



شماره بیست و هفتم

بهار ۱۳۹۳

صفحات ۱۶۱-۱۳۷

صدامعنایی در شعر گفتاری معاصر

دکتر علی محمدی *

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

ماندانا کمرخانی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

بسامد بالای صدامعنایی به جریان شعر گفتار اواخر دهه شصت و سراسر دهه هفتاد منسوب است و عملکرد آن علاوه بر ایجاد فضاسازی‌های شاعرانه و مخیّل، ترسیم فضاهای عینی و حقیقی نیز هست. این مقاله بر آن است که چگونگی آفرینش و رواج صدامعنایی، تعریف صدا و حرکت شعری، انواع صدامعنایی و مقاصد ثانویه آن را تحلیل کند. با توجه به پرسش‌هایی که در این مقاله مطرح می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم که صدامعنایی هم‌زمان صدا و حرکت و معنا را در شعر تقویت می‌کند. هنگامی که صدامعنایی با ترکیب‌های زبانی معنادار قرین می‌شود، فهم شعر را کند می‌کند؛ چون ذهن درگیر کندوکاو معنی می‌شود و حرکت در گرو معناست. هرگاه با صنایعی چون نغمه حروف، اتباع، نام‌آوا و تکرار قرین می‌شود، شعری بی‌معنا ولی با آهنگ و «صدای شعری» پدید می‌آورد که حرکت در سطح آن تند و بی‌وقفه است؛ چراکه صداها فضایی هنری را که به تحلیل و دریافت نیازی ندارد، به وجود می‌آورند.

واژگان کلیدی: صدامعنایی، نام‌آوا، صدا، شعر گفتاری، زبان گفتار، شعر معاصر

* mohammadi2@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۳/۳

۱- مقدمه

صدامعنایی، برزخ میان صدا و معنا و از وجوه ملموس و طبیعی زبان است که هم برای خالق آن و هم برای خواننده، مقاصد ثانویه‌ای را تدارک می‌بیند. ملاک شاعر در این بهره‌گیری می‌تواند عینیت‌بخشی به ذهنیات نامفهوم برای عموم و یا بیان غیرمستقیم مضامین روشن و در دسترس باشد که بر اثر تکرار، دهان‌سود و غیرمؤثر شده‌اند. شعر گفتار^۱ تنها جریان شعری است که تماماً در سیطره ناخودآگاه و شور قلم شاعر است، تا جایی که نمود آن مخاطب را به احساس پراکنده‌گویی و درهم‌شدگی شعر سوق می‌دهد. شاعر در این جریان در قید هیچ‌گونه پردازش لفظ و معنا نیست؛ بلکه شعر گفتار با تحول زبان گفتار پیوسته در حال زایایی است و مدام تحول و دگرگونی دارد.

شعر گفتاری معاصر با پشت‌پا زدن به نظام مرسوم شعری و عوامل محدودکننده شعر، می‌کوشد تا حرکت بی‌وقفه لفظ و جریان‌سازی معنا را با قاعده‌گریزی در شعر بیافریند و عناصر زنده زبان را برای این هدف به کارگیرد - عناصری که منبعث از زبان گفتگوهای مردمی است - و با حیاطمند کردن واژگان، تعبیرها و مفاهیم فاقد ارزش شعری، به زبان تنوع ببخشد.

سابقه شعر گفتار و مؤلفه‌های آن - که صدامعنایی یکی از آن ویژگی‌ها است - به پیدایی زبان و شعر بازمی‌گردد؛ چنان‌که صالحی (۱۳۷۸: ۲۳۷) با پذیرش این حقیقت که «زبان گفتار... وجودی دیرینه و ذاتی داشته و سال‌ها در پس لایه‌های ضخیم زبان شاعرانه و فخیم گذشته پنهان زیسته‌است»، به زبان گفتار که قدمتی به اندازه تاریخ شعر فارسی دارد، اشاره کرده‌است؛ ولی رسمیت‌یافتن و برجسته‌شدن جریان گفتار به عنوان یک نوع ادبی با توجه به بسامد مؤلفه‌های آن، به شعر معاصر بازمی‌گردد؛ چنان‌که شاعرانی چون احمد شاملو (در قطعاتی مانند پریا، رازها، شبانه‌ها)، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، سیدعلی صالحی، محمدعلی بهمنی، حسین منزوی، فرامرز اسداللهی و حسین قنواتی به موازات کاربرد زبان گفتار، لغات و تعبیرات عامیانه، و مهدی اخوان ثالث در هنجارگریزی نحوی، ترکیب‌سازی موافق با نرم زبان گفتار و ورود بعضی کلمات کوچه‌بازاری چون «بچه‌جان»، «پسر جان»، «پاییز جان»، «گرک‌جان» و...، از جمله

شاعران گفتاری به شمار می‌آیند و رگه‌های زبان گفتار را در شعر خود تقویت می‌کنند (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۴۷۹). اما فروغ فرخزاد و سیدعلی صالحی شعر گفتار و مؤلفه‌های آن را رسمیت بخشیده‌اند. البته این جریان ریشه در فرهنگ ملی و بومی جامعه دارد؛ فرهنگ و اجتماعی که در ناخودآگاه شاعر ریشه دارد و زبان گفتار برای ارائه آن مناسب است.

بستر شعرگفتار در فرهنگ شفاهی و ادب عامیانه با نمودی چشم‌گیر در لالایی، مثل، حکایت‌های عامیانه، معما، لغز، دوبیتی‌های مردمی، باورها و اعتقادات عامیانه گسترده شده‌است که شاعر آن را با برجسته‌سازی هنری به گونه‌ای دیگر بازآفرینی می‌کند و سهولت، صمیمیت، صوت، حرکت و بیشتر باور احساس را به مخاطب هدیه می‌دهد. علاوه‌برآن، شعرگفتار مقدمات حضور خود را در ادبیات صوفیانه در سطح واژگان و ساحت باور و پیکره، پایه‌ریزی کرده و با ضرب‌المثل، گفتگو، کنایه و تمثیل که مسبوق به فرهنگ است، معرف خود شده‌است. نکته دیگر اینکه شعر گفتار به‌عنوان حد فاصل صوت محض و مفهوم صرف، توانسته‌است جایگاه خود را در ادبیات تثبیت کند. این‌که برخی شاعران گاهی خود را از زمره شاعران سنتی متمایز می‌شمارند، بخشی از این ادعا به فهم و کاربرد همین گونه شعری بازمی‌گردد. در کتاب *خطاب به پروانه‌ها و چرا من شاعر نیمایی نیستم*، پرسشی مطرح شده‌است: آیا شعر ناب به موسیقی می‌گراید یا معناگرا است؟ براهنی به این پرسش چنین پاسخ می‌دهد: «چارچوب‌گریزی زبان و تبعیت از ناخودآگاه شاعر، صدا، نوا و معنی را با همدیگر قرین نموده و شاخصه‌های صوتی و معنایی زبان را در این جریان شعری فراهم کرده‌است» (براهنی، ۱۳۷۴: ۶۱). شاعر برای ایجاد صوت و ریتم به نغمه حروف، صدامعنایی، خروش واژگان، اتباع مهمل، نام‌آوا، پراکنده‌گویی، الهام از عواطف آبی و زودگذر، تکرار واج، کلمه و جمله روی می‌آورد که بیشتر فاقد معنا هستند و صدای شعر را به جریان گفتار نزدیک می‌کنند؛ بنابراین نام‌آوا و صدامعنا از عوامل ایجاد صدای شعری هستند و به‌نسبت نام‌آوا از مقدمات صدامعنایی است. در نتیجه در زبان شعر گفتار، ترکیب صدامعنایی به‌عنوان ساختی موجز با دو عنصر صدا و معنا تعبیه شده‌است و در میان این دو عنصر سه مسیر ارتباطی پیموده می‌شود که به آنها کنش‌های صدامعنایی گفته می‌شود؛ یعنی کارکردهای صدامعنایی عبارت است از: یکم، صدایی که به دریافت معنا می‌انجامد، یعنی پیمودن مسیری از صدا به

معنا که مفهوم اصطلاح صدامعنایی در این نوع دریافت می‌شود؛ دوم، معنا در خود صدامعنایی تقویت شده و به تداعی صدا می‌انجامد؛ یعنی مسیر معنا که مفهوم صدامعنایی است در انتقال صدا پیموده می‌شود. در این نوع، صدامعنایی به معنای واقعی خود تعریف می‌شود؛ سوم، عنصر صدا در صدامعنایی به تحلیل و تقویت صدا منجر می‌شود. در این ساخت از صدامعنا که صدا از قوت بیشتری برخوردار است، نام‌آوا خلق می‌شود که در زیرمجموعه صدامعنایی قرار می‌گیرد.

