



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

نقد نظریه‌ی شعر جدول ضربی شفیعی کدکنی

مریم ساکی^۱، هادی طیبه^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۲۶ تا ص ۴۰)

[doi:10.22034/CAAT.2024.193708](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193708)

چکیده: در تعاریف مختلفی که برای شعر و دسته‌بندی انواع شعر از آغاز تا به امروز صورت گرفته است، معیارهای مختلفی مد نظر بوده است. شعر جدول ضربی، شعری است که شفیعی کدکنی اعتقاد دارد که در آن، واژگان بدون هیچ فکر و اندیشه‌ای و بنا بر تصادف با ظاهری متفاوت کنار هم قرار می‌گیرند که در حوزه‌ی اصل رسانگی، مفهوم خاصی را بیان نمی‌کند. شاعرانی که شعرشان از نظر شفیعی کدکنی عنوان شعر جدول ضربی را یدک می‌کشد و مستقیم به آن‌ها و شعرشان اشاره داشته است، یدالله رویایی و سهراب سپهری هستند که از جمله شاعران جدی شعر معاصر فارسی به شمار می‌روند. نگارندگان در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بررسی منابع کتابخانه‌ای به این نظریه پرداخته‌اند، همچنین تحلیل شاهد مثال‌هایی که به زعم دلایل شفیعی کدکنی جدول ضربی محسوب می‌شوند، مانند: گزینش واژگان به صورت تصادفی، نامتناسب بودن واژگان یک بند شعری و تصادفی بودن این اشعار را با دیدگاهی انتقادی مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که عنصر تناسب و ارتباط واژه‌ها و نشانه‌ها در محور همنشینی و جانشینی باعث می‌شود، انجسام طولی و عرضی اثر ادبی بیشتر شود. از طرفی انتخاب ناخودآگاه واژه‌ها برای ترکیب‌ها در سطح شعر بدون پشتوانه‌ی فکری و اندیشه‌ای نیست و اندوخته‌های فرهنگی و زبانی در گزینش واژگان دخیل است.

کلیدواژه‌ها: تناسب، شعر جدول ضربی، گزینش واژگان، محور همنشینی، ناخودآگاه.

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا همدان، همدان، ایران.//

saki.maryam66@gmail.com

^۲. دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. (نویسنده مسئول) // tite.hadi@gmail.com



مقدمه

از آغاز پیدایش شعر تا کنون تعاریف مختلفی درباره‌ی شعر بیان شده است. برخی لزوم عروض و قافیه را جزء ارکان شعر دانسته‌اند و بعضی عاطفه و خیال و تصویری سازی و در نگاه فرمالیست‌ها هم شعر را اتفاقی در زبان تعریف کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۰). در خلال این تعاریف، شفیع کدکنی تعریف متفاوتی از گونه‌ی شعری موسوم به شعر «جدول ضربی» ارائه کرده است، در تعریف شعر جدول ضربی بیان می‌شود: «شما بدون اینکه بدانید در «خط عمودی» چه کلماتی در شُرْف شکل‌گیری است، مشغول پر کردن «خط افقی» هستید و ناگهان متوجه می‌شوید که سر و کله‌ی کلمات یا جملاتی، روی خط عمودی، پیدا شده است که شما به هیچ وجه در فکر آن‌ها نبوده‌اید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۴۷۹). همچنین بیان می‌دارد، انتخاب کلمات هم خانواده بدون عاطفه و تفکر مانند «دیدم برای جامعه آب‌ها/ نظم بزرگ آزادی است» منجر به شعر جدول ضربی می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۷۴). در این نوع شعر ادعا می‌شود، عنصر اندیشه و احساس به کناری می‌رود و از ساختار کلمات می‌توان استعاره و تمثیل‌های تصادفی به دست آورد. این عقیده درباره‌ی شعر و کنار هم قرار گرفتن واژه‌ها، صرفاً شعر را یک نگاه فرمی و ظاهری می‌داند که مفهوم و معنا کنار گذاشته می‌شود. هر چند ممکن است ترکیب‌های ایجاد شده غریب و جدید باشند، اما اگر زبان را یک نظام نمادین در نظر بگیریم، مدلول‌ها که حاصل اندیشه و دریافت‌های ذهن شاعر است، در ذهن با دال‌های زبانی یا نشانه‌ها به بیرون نگاشت می‌شود. ممکن است، قضاوت درباره‌ی ظاهر شعر کمی دور از انصاف باشد، از این رو بیان دال‌ها در بستر شعر یک فرایند سطحی و بدون غنای فکری نیست، بلکه انتخاب واژگان برای بیان مفهوم، ساختار پیچیده‌ای دارد. از آنجا که زبان یک محصول اجتماعی است و در واقع یک قرار داد اجتماعی و در ناخودآگاه گویشوران زبان، ثبت است، نمی‌شود واژگان را ماشین‌وار و بدون پشتوانه‌ی اندیشه‌ای در نظر گرفت. در پس انتخاب هر واژه، اندیشه و تصویری وجود دارد که شاعر برای بیان مفهوم مورد نظر دست به انتخاب می‌زند. هر چند که در ظاهر این گمان باشد که انتخاب واژگان و چینش آن‌ها کاملاً اتفاقی است، در حالی که در نهایت ما با واژگانی انتخاب شده روبه‌رو هستیم که در بستری از تناسب و هماهنگی در محور هم‌نشینی کنار هم قرار می‌گیرند. ما برای انتخاب، محدود به انباشت‌های واژگانی و زبانی مختص به فرهنگ و زبان خود و تجربه‌های شخصی هستیم. «هیچ اندیشه‌ای بدون حضور دال موجودیت نمی‌یابد؛ زیرا به طور یقین باید علائم و نشانه‌هایی در قالب اصوات، حروف یا واژگان وجود داشته باشند تا معنایی را در ذهن ما خلق کنند؛ بنابراین دال و مدلول ملزم یکدیگرند» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۶).

