نامحدود از عوامل زبانی و دانشنامه‌ای و یا دانش جهان خارج است و تعیین میزان انسجامش به بافت‌های ارتباطی بستگی دارد. گوینده این مجموعه را به‌کار می‌گیرد و انتظار دارد مخاطب نیز از آن برای

رسیدن به معنای گوینده استفاده کند (هرمان، ۱۹۹۴: ۱-۳، هرمان، ۱۹۹۵: ۵-۱۷۴).  
در این پژوهش میزان عدول از معیار انسجام، به‌ویژه «آرایش هنجار سازه‌ها» یا «نظم هنجار» و هدف از این تخطی در شعر نیما سنجیده شده است:

#### ۴. نقض قاعده شیوه گرایس در شعر منظومه به شهریار

هر نوع تخطی از اصول مکالمه، سبب نشان‌دار شدن ۳۰ متن می‌شود. «منظور از نشان‌داری کاربرد شیوه‌ای غیرمعمول در کلام است» (تولان، ۲۰۰۱: ۱۵۱). متکلم با به‌تعلیق‌درآوردن قواعد مکالمه گرایس معانی ضمنی مورد نظر را القا می‌کند (الام، ۱۳۸۶: ۲۱۳). شعر متنی نشان‌دار محسوب می‌شود که قواعد گرایس تا حدودی در آن نقض می‌شود. نقض قاعده شیوه و شروط آن عاملی نمایان در شعرهای آزاد و بلند نیما به‌ویژه شعر منظومه به شهریار است.<sup>۲۱</sup> نیما در این شعر از سه شرط قاعده شیوه یعنی «نظم و ترتیب کلام»، «گزیده‌گویی» و «دوری از ابهام» تخطی می‌کند که با ذکر نمونه‌هایی به شرح هریک می‌پردازیم:

#### ۴-۱. عدم رعایت ترتیب کلام و بازی با آرایش هنجار سازه‌ها

واحدهای اصلی نحو گروه‌واژه ۳۲، جمله‌واره و جمله هستند که در یک زنجیره خطی پشت-سره هم قرار می‌گیرند و به‌سرعت قابل پردازش هستند (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۴۵). «رعایت ترتیب کلام»، پردازش و بازخوانی متن را آسان‌تر می‌کند و ذهن را در مرتب‌کردن یک چیدمان نامتعارف دچار زحمت نمی‌کند (همان: ۱۰۵). چیدمان غیرمعمول بر اثر جابه‌جایی اجزای گروه اسمی یا جمله حاصل می‌شود. طبیعتاً در شعر ترتیب معمول سازه‌ها درهم می‌ریزد و نظم هنجاری که در زبان عادی و منطقی وجود دارد، شکسته می‌شود. نقض قاعده شیوه و عدم رعایت شرط ترتیب در شعر نیما به‌صورت انواع جابه‌جایی‌هایی ظاهر می‌شود که گاه منجر به ناهنجاری آگاهانه و ابهام نحوی<sup>۲۳</sup> می‌شود و در ادامه مطلب به ذکر انواع و نمونه‌های آن می‌پردازیم.



## ۱-۱-۴. جابه‌جایی

جابه‌جایی در سطح نحو در دو لایه ساختاری گروه و جمله بررسی شده است. جابه‌جایی در گروه‌های اسمی در ترکیبات دوتایی و چندتایی صورت گرفته و در سطح جمله نیز جابه‌جایی سازه‌ها ۲۴ (جایگردانی) در انسجام متن مؤثر است. جابه‌جایی‌ها در گروه اسمی سبب دور-شدن از زبان معیار شده و توان برقراری ارتباط با متن را کمتر کرده است و اقسامی به شرح زیر دارد:

## ۱-۱-۱-۴. جابه‌جایی در گروه اسمی

## ۱-۱-۱-۴.۱. جابه‌جایی ترکیب وصفی

زبان فارسی جزو زبان‌های «هسته آغان» ۳۵ است (طیب، ۱۳۸۳: ۷۳)؛ یعنی هسته معمولاً در ابتدای گروه اسمی قرار می‌گیرد، اما «گاه به ضرورت شعری یا اهداف منظورشناختی جای هسته و وابسته در گروه اسمی عوض می‌شود» (همان: ۷۱). جابه‌جایی در ترکیبات وصفی شعر نیما به دو صورت «قلب» و «فاصله» صورت می‌گیرد. در شعر نیما قلب ترکیب وصفی، معمولاً با حذف کسره اضافه همراه می‌شود، اما گاه تکواژ آزاد کسره، با وجود جابه‌جایی باقی می‌ماند:

از چه می‌گویی به سوی شهر جانان می‌روم هر دم تا بکاهم از فراوان غم (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۷)

(غم فراوان)

همچو خندان سپیده دم به بالین غم‌آلود سحر بنشین (همان: ۴۷۹).

(سپیده دم خندان)

در این مورد ممکن است چند صفت برای اسم وجود داشته باشد که همه آنها پیش از موصوف بیایند:

و دمی حتی در آنجا کینه‌ور شیطان بدجوهر نه حاضر بود (همان: ۴۶۸).

(شیطان کینه‌ور بدجوهر)

## ۱-۱-۱-۴.۲. جابه‌جایی در ترکیب وصفی-اضافی

گاه گروه‌های اسمی دارای یک یا چند صفت یا مضاف‌الیه هستند که در اکثریت قریب به اتفاق



آنان، فقط یک صفت از جای اصلی خود خارج شده و قبل از هسته قرار می‌گیرد:

بربساط پهنه‌ور دریای بی‌آرام (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۶۵).

(بر بساط دریای پهنه‌ور بی‌آرام)

با شکفته داستان دلکش آنها (همان: ۴۶۳).

(با داستان شکفته دلکش آنها)

#### ۳-۱-۱-۱-۴. جابه‌جایی ترکیب اضافی

نیما علاوه بر جابه‌جایی ترکیب وصفی، ترکیب اضافی را با استفاده از دو شگرد جابه‌جا می‌کند: «از جانشین کسره اضافه»، «رای فک اضافه»،

#### ۱-۳-۱-۱-۴. ۱. «از» جانشین کسره اضافه

در مگر نر شهر من وز خانه من بود بر سوی تو بگشاده (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۷۹).

(مگر در شهر و [در] خانه من به سوی تو گشاده نبود).

که به یاد روزگارانی، چو صحبت را می‌آغازی، از تو اندر آتش حسرت جگر سوزد (همان: ۴۸۲).

(جگر در آتش حسرت تو می‌سوزد).