صدامعنایی تنها با تجزیه ساختار آن مورد اعتنا قرار نمی‌گیرد، بلکه وقتی در محور هم‌نشینی و در بطن شعر حضور می‌یابد، مقاصد ثانویه‌ای را برای مفهوم شعر رقم می‌زند و خواننده از این ترکیب زبانی اهداف معنایی متعددی را دریافت می‌کند: از جمله بیان بی‌تابی و بی‌قراری احوال انسانی، ابهام معنایی، اختفای معنا و... پس صدامعنایی با تمرکز بر معنا وارد حوزه معانی می‌شود.

برای صدامعنایی و اینکه چگونه می‌تواند یک آذین شعری به شمار آید و معرفی جریان شعرگفتار و ابعاد آن، تاکنون تعریف و تحقیقی همه‌جانبه صورت نگرفته، چنان‌که گفته شده است: «برای شعر گفتار تاکنون مشخصات چشم‌گیری به دست داده نشده است که دلالتی اقناع‌کننده و منطقی بر یک جریان شعری جدی و مستقل باشد، اما به دلیل تقدم تاریخی جریان شعرگفتار بر شعر علی‌باباچاهی و پسانیمایی، بیشترین ویژگی‌هایی را که برای شعر پسانیمایی برمی‌شمارند، از ویژگی‌های جریان شعری گفتار می‌باشد» (شیری، ۱۳۸۹: ۴۹۱). از جمله این ویژگی‌ها «طرح مستقیم موضوعات پست‌مدرنیستی و تئوری‌های ادبی در درون عبارات‌های شعری، استفاده از عبارات آهنگین اما غیرعروضی، دوری از زبان و بیان تصاویر رمانتیک دوره شبنانی و کشاورزی، کاربست خصوصیت و خط سیر روایی داستانی، تغذیه از زبان هرروزه، چندمعنایی و شورش علیه راحت‌طلبی زبان» است (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۱۲۰۱).

این پژوهش ضمن بررسی معنایی موضوع، انواع صدامعنایی، مقاصد ثانویه آن در شعر گفتار و کیفیت نضج آن در بستر زبان گفتار، تعریف صدا و حرکت شعری را به شیوه‌ای توصیفی و تحلیلی با بیانی انتقادی نشان داده و کوشیده است تا برخی پرسش‌های محوری صدامعنایی را در شعر گفتار پاسخ دهد که به گستره صدامعنایی و ارتباط میان صدا و معنا در آن نگاهی عمیق‌تر دارد:

- تعریف صدا و حرکت شعری چیست؟
- صدامعنایی با صدا و حرکت شعری چه رابطه‌ای دارد؟
- صدامعنایی برای چه مقاصدی ابزار هنرآفرینی شاعر گفتار می‌شود؟
- کنش‌های صدامعنایی در شعر گفتار، براساس صدا و معنا چگونه تحلیل می‌شود؟
- صدامعنایی تاکنون به‌عنوان یک واحد زبانی در بافت زبان شعری یا یک منبع صوتی که حاصل معناست و یا صوتی فاقد معنا که خاستگاهی متعارف در طبیعت دارد، بررسی نشده‌است؛ البته بدان شرط که از دو واژه فراهم آید و مبتنی بر ساختار ظاهری مرسوم در دستور سنتی و بدیع باشد و با صدای شعری موجود در شعر معاصر نیامیزد. صدای شعری، نام‌آوا و صدامعنایی، البته با یکدیگر متفاوت‌اند. منظور از صدای شعری همان ریتم‌های ممتد در شعر شاعران بزرگ و کلاسیک ما چون مولوی و شاعرانی معاصر همچون ایرانی و صالحی است که از چند صامت و مصوت ترکیب شده و به شکلی متنوع نواخته و تکرار می‌شوند و تاکنون در میان اصطلاحات انواع ادبی و ماده‌های شعرساز، عنوانی شناخته‌شده برای آن وضع نگردیده‌است. نام‌آوا را می‌توان مقدمه صدامعنایی پنداشت، از آن جهت که رسالت صوت را با حفظ قواعد صدامعنایی به عهده دارد. صدامعنایی چون دارای معناست، اسم مرکب است؛ اما «نام‌آواها از آنجاکه به اجزای معنادر قابل تجزیه نیستند، اسم ساده به حساب می‌آیند» (نیکویخت، ۱۳۸۳: ۱۲۲).
- صدای شعری که در جریان شعر معاصر مطرح و موجود است، اصطلاحی است که تفاوتی بنیادین با صدامعنا و نام‌آوا دارد. مهم‌ترین ویژگی‌های «صدای شعری» عبارت است از:
- نمود یافتن در سطح جمله؛
- متمایل شدن و آمیختن با آذین‌هایی چون نغمه حروف و تکرار واج و واژه؛
- موسیقی داشتن؛ چون موسیقی با نواختن ممتد در محور هم‌نشینی جمله حاصل می‌شود، نه فقط ترکیب صدامعنایی یا نام‌آوا که از پیش و پس خود منفصل است؛
- فقدان معنا یا نداشتن معنایی مورد انتظار؛
- ایجاد اعجاب و هنجارگریزی؛
- نداشتن مصداق عینی در ساحت زبان و جهان عینی.

ابداع مفاهیم و تفسیر واژگان مبهم، مصداق بارز صدای شعری است که به‌عنوان مثال، نمونه‌های درخشانش در اشعار هوشنگ ایرانی دیده می‌شود:

سوز سایه‌ای/ سر فراکشد/ دخمه بسته‌ها / از هوار او/ رشته‌ها درند/ سایه برجهد/ هابی بی یا یا/ هابی بی یا یا/ نی دا دا دا دا / هاه» (ایرانی، ۱۳۷۹: ۸۵).

۲- پیشینه تحقیق

خاستگاه شعر گفتاری در اعصار نخستین حیات انسانی و زبان گفتاری بشر ریشه دارد. سیدعلی صالحی در این زمینه می‌گوید: «سایه‌روشن این جریان را حتی می‌توان در *گات‌های اوستا جستجو کرد*» (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳۲). اما پیدایش صدامعنایی در متن ادبی، با عنوان یک کاربرد شعری با داشتن معیارهای هنری و کنشگر معنایی، در کتاب‌های دستور زبان فارسی، زبان‌شناسی و بدیع تحلیل شده‌است. با تحلیل صوت و ارتباطی که میان صدا و معنا در صدامعنایی جریان دارد، می‌توان پیشینه رگه‌های این ساخت را در آثار اندیشمندان یونانی و اسلامی، به‌ویژه افلاطون در رساله *کراتیلوس*، میرداماد و محمدبن سلمان تنکابنی در *قصص‌العلماء جستجو کرد*. به‌علاوه سیبویه، خلیل‌بن احمد فراهیدی، عبادبن سلمان صمیری، ابوعلی سینا و شاگردانش بر این باور بودند که صدای یک لفظ حامی معنای آن است و این ساخت به واسطه تداعی و صوت خود، سیری به سوی معنا دارد؛ چنان‌که قدما همچون میرداماد و افلاطون صوت آواها را عامل پیدایی زبان و خالق کلام را اصوات می‌دانستند و می‌گفتند ساختار صوتی و واجی هر واژه، معنایی را خلق می‌کند که مختص به اصوات آن لفظ است؛ براین اساس اصوات حاصل از الفاظ راهنمای مفهوم آنهاست (نک. نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۰). «گویند عبادبن سلیمان صمیری عقیده داشت که رابطه طبیعی اصوات لفظ و معنا چندان مسلم است که اگر بخواهیم منکر آن شویم، باید در وضع الفاظ قائل به ترجیح بلامرجح شویم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۱۵). رمضان عبدالتواب (۱۳۶۷) در «مباحثی در فقه اللغه و زبان‌شناسی عربی» تأثیر نام‌آوا و تقابل آن را با مبحث مترادفات بررسی کرده‌است. همچنین دستور زبان فارسی اثر احمدی گیوی و انوری (۱۳۸۵)، ذیل مبحث «صوت» یا «نام‌آوا»، تنها منبع اصوات طبیعی، چگونگی ایجاد صدا و قاعده ساختار زبانی آن را توضیح داده‌است. در این کتاب عنوان «نام‌آوا» آورده شده، اما به‌جای پرداختن به نام‌آوا، مثال‌هایی از

صدامعنایی ذکر شده‌است. سیروس شمیسا در نگاهی تازه به بدیع (۱۳۸۱: ۵۴)، صدامعنایی را به دو نوع هم‌حروفی و هم‌صدایی تقسیم کرده و تفاوت میان این دو را بیان کرده‌است. او عنصر ممیزه هم‌صدایی را حرکات و هم‌حروفی را واج می‌داند. مقدم بر این نظر، پرویز ناتل خانلری در «شعر و هنر» (۱۳۴۵: ۳۱)، مبحث روان‌شناسی حروف را به‌عنوان نوعی از عوامل صدا برگزیده بود. او بر این باور بود که یک دسته از حروف، صدا و فضایی شاد، و دسته‌ای دیگر صدایی حزن‌آلود خلق می‌کنند. وحیدیان کامیار نیز در فرهنگ نام‌آوایی فارسی (۱۳۷۵)، تنها به فهرست‌نویسی و دسته‌بندی و تفکیک انواع نام‌آوا و اصوات می‌پردازد.

