فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و چهارم، بهار ۱۳۹۱: ۳۹-۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۳/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۶/۱۵

بررسی شعر نظامی بر اساس نظریه ارتباطی یاکوبسن

زینب نوروزی*

چکیده

نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن بر شش اصل استوار است که سه اصل اساسی و سه اصل فرعی دارد: (فرستنده، گیرنده، پیام، زمینه، رمز، تماس). این نظریه شعر را از جنبه‌های بلاغی، دستور زبان، معنا و... تحلیل می‌کند. در این مقاله، نظریه یاکوبسن دربارهٔ شعر با بیان نمونه‌هایی از اشعار نظامی، تطبیق داده شده است. شعر نظامی از نظر علم بلاغی ارزش چشمگیری دارد، این پژوهش به توجه شاعر به این اصول بلاغی و نیز نظر او دربارهٔ ارتباط شاعر با مخاطب می‌پردازد. به این طریق می‌توان دانست که این شاعر توانا به هنر خود و تأثیرگذاری آن بر خواننده چگونه می‌نگریسته است. این امر بدون توجه به صورت و معنای شعر و شیوهٔ کاربرد آنها میسر نمی‌شود. در *خمسه* و *دیوان نظامی*، حضور مخاطب و توجه گوینده به وی مشهود است و بین گوینده و شنونده ارتباطی دو سویه برقرار است؛ یعنی مخاطب نیز بر شاعر اثر می‌گذارد. در بخش دوم مقاله به شش عنصر ارتباطی یاکوبسن پرداخته شده که کارکردی ویژه دارد و در شعر این شاعر به خوبی می‌توان این کارکردها (مخصوصاً کارکرد ادبی و هنری) را دید.

واژه‌های کلیدی: نظامی گنجوی، خمسه نظامی، نظریه یاکوبسن.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند. Zeynabnowruzi@yahoo.com

مقدمه

حکیم نظامی، با قوّهٔ خلاقیت و ابتکار، تحولی عظیم در شعر فارسی ایجاد کرد و صاحب سبک منحصر به فردی شد. بسیاری از شاعران بعدها مقلد او بودند. شعر نظامی از نظر علوم بلاغی اهمیت دارد. در این مقاله، نظریه یاکوبسن دربارهٔ شعر با بیان نمونه‌هایی از اشعار نظامی تطبیق داده شده است. این نظریات شعر را از جنبه‌های بلاغی تحلیل می‌کند و پیش‌تر در علم بلاغت و معانی نیز، در قالب مقتضای حال به گونه‌ای به آن اشاره شده است و به طور کلی از اساسی‌ترین مفاهیمی است که در شعر بدان توجه شده است. از طرف دیگر، توجه به مخاطب و سخن گفتن بر اساس مقتضای حال، امری است که علاوه بر سایر ویژگی‌های سخن بلیغ ضرورت دارد.

مهم‌ترین مخاطبان نظامی، شاعران پس از او هستند که به تقلید از خمسه به سرودن پرداختند. نه تنها در ایران، که در جهان نیز به شعر او توجه شده است. بر اساس یکی از تحقیقات انجام شده بیش از سیصد ادیب و نویسندهٔ جهانی در جای پای نظامی قدم گذاشته‌اند (بچکا، ۱۳۷۲: ۲۵۳). پس از این شاعران خوانندگان دقیق اشعار وی، مخاطبانِ آگاهِ فرازمان در طی قرون محسوب می‌شوند.

در نظریات جدید ادبی مخاطب نقش فعالی دارد، تا آنجا که نظریه «مرگ مؤلف» بیان می‌شود. در واقع امثال *بارت* بر ضد نگاه سنتی مرکزیت مؤلف برخاسته‌اند «از دیدگاه نظریهٔ مدرن این خواننده است که بر معنای متن اقتدار داشته و آن را در حیطهٔ کنترل خود دارد. بارت و دیگر نظریه‌پردازان قائل به «مرگ مؤلف» این ایده را که اقتدار و معنا در ید اختیار مؤلف قرار دارند، ایدهٔ پذیرفتنی و چندان قابل دفاعی نیست» (نوذری، ۱۳۸۲: ۳۳).

رعایت مقتضای حال و توجه به مخاطب در علم بلاغت سنتی

«در شناخت سخن بلیغ و کلام رسا گفته‌اند که گفتاری است که گوینده آن را متناسب با احوال مخاطبان پرداخته و سازگار با سطح احساس خواننده یا شنونده بیان داشته است» (تجلیل، ۱۳۷۰: ۱).