انتخاب ناخودآگاه واژگان در بستری از انباشت‌های زبانی، واژگانی، تجربی و زیستی، اتفاق می‌افتد. از این رو ظهور کلمات هم خانواده و متناسب در محور هم‌نشینی زبان اگر هم اتفاقی و تصادفی باشد؛ بدون فکر و عاری از بیان مفهوم واحد نیست، زیرا در پس انتخاب شاعر، هدف بیان اندیشه و احساس او را به انتخاب و بیان ذهنیات وادار می‌کند.



در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای ابتدا به نقد و تحلیل دیدگاه شفیعی کدکنی درباره‌ی شعرهای جدول ضربی از منظر ناخودآگاه و تناسب کلمات در ترکیب‌های شعری، پرداخته می‌شود، سپس بر اساس دیدگاه‌های ناخودآگاه و تناسب واژگانی نظریه‌ی شفیعی کدکنی را به بحث و نقد می‌گذارد. شاهد مثال‌ها از اشعار سهراب سپهری و یدالله رویایی انتخاب شده‌اند؛ چراکه همواره نقدهایی بر نوع انتخاب واژگان و تصویرسازی‌های شعری آن‌ها بیان شده است. هر چند هوشنگ ایرانی از اولین کسانی است که سعی در برهم زدن نظم واژگانی پیشین داشته است، اما سهراب سپهری و یدالله رویایی همواره سعی بر اثبات روش شعری خویش در ساحت شعر فارسی معاصر داشته‌اند، از این رو در این مقاله به عنوان جامعه‌ی آماری در نظر گرفته شده‌اند.

پیشینه‌ی پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که به موضوع بررسی این پژوهش نزدیک هستند عبارت‌اند از:

۱. مقاله‌ی شفیعی کدکنی «شعر جدولی آسیب نسل خردگریز» (۱۳۷۷) که با مصداق‌هایی از اشعار سهراب سپهری و هوشنگ ایرانی، به تشریح این اصطلاح پرداخته است.
 ۲. محمدرضا محسنی در مقاله‌ی «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه» (۱۳۸۶) به بررسی دیدگاه لکان درباره‌ی زبان و ناخودآگاه می‌پردازد که در این پژوهش رابطه‌ی دال و مدلول و همچنین امیال سرکوب شده که در واپس رانی به ناخودآگاه منتقل می‌شود، محل بحث قرار می‌گیرد و چگونگی تشکیل نظام نمادین را بیان می‌کند.
 ۳. علیرضا رعیت حسن آبادی در مقاله «تحلیل چرایی تقابل گفتمان محمدرضا شفیعی کدکنی با یدالله رویایی» (۱۳۹۴) به تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رویایی در زمینه‌ی زیبایی شناسی شعر پرداخته است.
 ۴. مهدی شریفیان در «نقد عرفانی شعر نشانی سهراب سپهری» (۱۳۸۶) با بهره‌گیری از روش تحلیل و نقد عرفانی بنیادهای عرفانی و آموزه‌های صوفیانه را در شعر سهراب سپهری مورد بررسی قرار داده است.
 ۵. ضیاءالدین ترابی در «سهراب سپهری: استعاره نو و تعلیق معنی» (۱۳۸۶) به شیوه‌ها و شگردهای سپهری برای تعلیق معنی اشاره کرده است.
- لازم به ذکر است، در باب ارتباط نشانه‌ها و تناسب واژگان در محور همنشینی و جانشینی در شعر سهراب سپهری و یدالله رویایی پژوهشی صورت نگرفته است.

روش شناسی پژوهش

نگارندگان در این پژوهش با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و با روش توصیفی- تحلیلی به دیدگاه شفیعی کدکنی در باب شعر جدول ضربی پرداخته‌اند و آن را مورد تحلیل، سنجش و ارزیابی قرار داده‌اند.

یافته‌های پژوهش



ناخودآگاه در انتخاب واژه‌ها

آنچه از آن به عنوان گزینش واژگان یاد می‌شود مربوط به حوزه‌ی انتخاب در محور جانشینی کلمات است. این انتخاب‌ها در شعر در سه سطح اتفاق می‌افتد: «موقعیت خودآگاهی، موقعیت نیمه خودآگاهی و موقعیت ناخودآگاهی. این سه، چونان سه دایره‌ی متداخل هستند که وجوه مشترک و افتراقی دارند به اعتبار زمینه‌ی غالب‌شان به یکی از این سه قطب گرایش بیشتری دارند. هر چه سروده‌ها از موقعیت نخست فاصله بگیرند و به موقعیت سوم نزدیک‌تر شوند، قابلیت تأویل‌پذیری و معناپذیری آن‌ها بیشتر می‌گردد» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۴۲). گزینش واژه‌ها و ترکیب آنان در محور همنشینی هرچه به موقعیت سوم نزدیک‌تر باشد «در نظام معناپردازی شعر آزاد، آزادی خواننده و قابلیت معناداری و تأویل‌پذیری شعر بیشتر و به همان نسبت درجه‌ی هنری آن افزون‌تر می‌گردد» (همان) که از آن به عنوان ابهام هنری یاد می‌شود. با بررسی این سه موقعیت و ارتباط آن‌ها با «عنصر تناسب» می‌توان نشان داد که عبارت «جدول ضربی» که نوعی تصادفی بودن و بی‌اندیشگی و فاقد معنابودن را با خود حمل می‌کند، جای تأمل و نقد دارد. پس برای تبیین این مسأله و مطابق با این رویکرد سه حالت را در نظر می‌گیریم:

الف) اگر شاعر در سطح خودآگاه به گزینش واژه‌ها دست برده باشد به وسیله‌ی تناسب‌هایی که در محور همنشینی ترکیب‌ها با همدیگر دارند می‌توان نشان داد که ترکیب‌ها هدف دار و غایت‌مند هستند. ب) اگر در سطح ناخودآگاه به گزینش واژه‌ها در سطح جانشینی کلمات دست زده و آن‌ها را در سطح همنشینی ترکیب کرده باشد؛ علاوه بر آنکه نمی‌توان با وجود «تناسب» و پیوند بین ترکیب‌ها در سطح همنشینی عبارت «جدول ضربی» را مناسب شمرد، گزینش این واژه‌ها نیز در نهایت حاصل ضمیر ناخودآگاه شاعر است و بی‌علت و بی‌معنی نیستند و هدف‌دار و غایت‌مند هستند. ج) اگر این گزینش‌ها حاصل موقعیت نیمه‌خودآگاه باشد و ابهام هنری باشد، اما در سروده به عنصر غالب یا آنچه فرمالیست‌ها از آن به عنوان عنصر مسلط یاد می‌کنند، نرسیده باشد، همچنان از دو جهت می‌توان دست بر هدف‌دار بودن و غایت‌مند بودن ترکیب‌ها گذاشت، یکی از جهت تناسب و دیگری از جهت برآمدن از نیمه‌خودآگاهی شاعر.