در زمینه شعر گفتار مهم‌ترین اثر درخور ذکر، گزاره‌های منفرد (۱۳۸۰) از علی باباچاهی است که در سه مجلد و در سه فصل با عنوان‌های «مقدمه‌ای بر شعر گفتار»، «گرایش‌های گفتاری در شعر جوان» و «شعر گفتاری متعارف و غیرمتعارف» به این موضوع پرداخته‌است. البته کاووس حسن‌لی نیز در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر» (۱۳۸۳)، به اشکال مختلفی که شعر معاصر در حوزه فرم و ساختار بیرونی، فون بلاغی، شکل و فرم نوآوری کرده، اشاراتی به مبحث مورد نظر ما داشته‌است.

شعر گفتار در بُعد زبان و ساختار از گونه‌های نوآوری و تحول شعر معاصر به شمار می‌آید. در طول سه دهه گذشته، حول این عنوان جستارهایی پرداخته شده‌است؛ از جمله: مقاله «شعر گفتار و پسانیمایی»، نوشته قهرمان شیری (۱۳۸۹) که با بیان قدمتی هم‌پای شعر سنتی برای شعر گفتار، به تعریف شعر گفتار و پسانیمایی و تفاوت‌های آن دو و ذکر ویژگی‌های هر کدام پرداخته شده‌است؛ مقاله «بررسی عناصر غیرزبانی در شعر گفتار»، نوشته ساناز رحیم‌بیگی و قدرت‌الله طاهری (۱۳۹۰) که در آن با تعریف عناصر زبانی و غیرزبانی گفتار، به برشمردن عناصر غیرزبانی که در سایه این جریان شعری حیات هنری یافته‌اند، توجه شده‌است؛ و نوشته دیگری با نام «جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر»، از طیبه طاووسی آرانی (۱۳۸۳) که وی در آن شعرای جریان‌ساز بعد از نیمه، تندرکیا، هوشنگ ایرانی (بنفش)، احمدرضا احمدی (موج نو)، یدالله رویایی (شعرحجم) و سیدعلی صالحی (شعر ناب) را نام می‌برد و نمونه‌هایی از شعر هر کدام از شاعران آورده و به ویژگی‌های هر جریان شعری می‌پردازد.

۳- صدامعنایی

صدامعنایی اصطلاحی ادبی است که تاکنون در حوزه کتب بدیعی و دستوری بررسی می‌شد. با دریافت سویه‌های گوناگون صدامعنایی و تفاوت آن با هم‌حروفی و نام‌آوا می‌توان حوزه آن را علاوه بر بدیع معنوی به معانی نیز نسبت داد. اهل ادب، این نمود هنری برگرفته از طبیعت را با مفاهیم گوناگونی که داشته‌است، یکی دانسته و اسم صوت، طنین، نام‌آوا و حرف‌آهنگ را صدامعنایی نامیده‌اند.

برخی از نظریه‌پردازان اصوات را منشأ زبان می‌دانند و بر این باورند که منشأ زبان اولیه تقلیدی از صداهای طبیعی محیط اطراف است: «نظریه نام‌آوایی^۱ که نام‌گذاری بعضی از اشیا و پدیده‌ها را ناشی از صداهای مسموع از آنها می‌داند، همانند فاخته که آن را کوکو نیز نامیده‌اند، یا نظریه اصوات عاطفی^۲ که منشأ زبان را اصوات عاطفی می‌داند» (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۱۷). این تعریف «صداهایی از قبیل: صوت خاص انسان یا حیوان، صوت خواندن یا راندن حیوانات و صوت به هم خوردن چیزی به چیزی، مانند: جرینگ‌جرینگ، کیش‌کیش، غارغار، بع‌بع، خش‌خش و... را نیز شامل می‌شود و تفسیر می‌کند» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۱۰۲). صداها در این تعریف همان‌گونه که هستند، بی‌کم‌وکاست معرفی شده‌اند و به تفسیر کاربرد و کنش و واکنش آن در حریم شعر و اهداف ثانویه آن که ایجاد معنا و عاطفه باشد، پرداخته نشده‌است. ملاک این تعریف، تنها حوزه‌های صدور صوت است که تنها پیکره صدا را توضیح می‌دهد. زبان‌شناسان علاوه بر واژه‌هایی که به تقلید صداها ساخته می‌شود، «واژه‌هایی را که می‌توان به نوعی بین لفظ و معنای آنها دلالتی ذاتی اثبات کرد، جزء نام‌آواها محسوب کرده‌اند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱).

۴- حرف‌آهنگ (صدامعنایی + هم‌حروفی)

«گاه هنرمند در جمله حروفی را استخدام می‌کند که ذهن مخاطب از تکرار پیاپی آنها به فضا، معنا و منبع رهنمون می‌شود، بی‌آنکه مستقیم از آن معنا یا منبع یادی کرده باشد. حرف‌آهنگ دو نوع است: هم‌حروفی،^۳ صدامعنایی.^۴

1. Bow-Bow-Theory
2. Exclamation Theory
3. Alliteration
4. onomatopoeia

صدامعنایی، حاصل توالی پیاپی چند مصوت است و هم‌حروفی حاصل توالی پیاپی چند صامت. این دو در واقع تفاوت ذاتی و جوهری ندارند و تمایزشان در مخرج صداست» (مجتبی، ۱۳۸۰: ۱۶-۱۴۴). ماحصل این تعریف از طنین با نقایص آن چنین است: نخست، صدامعنایی و نغمه حروف دو آرایه متفاوت و در عین حال مرتبط با هم‌دیگرند؛ نغمه حروف با فراز واج‌های زنگ‌دار به ایجاد صدا و معنا می‌انجامد (نقل به مضمون از کرمی، ۱۳۶۲: ۱۰۳). بنابراین هم‌حروفی در زیرمجموعه صدامعنایی قرار می‌گیرد؛ البته نام‌آوای دستوری نیز چون صرفاً محصول صدا و مختوم به صداست، در زیرمجموعه صدامعنایی است. دوم، تفاوت هم‌حروفی و صدامعنایی در مخرج صداها نیست، بلکه هرآنچه به برافراشتن صدا و خروش در شعر منجر می‌شود و صوت را برمی‌آورد، صدامعنایی است که نغمه حروف نیز از عوامل ایجاد آن به شمار می‌آید و تنها تفاوتی که مخرج صدا میان این دو (هم‌حروفی و صدامعنایی) به وجود می‌آورد، تفاوت در کیفیت صوت، تندی و کندی یا فراز و فرود است و در این که مجموعاً موجب صوت و صدا هستند، تردیدی نیست. به‌عنوان مثال صدای حاصل از صامت «ز» تند و زیر و مصوت «او» کند و خمود است (نقل به مضمون: همان). سوم، گمان بر این است که در این تعریف، نغمه حاصل از حروف تنها یک مسیر را می‌پیماید و آن سیر حروف و خروش اصوات برای رسیدن به فضا، معنا، منبع و سیری معکوس است. بنابراین ملاک دیگر در شناخت صدامعنایی که تاکنون به آن اشاره نشده‌است، عبارت از سیر فضا، معنا و منبع به سوی اصوات در صدامعنایی است؛ مانند «ریزش مخروبه سینه پیرمرد، خزخز» و «سرازیر شدن آبشارها، شرشر» (کمرخانی، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

عده‌ای از زبان‌شناسان بین کاربرد حروف و مصوت‌ها در یک واژه با معانی و مفاهیم آن واژه، ارتباطی ذاتی و طبیعی دیده‌اند. برخی معتقدند که گروهی از واژه‌ها هستند که «آوای آنها از طریق فرایندی مبهم و رابطه دیداری و شنیداری که هم‌زمان پیش آمده، تا حدودی تداعیگر معنی آنهاست؛ یعنی صدایی که هم‌زمان با تصویر رخ داده، نام آن را دربر داشته‌است» (یول، ۱۳۷۷: ۸). مثلاً در پاره‌ای از زبان‌ها بسیاری از کلمات که با حرف «ک» شروع می‌شوند، بر معنی «پوشش چیزی قرار گرفتن» و «چیزی را در خود پنهان کردن» دلالت می‌کنند؛ چنان‌که در زبان انگلیسی واژه‌هایی مانند «کلاه، کابشن، کلاسور، کیوسک، کیش، کلیسا، کنشت و...» (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۵).