#### ۲-۳-۱-۱-۴. ۲. «را»ی فک اضافه

با تشخیص «را»ی فک اضافه، بسیاری از پیچش‌های نحوی شعر نیما گشوده می‌شود:

حرف من کاید مرا از دل به گوش دلش بپذیرد (همان: ۴۸۱).

(حرف من را که از دلم به گوش دلش آید، بپذیرد).

#### ۲-۱-۱-۴. جابه‌جایی در جمله

##### ۱-۲-۱-۱-۴. جابه‌جایی ضمیر در جمله

جابه‌جایی ضمیر از ویژگی‌های مشترک در زبان گفتار و زبان باستان است. در این نوع جابه‌جایی، ضمائر دارای نقش مفعولی، مضاف الیهی و متممی قبل یا بعد از محل اصلی خود قرار می‌گیرند:



## ضمیر مفعولی

وز ره مهر و صفا در کنار خود نشانیدم (همان: ۴۷۵).  
(مرا)

## ضمیر مضاف الیهی

روزگاران جدایی کرد دیگرسان / این جهانت پیش چشمان (همان: ۴۷۴).  
(پیش چشمانت)

## ضمیر متممی

روزی این سان نزلشان خواهند دادن؟ (همان)  
(به آنها)

این نوع ضمیر در گذشته مفعولی و در زبان معیار امروز، متممی به حساب می‌آید.

## ۲-۱-۴. نحو ناهنجار

خروج از نظم معیار فارسی و «تقدم و تأخر نامعمول اجزای جمله در برخی از شعرهای نیما سبب ضعف تألیف شده است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۳۲۸) و گاه ناهنجاری‌هایی در ساخت و معنای شعر ایجاد کرده‌است. تغییر غیرعادی جای سازه‌ها به همراه جابه‌جایی ترکیب وصفی، اضافی، جابه‌جایی ضمیر و حذف و جابه‌جایی‌های تحمیلی ناشی از وزن شعر، امکان تشکیل جمله معیار را در ذهن مخاطب به تعویق می‌اندازد، به طوری که گاه خواننده شعر نیما پس از بازخوانی‌های مکرر به معنای صحیح جمله در بافت شعری پی می‌برد و دلیل آن استفاده از جابه‌جایی‌های غیرمعمول در گروه و جمله است که نمونه‌ای از آن آورده می‌شود:

راست است آیا که می‌باشد / در فلاخن این شب دیجور را / روشنی ز این روشنان بس جلوه‌افزاتر  
۸                      ۷                      ۴                      ۵                      ۶                      ۹                      ۳                      ۱                      ۲

(آیا راست است که روشنی این شب دیجور در فلاخن این روشنان بس جلوه‌افزاتر است). مفهوم کلی جمله این است که روشنایی شب تاریک با نور ستارگان جلوه بیشتری پیدا می‌کند.

مورد دیگر اینکه شاعر در جملات همپایه و در موارد معدودی در جملات مرکب، حرف ربط را از جای اصلی خود که معمولاً بین دو جمله است، به وسط جمله دوم می‌برد که در

زبان عادی و حتی در شعر امری غیرمعمول محسوب می‌شود که در منظومه به شهریار هم به‌کار رفته است:

گنج مروارید آیا در حریم آسمانی می‌گشایند؟ / خازنان خلوت زیبا دلارام سحرگاهی / در شبی مهتاب می‌کوبند یا قصر فلک را؟ (همان: ۴۷۴)

(آیا خازنان خلوت زیبای دلارام سحرگاهی گنج مروارید را در حریم آسمانی می‌گشایند یا در شبی مهتابی قصر فلک را می‌کوبند؟)

#### ۳-۱-۴. نحو خاص

گاه شاعر از ساخت‌های دستور تاریخی مانند ساختی که در جملات دارای «را»ی مالکیت معمول بوده، استفاده می‌کند. به گفته دبیر مقدم (۱۳۷۸: ۱۵-۱۱۴) این نوع «را» در فارسی میانه کاربرد داشته و بر وجود یا فقدان چیزی دلالت می‌کرده‌است، مانند «پاپک را پسری هست». صدیقیان (۱۳۸۳: ۵-۱۴۴). آن را «را»ی تعلق نامیده است که بعد از نهاد و به همراه فعلی از مشتقات بودن می‌آید، مانند جمله زیر:

و به خود گوید: نسیم صبحگاهان را دوامی نیست (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۶۹).

(نسیم صبحگاهان دوامی ندارد)

#### ۲-۴. تخطی از گزیده‌گویی

«گزیده‌گویی» به تعداد جملات برای انتقال پیام اشاره دارد و به پرهیز از پرگویی غیر-ضروری توصیه می‌کند. نیما «با خلاصه‌گویی در توصیف به سبک کلاسیک‌ها موافق نیست» (یوشیج، الف) ۱۳۶۸: ۴۷۵). او برخلاف آنچه در قاعده شیوه گفته شده معتقد است که «وصف مدرن باید طولانی و ضرورتاً رمان‌وار باشد» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۰۸ به بعد؛ محمدی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۱).

نیما در اشعار سمبولیک خود از جملات مرکب طولانی‌تری استفاده می‌کند که دارای وابسته‌های بیشتری هستند. تعدد وابسته‌ها از اولین شعر سمبولیک نیما یعنی ققنوس آغاز می‌شود و در شعرهای رمان‌گونه‌ای مانند خانه سربویی و اشعار بعد ادامه می‌یابد و در منظومه به شهریار به اوج می‌رسد (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱-۲۰۰؛ آیتی، دسترنجی، ۱۳۸۳: ۶۶).



نیم‌هنگام ارسال شعر مذکور به شهریار، امتیاز اصلی آن را آزادی از اطاعت بی‌قید و شرط زبان می‌داند که منجر به انعطاف‌پذیری و تکامل زبان و قدرت بیان می‌شود (طاهباز، ۱۳۶۸: ۱۰۹). شعر منظومه به شهریار دارای «جملات مرکب درهم‌تنیده» ای است که با دو شگرد استفاده از «جملات معترضه» و «همپایه‌افزایی» طولانی شده‌اند:

#### ۱-۲-۴. جمله معترضه

جمله معترضه<sup>۳۶</sup> درج یک واحد زبانی است که روند عادی نحو را قطع می‌کند و در شعر منظومه به شهریار بسامد بالایی دارد. بندهای کوچک توصیفی که به صورت جملات معترضه در جمله اصلی قرار می‌گیرند، سبب تأخیر در دریافت جمله اصلی می‌شوند. این جمله‌واره‌ها معمولاً جانشین قید یا صفت هستند. شاعر در این شعر ۱۶ بار از جمله معترضه استفاده می‌کند که نمونه‌ای از آن را داخل کمانک می‌بینید:

هان، آن را با هزارن تیره کان دانید/ بهره‌ور سازید./ تا کسان که از پی هم رهسپارند/ (همچو سرگشته صفی از لکلکان کاشیان گیرند در یکسو) نپندارند/ خستگی مانند پتک محکم آهنگرانشان استخوان در تن خواهد کوفت (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۶۲).