اگر سخن شفیعی کدکنی را در باب شعر جدول ضربی بپذیریم و قبول کنیم شاعر چند واژه را در محور طولی و چند واژه را در محور افقی نوشته و سپس آن‌ها را در هم ضرب کرده است، باز هم نمی‌توان رأی داد به اینکه ترکیب‌ها به صورت تصادفی ساخته شده‌اند. یک پرسش و پاسخ می‌تواند تبیین‌کننده‌ی این موضوع باشد. در مقام این پرسش که چرا شاعر این واژه را انتخاب کرده است و چرا واژه‌ای دیگر را انتخاب نکرده است؟ این نشان می‌دهد هر واژه‌ای که شاعر یا فرد به کار می‌بندد، حاصل نوعی نگرش آگاهانه یا ناخودآگاه اوست. وقتی شفیعی کدکنی عبارت شعر جدول ضربی را به کار می‌برد؛ منظور او سهراب سپهری، یدالله رؤیایی و قاعدتا شاعرانی مانند بیژن الهی، علی باباچاهی، بهرام اردبیلی و... است که در سطح ترکیب و هنجارگریزی‌های معنایی در جست‌وجوی کشف آفاق تازه‌ای بوده‌اند، همانطور که در مقدمه ذکر شد، شاعر برای کاربرد واژگان در شعر در سه سطح خودآگاه، ناخودآگاه



و نیمه خودآگاه، دست به انتخاب می‌زند. در حوزه‌ی خودآگاه تکلیف روشن است و فرد با توجه به هوشیاری به امور و پیرامون و مقصد زبان دست به انتخاب می‌زند. آنچه که در حوزه‌ی شعر از نظر خیال‌انگیزی و کشف شعری و ابهام هنری رخ می‌دهد، عموماً در بستر ناخودآگاه اتفاق می‌افتد.

«ناخودآگاه جایگاه کشش‌های فطری، تمایلات و خاطرات سرکوب شده و بنیادی‌ترین و ابتدایی‌ترین بخش از دستگاه روانی انسان است. این نظام، مسائل و رویدادها را، به همان شکلی که واقع می‌شوند در خود ثبت کرده و توان فعلیت بخشیدن آن‌ها را در قالب کلام و قابلیت‌های بیانگرانه ندارد، نه قواعد منطقی و خردمندانه در این نظام راه دارند و نه نظم زمانی، ادراکات عالم ناخودآگاه حتی از قابلیت نفی یا تشکیک نیز برخوردار نیست» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۷). با این توضیح، ناخودآگاه ظرفی است که تمام اتفاق‌ها و تجربیات و اندوخته‌ی زبانی یک فرد در آن ذخیره می‌شود و بر اساس ذخیره کردن اطلاعات دریافتی عمل می‌کند که بنا به ضرورت به سطح خودآگاه درمی‌آید و در قالب زبان بیان می‌شود.

شاعران برای بیان مقاصد ذهنی خود با انتخاب واژگان و قرار گرفتن در بستری از فرهنگ و اجتماع و تاریخ از مجموعه‌ای از پیش حاضر شده دست به انتخاب واژگان می‌زنند. حتی اگر این انتخاب به طور ناخودآگاه و کاملاً ناهوشیارانه انجام شود، هنگامی که به موضوع و مفهوم خاصی فکر می‌کنند کلماتی انتخابی در شعاع موضوعی است که ذهن آنان را به سطح هوشیار یا خودآگاه می‌آورد. از این رو نمی‌توان انتخاب واژگان در شعر را صرفاً تصادفی و بدون پشتوانه‌ی فکری و اندیشه‌ای و فرهنگی، به حساب آورد. به بیان دیگر هر جمله و واژگانی ژرف ساخت و روساختی دارند که سطح ژرف واژگان اندیشه‌ی نهفته‌ی آن را به همراه دارد مثلاً در بند: «با تو بهار/ دیوانه‌ایست/ که از درخت بالا می‌رود/ و می‌رود تا باد» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۵۰۴) حرف اضافه‌ی «با» به این دلیل آمده است تا بالا رفتن بهار (به عنوان یک موجود مستقل) را از درخت به ذهن متبادر کند. همزمان می‌تواند، معنای «با وجود تو» نیز بدهد. واژه‌ی بهار به دو دلیل گزینش شده است: الف) در میان مردم کردنشین این اعتقاد وجود دارد که بهار دیوانه است و این دیوانگی را به علت مشخص نبودن وضعیت آب و هوا در این فصل به آن نسبت داده‌اند ب) بهار به عنوان موجودی مستقل (آنیمیسیم) از درخت بالا می‌رود. شاعر این کارکرد را با آوردن واژه‌ی دیوانه عینی‌تر کرده است، زیرا طبیعی می‌نماید که دیوانه از درخت بالا برود. آمدن واژه‌ی بهار و بالا رفتن آن به عنوان یک دیوانه از درخت، سرسبزی درخت را نیز به ذهن متبادر می‌کند، به عبارتی در این سطرها تمامی واژگان بر اساس رابطه‌های خاصی که با یکدیگر دارند، گزینش شده‌اند.