۵- صدامعنایی در جریان شعر گفتار

پیش از ورود به پژوهش، توصیفی اجمالی از مقوله‌های گفتار، صدا و حرکت ضروری است. از آنجاکه صدامعنایی در جریان شعر گفتار پدید می‌آید، خود زبان گفتار نیز در این پژوهش در کانون توجه قرار می‌گیرد. زبان گفتار به عنوان زبانی زنده و این‌زمانی، زبان ساده و بی‌پیرایه مردم زمانه است که مهم‌ترین مقصود آن ارتباط با استفاده از ابزارهای متفاوت و قابلیت‌های گوناگون زبان گفتار است. برای دستیابی به تعریفی راضی‌کننده از صدامعنایی در شعر گفتار، باید به ویژگی‌های اصلی جریان شعر گفتار اشاره کرد. از این‌رو، ابتدا مشخصه‌های کلیدی و ماهیت اصلی شعر گفتار که در واقع بستر فراهم‌آمدن این جریان شعری است، برشمرده می‌شود:

زبان گفتار با الفاظ شکسته سروکار دارد. لفظ شکسته با پیکره تلفظی خاص که به جهان گفتار محاوره‌ای مربوط است، در زبان گفتار خود را نشان می‌دهد. به‌عنوان مثال در زبان محاوره، «نون» به جای «نان»، «آسمون» به جای «آسمان»، «گفتن» به جای «گفتند» و... استعمال می‌شود. نمود این ویژگی در شعر گفتار، نوعی واکنش در برابر «دیکتاتوری و استبداد زبان شعر بر سرنوشت شعر بود که زائده فخر و جداسری و تکلف و کتابت‌زدگی را جزء خصوصیات ذاتی شعر کرده بود» (صالحی، ۱۳۷۸: ۲۴۳).

از دیگر ویژگی‌های زبان گفتار، پراکنده‌گویی، مبهم‌گویی و درهم‌شدگی مقوله‌های منطقی زبان است که به جهان شعر راه می‌یابد. شعر به علت ورود عواطف آنی و زودگذر شاعر، زمینه‌ای برای بروز چنین ویژگی‌های می‌گردد. شعرهای حسین پناهی، سیدعلی صالحی، برخی قطعات فروغ فرخزاد و خسرو گل‌سرخ، محل چنین حادثه‌هایی بوده‌است. ذکر یک نمونه می‌تواند روشن‌گر مدعا باشد: «چه شنیدی از این مگر به حکایت...؟ / بیای... های کی به هی / از ماندن ما به سایه و / تا نه بخواهد او...!» (صالحی، ۱۳۸۷: ۶۱۷).

همچنین واژگان و تعبیرهای گویشی، مانند «شماله» در شعر نیما، «هاتانه» در شعر صالحی، «کل بادام، تلنگر، ماسیدن و...» در شعر مهدی اخوان ثالث و «لچک و چلوار سپید...» در شعر منوچهر آتش، نمونه‌های ورود زبان گفتار و محاوره به جهان شعر است:

... و ما بر بیکران سبز و مخمل‌گونه دریا / می‌اندازیم زورق‌هایمان را چون گل بادام (اخوان ثالث، ۱۳۳۵: ۵۱)؛ زیر شماله می‌گذرد ده / جدار راه چیده شده‌است / با تن‌هایی از زنان (نیماوشیج، ۱۳۹۰: ۸۳).

از دیگر ویژگی‌های زبان گفتار، صمیمیت، سادگی و روانی زبان است. وقتی این صمیمیت و سادگی با هنجارشکنی نحوی مطابق با نرم گفتار بیامیزد و در زبان شعر حضور یابد، از جهات گوناگون برجسته است، چنان‌که زبان شعر را برجسته می‌سازد. قطعات گفتاری شاملو در «پریا» و «شبان‌ها» از این دست است:

... از زخم قلب آبائی/ در سینه کدام شما خون چکیده‌است؟/ پستانتان کدام شما گل داده در بهار بلوغش/ لب‌هایتان کدام شما... (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۳).

از دیگر ویژگی‌های زبان گفتار، حقیقت‌نمایی و حرکت مضمون کلام، برپایه عناصر واقعی است. وقتی این عناصر در شعر خودنمایی کند، بیانگر این است که شاعر گفتار مفاهیم شعر خود را از دنیای واقعی دور نکرده‌است و محتوا همچون خود زبان در مسیری عینی و قابل دسترس سیر کرده‌است:

اهل کاشانم/ روزگرم بد نیست/ تکه‌نانی دارم، خرده‌هوشی، سر سوزن ذوقی/ مادری دارم، بهتر از برگ درخت/ دوستانی، بهتر از آب روان/ و خدایی که در این نزدیکی‌ست (سپهری، ۱۳۶۸: ۲۷۷-۲۷۲).

... خود را به نامی، در یک شناسنامه، مزین کردم/ و هستیم به یک شماره مشخص شد/ پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۲۸۷).

از دیگر ویژگی‌های زبان گفتار و لاجرم حضور آن در شعر گفتار، حضور باورهای افسانه‌ای، اساطیری، خواب و رؤیا و «تأکید بر عادت‌های گفتاری زنانه، مانند قسم خوردن‌های بجا و بیجا و واژگان گریه» (شیری، ۱۳۸۹: ۴۸۶) است که باز موجب برجستگی شعر از جهت صورت و محتوا می‌گردد. نمونه‌های این ویژگی در شعر شاملو در «پریا» و در غالب قطعات صالحی و در این نمونه از شعر فرخزاد است:

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید/ من خواب یک ستاره قرمز دیده‌ام (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۳۴۱).

نمونه زیر از شعر صالحی نیز واجد این ویژگی است:

خواب دیده بودم بالای کوهی بلندم/ بالش کنار سرم خالی بود / ملافه بوی ماه می‌داد (۱۳۸۷: ۴۰۲).

دیگر ویژگی زبان گفتار، تکیه بر شاخصه‌های فرهنگ ملی و بومی است؛ چنان‌که در این سروده فروغ دیده می‌شود:

... و پلک چشم می‌پرد/ و کفش‌هایم می‌جفت می‌شوند/ و کور شوم/ اگر دروغ بگویم...

(فرخزاد، ۱۳۸۶: ۳۴۱).

از دیگر ویژگی‌های زبان گفتار که در شعر گفتار راه پیدا می‌کند، یک نوع حس و لحن لاابالی‌گرایانه است که به‌طور معمول با سبک فاخر و سنت زبان معیار شعر کلاسیک، تناسب چندانی ندارد. بیشتر سروده‌های صالحی، حسین پناهی و برخی از سروده‌های فروغ، چنین شاخصه‌ای دارد. به‌عنوان مثال در این قطعه صالحی، «به کسی چه مربوط» بیانگر همین روحیه است:

... مانده بر دو راهی دریا و دایره / خدا را چه دیده‌ای؟ / به کسی چه مربوط! (۱۳۸۷: ۲۳۸).

در این قطعه فروغ نیز، چنین لحن و ساختاری حاکم است:

... گهواره مؤلفان فلسفه بابا به من چه ولش کن / مهد مسابقات المپیک هوش - وای! (۱۳۸۶: ۲۹۰).

از دیگر شاخصه‌ها، حضور الفاظ و مضامینی است که ماهیت گفتاری دارند و معمولاً در شعر سنتی و معاصر فاقد ارزش شعری هستند. شاعران «با به‌کارگیری نامتعارف زبان درصدد ایجاد تعجب در خواننده هستند. به اعتقاد ایشان تأمل ناشی از تلاش برای درک این زبان نامتعارف سبب ایجاد خیال‌انگیزی در شعر می‌شود» (رحیم‌بیگی و طاهری، ۱۳۹۰: ۱۶۶). در این باره می‌توان به حضور واژگانی چون آسپرین، اعداد ریاضی، الفاظ و عبارات غیرفارسی و نوعی طنز دریده اشاره کرد که در سروده‌های صالحی و حقوقی و فرخزاد و در غزل‌های بهمنی دیده می‌شود:

سندلی و پیپ / The chair And pipe / یک هشت هشت هشت (حقوقی، ۱۳۷۰: ۶۸)؛ بر دیوار مشرف به دره‌ای دور... نوشته‌اند: $2+2=5$ به کسی چه مربوط! (صالحی، ۱۳۸۷: ۴۵۸).

شاخصه دیگر، بسامد بالای ترکیب‌های عطفی با شگردهای بلاغی است که ریخت و احساسی کوچه‌بازاری و گفتاری را القا می‌کند و کم‌تر با نوشتار معیار و معانی از پیش‌پرداخته ادبی هم‌خوانی دارد؛ مانند اتباع مهمل، صدامعنایی، نغمه حروف، کنایه و ضرب‌المثل‌های مردمی و شناخته‌شده در شعر فروغ فرخزاد، صالحی، حسین پناهی، هوشنگ ایرانی و ...:

ورور چرخ آتش است و / باران سرخ براده چاقو (همان: ۴۲۳)؛ «تو چه می‌خواهی از خودت / تکلیفت چیست؟ / اصلاً مجاز و استعاره و این پرت‌وپلاها...! (همان: ۴۰۱).