قدما بلاغت را کیفیت مطابقت کلام با مقتضای حال خطاب، تعریف می‌کردند. بنابراین، کلام بلیغ کلامی بود که گوینده آن را متناسب با حال مخاطب بیان می‌کرد و متکلم بلیغ نیز به متکلمی گفته می‌شد که به سبب کسب ملکه‌ای نفسانی بر تألیف کلام مطابق با اقتضای حال مخاطب قادر باشد. حال مخاطب با حال خطاب یا مقام، امری بود که متکلم را وا می‌داشت تا کلامش را به شیوه‌ای خاص ایراد کند و منظور از مقتضای حال یا اعتبار مناسب، طرز بیان

خاصی بود که سخن به آن طرز ایراد می‌شد و ایراد کلام بـه صـورت اطنـاب، ایجـاز یـا مسـاوات مطابقت کلام با مقتضای حال بود... . بنابراین، در بلاغت قدیم، اولاً بافـت حـاکم بـر تولیـد مـتن، محدود به حال مخاطب، و حال مخاطب هم محدود به میزان دانش او می‌گردید. در علـم معـانی نه دربارهٔ کیفیت تشخیص و ارزیابی این حال سخن می‌رود و نه دربارهٔ بافت حاکم بر قرائت متن. این وضع نشان می‌دهد که از نظر علمای بلاغت می‌بایسـت اولاً مشـکلی در تشـخیص و ارزیـابی حال مخاطب از طرف متکلم، در میان نباشد؛ ثانیاً عوامل دیگـر حـاکم بـر تولیـد و قرائـت مـتن، تأثیری در کیفیت شیوهٔ بیان از جانب متکلم و فهم معنای متن از جانب مخاطـب نداشـته باشـد (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۲۰).

محمد علی همایون کاتوزیان دربارهٔ شعر قدیم و کلاسیک، معتقد است: «نقد کلاسـیک هرگـز توجهی به خواننده نکرده است؛ در آن دیدگاه، نویسنده تنهـا شـخص فعـال و تعیـین کننـده در ادبیات است.

برای این که آیندهٔ ادبیات را بسازیم لازم است که اسطورهٔ نویسنده را سرنگون کنـیم» (کاتوزیـان، ۱۳۷۴: ۲۶) به طور کلی در متون قدیم خواننده و مخاطب تا حدی در متن حضور داشت کـه رعایـت مقتضای حال او شود، اما در متون جدید و نیز در این دیدگاه جدید متن فضـایی اسـت نامحـدود و خواننده با نشانه‌هایی قابل تأویل و متکثر می‌تواند به دریافت‌هایی منحصر به فرد برسد.

نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن

در نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن عناصر زیر دیده می‌شود:

بافت

فرستنده

پیام گیرنده

تماس

رمز (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۱۶)

این نظریه را یاکوبسن در سال ۱۹۶۰ و در رساله‌ای به نام *زبان‌شناسـی و نظریـهٔ ادبـی* بـرای نخستین بار بیان کرد. نظریهٔ او در هر رخداد زبانی شش عنصر سازنده را برجسـته مـی‌کنـد. هـر گونه ارتباط زبانی از یک پیام تشکیل شده اسـت کـه از سـوی فرسـتنده منتقـل مـی‌شـود.ایـن ساده‌ترین شکل ارتباط است. اما هرارتباط موفق باید سه عنصر دیگر را نیز به همراه داشته باشـد: تماس (به شکل فکری و روانی)، کد یا مجموعه‌ای از رمزگان و علائم؛ و سـرانجام زمینـه، کـه در گسترهٔ آن می‌توان فهمید پیام چیست (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۵-۶۶).

حضور مستقیم و یا مستتر مخاطب در شعر نظامی

در نظریه «مرگ مؤلف» *رولان بارت* بر استقلال متن ادبی، تأکید می‌شود. *پل ریکور* در این باره می‌نویسد: «نوشتار نیروی حفظ سخن را پس از درگذشت و ناپدید شدن گوینده دارد. پس نوعی استقلال متن در میان است که با رویداد سخن ارتباط دارد و از آغاز در سرچشمهٔ آن حضور داشته و به متن امکان داده تا تقدیری یابد مستقل از سرنوشت مؤلفش. نویسنده می‌میرد اما متن کار او را ادامه می‌دهد» (ریکور، ۱۳۷۳: ۲۲). درباره اهمیت مخاطب و حضور مستقیم یا غیر مستقیم او پورنامداریان معتقد است: «وقتی نویسنده یا شاعری در غیاب مخاطب یا گیرندهٔ پیام می‌نویسد، در واقع با مخاطبی فرضی به گفت‌وگو می‌پردازد. حتی در انتزاعی‌ترین شعرهای غنایی که تولید کنندهٔ اثر مخاطبی را در نظر ندارد، مخاطب را می‌توان «من» نویسنده و شاعر دانست که در این صورت او با خود گفت‌وگو می‌کند. وقتی هم مخاطب یا خواننده در غیاب متکلم با متن تنها می‌ماند، در حقیقت گفت‌وگویی را با متن آغاز می‌کند و از طریق آن با متکلم و فرستنده به گفت‌وگو می‌پردازد» (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۱۲).