آنچه که انتخاب واژگان را رنگی دیگر می‌دهد و برای شعر و بستر شعر آماده می‌کند، انتخاب کلمات به صورت نیمه خودآگاه است که در اینجا خلاقیت هنری شکل می‌گیرد. یعنی شاعر به صورت ناخودآگاه اطلاعات ذهنش را تداعی می‌کند و بعد با آموخته‌های شعری که آن هم نشأت گرفته از ناخودآگاه است، دست به خلاقیت می‌زند. «فروید معتقد بود، زمانی که کلام منعقد می‌شود و سخن بر زبان جاری می‌شود، این یادمان‌های ذهنی از مرحله



ناخودآگاهی می‌رسند» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۸). در واقع فرد در جبری از ناخودآگاه اسیر است که بدون آن امکان ندارد واژه یا حرفی را بر زبان آورد، به تعبیری دیگر هر دالی یادآور مدلولی است که شاعر آن را بیان می‌کند. در این شعر از سپهری «و یک‌بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد/ و باران تندی گرفت/ و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ،/ اجاق شقایق مرا گرم کرد» (سپهری ۱۳۹۸: ۲۲۸) حدود جغرافیایی و خاطره‌گونه‌ی شاعر با ترکیب اضافی «بیابان کاشان» کاملا درک می‌شود یا در جایی که سهراب در پی خاطراتش از مرگ پدرش می‌گوید: «پدرم وقتی مرد آسمان آبی بود،/ مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد» (سپهری، ۱۳۹۸: ۱۶۰). در ساخت زبانی و فرهنگی مردم کاشان وقتی زن باردار می‌ترسد یا بهت زده می‌شود، معتقد هستند که جنین زیبا می‌شود. در این بندها علاوه بر هجوم رخدادهای گذشته به ذهن شاعر که در ناخودآگاه او ضبط شده است، بلکه بعد از به خاطر آوری شاعر توانسته است در آن‌ها خلاقیت هنری چه به صورت حس‌آمیزی چه به صورت ترکیب و تضمین از باورهای فرهنگی دست به خلاقیت شعری بزند.

تناسب در محور همنشینی و جاننشینی

یکی از تمهیداتی که به وسیله‌ی آن می‌توان مفهوم و عبارت «شعر جدول ضربی» را نقد کرد، حضور تناسب در محور همنشینی بین کلمات است، به عبارتی می‌توان با پیدا کردن تناسب‌ها در محور همنشینی، تصادفی بودن و بی‌معنا بودن ترکیبات را در طول و محور افقی شعر رد کرد. گاهی ارتباط و تناسبی که بین کلمات در محور همنشینی وجود دارد؛ در سطح ترکیب بر اساس تناظرهای یک به یک صورت می‌گیرد. گاهی نیز در سطح جمله اتفاق می‌افتد و بر اساس یکی از صور خیال مانند استعاره، مجاز و کنایه است. در سطح ترکیب مانند: «دست غم تکیه‌گه چانه‌ی پندار مدار/ اشک حسرت به شکنج لب تبار، مبار/ مشت افسوس مزین بر سر زانوی دریغ/ پنجه در موی مکن سر زگریبان بردار» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۳). در عبارت‌های مشخص شده که یا اضافه‌ی اقترانی‌اند در سطح ترکیب یک به یک باهم تناسب دارند و در ارتباط هستند. در مصرع اول دست غم و چانه‌ی پندار هر دو اضافه‌ی اقترانی است (می‌توان گفت دستت را به نشانه‌ی غم بر چانه‌ات به نشانه‌ی پندار نگذار) و دست با چانه در ارتباط است که دستش را زیر چانه می‌گذارد و غم نیز با پندار در ارتباط است از آنجا که اندیشیدن بسیار موجب ملال و اندوه می‌شود. در مصرع‌های بعدی نیز اشک با لب در تناسب است و حسرت با تبار، مشت با زانو در ارتباط است که مشت را به نشانه‌ی دریغ بر زانو می‌زنند و افسوس نیز با دریغ در تناسب است. این ارتباط‌های یک به یک در سطح ترکیب در جای جای شعر رؤیایی دیده می‌شود: «پیچید در گلوی سپید سحر به درد/ فریاد واپسین شب از خنجر زمان/ برخاست نعره از دل دریای شرق باز/ خورشید برگرفت نقاب از رخ نهان» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۲۸). در این بند از چهار پاره در سطح ترکیب با ارتباط‌هایی یک به یک روبه‌رو هستیم. ضمن آنکه باید به طبیعت جاندار و آنیمیسیم موجود در تصاویر نیز گوشه‌ی چشمی داشته باشیم. پیچیدن در گلو با فریاد واپسین شب و خنجر زمان نیز با شب در ارتباط است. شاعر برای آنکه کشتن شب، توسط خنجر زمان، طبیعی‌تر جلوه کند؛ به گلوی سحر



(اضافه‌ی استعاری = استعاره‌ی مکنیه) ویژگی و حالتی انسانی یعنی صفت درد را بخشیده است. فریادی که در هنگام کشتن شب بر می‌آید؛ در گلوی سپید سحر پیچیده است. در واقع شاعر خواسته برای طلوع آفتاب زمینه‌سازی کند و این مفهوم را در مصرع آخر نیز می‌بینیم. این ارتباطها در سطح ترکیبات استعاری و اقترانی در شعر رؤیایی دیده می‌شود.

یکی از نمونه‌های شعری که شفیعی کدکنی تحت عنوان شعر جدول ضربی در کتاب ادوار شعر فارسی بر آن‌ها اشکال می‌گیرد (صفحه‌ی ۷۴) این بخش از سروده‌ی رؤیایی است: «دیدم برای جامعه‌ی آب‌ها/ نظم بزرگ آزادی است/ آزادی است و عریانی» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۲۳). در این نمونه جامعه با نظم بزرگ و آب با آزادی در ارتباط است، از آن جهت که آب صفت آزادی، حرکت را در خود دارد. ممکن است این پرسش ایجاد شود که واژگان در سطح ترکیب جداگانه یک به یک به هم مرتبط هستند، اما وقتی در محور همنشینی با واژگان دیگری ترکیب می‌شوند؛ این ارتباط چگونه حفظ می‌شود؟ پاسخ روشن است ما با مجموعه‌ای از تصاویر ذهنی مرتبط با آنیم‌سیم روبه‌رو هستیم، مثلاً در نمونه‌ی بالا آب به مثابه‌ی انسان دارای جامعه انگاشته شده است و دارای نظم بزرگی از آزادی است. بین انسان و آب از حیث نظم ارتباط وجود دارد، به عبارتی نظم وجه شبه عبارت است، چرا که ساختار آب نیز دارای مولکول‌های h و o است که به صورت منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند و حتی دارای یک پیوند کوالانسی مشخصی است. جامعه‌ی انسانی نیز دارای نظم خاصی است. حالا از زاویه‌ی دیگر نیز می‌توان به آزادی عمل و حرکت آب بر روی سطوح و اشیاء نگاه کرد و این آزادی را به انسان نسبت داد. در این مورد آب به عنوان یک دال بر مدلولی که حاصل تأویل است دلالت می‌کند. آب دال است و انسان بودن و موجودی مستقل بودن مدلول است و این مدلول هم از واژه‌ی جامعه هم از واژه‌ی آزادی به ذهن متبادر می‌شود. از سویی دیگر آزادی به عنوان یک صفت هم با جامعه ارتباط دارد هم با آب به عنوان دال و هم با مدلول تأویلی آب ارتباط دارد.