بنابر شاخصه‌های برشمرده، شعر گفتار به جریانی از شعر معاصر دهه هفتاد اطلاق می‌شود که با شعر سیدعلی صالحی و به باور برخی فروغ فرخزاد، در امتداد خط سیر

شعرای دورهٔ مشروطیت (به‌ویژه ایرج‌میرزا) و جریان دههٔ چهل (شعر بیژن جلالی) اعلام حضور کرد و مشخصه‌های آن رفته‌رفته در شعر جریان یافت. پس شعر گفتار، شعری است که از عناصر زبان عامیانه بهره‌مند و به‌واقع به نما، لحن، لفظ ساده و صمیمی متکی باشد. این جریان به علت پیشینهٔ آشنایی که از جهت ساختار ظاهری الفاظ و مفاهیم روشن در ذهن و تجربیات مخاطب دارد، حرکتی بی‌وقفه و جویباری در شعر می‌آفریند و انسان و دغدغه‌های وی را از معبر قلم رسای شاعر عرضه می‌کند. این جریان شعری لفظ شکسته و عناصر غیرشعری را با خوش‌بینی و دلدادگی در خود احضار و گزینش‌های تخیل‌مدار و تصنعات فکری و زبانی را رها می‌کند و تا جایی که ممکن است به سادگی و صمیمیت در لفظ و معنا روی می‌آورد. شعر گفتار جریانی است که در هر دوره با تحول گفتار خلق می‌شود و به علت ماهیت اجتماعی زبان در دو سطح زبانی و محتوایی دگرگون می‌شود و با آفرینش دوباره، پیشینه و خط‌سیر گذشته را فرو می‌نهد. این جریان متحول و پیکرگریز، اگرچه در زمان خود سهولت و عوام‌فهمی را برای عموم مخاطبان در پی دارد، اما در ادوار بعد به‌ظاهر سهل و در عین حال سخت می‌نماید و چون جریان‌های گفتاری کهن در ادوار بعد با غرابت ذهن همراه می‌شود. بنابراین عمومیت مخاطب برای شعر گفتار به یک محدودهٔ زمانی خلاصه می‌شود و مخاطب با زایش نوع دیگری از شعر گفتار تغییر می‌کند.

۶- صدا و حرکت در شعر گفتار

زبان به علت ماهیت اجتماعی و متحولی که دارد، در هر برهه از حیات خود نوعی صدا و حرکت را در شعر بر جای می‌گذارد که از صوت و آوای شعری ادوار دیگر مجزاست: «موسیقی شعر در هر دوره‌ای، مخصوصاً دورهٔ ما که شاعران به زبان عادی توجه دارند، مبتنی بر موسیقی جملات و کلام همان عصر است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۰۱). شمیسا به نقل از تی اس الیوت آورده‌است: «موسیقی شعر منبعث از زبان آن است، زبانی که خود منبعث از مکالمات روزمرهٔ مردم و گفت‌وگوهای عادی در محیط زندگانی است» (همان). مقصود الیوت آهنگ شعری و موسیقی حاصل از گفتار است که این موضوع بستر خود را به‌خوبی در جریان شعر گفتاری فارسی دههٔ هفتاد گسترانیده‌است. صدا و حرکت دو

مقوله کاملاً جدا از همدیگرند که هر کدام با داشتن مؤلفه‌هایی در یک شعر پدیدار می‌شوند.

صدا به معنای لحن و آوای شعری است که ارتباط تنگاتنگی با پیکره زبان دارد و منظور از آن «برآمدگی عناصر ایجاد صوت است» (کمرخانی، ۱۳۸۹: ۵۱). مثلاً حروف زنگ‌دار، مانند «ز»، «س» و «ژ» با توالی و تکرار، موجد فراز صدا هستند. «این حروف صدای زیر تولید می‌کنند که برای بیان عواطف تند و شدید تناسب بیشتری دارند و برعکس حالات وقار و ابهت و بیم و هراس با صوت بم و مصوت‌های بلند مناسب است» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۲۴۶). صدا برای آفرینش خود از معناگرایی می‌گریزد و با حالات نفسانی سروکار پیدا می‌کند، از سویی حضور پررنگ و بلامنازع معنا فضای شعر را به گرفتگی و خفقان معنایی سوق می‌دهد؛ در چنین حالتی، صدا در شعر کمرنگ شده و فرومی‌نشیند. بنابراین مقوله صدا در شعر در گرو معنا نباید باشد، بلکه مربوط به آن دسته اشعاری است که معنی‌گرا نباشند؛ زیرا هنگامی که ذهن شاعر در بند معناست و از شعر ابزاری برای بیان مفهوم می‌آفریند، ناخودآگاه شعری او، از برجسته‌سازی عناصری که خروش پیکره را حاصل می‌کند و عامل ایجاد صدا است، بازمی‌ماند. پس شعر مقبول و ستوده شعری است که بیشتر در خدمت معنا نبوده و زاییده ناخودآگاه شاعر باشد. این سخن البته نباید نافی نقش‌آفرینی برخی صوت‌ها در سنت شعر فارسی قلمداد شود. حضور برخی از صوت‌ها در شعر قدیم ما، پیش از آنکه سر رساندن معنایی خاص داشته باشند، با هدف ایجاد اعجاب و با استفاده از آرایه‌های تکرار نام‌آوا یا شبه‌جمله که برخی آن را به ناخودآگاه شعر نیز مربوط دانسته‌اند، ساخته و پرداخته شده‌اند. براهنی شعر مولانا را منبع این نوع صدا می‌داند: «من در شعر مولوی و حافظ و در تغزل‌های منوچهری این شیفتگی عجیب به اشیا و کلمات را می‌بینم؛ البته در مولوی بیش از سایر شعرا. در مولوی شیء بلافاصله تبدیل به احساس و اندیشه عاطفی می‌شود. علاوه بر اشیا، صداها و حروف زبان نیز تبدیل به احساس می‌شود» (براهنی، ۱۳۷۱: ۵۴).

ع ف همی زند اشتر من ز تف تفی وع وع همی کند، حاسدم از شلقلقی

وع وع چه گویدم طفلک مهدبسته را دق دق همی رسد گوش مرا ز وق وقی

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۱۹۴)

۷- مفهوم حرکت و پیوند آن با صدامعنایی

حرکت رفتار و سیری است که با توجه به میزان توانایی شاعر در انتقال معنا به مخاطب، از طریق زبان حاصل می‌شود و تأثیر خود را با رسانیدن مفهوم شعر در ذهن و زبان خواننده بر جای می‌گذارد. اگر شعر به سادگی قابل دریافت باشد، بدان معناست که حرکت در آن بی‌وقفه عمل کرده‌است؛ اما اگر شعر قابل فهم نباشد، نوعی کندی و وقفه در فهم آن رخ داده که می‌گوییم در حرکت شعر اختلال ایجاد شده‌است. می‌توان مفهوم حرکت را نزد قدمای بلاغی ذیل عنوان فصاحت جستجو کرد. عوامل مخل فصاحت در سطح کلمه و کلام، مانند تنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس، کراهت در سمع، تنافر کلمات، تعقید لفظی، تعقید معنوی، ضعف تألیف، تتابع اضافات و کثرت تکرار، می‌توانند از عوامل مخل حرکت در شعر نیز باشند. روی آوردن شاعر به مضامین آشنای عموم که در گفتگوهای مردمی موجود است و نیز پرهیز از بیان معانی مخیل، باعث شده‌است تا صدا و حرکتی روان و بی‌وقفه در شعر گفتار گرای دهه هفتاد خلق شود.

۸- تفاوت صدا و حرکت

لازمهٔ ایجاد صدا، فقدان معنا است؛ چون حجم معنای شعر، شنونده را به علت درگیری ذهن برای تحلیل متن از توجه به صوت باز می‌دارد، در حالی که حرکت، هم برای شعر بامعنا و هم بی‌معنا قابل دریافت است.

صدا امری ذهنی و فاقد معنا یا مفاهیم متعارف است، صدا با احساس قابل دریافت است و در مکان نمی‌گنجد. به عنوان مثال، صدایی که در اشعار هوشنگ ایرانی وجود دارد، پرمعلوم است که متعلق به دنیایی انتزاعی و نامفهوم و ذهنی است: «با ه ه ه یهددد رف رررفت ت رفت رفت/ دوهه‌ها دورها دوررها دورررر/ هها هها هها هها هها هها» (ایرانی، ۱۳۷۹: ۹۷)؛ اما حرکت در استخوان‌بندی لفظ و نحو موجود است و با گرفتگی و روانی زبان، کند و تند می‌شود. پس حرکت امری محسوس است؛ یعنی اگر در یک بند شعر عوامل عیوب فصاحت دیده شود که ایجاد اضطراب می‌کنند، موجب لکننت زبان می‌شوند و حرکت نیز تند و پابرجا نیست.