#### ۲-۲-۴. همپایه‌افزایی

همپایه‌افزایی<sup>۳۷</sup> افزودن یک عنصر توضیحی همپایه یا مجاور به جمله اصلی است. در جمله زیر سه جمله‌واره افزوده طول جمله را به نحو قابل توجهی افزایش می‌دهند:

به سوی راهی رسیدم که به عمر خود نه آن را هیچ‌گه پیموده بودم/ آن زمان که نز شب نز صبح روشن‌رو نشانی بود/ و همه کارآوران این جهان را کار اندر کارگاهان نهانی بود/ و گذشت روزگاران ز کف رفته ... همچو ناقوسی بلندآوا در مقام دلستانی بود/ و ستاره صبحگاهی چون نگینی از عقیق زرد/ در کف سرد سحرگه می‌درخشید (همان: ۴۶۶).

#### ۳-۲-۴. جملات مرکب درهم‌تنیده

جملات مرکب درهم‌تنیده دریافت متن را به تأخیر می‌اندازند، زیرا دارای وابسته‌های متعددی هستند که به صورت جمله معترضه یا همپایه در کنار جمله هسته یا وابسته قرار می‌گیرند.

در اصطلاح زبان‌شناسی به قرارگرفتن وابسته در داخل جمله هسته «لانه‌گیری درونی ۳۸» می‌گویند. اکنون یکی از طولانی‌ترین جملات نیما در شعر منظومه به شهریار که در ۳۲ مصرع شعر جای گرفته تحلیل می‌شود:

از کسانی که (شعف از دلگشای آهنگشان خیزد/ و به شدت‌های شادی‌ها می‌افزاید) مدد  
جستم/ تا سکوت تلخ را در درّه‌ها دیوار بشکافم/ و اگر طوفانی آن گونه مرا مفلوک خواهد  
داشت،/ به صفای قوت دل رخت بتوانم کشم بیرون./ همچنین از بهر آن که جویم از هر کس  
نشان راه/ با کسان محشور گشتم که دل سرد و نهاده مرده آنان/ آدمی را همچو یخ بر  
جایگاهش بسته می‌دارد/ و سخن‌های کج و نادلنشین آن جماعت/ (حاصل از خودخواهی و  
حمق و ندانی) / می‌گذارد دل، امید زندگی را خسته می‌دارد./ لیک از سحری که با من بود و  
تعویذی/ (بسته بر بازوی من مادر)/ یک سر آن هموار و ناهموار بر خود ساختم یکسان/ و  
غبار آن کدورت‌های پنهان را/ که نشیند بر دل و چشمان گواهانند،/ می‌زدودم از ره خاطر/ تا  
نپندارند آن مردم نه ز ایشانم/ و سراسیمه به هم گردآمده گویند: «مردم بیگانه را در راه ما  
راه است»، و آزاریم جویند/ با بد هر ناروایی آدمم همرنگ./ پس چو امواجی که از ساحل  
گریزانند و هم بر سوی ساحل بازمی‌آیند/ یا قطار دلربای روشنان در یک شب غمناک،/ کز  
بر این لاجورد اندوده حیرانند،/ راه خود بگرفتم اندر پیش./ با جهانی درد پنهان، بود این نکته  
به من معلوم/ کز پی دیدار جانان رنج‌ها بایست بگزیدن/ بس ره نارفته می‌باید بریدن،/ سر  
تهی می‌باید از باد بروت خودپسندی داشت/ همچو گوغلطان و همچو خس/ بر بساط پهنه‌ور  
دریای بی‌آرام/ تا کدامین لحظه سوی ساحل آید باز (یوشیج، ۱۳۸۸: ۵-۶۶۳).

در مثال فوق نیما از هر دو نوع جملات وابسته استفاده کرده است که گاه با یکدیگر  
همپایه‌اند یا خود دارای وابسته دیگری هستند (رک جمله مرکب: وحیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۲):  
از کسانی (که شعف از دلگشای آهنگشان خیزد/ و به شدت‌های شادی‌ها می‌افزاید) مدد  
جستم/ تا سکوت تلخ را در درّه‌ها دیوار بشکافم.

اگر جمله فوق به جمله معیار تبدیل شود، به صورت زیر در می‌آید:

از کسانی مدد جستم که شعف از آهنگ دلگشایشان خیزد و [آهنگشان] به شدت شادی‌ها

هسته

وابسته ۱

می‌افزاید تا دیوار سکوت تلخ درّه‌ها را بشکافم.

وابسته ۲

وابسته ۳



هنگامی که در یک جمله مرکب، جمله وابسته به صفت یا مصدر تأویل می‌شود، وابسته تبدیل به بخشی از جمله هسته می‌شود (وحیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۳). در جمله زیر جملات وابسته ۱ و ۲ به دو صفت تأویل شده‌اند:

از صاحبان آهنگ دلگشای شادی‌افزا مدد جستم تا دیوار سکوت تلخ دره‌ها را بشکافم.  
جمله مرکب درهم‌تنیده فوق که از شش بند شعری تشکیل شده است، ظاهراً در بند پنجم به پایان می‌رسد، ولی از نظر معنایی هنوز کامل نشده و در بند بعد پایان می‌یابد. علت گسستگی ظاهری حذف پیوند همپایه‌ساز «و» بین بند پنجم و ششم است. «راه خود بگرفتم اندر پیش [و] با جهانی درد پنهان، بود این نکته به من معلوم» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۶۴). مفهوم جمله اصلی حاصل از شش بند چنین است: «از کسانی مدد جستم تا بتوانم به دیدار جانان نایل شوم».

#### ۳-۴. ابهام

نقش نحو منظم‌کردن چیدمان روساخت است تا نحوه چینش مفاهیم و روابط را محدودتر کند، کاربرد ناقص نحو پردازش آن را در ذهن دشوار می‌کند (بوگراند و درسler، ۲۰۰۲: ۴-۱۳۳) و موجب ابهام می‌شود، چنانکه عدم رعایت نظم هنجار و آوردن جملات مرکب درهم‌تنیده سبب بروز «ابهام نحوی» در شعر نیما شده است. «ابهام نحوی به دلیل نوع هم‌نشینی واحدهای واژگانی در جمله آشکار و به دو گونه ابهام گروهی و ساختاری تقسیم می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۴: ۴).