نظامی در جایی به مخاطب آگاه و شعر شناس اشاره می‌کند:

متاع گرانمایه دارم بسی　　نیارم برون تا نخواهد کسی
مرا با چنین گوهری ارجمند　　همی حاجت آید به گوهر پسند
(نظامی، ۱۳۷۶ ز: ۳۹)

در این بیت دو شاعر سخن خود را بسیار والا می‌شمارد و آن را گوهر معرفی می‌کند و مخاطب را صرّاف و گوهرشناسی می‌داند که سره را از ناسره تشخیص می‌دهد. البته مخاطب او در این شعر ممدوح است؛ شخصی که نظامی برای او احترام قائل است و شعر شناس است و او را به سرایش منظومه تشویق می‌کند و البته می‌تواند همه مخاطبان دیگر را نیز تلویحاً در خود مد نظر داشته باشد. «در روایت، مخاطب با خوانندهٔ بالقوه (آن نوع خواننده‌ای که مؤلف به هنگام گسترش روایت در ذهن دارد) و خوانندهٔ ایده آل (خوانندهٔ کاملاً با بصیرتی که هر حرکت مؤلف را درک می‌کند) فرق دارد» (سلدن، ۱۳۷۷: ۷۱).

نظامی در قسمتی دیگر از اشعار خود، مخاطب را به دقت و توجه به متن فرا می‌خواند:

وگر بایدت تا به حکم نوی　　دگرگونه رمزی زمن بشنوی
برآر آن کهن پنبه‌ها را ز گوش　　که دیبای نو را کند ژنده پوش
(نظامی، ۱۳۷۶ ز: ۲۴۱)

نظامی حضور مستقیم و آشکار مخاطب را دریافته و با او دربارهٔ شعرش چنین می‌گوید:

نظامی نیز کاین منظومه‌خوانی حضورش در سخن یابی عیانی
نهان کی باشد از تو جلوه‌سازی که در هر بیت گوید با تو رازی
پس از صد سال اگر گویی کجا او زهر بیتی ندا آید که‌ها او
(نظامی، ۱۳۷۶ ج: ۴۴۵)

زو طلب کن مرا که مغز من اوست من کی‌ام؟ بازمانده لختی پوست
(نظامی، ۱۳۷۶ هـ : ۲۰)

در قصیده‌ای نظامی از مخاطب سؤال می‌کند که:

کو مسهلی؟ که تا رود از معدهٔ جهان این خلط‌های فاسد در خندق فنا
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۲۰)

این پرسش از مخاطب، نیز درک حضور رو در روی وی با شاعر را نشان می‌دهد.

یکی از راه‌های ارتباط شاعر با مخاطب و توجه به وی در گستردگی انواع ادبی و نیز مضامین متنوع موجود در *خمسه* و نیز *دیوان* وی است. نظامی بر خلاف شعرایی که فقط به معنا یا نه فقط به صورت اهمیت می‌دهند، به هر دو وجه اهمیت می‌دهد. در *مخزن‌الاسرار* که حکایات گوناگون در کنار مقالات بیست گانه همراه می‌شوند، این حالت تقابلی و حضوری شاعر و مخاطب بیشتر حس می‌شود و به این دلیل که مسئله انسان اهمیت فوق‌العاده برای شاعر دارد، مخاطب او انسانی است که «شایسته نام انسان باشد. مثل اولیا و اهل ریاضت، رنج خود و راحت یاران را طلب کند... و انسانی که به این مرتبه نایل آید در تمام عالم مقام فرماندهی دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۳) مخاطب او در واقع انسان است با تمام تفکرات آرزومندانه‌ای که دربارهٔ این موجود در ذهن دارد و شاعر اصرار دارد او را وارد دنیای تأملات و تفکرات خود کند؛ به طوری که ارتباط دوگانه شاعر و مخاطب در بسیاری از قسمت‌های اثر احساس می‌شود. شاعر در پایان اکثر مقالات‌ها و حکایت‌ها مستقیماً به گفت‌وگوی با مخاطب می‌پردازد که انسان جدای از جنس و نوع مد نظر اوست.

در آثار داستانی *خسرو وشیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت پیکر* و ...توصیف و تعریف صحنه‌های داستانی برجسته است، شخصیت‌ها دقیقاً توصیف می‌شوند، فضاسازی و صحنه پردازی صورت می‌گیرد. این فضاسازی داستان و گفته‌ها و تصویرسازی‌های شاعر را بیشتر به ذهن مخاطب نزدیک می‌کند. در این وضعیت مخاطب حتی صدای شاعر را می‌شنود. حتی حرکت دست و طرز نگاه شخصیت‌ها را حس می‌کند. این کنش‌ها، واکنش مخاطب را به همراه دارد.

نظامی در تصویرپردازی‌ها حتی نور و صدا را هم تنظیم می‌کند. در دو بیت زیر نظامی برای مخاطب، فضای نورانی محفل پریان را توصیف و ترسیم می‌کند:

یک جهان پرنگار نورانی — روح پرور چو راح ریحانی
شمع‌هایی به دست شاهانه — خالی از دود و گاز و پروانه

(نظامی، ۱۳۷۶ هـ : ۱۶۰)

یا صدای خوانندگان را هم از ابیاتی که به طرب مربوط می‌شود، می‌توانیم بشنویم و رقص آنها را ببینیم:

مطرب آمد روانه شد ساقی — شد طرب را بهانه درباقی
هر نسفته دری دری می‌سفت — هر ترانه ترانه‌ای می‌گفت
رقص میدان گشاد و دایره بست — پر در آمد به پای و پویه به دست

(همان هـ : ۱۶۳)

شاعر با کمک آرایه‌ها و تصویرسازی‌ها، به بزرگ نمایی و برجسته ساختن مطلب می‌کند. به‌گونه‌ای که با خواندن آثار نظامی ما می‌توانیم متوجه دقت شاعر در همراه کردن مخاطب در لحظه‌های شاعری گردیم. این مایه دقت شاعر و توجه او به خواننده، به شعرش تازگی و پویایی می‌بخشد.