در واقع در شعر رؤیایی پیوند بین طبیعت و انسان، پیوندی ناگسستنی است و بسامد بالایی از آنیم‌سیم در سطح ترکیب وجود دارد. درباره‌ی سطر پایانی این بند از هفتمین شعر «دریایی‌ها» یعنی «آزادی است و عریانی» نیز لازم به ذکر است؛ بیان شود: اگر قرار باشد که هر سبک از شعر را با یک بوطیقای ثابت بررسی کرد، در طول تاریخ ادبیات می‌بایست بوطیقای سبک هندی را و بوطیقای شعر نو و بسیاری از جریان‌ها را نادیده گرفت، بنابراین در برخورد با یک شعر لازم است بر اساس بوطیقای مورد نظر خود شاعر با آن شعر برخورد کرد. روشن است که در تفکر رؤیایی «شعر اگر تصویر نداشته باشد شعر نیست، اندرز است و موعظه، آنچه را ما امروز تصویر نام می‌دهیم، در گذشته خیال نامیده می‌شد. شعر بی‌تصویر شعر کم‌ارتفاعی است» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۱۵۱). از این سو به کارگیری انواع اضافه‌های استعاری، تشبیهی، ملکی، اقترانی، بیانی، حضور تصاویر ذهنی و ... طبیعی می‌نماید. از سویی دیگر در تفکر رؤیایی که طبیعت و همه چیز پیرامون انسان می‌چرخد بر عرفان در شعر حجم تأکید دارد که در آن همه چیز پیرامون انسان می‌چرخد. چنانچه بیژن‌الهی نیز بر این مسأله در شعر حجم تأکید کرده است: «قراردادی را پذیرفتن در نپذیرفتن هیچ قراردادی یک حرکت عرفانی است و در حقیقت فضای حجم یک فضای عرفانی است، این



حرکت یک حرکت ایرانی است، همانطور که عرفانیت ایرانی است. حرکت ما عرفانی در شعر است. ما در شعر عرفان می‌کنیم» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۴۴). با این تفسیر می‌توان به سطر پایانی نگاه کرد که آب، انسان است و هیچ تعلق از خود ندارد از آن جهت عریان است و آنگونه که هست خود را می‌نماید، یعنی آب اگر کدر باشد؛ خود را نشان می‌دهد و اگر زلال باشد نیز. از این جهت آب عریان است، همچنین آب در اصل هیچ رنگی از خود ندارد، حمل این نوع رنگ بر تعلقات مادی نیز امکان پذیر است و از این جهت نیز آب، بی‌رنگ و عریان است. از سوی دیگر دریا، آب می‌تواند در تفکر رؤیایی نماد بخشندگی و بزرگی نیز باشد، از آن جهت که آب ممکن است؛ همه چیز را با خود همراه کند و با خود جاری کند و از این جهت می‌تواند حاوی گذشته‌های و تاریخی و یک پیشینه و سرگذشت باشد، همانند یک انسان، آن‌جا که می‌گوید «در آب دانشی است/ وقتی که می‌رود» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۵۰۲) نیز بر همین مسأله تأکید دارد. پس نسبت دادن صفت عریان به آب با توجه به تفکر رؤیایی منطقی می‌نماید. نکته‌ی نهایی در رابطه با این سطور از شعر رؤیایی در پیوند دو مصرع نهفته است. در واقع آن نظم بزرگ آزادی برای آب، چه به مثابه‌ی یک موجود مستقل چه به مثابه‌ی یک انسان، عریانی است. بنابراین هم در سطح ترکیب «جامعه‌ی آب‌ها» منطقی است و هم نسب دادن صفت «نظم بزرگ آزادی» به آن منطقی می‌نماید، چرا که تناسب «نظم بزرگ آزادی» هم با آب برقرار است هم با انسان، به عبارتی هم آب دارای نظم و بزرگی و آزادی عمل است هم انسان دارای نظم و بزرگی و آزادی است. اگر بخواهیم با دیدگاه شفیعی کدکنی بنگریم باید این بیت از حافظ را مورد انتقاد قرار دهیم «هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست/ بازش ز طره‌ی تو بمضرب می‌زدم» (حافظ، ۱۳۹۴: ۴۳۳) و بگوییم بیت جدول ضربی است و بر تصادفی بودن و بی‌معنا بودن آن صحنه بگذاریم. ضمن اینکه اشاره خواهیم کرد که هیچ سخنی تصادفی نیست، لیکن تناسب یکی از تمهیداتی است که به وسیله‌ی آن می‌توان دقیق بودن و حساب شده آمدن کلمات را در سطح ترکیب در محور همنشینی نشان داد. در این بیت حافظ نیز مرغ با شاخ و فکر نیز با سخن در ارتباط است. یکی دیگر از کسانی که شفیعی کدکنی در باب شعر جدول ضربی او را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ سهراب سپهری است. شفیعی کدکنی پاره‌ای از شعر «صدای پای آب» سهراب را مثال می‌زند: «روی آگاهی آب/ روی قانون گیاه/ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم/ در نمازم جریان دارد ماه سنگ از پشت نمازم پیداست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۷) و معتقد است که ساختار و ترکیب شعر سهراب را الی غیرالنهاییه «با جدول ضرب چند اسم مصدر (از مقوله‌ی بارش) و چند اسم ذات و اسم معنی تا بی‌نهایت می‌توان ادامه داد» (همان: ۲۰) در ادامه شفیعی کدکنی برای اثبات این حرف متنی را می‌نویسد: «جهش صاعقه از فرق تگرگ/ تپش زندگی از ساقه به صبح/ وزش حسرت از چشم به باغ» (همان: ۲۰) و می‌گوید که این نوع شعرها «محصول جدول ضرب خانواده‌ی کلمات و در عمل نوعی تردستی در سبک شعر است و سبک او منحصر است در بالا بردن بسامد حسامیزی» (همان: ۲۰). نکته‌ی اول که باید در ارتباط با این سخنان شفیعی کدکنی اشاره کنیم این است که ایشان در مثالی که از سهراب می‌آورد یک بند کامل را برش نداده‌اند و یک مصرع را که مربوط به بند قبل است با بندی دیگر در هم آمیخته کرده است؛ بدیهی است در اینصورت خواننده وقتی که «موسیقی شعر» را می‌خواند این احساس عدم ارتباط مصرع‌ها نیز تا حدی به