#### ۱-۳-۴. ابهام گروهی

این نوع ابهام وقتی مطرح است که هم‌نشینی واحدهای سازنده یک گروه به تعبیر مختلفی منجر شود (همان). شقایق در نهفت خلوت کوه/ خنده اندر کاسه خون دل خود بست (یوشیج، ۱۳۸۸: ۴۶۵). «نهفت» می‌تواند هسته یا صفت خلوت باشد. اگر آن را اسم و هسته در نظر بگیریم، (شقایق در پنهانگاه خلوت کوه) و اگر صفت بگیریم، (شقایق در خلوت نهفته کوه) معنی خواهد داد.

جابه‌جایی اجزای ترکیب اضافی با «رای فکّ اضافه» و «از جانشین کسره اضافه»،

از طریق تغییر در محور هم‌نشینی موجب ابهام گروهی می‌شود و با تشخیص آنها می‌توان ابهام را برطرف کرد.

#### ۲-۳-۴. ابهام ساختاری

ابهام ساختاری در سطح جمله قابل طرح است و در آن روابط نحوی عناصر سازنده یک جمله از تعبیرات مختلفی برخوردار است (صفوی، ۱۳۸۴: ۳). ابهام ساختاری در شعر نیما بیشتر ناشی از نحوه چینش واحدهای سازنده است، مانند مثال زیر:

شهر جانان را در آن منظر / شد سواد دلربا بر من / همچو گیسویی به هر سو رفته جلوه -  
گر (همان: ۴۷۰)

برای برطرف کردن ابهام، محتوا را با عباراتی دیگر به صورت روشن‌تری بیان می‌کنیم. در این مورد به‌طور همه‌جانبه از نحو استفاده می‌کنیم، زیرا از طریق دیگر نمی‌توانیم به پاسخ قطعی برسیم (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۴-۱۳۳)، جمله فوق پس از تبدیل به نثر معیار چنین می‌شود:

(در آن منظر، سواد دلربای شهرجانان همچو گیسویی به هر سو رفته بر من جلوه‌گر شد).

گاهی جابه‌جایی سازه‌ها به نحوی است که حتی پس از بازگشت به معیار نیز کاملاً از چینش درست آن اطمینان حاصل نمی‌شود و گاهی نیز ابهام به هیچ وجه قابل رفع نیست، زیرا نحوه خواندن، نحوه چینش و معنی حاصل از آن مبهم است:

او ترا در خانه خندان جذبۀ نگاهش غرق آورده (همان: ۴۷۶)

۱- او، جذبۀ نگاهش تو را در خانه، خندان غرق آورده است (خندان قید جمله).

۲- او، جذبۀ نگاه خندان تو را در خانه غرق آورده است (خندان صفت نگاه).

۳- او تو را در خانه خندان جذبۀ نگاهش غرق آورده است (خندان صفت خانه).

در مثال فوق ضمیر متصل «ش» می‌تواند «مضاف‌الیه مضاف‌الیه» یا «مضاف‌الیه صفت» باشد و واژه خندان ممکن است قید جمله یا صفت نگاه و خانه باشد.

نوع دیگر ابهام ساختاری ابهام در مرجع ضمیری است که در جمله به کار رفته است:

و بماندی هر زمانی نه کست غمخوارگی کرده (همان: ۴۷۸).



ضمیر «ت» ممکن است به «کس» یا «غمخوارگی» یا به هر دو ارجاع دهد:  
نه کسانت غمخوارگی کرده‌اند.  
نه کسی غمخوارگی‌ات کرده‌است.  
نه کسانت برایت غمخوارگی کرده‌اند.

نوع دیگر ابهام، افزودن جمله همپایه‌ای به جمله قبلی است که روند عادی نحو را مختل و تعیین وابستگی یا عدم وابستگی آن را به جمله قبل دشوار می‌کند:  
و غبار آن کدورت‌های پنهان را/ که نشیند بر دل و چشمان گواهانند،/ می‌زدوم از ره خاطر (همان: ۴۶۴).

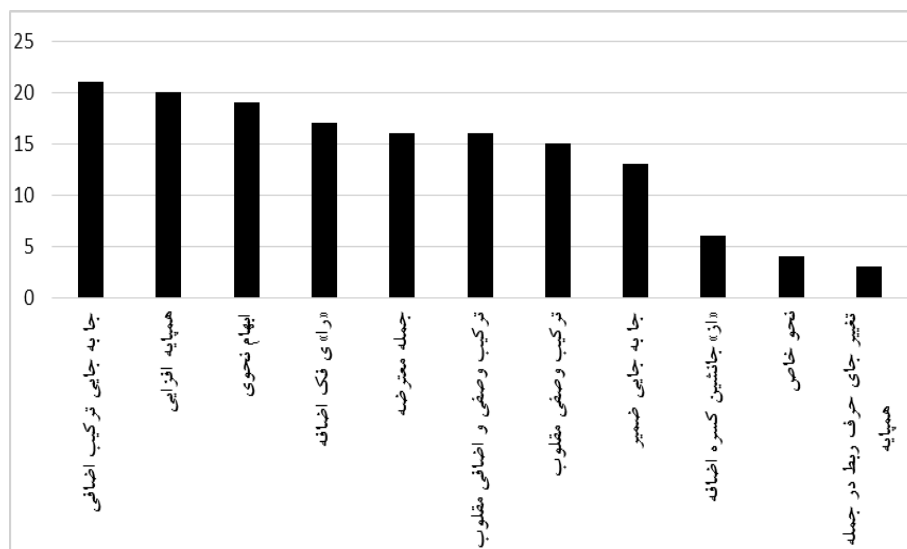
ابتدا به نظر می‌رسد که (غبار کدورت‌های پنهان بر دل و چشم می‌نشیند)، ولی در این صورت (گواهانند) فاقد معنا خواهد بود، بنابراین بهتر است بگوییم (کدورت بر دل می‌نشیند و چشم‌ها بر وجود کدورت قلبی گواهی می‌دهند)، به عبارت دیگر نارضایی قلبی در چشم ظاهر می‌شود. مفهوم کلی جمله این است که کدورت دل را از وجودم پاک می‌کردم و جمله معترضه «چشمان گواهانند» که یک وابسته درونی در جمله مرکب اصلی است، در معنای کلی جمله اختلال ایجاد می‌کند.

