www.takbook.com

بسم الله الرحمن الرحیم

دستور زبان شعر معاصر

(نگاهی زیباشناختی به
مقوله‌های دستور زبان فارسی در شعر معاصر)

مؤلف:

دکتر مهدی دهرامی

عضو هیئت علمی دانشگاه جیرفت

www.takbook.com

سرشناسه	:	دهرامی، مهدی، ۱۳۶۱ -
عنوان و نام پدیدآور	:	دستور زبان شعر معاصر: نگاهی زیباشناختی به مقوله‌های دستور زبان فارسی در شعر معاصر/ مولف مهدی دهرامی.
مشخصات نشر	:	جیرفت: دانشگاه جیرفت، انتشارات، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری	:	۱۳۳ص.
شابک	:	۱۲۰۰۰۰ ریال۴-۱-۹۶۴۷۵-۶۰۰-۹۷۸:
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا
موضوع	:	شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
موضوع	:	th century -- History and criticism۲۰Persian poetry --
موضوع	:	شاعران ایرانی -- قرن ۱۴-- نقد و تفسیر
موضوع	:	th century-- Criticism and interpretation۲۰Poets, Persian --
شناسه افزوده	:	دانشگاه جیرفت. انتشارات
رده بندی کنگره	:	۱۳۹۵ ۵د۹د/PIR۳۸۱۱
رده بندی دیویی	:	فا۶۲۰۹/۱۸
شماره کتابشناسی ملی	:	۴۴۵۴۱۱۷

انتشارات دانشگاه جیرفت

◆ **دستور زبان شعر معاصر(نگاهی زیباشناختی به مقوله‌های دستور زبان فارسی در شعر معاصر)** ◆

◆ مؤلف: دکتر مهدی دهرامی ◆

◆ نوبت چاپ: اول؛ زمستان ۱۳۹۵ ◆

◆شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه ◆

◆طراح جلد: مصطفی کارگر ◆

◆لیتوگرافی: فرهنگ کرمان ◆

◆چاپ و صحافی: فرهنگ کرمان ◆

◆شابک: ٤-١-٩٦٤٧٥-٦٠٠-٩٧٨ ◆

نشانی: جیرفت، کیلومتر ۸ جاده بندرعباس، دانشگاه جیرفت.

تلفن: ۰۳۴-۴۳۳۴۷۰۷۰، **نمابر**: ۰۳۴-۴۳۳۴۷۰۶۵

www.takbook.com

تقدیم به:

استاد گران‌قدر

خانم دکتر مریم خلیلی جهانتیغ

www.takbook.com

www.takbook.com

فهرست

پیش‌گفتار ۱

فصل اول: کلیات ۳

مقدمه ۴

تاریخچه‌ای کوتاه از دستور زبان ۵

دستور زبان شعر ۹

فصل دوم: نقش‌های هنری و زیباشناختی مقوله‌های دستوری در شعر ۱۳

۱-کارکردهای هنری نقش‌نما در شعر معاصر ۱۵

۱-۱-ایجاد موسیقی ۱۷

۱-۲-برجستگی زبان با باستان‌گرایی نقش‌نماها ۱۹

۱-۳-تغییر مفهوم نقش‌نما ۲۰

۱-۴-شروع شعر، سطر و عنوان با نقش‌نمای پیوند ۲۲

۱-۵-پایان شعر و سطر با نقش‌نما ۲۴

۱-۶-جابه‌جایی جایگاه نقش‌نما ۲۶

۱-۷-تعدد و حذف بی مورد نقش‌نما ۲۷

۱-۸-نقش‌نما و تاکید بر معنا ۲۹

۲-کارکردهای هنری ضمیر در شعر ۳۲

۲-۱-نقش‌های هنری ضمیر در حوزه گفتمان ۳۳

۲-۱-۱-ضمیر و توسع معنایی ۳۳

۲-۱-۲-ضمیر و ایجاد تعلیق ۳۴

۲-۱-۳-ضمیر و انسجام زبانی و اندیشه‌ای متن ۳۵

۲-۲-نقش‌های هنری ضمیر در بافت خرد ۳۹

۲-۲-۱-ضمیر و ایجاد تقابل میان‌شخصیتی و تأکید بر شخص ۳۹

۲-۲-۲-باستان‌گرایی در حوزه ضمیر ۴۲

۲-۲-۳-جابه‌جایی نحوی ضمیر ۴۳

۲-۲-۴-ضمیر و ایجاد تصویر ۴۴

۲-۲-۵-ایجاد موسیقی از طریق ضمیر ۴۵

۲-۲-۶-افزودن صفت و بدل به ضمیر ۴۵

۳-کارکردهای هنری صفت در شعر ۴۷

۳-۱-صفت و تخیل و تصویر ۴۸

۳-۱-۱-صفت و حس‌آمیزی ۴۹

۳-۱-۲-صفت و پویایی و تأثیرگذاری توصیفات شعر ۵۰

www.takbook.com

۳-۱-۳-صفت و تصویرهای استعاری ۵۱
۳-۱-۴-صفت و فضاسازی ۵۲
۳-۲-صفت و زبان ۵۴
۳-۲-۱-باستان‌گرایی صفت ۵۴
۳-۲-۲-ساخت و به کارگیری صفات تازه ۵۶
۳-۲-۳-صفت و ایجاد موسیقی ۵۷
۳-۳-صفت و عناصر معنوی ۵۸
۳-۳-۱-صفت و عاطفه ۵۸
۳-۳-۲-صفت و اندیشه ۶۰
۴-کارکردهای هنری قید در شعر ۶۲
۴-۱-جلوه‌های هنری ساختار قید ۶۳
۴-۱-۱-قید و برجستگی زبان ۶۳
۴-۱-۲-قید و اطناب ۶۶
۴-۱-۳-قید و ایجاد موسیقی ۶۷
۴-۲- جلوه‌های تصویری و خیالی قید ۶۸
۴-۳-جلوه‌های هنری مفهوم قید ۷۰
۵-کارکردهای هنری فعل در دستور زبان شعر ۷۷
۵-۱-فعل و برجستگی کلام ۷۷
۵-۱-۱- ایجاد حس غافل‌گیری ۷۷
۵-۱-۲- باستان‌گرایی ۷۹
۵-۲-ایجاز ۷۹
۵-۳-فعل و ساخت فضای شعر ۸۲
۵-۴-مصادر جعلی و ایجاد طنز ۸۳
۵-۵-افعال عامیانه و گسترش دایره لغات ۸۴
۵-۶-زمان فعل و جایگاه آن در شعر ۸۵
۵-۷-تکرار فعل و کارکردهای هنری آن ۸۷
۵-۸-ایجاد تناسبات درون بیتی ۸۹
۶-کارکردهای هنری اسم شعر ۹۱
۶-۱-تعدد اسم و نقش‌های هنری آن ۹۲
۶-۲-نقش‌های هنری تکرار اسم ۹۴
۶-۳-معرفه و نکره بودن اسم و نقش‌های هنری آن ۹۶
۶-۳-۱-نکره و فراهم آوردن بستر وصف ۹۷
۶-۳-۲-نکره و نشان‌دادن تردید ۹۸
۶-۳-۳-نکره و ایجاز کلام ۹۹
۶-۳-۴-نکره و ایجاد ابهام ۱۰۰
۶-۳-۵-معرفه و القای آشنایی اسم به مخاطب ۱۰۱
۶-۳-۶-معرفه به قصد تأکید ۱۰۱