او دست دهد. نکته‌ی بعدی این است که یک مصرع کامل را در دو مصرع نوشته‌اند، به عبارتی برای روشن شدن این مسأله شعر سهراب را می‌آوریم:

«و خدایی که در این نزدیکی است: / لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند. / روی آگاهی آب، روی قانون گیاه. / من مسلمانم. / قبله‌ام یک گل سرخ. / جانمازم چشمه، مهرم نور. / دشت سجاده من. / من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم. / در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف. / سنگ از پشت نمازم پیداست: / همه ذرات نمازم متبلور شده است» (سپهری، ۱۳۹۸: ۱۵۹).

حالا اگر تفاوت شیوه‌ی نگارش شعر توسط شفیعی کدکنی و برگزیدن سطرها را نگاه کنیم؛ متوجه این امر می‌شویم که از هر بند مصرعی برداشته است چنانچه در تفسیر شعر و تأویل ترکیبات اثر می‌گذارد. در شیوه‌ی نگارش ایشان «روی آگاهی آب / روی قانون گیاه / من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» بدیهی است در اینگونه نگارش اشتباه هیچ ارتباطی دیده نشود و مخاطبی که شعر سهراب را پیش چشم خود نگردد به این بیراهه برود، اما ما این مسأله‌ی نگارش اشتباه را کنار می‌گذاریم و آن را خطایی سهوی فرض می‌کنیم، سپس به تأویل تفسیر و تناسب حس‌ها می‌پردازیم. سهراب در بند نخست حضور خدا را به خود بسیار نزدیک می‌بیند و خدا را جدای از انسان‌ها تصور نمی‌کند این امر صریحا در قرآن نیز آمده است «وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعَلَمُ مَا تُوَسَّسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ» (قرآن، ق: ۱۶). سهراب این «حضور» و «نزدیکی» خدا را در همه جا احساس کرده است، حتی «روی آگاهی آب» و «روی قانون گیاه». با توجه به این مسأله و اشاره‌ی سهراب به مسأله‌ی «حضور» که در قرآن نیز بارها به آن اشاره شده است «وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ» (قرآن، حدید: ۴) نمی‌توان از سایر بندها انتظار داشت که معانی و مفاهیم عرفانی یا تلمیحی به قرآن نداشته باشد. از این سو وقتی سهراب می‌گوید: روی آگاهی آب یا روی قانون گیاه، ما صرفا از آن حمل به یک آنیم‌سیم نمی‌کنیم که شاعر جان‌بخشی کرده است، بلکه در تصور عرفانی سهراب آب واقعا دارای جان، آگاهی و شعور است. این نیز خود از بهره‌ی همه‌ی موجودات از عشق ناشی می‌شود. در واقع به قول ابن سینا عشق در همه‌ی موجودات ساری و جاری است «این عشق غریزی و شوق فطری در نهاد تمام موجودات عالم امکان به ودیعه نهاده شود تا بتوانند خود را از نقصان به کمال برسانند» (ابن سینا، ۱۳۸۸: ۴۰۷) در واقع ابن سینا معتقد است که عشق امری است که در نباتات و نفوس و صورت آن‌ها نیز وجود دارد و آن را به سه دسته تقسیم‌بندی کرده است: «۱. عشق مختص به قوه‌ی مغذیه که سبب و مبدأ شوق اوست برای غذا در موقع احتیاج ۲. عشقی که مختص به قوه نمو است که منشأ اشتیاق است برای تحصیل کردن زیادی در اقطار سه گانه طول و عرض و عمق ۳. عشقی که اختصاص به قوه مولده دارد، که این هم مبدأ شوق اوست به جهت پدید آوردن موجودی شبیه به خود» (ابن سینا، ۱۳۸۸: ۴۱۰). و هر موجودی که دارای شعور و آگاهی باشد از عشق نیز برخوردار است. چنانچه ملاصدرا به تأثیر از ابن سینا معتقد است که «اثبات عشق در یک چیز، بدون اثبات حیات و شعور در آن، صرفا نامگذاری است. ما پیشتر حیات و شعور را در همه موجودات به اثبات رساندیم و عمده در این باب، همین است. اما افتخار تحقیق و اثبات این امر نه برای شیخ الرئیس ابن سینا و نه برای