گاه شاعر به ابهام‌زایی شعر خود توجه داشته و با علایم نگارشی آن را برطرف ساخته است. در برخی از موارد فوق نحوه خواندن شعر و توجه به واحدهای زیرنحوی تکیه، درنگ و آهنگ می‌تواند مشکل خوانش را برطرف سازد، اما مشکل این است که نمی‌دانیم منظور شاعر کدام یک از صورت‌های احتمالی بوده‌است.

## ۵. یافته‌های نحوی

در تحلیل آماری ۲۱ مورد جابه‌جایی ترکیب اضافی شامل ۱۷ مورد «را»ی فکّ اضافه و ۴ مورد «از» جانشین کسره اضافه، ۱۶ مورد ترکیب‌های وصفی و اضافی مقلوب، ۱۵ مورد ترکیب وصفی مقلوب، ۱۳ مورد جابه‌جایی ضمیر، ۶ مورد جمله‌بندی‌هایی با نحو خاص و ۳ مورد خارج‌ساختن حرف ربط همپایه ساز یا وابسته‌ساز از بین دو قسمت جمله مرکب به صورتی نامعمول، ۱۹ مورد ابهام نحوی، ۱۶ مورد جمله معترضه و ۲۰ مورد همپایه‌افزایی وجود دارد.





نمودار ۱: بسامد موارد تخطی از نظم هنجار در شعر منظومه به شهریار

چنانکه آمار نشان می‌دهد، نیما در شعر منظومه به شهریار به نظام زبانی معیار معاصر پای بند نیست و برخلاف نظریه‌اش نتوانسته است به جریان طبیعی گفتار در شعر دست یابد. وی «اصل همکاری گرایش را که زیربنای ساخت و درک پاره‌گفتارها در مکالمه محسوب می‌شود» (تولان، ۲۰۰۱: ۱۵۱)، نقض کرده و از قاعده شیوه و سه شرط آن یعنی رعایت «نظم و ترتیب کلام»، «گزیده‌گویی» و «دوری از ابهام» سرپیچی کرده است. عدم رعایت نظم و ترتیب کلام با جابه‌جایی سازه‌ها در ترکیب وصفی و اضافی، جابه‌جایی ضمیر و حروف ربط و استفاده از نحو خاص صورت می‌گیرد. افزایش طول جمله با جملات معترضه و همپایه-افزایی ناقص شرط گزیده‌گویی است. کاربرد ابهام گروهی و ساختاری نیز تخطی از شرط دوری از ابهام است.

قواعد مکالمه گرایش انتخاب‌های افراد را در متن محدود می‌کنند و این امکان را فراهم می‌کنند که با حداقل تلاش با مخاطب ارتباط برقرار کنیم (امراهی، ۱۳۸۰: ۸-۷۷)، درحالی‌که شعر قواعد مکالمه را برنمی‌تابد. نیما با سرپیچی از قاعده شیوه باعث جلب توجه مخاطب می‌شود و به معنایی بیش از آنچه می‌گوید، اشاره می‌کند؛ او ضمن انتقال معنای ظاهری،



معانی و اهداف ضمنی دیگری به شرح زیر در نظر دارد.

## ۶. اهداف ضمنی تخطی از قاعده شیوه

### ۱-۶. در آمیختن زبان تاریخی و بومی

یکی از انتظارات خواننده از متن، ترتیب قرارگیری اجزای جمله یا راهبردهای نظم هنجار است که در آگاهی بخشی اهمیت دارد. نظم نحوی تابع قوانینی است که به بعضی از انواع چینش‌ها در جمله اولویت می‌دهد، اما این نظم می‌تواند در بافت مناسب تغییر کند؛ به شرط آنکه نحو کارکرد تازه‌ای در متن پیدا کند (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۶-۱۲۵). جابه‌جایی سازه‌ها در شعر منظومه به شهریار کارکردها و اهدافی دارد که یکی از آنها در آمیختن زبان تاریخی و بومی در نحو است. کاربرد ترکیبات وصفی مقلوب و جابه‌جا کردن عناصر سازنده جمله را می‌توان نوعی رفتار زبانی در شعر نیما محسوب کرد که تحت تأثیر زبان بومی نیما یعنی مازندرانی است که ریشه در زبان طبری قدیم دارد. شمس لنگرودی (۱۳۸۰: ۱۱) عقیده دارد که «نیما از نحو کهن فارسی دری و گویش جغرافیایی ناحیه مازندران به‌طور توأمان استفاده کرده و علت آن استفاده از زبان طبری است» که گونه تاریخی و معاصر آن در شعر نیما دیده می‌شود. توجه به زبان بومی ناشی از جریان بومی‌گرایی معاصر عصر نیما بود و «نویسندگانی چون جمال‌زاده و آل احمد در آن توفیق یافته بودند» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۹۵).

به‌کاربردن ترکیب اضافی مقلوب، نحو خاص و جابه‌جایی ضمیر ناشی از کاربرد دستور تاریخی است. کاربرد واژگان یا ساخت‌های نحوی مرده، سبب هنجارگریزی زمانی یا باستان‌گرایی می‌شود و «به عنوان اسباب ایجاد نظم و صرفاً برای حفظ وزن به‌کار می‌رود» (صفوی، ۱/۱۳۷۳: ۱۲۸). نیما از باستان‌گرایی برای خلق فضای سنتی، فخامت کلام، رهایی از چالش‌های وزنی و ایجاد ابهام استفاده می‌کند. اگرچه با این کار زبان قدیمی‌تر از قبل جلوه می‌کند، شاعر در استفاده از امکانات تاریخی و گویشی زبان برای بیان جزئیات آزادتر می‌شود. حمیدیان (۱۳۸۱: ۳۰-۳۲۹) معتقد است که نیما برای رسیدن به دستگاه زبانی مستقل دو مرحله روی آوردن به زبان قدیم و ایجاد تغییرات درست و حساب‌شده در آن را طی کرده است (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۳۰-۳۲۹).