نظامی گاه به شکل دراماتیک، برای ایجاد تنوع و نیز انگیزش عاطفی و حسّی مخاطب در پایان یک مقالت به آوردن فابل (fabel) می‌پرازد و بدین گونه شکل نمایشی به اثر خود می‌بخشد و خواننده را در جریان گفت‌وگوی دو حیوان به شکل تمثیلی قرار می‌دهد.گاهی این نوشته شکل طنزآمیز و کمدی می‌یابد و بدین گونه با تنوع و دگرگونی فضای داستانی، جذابیت کار شاعر برای مخاطب بیشتر می‌شود.

مثل داستان «فریدون با آهو» که در شکار آهویی را دید و تیری روانه کرد. ولی تیر به وی نرسید:

تیر بدان پایه از او درگذشت — رخش بدان پویه به گردش نگشت
گفت به تیر: آن پر کینه‌ات کجاست؟ — گفت به رخش: آن تک دینه کجاست؟
هر دو در این باره نه پس باره اید — خردهٔ آن خرد گیا خواره‌اید
تیر زبان شد همه کای مرزبان — هست نظرگاه تو این بی زبان
در کنف درع تو جولان زند — بر سر درع تو که پیکان زند؟
خوش نبود با نظر مهتران — بر رق آهو کف خنیاگران

(نظامی، ۱۳۷۶ الف: ۱۰۹)

در ابیات فوق از حکایت «فریدون با آهو» توصیف‌ها، لحن‌های موجود در کلام (پرسش، خبر، نهی، تأکید) همه لحن و صداهای مختلفی را به گوش مخاطب می‌رساند و مخاطب در هر فاصلهٔ زمانی که با شاعرقرار داشته باشد، می‌تواند پیام را بی کم و کاست دریافت نماید. آرایهٔ التفات در شعر فوق علاوه بر دور کردن خستگی از مخاطب در توجه مخاطب نیز نقش دارد.در این صورت بین دو دنیا نقب زده می‌شود. دنیای ذهنی فرستنده و گیرنده. این حضور مستتر خواننده در شعر نظامی است. این گونه است که شعر نظامی تا ابد تکثیر می‌شود. وی تا همیشه با کثیری از خوانندگان آگاه در زمان‌های دور ارتباط خواهد داشت و البته آنچه به آن خوانندگان فرازمانی منتقل می‌شود، کلام است و عاطفه، تصویر و آواها و ایماها.

این جلوه‌های ویژه در هنر شعری نظامی اثر زیادی دارد. چرا که گویی نمایشی اجرا می‌شود. به شکلی زنده، و مخاطب هم می‌بیند، هم می‌شنود. هم حس می‌کند و هم پیام را درک می‌کند؛ بدین گونه است که هنر نظامی در ارتباط با مخاطب موفق است.

نمونهٔ موفق دیگر، حکایت انوشیروان با وزیرش است. این حکایت در ذیل مقالت«عدل و نگهداری انصاف» آمده است. در این مقالت که نظامی مانند دوستی یکدل و صادق خوانندهٔ ذهنی خود را به داشتن عدل و انصاف دعوت می‌کند، با شکلی خطابی آغاز می‌شود:

ای ملک جانوران رای تو وی گهر تاجوران پای تو

(نظامی، ۱۳۷۶ الف: ۷۷)

تمام ابیات این مقالت با ضمیر«تو» و شناسهٔ خطابی«ای» همراه است. شکل پدرانه زبان نظامی تمام فضای متن را در بر گرفته است و پایان حکایت باز توصیهٔ شاعر با تکرار ضمیر «تو» و تأکید بر آن صورت می‌گیرد:

مملکت از عدل شود پایدار کار تو از عدل تو گیرد قرار

(همان: ۸۰)

تکرار، یکی دیگر از فنون بلاغی است که در شعر نظامی دیده می‌شود و اثر القایی خاصی نیز دارد. نظامی در این مقالت، می‌خواهد با تأکید زیاد بر امری، آن را به مخاطب القا کند و در بیت پایانی، با تأکید بر ضمیر «تو» و نیز بر کلمهٔ «عدل»، مطمئن شود که مخاطب پیام را دریافت کرده و پذیرفته است.