هیچ یک از حکمای پس از وی تا به امروز دست نداده است. مگر برای صوفیان اهل مکاشفه که برای آن‌ها از راه یافت درونی و مطالعه کتاب الهی و سنت روشن شده است که همه‌ی اشیاء زنده و گویا و ذاکر خدا و تسبیح گوی و سجده‌گر ذات حق‌اند؛ همچنان که قرآن فرموده است: «وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَ لَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ» و یا: «وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (نیکزاد، ۱۳۸۸: ۴۵-۴۴). با توجه به همه‌ی این موارد باید به تناسب آگاهی با آب به عنوان یک پدیده‌ی طبیعی اقرار کرد. همچنین از حیث ادبی نیز نمی‌توان بر این ترکیب اشکال گرفت، زیرا که ما با نوعی از آنیمیسزم روبه‌رو هستیم که علت بیرونی (ارتباط معنایی با سطور دیگر) هم در آن وجود دارد. در مورد «قانون گیاه» هم این تناسب بین قانون و گیاه وجود دارد و گیاه برای رشد نیاز به مراقبت، نور آب و... دارد، در واقع برای رشد و نمو از نوعی قانون و نظم خاصی برخوردار است. سهراب در این قانون و نظم نیز حضور خدا را احساس می‌کند. مصرع دیگری که شفיעی کدکنی آن را از داخل بندی دیگر بیرون کشیده است «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» است و در کنار مصرع‌های دیگر قرار داده است. در این مصرع، نوعی هنجارگریزی یا برجسته‌سازی معنایی در تپش پنجره‌ها وجود دارد. تپش از ملائمت انسان است و غالباً در ارتباط با قلب به کار می‌رود. نخست باید اشاره کرد باز ما با آنیمیسزم روبه‌رو هستیم با این تفاوت که شاعر یک ویژگی ذهنی (نه حسی) مثل تپش را در کنار یک شیء نشانده است و در مجموع تصویری ذهنی آفریده است. همچنین با توجه به نوع تفکر سهراب خاصه در این شعر بدیهی است که اشیاء نه به واسطه‌ی انسان‌گونه‌ی شان، بلکه به واسطه‌ی موجودی مستقل دارای تپش انگاشته شوند. نوع ایرادی که شفיעی کدکنی می‌گیرد این است که در اینگونه مصرع‌ها استعاره‌ها و تمثیل‌های تصادفی به دست می‌آید. نمی‌توان حکم کرد که این امر حسن یا عیب شعر محسوب می‌شود و اصلاً چرا می‌بایست دنبال عیب و حسن شعر بود؟ وقتی که می‌توان با تحلیل، تأویل، بررسی، تطبیق و سنجش یک اثر ادبی زیبایی‌های آن را آشکار کرد. همچنین در اینگونه موارد که استعاره‌ها و تمثیل‌های زیادی به دست می‌آید بر میزان تأویل‌پذیری یک اثر ادبی می‌افزاید، چنانچه آیزر معتقد است: «آفریدن معنای اثر به عهده‌ی خواننده است؛ و خواننده معنا را نه برای نویسنده یا کسی دیگر، بل برای خود می‌سازد. مجموعه‌ی تأویل‌های خوانندگان، سازنده‌ی افق معنایی اثر است، یعنی شرایط نهایی تحقق معناهاى متن» (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۸۷)، مثلاً در مورد همین مصرع سهراب «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» ترکیب تپش پنجره‌ها می‌تواند تأویل‌ها متفاوتی را به همراه داشته باشد و مخاطب را در تولید دوباره‌ی اثر یاری کند. بدین صورت اثر مدام در حال تازه شدن است. این کارکرد توسط دست بردن در محور جانشینی و نوع هنجارگریزی نحوی در «تپش پنجره‌ها» صورت گرفته است. پنجره نماد ارتباط است، چرا که به واسطه‌ی آن می‌توان از درون به بیرون نگریست. تپش پنجره نیز وقتی است که پنجره باز و بسته می‌شود که باعث ورود نور به داخل می‌شود، پس می‌توان گفت شاعر با روشنی وضو می‌گیرد. از طرفی ممکن است، شخصی پنجره را انسانی تصور کند که با تپش قلب خود به وضو گرفتن می‌رود. ترکیب «تپش پنجره‌ها» از حیث جان‌بخشی و اینکه اشیاء دارای جان انگاشته شوند با تفکر عرفانی سهراب که پیش از این به آن اشاره شد؛ تناسب دارد. از سویی دیگر شاعر در محور جانشینی کلام دست برده است و به جای «باز و بسته شدن» واژه‌ی «تپش» را گذاشته است،



به نوعی از این جهت که ترکیب مورد نظر اضافه‌ی استعاره‌ی است؛ هنجارگریزی معنایی محسوب می‌شود و از این جهت که در محور جانشینی کلمات دست برده است؛ هنجارگریزی نحوی دارد، همچنین تناسب تپش با پنجره در باز و بسته شدن است. پس نمی‌توان با حضور معناهای چندگانه مخالفت کرد وقتی که عامل تناسب سبب کنار هم قرار گرفتن منطقی کلمات در محور همنشینی شده است.

نتیجه‌گیری

با در نظر گرفتن پشتوانه فرهنگی و تجربی و زیستی و اندوخته‌های زبانی شاعر می‌توان گفت هر واژه نماینده کلیاتی از اندیشه است که بازگو کننده شرح حال و اقلیم و جغرافیا و تجربیات شخصی و احساسات هنگام مواجهه با اتفاقات ناگوار و گاه گوارای شاعر است که در انتخاب واژگان در بستری از کلمات و اندیشه بیان می‌شود.

حضور عنصر تناسب و ارتباط واژه‌ها و نشانه‌ها در محور همنشینی و جانشینی باعث می‌شود، انجسام طولی و عرضی اثر ادبی بیشتر شود. این رابطه‌ها در شعر سهراب سپهری بیشتر حالت تلمیحی دارند و در محور جانشینی دست به پیوند نشانه‌ها می‌زند، یعنی یک نشانه تأویل‌پذیر است و در مورد تأویلی خود با سایر نشانه‌ها در محور طولی و عرضی ارتباط برقرار می‌کند. در شعر سهراب این نوع تلمیح‌ها غالباً عرفانی و در اشاره به قرآن است.

در شعر رؤیایی تناسب امری است که در محور عرضی و طولی شعر به دو صورت انجام گرفته است: الف) بین واژه‌ها تناظرهای یک به یک به وجود می‌آید، یعنی واژه‌های اول در ترکیب اول با واژه‌های اول در ترکیب دوم و واژه‌های دوم در ترکیب اول با واژه‌های دوم در ترکیب دوم ارتباط دارد. ب) ارتباط میان واژه‌ها به مدلول‌ها و تأویل‌ها بر می‌گردد، یعنی یک دال بر مدلولی تأویلی دلالت می‌کند که با دال دیگری که بر مدلول تأویلی دیگری دلالت می‌کند، در محور همنشینی ارتباط برقرار می‌کند.