www.takbook.com

۶-۴-کاربرد اسم علم و خاص در شعر و نقش‌های هنری آن ۱۰۳
۶-۵-اسم و گسترش حوزهٔ معنایی شعر ۱۰۶
۶-۶-اسم و ایجاد برجستگی در کلام ۱۰۸
۶-۷-اسم‌های بومی و نقش آن در شعر ۱۰۸
۶-۸-اسم و تناسب با اندیشه، عاطفه و جنسیت شاعر ۱۰۹
۷-کارکردهای هنری شبه‌جمله ۱۱۱
۷-۱-شبه‌جمله و عاطفه ۱۱۲
۷-۲-شبه‌جمله و تصویرسازی ۱۱۳
۷-۳-شبه‌جمله و لحن ۱۱۵
۷-۴-شبه‌جمله و فضاسازی ۱۱۶
۷-۵-شبه‌جمله و برجستگی زبان ۱۱۷
۷-۶-شبه‌جمله و صنعت‌های ادبی التفات و تجرید ۱۱۹
نقش‌های هنری دیگرمباحث دستوری ۱۲۱
۱-تنازع و کارکردهای هنری آن در شعر ۱۲۲
۱-۱-عوامل مؤثر در ایجاد تنازع ۱۲۴
۱-۱-۱-چینش هنری واژگان و عبارات ۱۲۴
۱-۱-۲-حذف و ساخت تنازع ۱۲۷
۱-۲-انواع تنازع ۱۲۹
۱-۲-۱-برحسب موقت یا دائمی‌بودن تنازع ۱۲۹
۱-۲-۲-لفظی یا معنوی بودن تنازع ۱۳۱
۲-کارکردهای هنری ترکیب‌سازی ۱۳۵
۲-۱-ایجاد ابهام ۱۳۷
۲-۲-تازگی و برجستگی زبان ۱۳۹
۲-۳-ایجاد موسیقی ۱۴۰
۲-۴-تصویرسازی ۱۴۲
۲-۵-ایجاز ۱۴۳
۲-۶-ترکیب و توسع زبان ۱۴۴
۲-۷-تحدید و انحراف معنایی ۱۴۶
۲-۸-تغییر جای ترکیب ۱۴۸
۳-کارکردهای هنری روشنگر در شعر ۱۵۰
۳-۱-روشنگر و ساخت تصویر ۱۵۳
۳-۲-ایجاد اغراق شاعرانه با روشنگر ۱۵۵
۳-۳-کارکردهای دیگر ۱۵۶
۴-کارکردهای هنری بدل در شعر معاصر ۱۵۹
۴-۱-بدل و تصویرسازی ۱۶۱
۴-۲-بدل‌های توصیفی ۱۶۳
۴-۲-بدل؛ اطناب و بسط شعر ۱۶۴

www.takbook.com

منابع و مآخذ ۱۶۸

www.takbook.com

پیش‌گفتار

دستور زبان را می‌توان به اجمال دانشی دانست که به بررسی ساختمان زبان می‌پردازد و ساختار واژگان و پیوند میان آنها را در یک زنجیرهٔ گفتاری توصیف می‌کند. پیش از آنکه انسان به مدرسه برود و خواندن و نوشتن را بیاموزد و از اصول و قواعد دستورزبان از طریق مطالعه آگاه شود، بیشتر قواعد دستوری را آموخته و گاه دستورزبان برای او تنها یادگیری چنداصطلاح و نام چند قاعده است که پیش از آن به‌صورت عملی، بدون آنکه نام آن را بداند، در گفتار به صورت صحیح استفاده می‌کرده است. برخی از انسان‌ها پا را فراتر نهاده و با احاطه بر روح زبان، به مدد قدرت خلاقیت یا تفحص دقیق در متون دیگر، قواعد دستوری را به‌گونه‌ای تازه و متفاوت با افراد و نویسندگان عادی به‌کار می‌گیرند. زبانی که این افراد در آثار خود استفاده می‌کنند زبانی ادبی و مملو از انحراف و تغییر کاربرد عادی قواعد زبان رایج است. مقوله‌های دستوری در زبان ادبی به‌گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که معنا و مفاهیم و عاطفه مؤثرتر انتقال داده شود. اگرچه ادبیات و دستورزبان ارتباطی تنگاتنگ و دیرینه با هم دارند و متقدم‌ترین و متأخرترین دستور زبان‌ها نیز خالی از مثال‌هایی برگزیده از آثار ادبی نیست اما در این آثار، جنبه‌های زیباشناختی آنها مدنظر نبوده و تأکید بر آموزش قواعد رایج دستوری بوده نه کارکردهای هنری آن، به‌گونه‌ای که می‌توان به سهولت، شاهد مثال‌های ادبی را با هر جمله یا عبارتی از آثار غیرادبی جایگزین کرد.

در اشعار منسجم مقوله‌های دستوری با هم گره خورده و با مقوله‌های دیگر از حیث معنایی، عاطفی و زبانی متناسب است. روحیات، عواطف و اندیشه‌های شاعر، لحن، ساخت فضا و مواردی از این دست نقش مؤثری در چگونگی ایجاد و پیوند ساخت‌های نحوی دارد. هریک از مقوله‌های دستوری می‌تواند کارکردهای زیباشناختی خاص خود را داشته باشد که از یک سو در حوزهٔ خود و از سویی دیگر در بافت کلی شعر با مقوله‌های دیگر و حتی عوامل معنوی مانند عواطف و اندیشه‌های شاعر پیوند داشته باشد. بررسی ظرافت‌های دستور زبان با تأکید بر کارکردهای هنری آن در شعر، می‌تواند جلوه‌های تازه‌ای از قواعد دستوری و انعطاف‌پذیری زبان را نشان دهد. در کتاب حاضر سعی شده جایگاه مقوله‌های دستور زبان در ادبیت کلام نشان داده شود. از همین منظر دسته‌بندی‌ها و مباحث و مقوله‌هایی که دستورنویسان داشته‌اند با نگاهی هنری مورد بررسی قرار گرفته و دستور زبان شعر بررسی شده است. این شیوه از یک