گیرندهٔ این پیام نمی‌تواند آرام باشد و بی‌توجه به نشانه‌های زبانی و رموز کلامی، با شعر تعاملی داشته باشد. وی با قرار گرفتن در زمینه و بستر سخن، لحظه به لحظه به ادراک دقیق‌تری از کلام دست می‌یابد و با گرفتن نشانه‌های کلامی چون لحن شاعر که گاه خطاب

می‌کند، گاه نهی، گاه خبری قطعی می‌دهد و گاهی نیز از او پرسش می‌کند و بدین وسیله به او تلنگر می‌زند، و نهیب وارد می‌کند، مثل دو بیت زیر:

راحت مردم طلب، آزار چیست؟ جز خجلی حاصل این کار چیست؟
روز قیامت که بود داوری شرم نداری که چه عذر آوری؟

(همان: ۷۹)

جملاتی که با افعال امری و پرسشی به پایان می‌رسد، درگیری ذهنی مخاطب آگاه را در بر دارد. بدین وسیله گیرنده، کم کم معنا و تصویر را در ذهن خود شکل می‌بخشد و البته در این باره، از جریان سیال ذهنی خود مدد می‌گیرد.چرا که در غیر این صورت، تماس دقیق بین فرستنده با وی برقرار نمی‌شود. می‌بینیم که خواننده به هیچ عنوان بی کار نیست و باید پویا باشد تا زیبایی‌های متن ادبی را درک کند و محتوا را در پرتو این درک زیبایی شناسانه عمیق‌تر دریافت نماید و خود جزئی از متن شود و حتی با شخصیت‌های داستانی هم ذات پنداری نماید و همهٔ این کنش‌های ارتباطی، زمانی اتفاق می‌افتد که فرستنده به وجود این خوانندهٔ مستتر واقف باشد و برای کنش‌های او تدارک ببیند و این تفاوت شاعران موفق و ناموفق است. شاعران توانایی چون نظامی، در پرورش شخصیت‌ها آن چنان مهارتی دارند که خواننده، الگوی شخصیت‌ها را در ذهن می‌پروراند و می‌پذیرد و فعال است و دگرگون می‌شود و متأثر می‌شود و بر فرستنده نیز در زمان سرایش اثر می‌گذارد؛ زیرا شاعر در آن زمان این خوانندهٔ آگاه را می‌بیند و با وی و برای وی پیام می‌فرستد. این است ارتباط دو سویه، زنده، فعال، و اثرگذار فرستنده و گیرنده با پیام و زمینهٔ کلامی و نشانه گان ویژهٔ مطرح شده در نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن.

پس از این مقالت بلافاصله شاعر به نقل حکایتی از انوشیروان با وزیرش می‌پردازد؛ در این حکایت فرستنده، پیام خود را که پیشتر واضح گفته بود در شکلی دراماتیک بیان می‌کند. شاعر مخاطب را در خیال وارد می‌کند و می‌خواهد واکنش خواننده را پس از آن همه الحان تند خطابی و آمرانه، ندایی و گاه استفهامی، برانگیزاند.

صید کنان مرکب نوشیروان دور شد از کوکبهٔ خسروان
مونس خسرو شده دستور و بس خسرو و دستور و دگر هیچ کس
شاه در آن ناحیت صیدیاب دید دهی چون دل دشمن خراب
تنگ دو مرغ آمده در یکدگر وز دل شه قافیه شان تنگ‌تر
گفت به دستور چه دم می‌زنند؟ چیست صفیری که به هم می‌زنند؟
گفت وزیر: ای ملک روزگار گویم اگر شه بود آموزگار
این دو نوا نز پی رامشگریست خطبه‌ای از بهر زناشوهریست

دختری این مرغ بدان مرغ داد — شیر بها خواهد از او بامداد
کاین ده ویران بگذاری به ما — نیز چنین چند سپاری به ما
آن دگرش گفت: کزین در گذر — جور ملک بین و بر او غم مخور
گر ملک این است نه بس روزگار — زین ده ویران دهمت صد هزار

(نظامی، همان: ۸۰-۸۱)

در این حکایت، بیت اول قادر است عمل صید کردن و حتی شور و هیجان صیادان را در امر شکار به نمایش بگذارد.

لحن شاعر در این حکایت، بعد نمایشی آن را افزون می‌کند. این شعرسرشار از جنبه‌های تصویری است. عنصر گفت‌وگو نیز به عنوان یک شگرد داستانی در خلال داستان گنجانده شده است. او با استفاده از این شگرد نمایشی، مخاطب را کاملاً با فضای داستانی درگیر می‌کند و با ایجاد گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستان، کاستی‌های موجود در معرفی شخصیت‌ها را از بین برده است. چراکه «در شیوهٔ گفت‌وگو تجربهٔ درونی و عاطفی شخصیت، غیر مستقیم نقل می‌شود و خواننده به لایهٔ زیرین ذهن شخصیت، تصویرهای خیالی، هیجانات و احساسات وی دست می‌یابد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۷۶).