آنچه در شعر ایجاد صدا می‌کند، موجب حرکت نیز هست؛ یعنی حرکت در شعر بی‌معنا و ساده که گرایش به چینش پیکره شعر دارد و با عواملی چون نغمهٔ حروف و

سادگی بیان ایجاد می‌شود، جاری است؛ ولی حرکت در شعر مبهم و متضمن معانی پیچیده، اگرچه به شکل کند و باوقفه باشد؛ موجود است و مانند صدا فرو نمی‌نشیند. البته آنچه حرکت را می‌آفریند، همیشه به ایجاد صدا در شعر نمی‌انجامد؛ چون لازمه ایجاد حرکت، معناست و معناگرایی عناصر ایجاد صدا را پس می‌زند؛ یعنی حرکت در شعر با معنا و بی‌معنا موجود است، اما لازمه ایجاد صدا، شعر معناگرای است.

۹- ارتباط صدامعنایی با صدا و حرکت

صدامعنایی با بسامد بالایی که در شعر دهه هفتاد دارد، از مختصه‌های شعر معاصر است. نکته نهفته در صدامعنایی این است که طنین، جزو آن دسته از مختصات ادبی است که هم‌زمان صدا و حرکت را به شعر هدیه می‌کند؛ یعنی هم موجد صداست و هم معنا و تکرار چشم‌گیر آن در شعر، علاوه بر آنکه ما را از صدا به معنا و مضمون می‌رساند، همچنین باعث می‌شود از معنا به صدا نیز توجه نماییم. آن دسته از ساخت‌های صدامعنایی که هردو بخش آن تکرار صدایی از طبیعت است (مانند بعب، شرشر، غارغار و...)، باعث صدا در شعر می‌شود؛ دسته‌ای دیگر ترکیب‌هایی است که با مقوله «اتباع» در دستور می‌آمیزد و یکی از دو جزء دارای معنا و دیگری موجد صداست، مانند سیت و سوت، شلوغ و پلوغ. معنا و صدا در این نوع کاربردها، وزنی مساوی در شعر دارند؛ اما گاهی پیکره و ساخت ظاهری صدامعنایی به تمامی بیانگر صداست و از معنای مستقیم که در جریان حرکت باید ایجاد شود، فاصله می‌گیرد؛ در عوض معنایی ذهنی را منتقل می‌کند که می‌تواند عامل ابهام هنری در متن باشد.

۱۰- صدامعنایی در شعر گفتار

صدامعنایی چون از عناصر زنده و صمیمی زبان است و منبعی مردمی، اجتماعی، بی‌تکلف و طبیعی دارد، در هر دوره‌ای در گفتار متداول حضور داشته و راه خود را در گذر زمان به شعر باز کرده‌است؛ چنان‌که بسامدی چشم‌گیر در جریان شعر گفتار دارد. حضور برجسته شاخصه صدامعنایی در شعر دهه هفتاد ویژگی‌هایی به شعر این دوره بخشیده‌است که به اختصار در پی می‌آید:

نخست وصف، فضا سازی و بیان حالت در جملات حالیه و روزمره است؛ مانند
«مش مش گله» و «چلق چلق آدامس» در این نمونه‌ها:

هوا پر از مش مش گله و قرص کامل ماه می‌شد/ دیگر صدای هی هی چوپانی را/ در بهشت
دشت‌ها نشنیدند (صالحی، ۱۳۸۷: ۴۸۶).
... هی مثل اینکه یه عده آدمی با چلق چلق آدامس‌هایشان در دهان (همان).

اصواتی مانند جیک جیک گنجشک، غار غار کلاغ، زوزه باد، هزاهز انسان، وز وز زنبور، جیر جیر جیر جیرک، عوعو سگو...، اگر چه صدا و معنا را منتقل می‌کنند، اما همگی مبین عملکرد یکسان معنایی نیستند، بلکه دوشادوش بیان معنوی، به ترسیم فضا و توصیف حالتی از زمان و مکان می‌پردازند. مثلاً زوزه باد فضایی حاکی از پراکندگی ناشی از احساس ترس را با ترسیم صوت محسوس باد به شنونده منتقل می‌کند، یا هزاهز انسان همین حالت را با حالتی از اختفا و ابهام انتقال می‌دهد.

دیگر تأثیر صدامعنایی تفسیر مفاهیم عاطفی شعر است. شاعر گفتارگرا با تکیه بر روحیه لابلایگری و احضار عناصر زنده و طنز طبیعی زبان، می‌کوشد حس واقع‌گرایی را در بیانی مفهوم و قابل دریافت به شعر منتقل کند. او از قدرت تفسیری طنز در شعر خود سود می‌جوید؛ چنان که در تعبیر افتادن برگ‌های زرد پاییزی، مفاهیم افتادن، زرد و پاییزی، صدای خش خش را توضیح داده‌است، بدون آنکه اسمی از آنها برده شود؛ اما وقتی شاعر معنای مبهم ناآرامی و ناراضیتی را از صدای ونگ‌ونگ کودک، زرزر یا غرغر در نظر دارد، در واقع با صدا به توصیف فضا پرداخته‌است. بنابراین هر گاه بیان مقصود ذهنی شاعر به وسیله واژگان دشوار باشد، شاعر با اصوات به تکمیل یا تفسیر آن روی می‌آورد و هر گاه مفهوم قابل درک باشد، ساخت موجز صدامعنایی را برمی‌گزیند:
سخن از پیچ ترسانی در ظلمت نیست/ سخن از روز است و پنجره‌های باز (صالحی، ۱۳۸۷: ۶۰۰).

تأثیر دیگر صدامعنایی ایجاد توازن میان صدا و معنای شعر است؛ چنان که طنزین با حضور دورویه خود گاه موجد معنا و گاه با کاهش آن، موجب ابهام هنری و گرفتگی حرکت شعر می‌شود. طنزین بر حسب این که همنشین ترکیب‌های معنی‌گرا یا فاقد معنا و پراکنده شود، صدا و معنا را دوشادوش هم، ولی با حجمی ناهمسان پیش می‌برد. هنگامی که با مختصه‌هایی چون سهل و ممتنع بودن، پراکنده‌گویی، اتباع مهممل، طنزهای دریده و سیاه، گفتگوهای غیرمنتظره، نغمه حروف، ترفندهای نمایش اقتدار و...

- که معنا را مهمل می‌گذارند- قرین می‌شود؛ موجب ارائه صدا و فضاهای فاقد معنای منسجم در شعر می‌شود:

ورور پیر پنکه سه‌بال / نکنک شیر آب / و ذهن کند ثانیه‌شمار پرگو... (صالحی، ۱۳۸۷: ۵۸۶).

اما هنگامی که با بسامد بالایی از اجتماعیات، حکایات، دلدادگی‌ها و مباحث معیشتی همراه می‌گردد، معنا را پیش می‌برد:

باز انگار چک‌چک بی‌قرار هزار ثانیه‌شمار / از نچ‌ونال این سقف شکسته می‌بارد (همان: ۵۱۵).

البته نوع استخدام صدامعنایی در محور همنشینی هریک از موارد فوق به شکلی متفاوت دریافت می‌شود. وقتی بسامد عناصر بی‌معنا در شعر دیده می‌شود، صدامعنایی به شکل غیر تفسیری و با ساخت موجز خود حاضر می‌شود و هرگاه عناصر معنادار غلبه داشته باشند، صدامعنایی با واژگانی بیان می‌شود که باید با یک نوع دریافت ذهنی به مفهوم صوتی آن پی‌برد:

من غرق گریهات می‌کنم از حق‌هق بوسه‌ها / می‌خواهی چه کنی؟ (همان: ۶۹۰).

شاعر همیشه صدامعنایی را چنین در شعر نمی‌آورد، بلکه به دلیل پیروی از ملکه ناخودآگاه شعری، به گونه‌ای متفاوت از صدامعنایی می‌گراید:

... از گستره شب تا ستیغ کوه / گرسنه‌ای / در روزه‌های ماه دندان‌برندان تهی می‌ساید... پیر می‌شویم / پیر می‌شویم و حل شدن در لاله‌کبود بودن (همان: ۴۳۲).

از دیگر ویژگی‌های صدامعنایی در شعر گفتار، القای نوعی حس پراکنده‌گویی و پریشانی معنایی است. شاعر گفتار شعر را با استفاده افراطی از زبان مردمی که آشنای فهم عوام است، همانند یادداشت‌های روزانه خود ارائه می‌کند؛ بنابراین احساس پراکنده‌گویی و بی‌قیدی از شعر را برای خواننده بر جای می‌گذارد و هنگامی که این‌گونه کاربردها به‌طور مکرر در زبان حضور داشته باشند، ساخت‌های شناخته‌شده صدامعنایی که مستعد تفسیر هستند، این احساس را در شعر تقویت می‌کند:

باد بر کوهه باد است / با هووی ناگزیر محزونش / که در ذهن مظنون این زاویه می‌مویبد / پرده‌پوش پنهان‌ترین راز باران که تو بودی (همان: ۳۰۸).