www.takbook.com

سو مبتنی بر متن و گفتمان است نه جمله و گروه، و از سویی دیگر نقش مباحثی مانند احساسات و عواطف و اندیشه‌های شاعر در ساخت‌های دستوری نیز در کانون توجه قرار داده است. در فصل‌های مختلف این پژوهش نقش‌های هنری هر یک از مقوله دستوری در شکل‌گیری شعر و تاثیرگذاری آن به صورت مستقل بررسی شده است. این نوشته، پیش از آنکه به صورت کتاب تنظیم گردد به صورت مقالات مختلفی بود که با محوریت نقش عناصر دستوری در جنبه‌های ادبی شعر معاصر نگاشته و برخی از آنها در نشریات منتشر شده بود. به همین خاطر به اقتضای مقاله بودن، در برخی موارد یک مقوله ادبی در شعر یک شاعر بررسی شده ولی از آنجاکه مثال‌های مختلفی آمده، روشی استقرایی یافته و کارکردهای ادبی مقولات دستوری اثبات شده است و قابلیت تعمیم بر شاعران دیگر نیز دارد. در تنظیم این کتاب اگرچه می‌شد ابتدا مقولات آشناتر، همانند بیشتر کتب دستور آورده شود، تصمیم بر آن شد که بخش‌هایی که به صورت مقاله منتشر شده، در آغاز آورده شود.

در زمینهٔ پژوهش‌های دستور زبان، محققان بزرگ و نام‌آوری گام نهاده‌اند و این قلم آگاه است که رقمی محو در برابر نوشته‌های دیگران ترسیم کرده است. خوانندگان و صاحب‌نظران به یقین کاستی‌ها و نارسایی‌های فراوانی در این تحقیق خواهند دید؛ امیدوارم به این نواقص بی‌توجه نبوده، با گوشزد کردن به مؤلف، راه را برای اصلاح این کتاب فراهم آورند.

این کتاب برگرفته از طرحی تحقیقاتی است که در دانشگاه جیرفت انجام گرفته و با مساعدت انتشارات دانشگاه جیرفت به مرحله چاپ رسیده است. ضمن قدردانی از مسئولین پژوهشی و انتشارات این دانشگاه، در پایان، جای آن است که از همهٔ دوستان و عزیزان دیگری که دلسوزانه در نگارش و انتشار این کتاب یاریگر این‌جانب بوده‌اند، به‌خصوص از همسر خود، آن منظور خردمند، قدردانی کنم:

گـــر ز دستت برنیاید با زبانـت قدر دان لطف و نیکی نزد درویش و غنی بی‌مزد نیست

مهدی دهرامی

گراش–۱۳۹۵

www.takbook.com

فصل اول:

کلیات

www.takbook.com

مقدمه

دستور زبان را می‌توان به اجمال دانشی دانست که به بررسی ساختمان زبان می‌پردازد و قواعد حاکم بر واژه‌ها، ساخت جملات، واج‌ها، معنا و پیوند و ارتباط میان انواع کلمات را در یک زنجیرهٔ گفتاری توصیف می‌کند. مجموعهٔ این قواعد و قوانین که در زبان‌های مختلف با برخی تفاوت‌ها و شباهت‌ها آمده است دستور زبان آن زبان را به وجود می‌آورد. علم دستور در طول تاریخ دچار تغییر و تحولات گوناگونی بوده است؛ گاهی در رأس تحقیقات ادبی قرار داشته و گاه نیز قرن‌ها مورد بی‌توجهی قرار گرفته است. با همه فراز و فرودهایی که در تحقیقات دستورزبان وجود داشته، اما باید توجه داشت نقش و جایگاه دستور زبان در ادبیات غیرقابل انکار است. در اهمیت دستورزبان همین بس که زیر ساخت علم معانی در واقع برپایهٔ این علم است. اگر زبان فارسی بخواهد در علم معانی، خود را از سیطرهٔ قواعد عربی رهایی بخشد، مجبور است برپایهٔ قواعد دستوری زبان فارسی به بررسی علم معانی بپردازد.