در مخزن الاسرار شاعر بارها با مخاطب گفت‌وگو می‌کند به گونه‌ای که گویی رو در روست. مثلاً در مقالت شانزدهم، مخاطب فرضی را خطاب قرار می‌دهد:

ای به نسیمی علم افراخته — پیش غباری علم انداخته
ده نه و دروازهٔ دهقان زده — ملک نه و تخت سلیمان زده
تیغ نه ای، زخم بی اندازه چیست؟ — کوس نه ای، این همه آوازه چیست؟
چون دهن تیغ درم ریز باش — چون شکم کوس تهی خیز باش؟
یک دو نفس خوش زن و جانی بگیر — خرقه دران‌داز و جهانی بگیر
شیر شو از گربهٔ مطبخ مترس — طلق شو از آتش دوزخ مترس
مرکز این گنبد فیروزه رنگ — بر تو فراخ است و بر اندیشه تنگ
یا مکن اندیشه، به چنگ آورش — یا به یک اندیشه به تنگ آورش
معرفتی در گل آدم نماند — اهل دلی در همه عالم نماند

(نظامی، ۱۳۷۶ الف: ۱۵۲-۱۵۵)

در این مقالت، تماماً نظامی با لحن خطابی و رو در رو، با خواننده سخن می‌گوید:

در ابیات فوق، آواها و واژگان و ترکیبات همه و همه، یک نوع گفت‌وگو را ایجاد کرده، و مخاطب فرازمانی خود را از دوردست‌ها به نزد خود فرا می‌خواند و در محفلی گرم و صمیمانه، با او پیوند بر قرار می‌کند.

کارکردهای زبانی در شعر نظامی

هر یک از شش عنصر ارتباطی یاکوبسن موجد کارکردی ویژهٔ خویش است. یاکوبسن کارکرد هریک از عناصر ارتباطی را به دقت شرح داده و هریک را به نامی خوانده است. او کارکرد «فرستنده» را عاطفی، کارکرد «زمینه» را ارجاعی، کارکرد «تماس» را همدلی، کارکرد «کد» را فرازبانی، کارکرد «گیرنده» را کنشی و کارکرد «پیام» را ادبی نامیده است. در هر ارتباط عناصر متفاوت به شکل کارکردهای متفاوت ظاهر می‌شوند. یعنی تأکید بر هر یک از شش عنصر ارتباط، کارکرد زبان شناسیک خاصی می‌سازد (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۶).

۱. کارکرد عاطفی

در این نوع کارکرد که جهت گیری پیام به سوی گوینده است. زبان حال گوینده در کارکرد عاطفی نمود می‌یابد. این کارکرد تأثری از احساس و عاطفهٔ گوینده است. می‌توان گفت که در میان انواع شعر فارسی، کارکرد عاطفی عمدتاً در شعر غنایی نمود می‌یابد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۲-۲۳۳).

وقتی نظامی احساسات شخصی و فردی‌اش را بیان می‌کند، زبان کارکرد عاطفی دارد. زیرا شاعر در حال بیان احوال درونی خود است:

سرخ گلی غنچه مثالم هنوز منتظر باد شمالم هنوز

(نظامی، ۱۳۷۶ الف: ۴۵)

و یا آنجایی که از دشمنان می‌نالد. مثلاً در *مخزن‌الاسرار* مقالت بیستم «در وقاحت ابنای عصر» چنین آمده:

این دو سه بدنام کهن مهد خویش می‌شکنندم همه چون عهد خویش
من به صفت چون مه گردون شوم نشکنم، ار بشکنم افزون شوم
رنج گرفتم ز حد افزون برند با فلک این رقعه به سر چون برند؟
بر سخن تازه‌تر از باغ روح منکر دیرینه چو اصحاب نوح

(همان: ۱۷۶)

۲. کارکرد کنشی (ترغیبی)

بر خلاف کارکرد پیشین، در این نوع، پیام به سوی مخاطب جهت می‌یابد و به سوی دوم شخص گرایش دارد. بارزترین نمونه‌های این کارکرد، ساخت‌های ندایی و امری است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۳).

سخن بسیار داری اندکی کن یکی را صد مکن صد را یکی کن
(نظامی، ۱۳۷۶ ج: ۳۰)

افعال امری:

مرا داد توفیق گفتن خدای تو را باد تأیید و فرهنگ و رای
(نظامی، ۱۳۷۶ ز: ۵۲۷)

بر صفت شمع سرافکنده باش روز فرو مرده و شب زنده باش
(نظامی، ۱۳۷۶ الف: ۴۴)

به که سخن دیرپسند آوری تا سخن از دست بلند آوری
(همان: ۴۴)

ای فلک از دست تو چون رسته‌اند این گره‌هایی که کمر بسته‌اند
(همان: ۴۲)

۳. کارکرد ارجاعی

در این کارکرد پیام به سوی زمینه جهت می‌یابد. یاکوبسن معتقد است که جمله‌های اخباری دارای کارکرد ارجاعی هستند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۴-۲۳۳).

نظامی در موارد زیادی بر بعد زمینه‌ای ارتباط تأکید دارد و مقصود بیان مفهوم و معناست. در این موارد کارکردهای ارجاعی نمایان می‌شود.