### ۲-۶. تغییر ساخت مبتدا- خبری زمینه‌ساز تقویت آگاهی بخشی

یکی از جنبه‌های خاص ارتباط، وجود ساخت مبتدا- خبری است. نحوه چیدن کلمات در یک جمله اهمیتی و اولویت برخی از واژه‌ها، عبارات و مطالب را نسبت به برخی دیگر بیان (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۴۵) و محتوای ژرف‌ساخت متن را آشکار می‌کند. بدین ترتیب «انسجام به پیش‌فرض پیوستگی وابسته است. اطلاعات کهنه، آشنا، قابل پیش‌بینی یا تثبیت- شده در مبتدا به صورت عبارات فاعلی می‌آیند و اطلاعات تازه در گزاره قرار می‌گیرند و این امر باعث می‌شود که گزاره در کانون توجه واقع شود» (همان: ۸-۶۶)؛ به عبارت دیگر زنجیره رویدادها براساس میزان آگاهی بخشی آنها مرتب می‌شود. عناصری که آگاهی بخشی کمتری دارند، در ابتدای جمله و عناصری که آگاهی بخشی بیشتری دارند، در انتهای جمله می‌آیند. گاهی اتفاق می‌افتد که عناصر مبتداساز در آخر و عناصر سازنده خبر در اول بیایند. هدف از این کار غافلگیرکردن خواننده و افزایش جذابیت متن است، زیرا اگر مؤلف جمله را به ترتیب معمولی آن بیاورد، اثربخشی متن کاهش پیدا می‌کند (همان: ۱-۱۳۰). جابه‌جایی ساخت مبتدا- خبری در بسیاری از شعرهای نیما آگاهانه بوده و شاعر بر خلاف معمول قسمت تازه و مؤکد را مبتدا قرار داده است. مبتدا عنصر آغازین جمله است و گوینده می‌تواند آن را از سازه‌های گوناگون بند برگزیند، چنان‌که فاعل، متمم و فعل می‌توانند در جایگاه آغازین بند قرار گیرند و همچون مبتدا عمل کنند، زیرا «ساخت مبتدا- خبری گوینده محور ۳۹ است» (مهاجر و نیوی، ۱۳۷۶: ۵۷) و استفاده از آن علاوه بر نشاندارساختن متن، آزادی عمل وسیعی را در بیان دقیق افکار و احساسات به شاعر می‌دهد و امکان تحولات زبانی را بیشتر می‌سازد. این تغییر که نوعی تخطی از قاعده شیوه گرایس است، باعث می‌شود خوانندگان دریافت‌های مختلفی از شعر نیما داشته باشند.

### ۳-۶. واسازی زبان

نیما قصد داشته «در شعر از زبان طبیعی نثر استفاده کند» (یوشیج، ۱۳۵۷: ۸۵)، اما جابه‌جایی سازه‌ها و دگرگویی غیرمعمول جملات، افعال، اسامی و صفات در شعرش ساختار معمول زبان را درهم‌ریخته و از تأثیر عاطفی شعرش کاسته است. «در شعرهای آزاد بلند نیما کار- بردهای مهجور کلاسیک و ترکیبات فعلی نامتعارف و درهم‌ریختگی‌های نحوی حدومرزی



نمی‌شناسند» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲-۱۵۱). به نظر می‌رسد نیما دغدغه ارتباط صریح با مخاطب را نداشته است، حتی او تخریب ساختار زبان را نوعی نوآوری می‌داند که باعث ایجاد توانایی بیشتر در شاعر می‌شود و در این زمینه مشوق بدعت‌های نحوی به‌ویژه در زمینه ساخت فعل است و می‌گوید: «نترسید از استعمال آنها، خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است ... مثلاً به جای "سرخورد"، "سرگرفت" و ... را با کمال اطمینان استعمال کنید. یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه اول برای مفهوم خود استعمال می‌کنید» (یوشیج، ۱۳۶۸(ب): ۱۰۹).

#### ۴-۶. تأثیرپذیری از سبک هندی

مهاجرت شاعران فارسی‌زبان به هند باعث شکل‌گیری گویش خاصی شد که از نظر نحوی تفاوت‌هایی با گویش معمول عصر صفوی داشت. ورود زبان گفتار و برهم‌زدن نظم هنجار در شعر به ناهنجاری نحوی منجر شد. «ناهنجاری‌های نحوی از شاخصه‌های سبک هندی است که ادراک معنا را به تأخیر می‌اندازد» (فتوحی، ۱۳۸۸: ۶۰۱). در پاره‌ای از موارد محوریت معنا، نحو شعر نیما را تحت‌الشعاع قرار داده است. محوریت معنا در اصل همکاری گرایس با پیروی از قاعده کیفیت میسر می‌شود. «قاعده کیفیت از قواعد دیگر مهم‌تر و سایر قواعد وابسته به آن هستند» (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۷). به نظر می‌رسد تخطی نیما از قاعده شیوه نیز به دلیل حفظ قاعده کیفیت و ترجیح‌دادن آن بر سایر قواعد است، زیرا گاهی «تخطی از یک قاعده به دلیل مغایرت با قواعد دیگر صورت می‌گیرد» (همان: ۴۹).

#### ۵-۶. فشار سیاسی

یکی دیگر از علل ناهنجاری‌های نحوی در شعر نیما موقعیت تاریخی عصر وی است. شاعر با تخطی از قواعد گرایس و با برهم‌زدن نظم هنجار و ایجاد ابهام در خوانش و تولید معانی ضمنی می‌خواهد نارضایتی خود را از نظام دیکتاتوری حاکم بر جامعه نشان دهد، زیرا «عوامل موقعیتی سبب پیدایش متن‌های آشفته و فاقد انسجام می‌شوند، به همین دلیل گوینده در پاره‌ای از موارد بنا به مصالحی منظور خود را پنهان می‌کند» (بوگراند و درس‌لر، ۲۰۰۲: ۹۸)؛ به عبارت دیگر «علت نقض قاعده شیوه فریب دادن مخاطب است» (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۹) تا

دولت اختناق از قصد گوینده آگاه نشود.

#### ۶-۶. تأثیر رمان‌گونگی شعر بر طول جملات

افزایش طول جملات، شعر را مشابه نثرهای منشیانه‌ای می‌کند که یادآور عصر ابوالمعالی و ادامه‌دهنده سنت عصر صفوی است. هدف نیما از آوردن جملات مرکب درهم‌تنیده در شعر-های رمان‌گونه، جلب توجه و افزودن بر بار معنایی کلام است؛ به عبارت دیگر وی خواننده را وامی‌دارد تا طی تلاش برای یافتن پیوستگی متن به معانی ضمنی آن پی ببرد، زیرا «جست‌و-جو برای یافتن پیوستگی در بازیابی معانی ضمنی یک پاره‌گفتار نقش مهمی دارد، از طرفی قابلیت پذیرش گفتمان با پیوستگی رابطه متقابل دارد» (بلیک‌مور، ۲۰۰۱: ۱۰۲). اگرچه افزایش طول جملات مرکب به شاعر فرصت می‌دهد تا در شعرهای روایی خود توصیفات مفصل و رمان‌گونه بیاورد، «بیان روایی محملی برای ایجاد فضایی شاعرانه است که به خط روایی تن درمی‌دهد، زیرا زبان شعر زبان حکایت‌گری نیست، بلکه غالباً بیان عاطفی اندیشه نسبت به وضعیت مورد توصیفی است که شاعر در ذهن دارد» (خواجه‌ت، ۱۳۸۹: ۹۱)، از طرفی «لانه‌گیری درونی از قابلیت درک جمله می‌کاهد و علت روان‌شناسی آن وجود محدودیت حاکم بر حافظه است، زیرا ذهن زبانور قبل از رسیدن به فعل جمله اصلی باید جمله دیگری را پردازش کند» (درزی، ۱۳۸۵: ۹-۵۸). از این رو تطویل و اطناب‌های نیمایی سبب ضعف آگاهی‌بخشی و متنیت شعر می‌شود.