بنا بر تحلیل‌ها و مباحث گفته شده، می‌توان به این نتیجه رسید که؛ به کار بردن اصطلاح «شعر جدول ضربی» چندان مناسب اشعار سهراب سپهری و یدالله رویایی و دیگر شاعرانی که سعی در خلق تصویرهای جدید با در نظر گرفتن قابلیت واژه‌گزینی در بستر شعر فارسی، نیست؛ زیرا واژه‌های منتخب در پیکره شعر دارای ژرف ساختی در محدوده زبانی و تجربیات فردی و اجتماعی است و همچنین تناسب واژگانی در ساخت هم‌نشینی محور زبان تناظری یک به یک دارد که یکپارچگی ژرف ساختی و مفهومی را مستحکم تر و دارای پیوند عمیق به پیش چشم مخاطب تصویر می‌کند.

در پژوهش حاضر سعی شد که به دو سوال عمده پاسخ داده شود. نخست اینکه آیا اشعار به اصلاح جدول ضربی فاقد اندیشه و پیشینه‌ی مفهومی در ناخودآگاه هستند؟ در پاسخ به این سوال با در نظر گرفتن پشتوانه فرهنگی و تجربی و زیستی و اندوخته‌های زبانی شاعر می‌توان گفت هر واژه نماینده کلیاتی از اندیشه است که بازگو کننده شرح حال و اقلیم و جغرافیا و تجربیات شخصی و احساسات هنگام مواجهه با اتفاقات ناگوار و گاه گوارای شاعر است که در انتخاب واژگان در بستری از کلمات و اندیشه بیان می‌شود.



در بررسی سوال دوم آیا تناسب واژه‌ها در محور همنشینی زبان نگاه جدول ضربی به شعر را با چالش روبرو می‌کند؟ می‌توان اظهار داشت که حضور عنصر تناسب و ارتباط واژه‌ها و نشانه‌ها در محور همنشینی و جاننشینی باعث می‌شود، انجسام طولی و عرضی اثر ادبی بیشتر شود. این رابطه‌ها در شعر سهراب سپهری بیشتر حالت تلمیحی دارند و در محور جاننشینی دست به پیوند نشانه‌ها می‌زند، یعنی یک نشانه تأویل‌پذیر است و در مورد تأویلی خود با سایر نشانه‌ها در محور طولی و عرضی ارتباط برقرار می‌کند. در شعر سهراب این نوع تلمیح‌ها غالباً عرفانی و در اشاره به قرآن است، حضور این نوع تناسب‌ها در شعر سهراب سپهری منجر به آن می‌شود که از کاربرد عبارت‌هایی نظیر «ترکیبات تصادفی» و «استعاره‌های تصادفی» بهره‌برداریم.

در شعر رؤیایی تناسب امری است که در محور عرضی و طولی شعر به دو صورت انجام گرفته است: الف) بین واژه‌ها تناظرهای یک به یک به وجود می‌آید، یعنی واژه‌ای اول در ترکیب اول با واژه‌ی اول در ترکیب دوم و واژه‌ی دوم در ترکیب اول با واژه‌ی دوم در ترکیب دوم ارتباط دارد. ب) ارتباط میان واژه‌ها به مدلول‌ها و تأویل‌ها بر می‌گردد، یعنی یک دال بر مدلولی تأویلی دلالت می‌کند که با دال دیگری که بر مدلول تأویلی دیگری دلالت می‌کند، در محور همنشینی ارتباط برقرار می‌کند.





منابع

- قرآن (۱۳۷۶). ترجمه‌ی الهی قمش‌های، تهران: بنیاد نشر قرآن (۱۳۶۷).
- ابوعلی سینا، شیخ الرئیس. (۱۳۸۸). مجموعه رسائل، ترجمه‌ی سید محمود طاهری، قم: آیت اشراق.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۵). ساختار و تأویل متن، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۱). هلاک عقل به وقت اندیشیدن، تهران: نگاه.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۴). مجموعه اشعار، چاپ سوم، تهران: نگاه.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۷). از سکوی سرخ. چاپ سوم. تهران: نگاه.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۹۴). چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.
- سپهری، سهراب. (۱۳۹۸). هشت کتاب، چاپ دوم، تهران: مبین اندیشه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۷). «شعر جدولی آسیب‌شناسی نسل خردگریز»، ایران شناسی. س ۱۰ ش ۳۹. صص ۴۹۰-۴۷۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). موسیقی شعر، چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.
- نیکزاد، عباس. (۱۳۸۸). «سریان درک و شعور و عشق در همه موجودات»، فصلنامه رواق اندیشه. ش ۴۳.
- محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه». پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۳۸. صص ۸۵-۹۸.



Critique of Shafi'i Kadkani's poetry theory

Maryam saki¹, Hadi tite²

Abstract

In different definitions of poetry and the classification of types of poetry from the beginning to the present, different criteria have been considered. The poem of the multiplication table is a poem that Shafi'i Kadkani believes in which words are put together without any thought and by coincidence with a different appearance that does not express a specific meaning in the field of media principle. The poets whose poems, according to Shafi'i Kadkani, bear the title of the multiplication table and directly refer to them and their poetry, are Yadollah Royaei and Sohrab Sepehri, who are among the serious poets of contemporary Persian poetry. In this study, the authors criticize some poems that are considered as multiplication tables according to Shafi'i reasons, such as: random selection of words, disproportionate words of a poem and the randomness of these poems. It has been concluded that the element of appropriateness and connection of words and signs in the axis of accompaniment and substitution causes the longitudinal and transverse coherence of the literary work to increase. On the other hand, the subconscious choice of words for combinations at the level of poetry is not without intellectual and thought support, and cultural and linguistic reserves are involved in the choice of words.

Keywords: Unconscious, vocabulary selection, companionship axis, appropriateness, multiplication table poetry.

¹ . PhD student in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Bu Ali Sina University, Hamadan, iran.// (Corresponding Author) saki.maryam66@gmail.com

² . PhD student in Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran.//(tite.hadi@gmail.com)