سیم کشانی که به زر مرده‌اند سکهٔ این سیم به زر برده‌اند
هر که به زر سکه چون روز داد سنگ ستد، درّ شب افروز داد
(نظامی، ۱۳۷۶ الف: ۴۳)

جنبش اول که سخن درگرفت حرف نخستین ز سخن درگرفت
(همان: ۳۸)

۴.کارکرد فرازبانی

هرگاه گوینده یا مخاطب احساس کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که به کار می‌گیرند مطمئن شوند، جهت گیری پیام به سوی رمز خواهد بود. در این کارکرد زبان برای صحبت دربارهٔ زبان به کار می‌رود و درباره واژگانی که استفاده شده توضیح داده می‌شود. مانند پرسش دربارهٔ معنای کلمات و توضیح برای مخاطب (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۴). در شعرنظامی گاهی برای مخاطب، واژگان توضیح داده می‌شود. به طور مثال:

در «لیلی و مجنون»در مدح شروانشاه، معنی واژهٔ «جلال» را توضیح می‌دهد:

صاحب جهت جلال و تمکین یعنی که جلال دولت و دین

(نظامی، ۱۳۷۶ ب: ۳۰)

در منظومهٔ «خسرو و شیرین» نیز از زبان خسرو خطاب به خودش، می‌گوید: «اگر نمی‌توانی راز را پنهان کنی، آن را اصلاً به درونت راه نده»، بعد توضیح می‌دهد که منظور از «مده خاطر بدان» یعنی: «میندیش»:

وگر نتوان که پنهان داری از خویش مده خاطر بدان یعنی میندیش

(نظامی، ۱۳۷۶ ج: ۲۸۸)

در شرفنامه هم منظور از «نپذیرفتن» را این گونه توضیح می‌دهد: که یعنی افراد بیابانی نیازی به گنج و زر ندارند.

نپذیرفت یعنی که با گنج و ساز بیابانیان را نباشد نیاز

(نظامی، ۱۳۷۶ ز: ۴۸۱)

دیدیم که در این کارکرد زبان فقط برای توضیح زبان به کار رفت و نه استفادهٔ ادبی از آن. در چنین موقعیتی واژگان استفاده شده در گفتار، شرح داده می‌شود. این نقش بیشتر در فرهنگ‌های توصیفی دیده می‌شود.

۵. کارکرد همدلی (تماس لفظی)

در این کارکرد جهت گیری پیام به سوی ایجاد تماس لفظی و به اصطلاح «باب سخن را گشودن» است. در این کارکرد، مجرای ارتباطی، مرکز جهت گیری پیام قرار می‌گیرد.بنا به گفتهٔ یاکوبسن، هدف برخی از پیام‌ها این است که ارتباط برقرار کند، موجب ادامهٔ ارتباط یا قطع آن شود و برخی دیگر عمدتاً برای حصول اطمینان از عمل کردن مجرای ارتباط است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۵). در غزلی از نظامی بیتی آمده که این گونه آغاز می‌شود:

خبری ده ! خبری ده! تو کجایی! تو کجایی! من غم خواره ترایم، تو ی خون خواره کرایی؟

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۴۳)

این شیوهٔ شروع غزل هیجان برانگیز و جالب است ولی از نظر پیام‌رسانی در فضای کلی غـزل نقش ایجاد تماس لفظی و به اصطلاح «باب سخن را گشودن» و آماده کردن مخاطب را دارد.

۶. کارکرد ادبی

در این کارکرد، جهت گیری پیام به سوی خود پیام است. در این صـورت پیـام، مرکـز توجـه قرار می‌گیرد و توجه ما رابه ساختار نحوی، زبان ادبی و الگوهای آوایی نهفته در خود پیـام جلـب می‌کند. از نظر یاکوبسن در کارکرد شعری، فرایند زبان بر خود پیام تأکید می‌کند. تأکید بر خـود پیام جنبه‌های شاعرانه و زیبایی آفرینی زبان را برجسته می‌کند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۴ ۲۳۵).

شعر نظامی از این جهت قابلیت بالایی دارد. او در تمام منظومه‌ها و دیوان خود در پـی ایجـاد ساختاری است که بعد ادبی کلام را افزون کند. مخاطب در این حال می‌دانـد کـه پیـام مسـتقیم قابل دریافت نیست و باید از پیچ و خم درک آرایه‌های ادبی، تصویر سازی‌های هنری، تناسب‌های لفظی و معنایی، و به طور کلی توازن‌های نحوی، واژگانی و آوایی بگذرد.