#### ۷. نتیجه‌گیری

از آنجا که هدف از پژوهش تنها تطبیق نظریه بر متن نیست، در این مقاله سعی شده تا پیشنهاد تئوری بوگراند و درسلر در استفاده از اصل همکاری برای رسیدن به هدف‌مندی متن عملی شود، در مرحله نخست چگونگی ارتباط قواعد گرایس و اصول انسجامی تشخیص داده شد و طی آن پاسخ به سؤال اول تحقیق مبنی بر اینکه در شعر منظومه به شهریار بیشتر از کدامیک از قواعد چهارگانه گرایس تخطی شده است، به دست آمد و مشخص شد که تخطی از قاعده شیوه در شعر مذکور نسبت به سه قاعده دیگر آشکارتر است. قاعده شیوه سه شرط دارد که نیما در شعر منظومه به شهریار با «جاب‌جایی سازه‌ها» در گروه و جمله،



«جملات معترضه» و «همپایه‌افزایی» از شرط اول یعنی «رعایت نظم هنجار» تخطی می‌کند. شرط دوم «گزیده‌گویی» است که با توصیفات طولانی رمان‌گونه از آن فراروی می‌کند و شرط سوم دوری از ابهام است که با ابهام نحوی از آن سرپیچی می‌کند. هر مورد از نمودهای نحوی تخطی، بسامدگیری و علل و عوامل متنی و بافتی آن تحلیل شد. «جابه‌جایی سازه‌ها» به علت بومی‌گرایی نیما، تأکید بر بخشی از کلام و دیگر اهداف منظورشناختی صورت گرفته است. سرپیچی از «گزیده‌گویی» به دلیل رمان‌گونه بودن شعر و نیاز آن به توضیحات مفصل است. «ابهام» نحوی گروهی و ساختاری ناشی از تمایل نیما به مبهم بودن شعر است. پس به سؤال دوم در شعر مذکور پاسخ داده می‌شود که کارکردهای تخطی از قاعده شیوه را خلق زبان شعری جدید، جلب توجه مخاطب به بخش خاصی از جمله و ملاحظات سبکی و سیاسی می‌داند. در پایان تأثیر تخطی بر آگاهی‌بخشی، هدف‌مندی و متنیت متن سنجیده شد که در واقع پاسخ سؤال سوم است؛ نیما به قصد دستیابی به امکانات زبانی تازه‌تر، قواعد زبان را تغییر داده است، اما با این کار از انسجام و به تبع آن از آگاهی بخشی و هدف‌مندی شعر کاسته است، زیرا کاربرد جملات مبهم، طولانی‌کردن جملات و لانه‌گیری‌های درونی متعدد، سبب درگیری ذهن و کاهش «آگاهی‌بخشی» شعر می‌شود و از «هدف‌مندی» و «قابلیت پذیرش» کلام و در نتیجه «متنیت» آن می‌کاهد. بدین ترتیب در تحقیق حاضر اصول انسجامی نشانگر استفاده یا انحراف از قواعد معناشناختی گرایس هستند و مجموعاً در خدمت رویکرد متنی-شناختی بوگراند-درس‌لر قرار گرفته‌اند، درحالی‌که بوگراند-درس‌لر عملاً بیشتر از مدل‌های هوش مصنوعی برای نشان‌دادن انسجام نحوی و روش‌های حل مسئله، مذاکره و الگوهای عام و طرح‌ریزی تعاملی برای رسیدن به هدف‌مندی و متنیت استفاده کرده‌اند.

## ۸. پی‌نوشت‌ها

1. Beaugrande, Robert & Dressler, Wolfgang
2. Textuality
3. Cohesion
4. Coherence
5. Intentionality
6. Acceptability
7. Informativity

8. Situationality
9. Intertextuality
10. Grices Maxims
11. *An introduction to text linguistics*
12. Sperber & Wilson
13. Cooperation Principle
14. Van Dijk Teun
15. Logic and Conversation
16. Quantity
17. Quality
18. Relation
19. Relevance
20. Manner
21. Perspicuousness
22. Clarity
23. Obscurity.
24. Ambiguity
25. paraphrase
26. Brief
27. Orderly
28. Normal Ordering Strategies
29. Mary Louise Pratt
30. Markedness

۳۱. <sup>۱</sup> با بسامدگیری از ۲۴ شعر نیما مشخص شد که میزان تخطی از نظم هنجار در منظومه به شهریار بیش از سایر شعرهاست.

32. ۱. Phrase
33. <sup>۱</sup>. Syntactic ambiguity
34. ۱. Constituent
35. ۱. Head First
36. <sup>۱</sup>. Parenthesis
37. <sup>۱</sup>. Apposition
38. ۱. Center Embedding
39. 37. Speaker-oriented



## ۹. منابع و مآخذ

- الام، کر. (۱۳۸۶). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزانه سجودی. چاپ سوم. تهران: قطره.
- البرزی، پرویز. (۱۳۸۶). *مبانی زبان‌شناسی متن*. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.
- امرالهی، تینا. (۱۳۸۸). «اصول مکالمه گرایس و معنای ضمنی در گفتمان دراماتیک: بر-رسی نمایشنامه‌های اکبر رادی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی تهران.
- آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- آقا گل‌زاده، فردوس؛ خیرآبادی، رضا؛ گلغام، ارسلان؛ کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالییه. (۱۳۹۱). «انگاره زبان‌شناختی و گزینش خبر: رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی». *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ۳۵ (۲) (پیاپی ۱۲). زمستان. صص ۴۲-۲۵.
- آیتی، عبدالمحمد و دسترنجی، حکیمه. (۱۳۸۳). *در تمام طول شب (شرح چهار شعر بلند نیما یوشیج)*. چاپ اول. تهران: آهنگ دیگر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*. (ویراست دوم). چاپ سوم. تهران: مروارید.
- سعیدی، غلامعباس. (۱۳۹۱). «بررسی زبان‌شناختی تناسب آیات بر پایه اصل همکاری گرایس». *آموزه‌های قرآنی*. دانشگاه علوم اسلامی رضوی. ش ۱۵، بهار-تابستان. صص ۱۹۹-۱۷۳.
- سجودی، فرزانه و امرالهی، تینا. (۱۳۹۰). «قواعد مکالمه گرایس، معنای ضمنی و شخصیت‌پردازی در متون نمایشی با نگاهی به آثار اکبر رادی». *نامه نقد: مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران*. دفتر اول. به کوشش محمود فتوحی. تهران: خانه کتاب. چاپ اول. صص ۴۵۳-۴۳۲.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا، چاپ اول. تهران: انتشارات سوره مهر، وابسته به حوزه هنری.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگرگونی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)*. چاپ اول. تهران: نیلوفر.