چنان‌که دیده می‌شود، عبارت‌های «باد بر کوهه باد است» و عبارت «مویبدن در ذهن مظنون این زاویه»، بیشتر به معنایی پریشان نزدیک است. حضور این عنصر زبانی

در شعر، گاهی چنان بوی ابتذال می‌دهد که ممکن است مخاطب را در شعر بودن متن ادبی، مردد کند: «زبان عامیانه و گفتارگرا در شعر صالحی حاکمیت مطلق دارد و این شعرها را یک کارگر و غیره نیز می‌تواند گفته باشد» (روان‌شید، ۱۳۷۹: ۶۱).

۱۱- اقتضائات صدامعنایی در شعر

یکی از اقتضائات صدامعنایی در شعر، بسامد بالای تمسخر و استهزاء، طنز و روحیه جسارت و تندزبانی در گفتگوهای مردمی است که در شعر گفتار نیز حضور پیدا می‌کند. تکرار صدهایی چون: «غرغر، زر زر، ور ور و ...» بیانگر این مدعاست.

از دیگر ضرورت‌ها، ساختن ترکیب‌ها یا واژگانی برای معنارسانی بدون به‌کارگیری جمله و ساختن ترکیبی فشرده به قصد صرفه‌جویی در وقت است. ترکیباتی که به گونه‌ای مقاصد ذهن را بیان می‌کنند: «جق جق جقه قانون، نق نق نحس ساعت» (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۲۶۷)؛ «تق تق تسمه نقره‌پوش، سیم پرنق ونوق تلگراف» (صالحی، ۱۳۸۷: ۵۷۷).

ضرورت دیگر، طنین برخورد با ناهنجاری‌های اجتماعی با هدف تذکار و تنبیه اجتماعی است که شاعر با تداعی اصوات به شنونده تذکر می‌دهد و در این راستا، صراحت و روشنی، ضرورت بیان نیست؛ چون طنین زبان و مسیر نامستقیم، پذیرش تذکار را برای مخاطب با آگاهی و دلدادگی بیشتری همراه می‌کند. «چلق چلق آدامس»، «تچ ونال کاهل» و «خروپف بدخواب» از نمونه‌هایی است که شاعر برخی رفتارها را با استخدام اصواتی که بار منفی دارند، به شکلی غیرمستقیم به نمایش می‌گذارد:

معلوم نیست این قهقهه کدام کباده‌کش کور است/ که نمی‌گذارد حتی باد/ هق‌هق خاموش زنان
سرزمین مرا بشنود (همان: ۹۰۵).

۱۲- کنش‌های صدامعنایی

یکی از کنش‌های صدامعنایی، معنارسانی اصوات است؛ یعنی صداها، معنا را به‌طور محسوسی منتقل می‌کنند. به‌عنوان مثال، ترکیب و تکرار «غرغر» با نیش و کنایه همراه است و «نق نق» با نوعی شکایت و بیان نارضایتی و استیصال که چیزی در ردیف همان «غرغر» باشد. چنین است «کرکر» که برای خنده با تمسخر و بی‌قیدی و خوش‌باشی آورده می‌شود.

کنش دیگر صدامعنایی در ترکیبها و الفاظ معناداری است که صدا را نیز در بردارد؛ یعنی آن دسته از ترکیبهای متضمن معنا که در روی دیگر خود صوت را فرامی خوانند و سیر معنا به سمت صوت است و صدامعنایی را به ذهن می‌رساند؛ چنان‌که از ریزش آب، شرشر؛ از صدای ریزش برگ‌های پاییزی، خش‌خش و از ریزش مخروطه سینه پیرمرد، خرخز به ذهن منتقل می‌شود. تفاوت این دو کنش در این است که در نوع اول صدا را تفسیر می‌کنیم، اما در نوع دوم الفاظ بامعنا، صدا را می‌رساند. دیگر این که معنا در نوع اول ذهنی و تا حدودی شخصی و سلیقه‌ای است، اما در نوع دوم صوتی است که الفاظ استخراج می‌شود و برای عموم محسوس است. تفاوت سوم این است که صدامعنایی در نوع اول، کاربرد بیشتری در ادبیات و گفتار امروزی دارد، ولی نوع دوم عموماً در ادبیات کلاسیک کاربرد دارد:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم وزان است
(منوچهری دامغانی، ۱۳۷۰: ۱۹)

تکرار و توالی «خ» و «ز» با آمیزه‌های از «و» صدای خش‌خش ریزش برگ‌های خزان را با زوزه باد، در بیت به نمایش می‌گذارد.

دیگر کنش صدامعنایی خروش صامت‌ها و مصوت‌ها است که در بدیع معنوی تکرار خوانده می‌شود و از عوامل ایجاد صدای شعری است که باعث حرکت جویباری در شعر می‌شود. رابطه دوسویه میان صدا و معنا در این نوع، تنها در صدا برقرار است و از نغمه اصوات موجود در حروف زنگ‌دار، به ساختی از صوت می‌رسیم که این تغییر صدا با کلمات متضمن معنا نیست، بلکه از صدای حروف به ترکیب دوجزئی اسم صوت و نام‌آوا می‌رسیم، یعنی با حرکت صوت، به سوی صوت مواجهیم؛ اما در حد فاصل این مسیر آنچه واسطه این انتقال دوسویه صدا می‌شود، فضا‌سازی ذهنی و ترسیمی از عینیات است که زاینده ذهن شاعر است و فهم آن برای خواننده در گرو آشنایی ذهنی و داشتن تصویری از طبیعتی است که شاعر ارائه می‌دهد:

به بازخوانی من که می‌آبی، تنها دمی از دقایق دور/ به تسکین من از سکوتی ساده سخن
بگوی... (صالحی، ۱۳۸۷: ۹۰۲).

شاعر حالت تسکین و آرامش را با مصوت‌های بلند «ای» و «آ» در مصراع اول به خواننده القا می‌کند که مقدمه‌چینی و فضا‌سازی برای صوتی است که با نغمه حروف

منتقل می‌شود و نهایتاً صدامعنایی را به شکلی ناخودآگاه با تکرار حرف زنگدار «س» در مصرع دوم با واژه گفتاری «هیس» انتقال می‌دهد؛ اگرچه شورآفرینی وصل و سخن یار را در مضمون کلام به‌عنوان هدف اولیه فرو نهاده‌است:

ای مرا با شور شعر آمیخته این‌همه آتش به شعرم ریخته
چون تب عشقم چنین افروختی لاجرم شعرم به آتش سوختی
(فرخزاد، ۱۳۸۶: ۲۲۲)

تکرار «ش» موجد انتقال معنایی شور و شفع است، چون از نغمه حروف به معنا می‌رسیم. ترکیب دوجزئی صدامعنایی عامل صدا نیست و تنها ردپایی احساسی از صدامعنایی برای خواننده بر جای می‌ماند. بنابراین عملکرد صدامعنایی را در شعر دهه هفتاد معادل با اتباع مهمل می‌توان دانست که هردو کنشی یکسان در پیدایی و کیفیت صدا و حرکت در شعر گفتارگرا برعهده دارند. بسامد بالای این دو ساخت در شعر گفتارگرا باعث می‌شود تا زبان گفتار با صدا و حرکتی دیگرگون خوانده شود.

۱۳- مقاصد ثانویه صدامعنایی

ماهیت شفاف‌کننده صدامعنایی، برای پرداختن به جزئیات مرتبط با مفهوم ذهنی شاعر و نیز حفظ ارتباط عناصر عرصه ذهنی و شعری اوست. اهداف ثانویه‌ای که صدامعنایی به ذهن می‌رساند، در بُعد دیگر صدامعنایی است که مبین ارتباط فضای روانی و معنایی موجود در شعر است و شاعر در تقویت صمیمانه شعر با سادگی هنری بدان می‌گردد. مقاصد ثانویه شاعر از صدامعنایی عبارت‌اند از:

- بیان طنز و تمسخر، مانند جق جق جقه قانون، خروپف، هه هه هه؛ «ورور پیر پنکه سه‌بال» (همان: ۵۸۶)؛

- طعن، تذکار و تنبیه اجتماعی، مانند وزوز، غرغر، نق‌نق، زرزر، «نق‌نق نحس ساعت، خستگیا، بیکاریا» (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۲۶۷)؛

- ابهام و اختفا در امری، مانند همه‌مه، پچپچه، هزاهز، «همین که باز/ از همه‌مه نان و سکوت و مدارا به خانه برمی‌گردیم/ خیال می‌کنیم در و دیوار و سایه‌ها خاموش‌اند» (صالحی، ۱۳۸۷: ۷۴۵)؛

- بیان شرایط و اوضاع، مانند های و هوی مردم، چک چک سقف، ولوله کوی و بازار، «برمی‌گردیم به همان هیروویر خرداد و/ خیال آسمان آن بالا» (همان: ۷۸۳)؛

- بی تابی و بی قراری، مانند «پیر می شویم و حل شدن در له له کبود بودن کافی است» (همان: ۶۰)؛

- استیصال و درماندگی، مانند نیچ و نال، «نه پرسش پنهان کسی از من من مگوی من است» (همان: ۵۱۵)؛

- بیان روحيات و احوال نفسانی از قبیل آرامش و سکوت، شادی، تغافل و خوش باشی، ترس، غم و اندوه و... مانند مش مش که حالت شخصی یا حیوانی را ترسیم می کند که به آرامی در مسیری پیش می رود: کر کر خنده، مش مش گله؛ «از کز کز این تاول چاک چاک و آماس این دو پای سفر» (همان: ۵۴۶).