اگرچه در طول تاریخ دستورزبان در ابتدا بر اساس متون ادبی نگاشته شده و معمولاً شواهد نیز در بسیاری از موارد از اشعار یا آثار منثور ادبی آمده است اما باید توجه داشت هدف اصلی دستورنویسان معرفی قواعد دستوری بوده نه آنکه جنبه‌های هنری متن براساس آن مورد تحلیل واقع شود؛ به‌گونه‌ای که حتی اگر شواهد ادبی را حذف و جملات ساده‌ای جایگزین کنیم در فهم دستور چندان مشکلی به وجود نمی‌آید. به سخن دیگر، در دستورزبان‌ها قواعد رایج دستوری که قابل تعمیم بر همه جملات مشابه زبان آن ملت باشد مورد توجه بوده است و مثال‌های شعر و نثر ادبی اگر هم ذکر شده باشد از مقام مثال فراتر نرفته و اصالت زیباشناختی نیافته است. این نوع بررسی نمی‌تواند به طور کامل خلاقیت‌هایی را که در صرف و نحو زبان شعر است، نشان دهد. شاعران و نویسندگان-به عنوان نمایندگان فصاحت و بلاغت یک زبان- مقوله‌های دستوری را به‌گونه‌ای به کار می‌گیرند که مفاهیم، معنا

www.takbook.com

و عاطفه به صورت مؤثرتری انتقال داده شود. شاعر رفتارهای خلاقانه و ویژه‌ای با واژگان دارد تا آنجا که مقوله‌های دستوری در شعر علاوه بر آنکه از دیدگاه دستورزبان قابل بررسی است می‌تواند از دیدگاه هنری نیز مورد بحث واقع شود. بررسی این ظرافت‌ها می‌تواند جلوه‌های تازه‌ای از قواعد دستوری را نشان دهد و به‌گونه‌ای نوعی دستور زبان شعر را به وجود آورد.

تحقیق حاضر سعی دارد اصالت متون ادبی را در دستور زبان به‌صورتی در کانون توجه قرار دهد که نتوان جایگزینی برای آنها از زبان رایج و رسمی و غیرادبی آورد. این تحقیق با تأکید بر شعر می‌خواهد دستورزبان شعر را بررسی کند و نقش‌های هنری مقوله‌های صرفی و نحوی را استخراج و بررسی کند. پیش از این بررسی ابتدا نگاهی به تاریخچهٔ دستور و انواع مطالعات و رویکردهایی که در زمینهٔ این علم انجام گرفته خواهیم داشت.

تاریخچه‌ای کوتاه از دستور زبان

بررسی قواعد دستوری تاریخچه‌ای طولانی دارد و نخستین بررسی‌ها در مورد آن لااقل به پیش از میلاد در میان هندیان و یونانیان باز می‌گردد. معمولاً هنگام بررسی تاریخچه قواعد زبان در شرق، پانی‌نی را از نخستین افرادی می‌دانند که به بررسی قواعد زبان پرداخته است. وی در قرن چهارم قبل از میلاد کتابی در زمینهٔ دستورزبان سانسکریت نگاشته است. «دستور پانی نی نخستین کتاب درباره زبان سانسکریت است و تا زمان ما نیز دقیق‌ترین و موجزترین اثری است که از زبان سانسکریت به‌جا مانده است.»[۱] این دستور از کهن‌ترین دستورزبان‌های جهان محسوب می‌شود که تا ده‌ها قرن بعد از او سرمشق دستورنویسان قرار گرفت. تحقیقات عمیق‌تر پیرامون دستور زبان میان یونانیان انجام گرفت. افلاطون در کتاب *سوفیست* اسم و فعل را از هم مجزا ساخت. بعد از وی شاگردش، ارسطو، در قرن چهارم پیش از میلاد در رساله باری ارمیناس انواع کلمه را به سه قسم اسم و فعل و حرف تقسیم کرد.

بعد از ارسطو فیلسوفان رواقی مطالعات او را ادامه دادند. زنون بنیادگذار این مکتب بخش بزرگی از دستور سنتی را تدوین کرد. رواقیان در مورد اسم چهارحالت فاعلی، مفعولی، مفعول‌الیهی و اضافی را از هم مجزا ساختند.[۲]

---

[۱]. واترمن، جان تی(۱۳۴۷) سیری در زبان‌شناسی. ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: فرانکلین، ص۶۹.