- خواجهات، بهزاد. (۱۳۸۹). «عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی». نشریه زبان و ادبیات فارسی، ۴ (۱۱)، تابستان. صص ۹۷-۷۵.
- خیرآبادی، رضا. (۱۳۹۲). «نقش تخطی از اصول گرایس در ایجاد نسل جدید لطیفه‌های ایرانی». جستارهای زبانی. ۴۵ (۳) (پیاپی ۱۵)، پاییز. صص ۵۳-۳۹.
- دادخواه تهرانی، مریم. (۱۳۹۰). «بازتاب فمینیسم از رهگذر کارکرد اصول همکاری گرایس در نمایشنامه سالار زنان». پژوهش ادبیات معاصر جهان. ۱۷ (۶۳)، پاییز. صص ۱۲۱-۱۰۳.
- دبیر مقدم، محمد. (۱۳۷۸). زبان‌شناسی نظری (پیدایش و تکوین دستور زایشی). چاپ اول. تهران: سخن.
- درزی، علی. (۱۳۸۵). شیوه استدلال نحوی. چاپ دوم. تهران: سمت.
- ریچاردز، جک کرافت. (۱۳۸۴). فرهنگ توصیفی آموزش زبان و زبان‌شناسی کاربردی. (ویراست سوم). ترجمه ابراهیم چگینی. تهران: رهنما (چاپ به زبان اصلی ۱۹۴۳ م.). صادقی
- صدیقی، علیرضا. (۱۳۸۸) «بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ش ۱۵، زمستان. صص ۱۱۶-۹۵.
- صدیقیان، مهین‌دخت. (۱۳۸۳). ویژگی‌های نحوی زبان فارسی در قرن پنجم و ششم هجری. زیر نظر پرویز ناتل خانلری. تهران: فرهنگستان زبان فارسی.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۴). فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی. چاپ اول. تهران: فرهنگ معاصر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. (ج. ۱). نظم. تهران: چشمه.
- طاهباز، سیروس. (۱۳۶۸). یادمان نیمایوشیج. به‌کوشش سیروس طاهباز. چاپ اول. تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری گسترش هنر.
- طیب، سید محمدتقی. (۱۳۸۳). «برخی ساختارهای دستوری گونه شعری زبان فارسی». ویژه‌نامه فرهنگستان. (ج. ۱). ش ۱، اسفند. صص ۷۷-۶۵.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۳). آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی. (ویراست سوم). چاپ یازدهم. تهران: سخن.



- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۸). «سبک هندی». در *دانشنامهٔ ادب فارسی*. چاپ اول. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ج ۳. صص ۶۰۵-۵۹۷.
- لطیف‌نژاد، فرخ؛ سجودی، فرزانه؛ پورخالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۹۳). «مراحل دریافت متن در شعر سپهری براساس رویکرد بوگراند و درس‌لر». *جستارهای زبانی*. ۵ (۳) (پیاپی ۱۹)، مهر و آبان. صص ۱۹۲-۱۶۵.
- \_\_\_\_\_ ؛ هاشمی، محمد رضا. (۱۳۹۴). «نقش توازن بوگراند و درس‌لر در میزان متنیت شعر سپهری». پژوهش‌های ادبی. ۱۲ (۴۹)، پاییز. صص ۸۶-۵۷.
- لنگرودی، شمس. (۱۳۸۰). *نیما یوشیج*. چاپ اول. تهران: نشر قصه.
- محمدی، عباسقلی؛ فاطمی، سیدحسین؛ پارسا، شمس. (۱۳۸۹). «بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج». *جستارهای ادبی (ادبیات و علوم انسانی سابق)*. ۴۲ (۱۶۸)، بهار. صص ۲۳-۱.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۷۶). *به سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقاشی‌گرایی*. تهران: مرکز.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). *دستور زبان فارسی (۱)*. چاپ ششم. تهران: سمت.
- ون دایک، تئون ای. (۱۳۸۹). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*. گروه مترجمان. مهران مهاجر و محمد نبوی (ویراستاران). چاپ سوم. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- یوشیج، نیما. (۱۳۸۸). *مجموعه کامل اشعار*. گردآوری سیروس طاهباز، چاپ نهم. تهران: نگاه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۶۸). ب. *دربارهٔ شعر و شاعری از مجموعه آثار نیما یوشیج*. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. چاپ اول. تهران: دفترهای زمانه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۶۸). الف. *نامه‌ها (از مجموعه آثار نیما یوشیج)*. گردآوری، نسخه‌برداری، تدوین سیروس طاهباز. چاپ اول. تهران: دفترهای زمانه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۵۷). *حرف‌های همسایه*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: دنیا.

#### • Bibliography

- Beaugrande, Robert & Dressler, Alain Wolfgang. (1981). *An Introduction to Text Linguistics*. London: Longman. Digitally reformatted. 2002 (Last modified: 8 September 2014).
- < [www. Beaugrande.com](http://www.Baugrande.com) >
- Blakemore, Diane. (2001). “Discourse and Relevance Theory”, Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi E. Hamilton (Eds). in *The Handbook of Discourse Analysis*. Massachusetts & Oxford: Blackwell
- Grice, Paul. (1975). *Logic and Conversation*, in *Syntax and Semantics*, volume 3, Speech Acts, Peter Cole and Jerry L. Morgan. (Eds). New York, San Francisco and London: Academic Press.
- Herman, David (1994), *The Mutt and Jute Dialogue in Joyce's Finnegans Wake: Some Gricean Perspectives*, in *Style* 28.
- Herman, Vimala. (1995). *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*, London and New York: Routledge..
- Toolan, Michael (2001), *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*, 2nd Ed.
- London and New York: Routledge