- بیان تحیّر و تعجب با به کارگیری اصوات تعجب، مانند نیچ نیچ، هووه که عنوان یکی از قطعات شعری صالحی است (همان: ۲۰۷).

- به معنای محض صوت، مانند خش خش برگ، تام تام طبل، شرشر آب، «من غش غش خنده های همان یتیمان بی خانه را می خواهم» (همان: ۵۸۶). در این نمونه ها، صدامعنایی به مفهوم ساخت های نام آوا است.

- ایجاد فضاهای سبک و خلأوار در شعر: «بگذار باد پیچ پیچ پچه با چتر پنجه بر پیشانی پیرار» (همان: ۲۰۶).

- تفسیر و ایضاح با پرداختن به جزئیات با توجه به هم صدایی صوت و معنا: «چه بوی خوشی می وزد از سمت آسمان / پرپر هزارویکی گنجشک بهارزا» (همان: ۸۰۵).

۱۴- نتیجه گیری

صدامعنایی حاصل اصوات منبعث از نظام طبیعت و خروش اشیاست و به نظر می رسد ساختی محسوس و قابل دریافت از قراردادهای طبیعی از پیش وضع شده باشد؛ اما این ساخت در شعر، از معنا، حروف، واژگان و تداعی فکری شاعر نیز حاصل می شود. نتایج این پژوهش که با تکیه بر بررسی عملکرد محتوایی و پیکره ای صدامعنایی در شعر گفتار به دست آمد، عبارت اند از:

۱- چون صدامعنایی زاینده تخیلات شاعرانه نیست و خاستگاه آن عناصر زنده و ملموس طبیعی است، این واحد زبانی از مؤلفه های زبان شعر گفتار محسوب می گردد که در زنده کردن زبان شعر و تنوع بخشی آن مؤثر است.

۲- صدا به برآمدگی عناصر ایجاد صوت گفته می‌شود، مانند حروف تند و زنگ‌دار، بنابراین حروف کند و خمود و مصوت‌های بلند که صوت را فرومی‌نشانند، عامل ایجاد صدامعنایی نیستند، چون لازمهٔ ایجاد صدا فراز حروف است.

۳- اهمیت صدامعنایی تنها در جستجوی منبع پیدایش صدا، عوامل ایجاد آن و انتقال محض اصوات نیست، بلکه اصوات خود منشأ پیدایش زبان هستند.

۴- دریافت صدا گاه صدا به کمک حروف زنگ‌دار یا با کلماتی که متضمن فضایی پرهمه است، امکان‌پذیر می‌شود. پراکندگی متن شعر، جملات فاقد معنا، بسامد بالای اتباع مهمل، نغمهٔ حروف، تکرار و فضاسازی‌های خلأوار باعث ایجاد صدا است.

۵- لازمهٔ ایجاد صدا، فقدان معنا و برآمدگی عناصر ایجاد صوت است و آنچه حرکت را خلق می‌کند، دریافت معنای شعر و پرهیز از عیوب فصاحت است.

۶- پرسش منتقدان در این‌که آیا شعر به معنای واقعی، شعری معناگرا است یا موسیقی‌گرا، با طرح مقولهٔ صدا و حرکت شعری پاسخ داده شده‌است.

۷- صدامعنایی با تکیه‌بر دریافت و تحلیل مخاطب سه وجه دارد: الف) از صدایی که حاصل عواملی چون نغمهٔ حروف، فقدان معنا، تکرار، اتباع و... است، به یک ردپا از صدامعنایی می‌رسیم و آن نام‌آوا است؛ ب) سیر معنا و مفاهیم واژگان به سوی صوت و صدامعنایی است؛ مانند ریزش مخروطهٔ سینهٔ پیرمرد (خزخز)؛ ج) سیر صدای نهفته در صدامعنایی به سوی معناست؛ مانند شرشر (ریزش پرخروش آبشارها).

۸- شاعر از به‌کارگیری صدامعنایی اهدافی دارد که از آن جمله بیان طنز و تمسخر، طعن، تذکار و تنبیه اجتماعی، ابهام و اختفا، بی‌تابی و بی‌قراری، بیان روحیات و احوال نفسانی در شعر گفتاری را می‌توانیم نام ببریم. این مفاهیم دریافتی از صدامعنایی را به حوزهٔ معانی مربوط می‌کند.

۹- صدامعنایی و نام‌آوا دو مقولهٔ جدا از هم‌اند و جایگاه آن دو نیز متفاوت است؛ یعنی صدامعنایی دربردارندهٔ صدا و معنا است و شاعر آن را در شعر با مفاهیم متعددی به کار می‌گیرد، بنابراین حوزهٔ آن بدیع معنوی و معانی است؛ اما نام‌آوا به‌عنوان زیرمجموعهٔ صدامعنایی ساختی است که تنها صوت را منتقل می‌کند، بر این اساس حوزهٔ آن بیشتر دستور زبان است.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۳۵)، *گزیده اشعار*، تهران: مروارید.
- نیما یوشیج (۱۳۹۰)، *دیوان کامل اشعار تهران*: انجمن قلم ایران.
- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۵)، *دستور زبان فارسی*، تهران: فاطمی.
- ایرانی، هوشنگ (۱۳۷۹)، *مجموعه اشعار و اندیشه‌های هوشنگ ایرانی «از بنفش تند تا به تو می‌اندیشم»*، تهران: نخستین.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس*، جلد اول، تهران: نویسنده.
- _____ (۱۳۷۴)، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم؟*، تهران: نو.
- باباجاهی، علی (۱۳۸۰)، *گزاره‌های منفرد*، تهران: سپنتا.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر فارسی*، تهران: ثالث.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۰)، *مجموعه اشعار*، تهران: زمان.
- رحیم‌بیگی، ساناز و طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر غیرزبانی در شعر گفتار»، *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوه‌گویا)*، سال پنجم، شماره چهارم، صص ۱۴۵-۱۷۰.
- روانشید، محمد (۱۳۷۹)، *با شاعران امروز (گفتگو با شاعران نسل نو)*، تهران: آروبیج.
- سپهری، سهراب (۱۳۶۸)، *هشت کتاب*، تهران: طهوری.
- شاملو، احمد (۱۳۹۱)، *مجموعه آثار (دفتر یکم)*، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۹)، «شعر گفتار و شعر پسانیمایی»، *مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه*، به کوشش علی‌اکبر کمالی‌نهاد، تهران: فرتاب، صص ۴۹۴-۴۷۸.
- صالحی، سیدعلی (۱۳۷۸)، *آخرین عاشقانه‌های ری را*، تهران: تهران.
- _____ (۱۳۸۲)، *شعر در هر شرایطی*، تهران: نگیما.
- _____ (۱۳۸۷)، *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- طاووسی آرانی، طیبه (۱۳۸۳)، «جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر»، *نشریه رشد*، شماره ۷۲، صص ۴۵-۳۹.
- عبدالتواب، رمضان (۱۳۶۷)، *فقه اللغة*، ترجمه حمیدرضا شیخی، مشهد: مشهد.
- غلامرزایی، محمد (۱۳۷۷)، *سبک‌شناسی شعر فارسی: از رودکی تا شاملو*، تهران: جامی.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۶)، *دیوان اشعار*، تهران: نیک‌فرجام.

- کرمی، احمد (۱۳۶۲)، گفتگو در شعر فارسی، تهران: ما.
- کمرخانی، ماندانا (۱۳۸۹)، بررسی شاخصه‌های جریان شعر گفتارگرا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه.
- محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، بدیع نو، تهران: آگاه.
- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمدین قوص (۱۳۷۰)، دیوان اشعار، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸)، گزیده غزلیات شمس، شرح و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: امیرکبیر.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، شعر و هنر، تهران: بی‌تا.
- نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۳)، «صوت‌آواها و نظریه منشأ زبان»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۳، صص ۱۱۵-۱۳۱.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵)، فرهنگ نام‌آوایی فارسی، مشهد: فردوس.
- یول، جورج (۱۳۷۷)، نگاهی به زبان، ترجمه نسرین حیدری، تهران: سمت.