توصیف شیرین از زبان شاپور:

پـــری دختـــی، پـــری بگـــذار، مـــاهی — بـــه زیـــر مقنعـــه صـــاحب کلاهـــی
شـــب افـــروزی چـــو مهتـــاب جـــوانی — ســـیه چشـــمی چـــو آب زنـــدگانی
کشـــیده قـــامتی چـــون نخـــل ســـیمین — دو زنگـــی بـــر ســـر نخلـــش رطـــب چـــین
بـــه مروایـــد دنـــدان‌هـــای چـــون نـــور — صـــــدف را آب دنـــــدان داده از دور
دو شـــــکر چـــــون عقیـــــق آب داده — دو گیســـو چـــون کمنـــد تـــاب داده
تـــو گـــویی بینـــیش تیغیســـت از ســـیم — کـــه کـــرد آن تیـــغ ســـیبی را بـــه دو نـــیم

(نظامی، ۱۳۷۶ ج: ۵۰)

در ابیات فوق زیبایی شیرین در قالب زبانی تشبیهی و استعاری توصیف می‌شود و اوج زیبـایی شیرین از پوسته و از شکل بیرونی کلام و نیز عمق تشبیهات برمی‌خیزد. عاطفه و احساس عمیـق شاعر، باعث شده که ایماژها و صور خیال و تصویرسازی‌ها، هم تازه و غریب باشد و هم صـمیمیت با خواننده را در بر داشته باشد. آهنگ و ریتم کلی شعر و نیزآهنگ و طنـین کلمـات و ترکیبـات، فضایی سرشار از لذت و شادکامی را برای مخاطب فراهم مـی‌کنـد.خیـال انگیـزی قـوی نظـامی، عناصر آشنا و تکراری را با آشنایی‌زدایی همراه می‌کند و ظرفیت‌های بالای کلامـی شـاعر هـم در کنار عوامل پیشین باعث آفرینش دنیایی شگفت و نو در قلمرو زبان فارسی می‌شود و این کارکرد ادبی شعر نظامی است که در تقسیم‌بندی یاکوبسن صرفاً پیـام مرکـز توجـه شـاعر بـوده اسـت و فرایند زبان بر جنبه‌های شاعرانگی و ساختار هنری شعر استوار است.

نتیجه‌گیری

شعر نظامی ویژگی‌هایی دارد که به آن ارزشی هنری بخشیده است؛ این بررسی نشان می‌دهد که سوای جنبه‌های داستانی و هنر شاعری در شعر او بین گوینده و خوانندهٔ اثر ارتباطی هنری برقرار است زیرا گویندگان توانایی چون نظامی، به خوبی بر مخاطب و رابطهٔ با وی و انتقال دقیق پیام تأکید دارند. البته این مخاطب در ذهن شاعر وجود دارد. در این مقاله دیدیم که آنچه یاکوبسن به عنوان عناصر ارتباطی شاعر و مخاطب و نیزکارکردهای زبانی شش گانه‌ای که مطرح می‌کند، هیچ یک با شگردهای هنری و ادبی موجود در آثار نظامی تناقضی ندارد. نظامی از شعرای سنتی محسوب می‌شود، اما به شیوه‌ای خاص و فراتر از بلاغت سنتی به مخاطب توجه دارد. آثار نظامی از *مخزن‌الاسرار* تا *اسکندرنامه*، سیر واحدی را در ارتباط با مخاطب طی می‌کند. این بدین معناست که او همیشه به مخاطبی آگاه می‌اندیشیده است. البته وی به دلیل توجه فراوان به انتخاب دقیق کلمات، آفرینش تصاویر، و نیز شخصیت پردازی، توانسته بر مخاطب اثر بگذارد و حتی تأکید فراوان او بر نوآوری هم نشان دهندهٔ توجه او به خوانندهٔ آگاهِ فرازمان است و ادبیّت (Literariness) کلام نظامی نیز تا حدود زیادی در پرتو توجه عمیق او به خوانندهٔ درون متن شکل گرفته است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران، مرکز.
بچکا، یرژی (۱۳۷۰) مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی، به کوشش منصور ثروت، تبریز، دانشگاه تبریز.
پورنامداریان، تقی (۱۳۷۸) «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شمارهٔ اول.
تجلیل، جلیل (۱۳۷۰) معانی و بیان، تهران، مرکز دانشگاهی.
ریکور، پل (۱۳۷۳) زندگی در دنیای متن، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، مرکز.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد، تهران، سخن.
سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم، تهران، طرح نو.
علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، سمت.
کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۷۴) صادق هدایت و مرگ نویسنده. چاپ دوم، تهران، ک مرکز.
میر صادقی، جمال (۱۳۷۶) عناصر داستان، تهران، سخن.
نظامی گنجوی م، جمال‌الدین الیاس (الف۱۳۷۶) مخزن الاسرار، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
نظامی گنجوی ل، جمال‌الدین الیاس (۱۳۷۶ب) لیلی و مجنون، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
نظامی گنجوی خ، جمال‌الدین الیاس (۱۳۷۶ج) خسرو و شیرین، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
نظامی گنجوی ه، جمال‌الدین الیاس (۱۳۷۶هـ) هفت پیکر، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
نظامی گنجوی الف، جمال‌الدین الیاس (۱۳۷۶و) اقبالنامه، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
نظامی گنجوی ش، جمال‌الدین الیاس (۱۳۷۶ز) شرفنامه، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
نظامی، جمال‌الدین الیاس (۱۳۸۰) دیوان قصاید و غزلیات نظامی، به کوشش سعید نفیسی، چاپ هفتم، تهران، فروغی.
نوذری، حسین علی (۱۳۸۲) «هرمنوتیک در حوزهٔ نقد ادبی»، ماهنامهٔ بین المللی، ویژهٔ فرهنگ و ادب.