[۲]. باطنی، محمدرضا(۱۳۸۰) نگاهی به دستور زبان. چاپ نهم، تهران: آگه، ص۱۸.

www.takbook.com

یکی از مهم‌ترین دستورنویسان در یونان دیونوسیوس تراکس است. وی تقریباً صد سال قبل از میلاد، رسالهٔ کوچکی در فن دستور نگاشت که تقسیم‌بندی وی از مقوله‌های دستوری در این کتاب هنوز کمابیش رایج است. این کتاب اولین کتاب مستقل در حوزه دستور زبان یونانی است. این اثر که به فارسی نیز ترجمه شده تنها دارای بیست صفحه است که در آن برخی قواعد و اصطلاحات دستوری تعریف شده است. تراکس در این اثر انواع کلمه را به هشت دسته تقسیم کرد: اسم، فعل، وجه وصفی، حرف تعریف، ضمیر، حرف اضافه، قید، حرف ربط.[۱] این دستور را می‌توان اساس دستورهای سنتی محسوب کرد چرا که الگوی دستورنویسان سنتی حتی تا قرن‌های اخیر همین کتاب بوده است.

مطالعات یونانیان پیرامون دستورزبان میان رومیان نیز راه یافت. زبان‌شناسی به نام «وارو» دستورزبانی نوشت که مورد تقلید بسیاری از دستورنویسان رومی قرار گرفت. از کتاب او که دارای ۲۶ دفتر بوده تقریباً پنج دفتر آن باقی مانده است.[۲]در زبان‌هایی که از لاتین منشعب شده نیز همین تقسیم‌بندی انواع کلمه به هشت دسته-که در واقع از یونانیان اخذ شده بود- کمابیش مورد پذیرش قرار گرفته است.

در زمینهٔ دستور زبان عربی و وضع قوانین و قواعد آن، همه تحقیقات در دوران بعد از اسلام به وجود آمده است. اولین واضع نحو عربی را حضرت علی(ع) و اولین مدون آن را ابی‌الاسود دوئلی، از اصحاب آن حضرت می‌دانند. سیبویه با تدوین *الکتاب* اساس صرف و نحو عربی را به اوج رساند. این نابغه شیوه خاصی در بررسی دستور پیش گرفت. برخی شیوهٔ او را در توصیف زبان عربی، صورتگرا می‌دانند که کوچک‌ترین توجهی به تعاریف معنایی ندارد.[۳] انواع کلمه در صرف این زبان مانند تقسیم‌بندی ارسطو دارای سه مقولهٔ اسم و فعل و حرف است که هنوز پابرجاست.

دستور زبان فارسی نیز ابتدا متأثر از زبان عربی بود، آن‌چنان‌که اقسام کلمه نیز به تقلید از زبان عربی شامل همین سه نوع کلمه می‌شد. نخستین کتابی که به زبان فارسی نگاشته شده و در آن مطالبی در مورد صرف و اشتقاق مطرح شده است المعجم شمس قیس رازی است.[۴] در

---

۱. تراکس، دیونوسیوس(۱۳۸۵) فن دستور. ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.

۲. واترمن، همان، ص۶۹.

۳. باطنی، همان، ص۱۱۳.

۴. برای آشنایی با تاریخچه دستورنویسی در زبان فارسی ر.ک: همایی، جلال الدین(۱۳۲۲) گفتار در صرف و نحو فارسی. نامه فرهنگستان، سال اول، شماره ۱، ۲.

www.takbook.com

قرن یازدهم اولین کتاب مستقل در دستورزبان فارسی، یعنی *منهاج‌الطلب* توسط محمدبن‌الحکیم الزینیمی الشندونی الصینی در چین نگاشته شد. این اثر دارای دو بخش صرف و نحو است که به تقلید از صرف و نحو عربی نگاشته شده است. بخش نخست شامل صرف افعال بی قاعده، مصدر، فعل ماضی، مستقبل، امر، نهی، اسم فاعل و مفعول و صفات است. بخش دوم نیز شامل باب اسم، فعل و حرف است. انواع کلمه در این دستور همان اسم و فعل و حرف است و مقوله‌ای مانند صفت زیر مجموعه اسم قرار گرفته است.[۱] در مقدمه برخی از کتب لغت و فرهنگ‌های فارسی که در سدهٔ یازدهم به بعد تألیف شده نیز راجع به دستور زبان فارسی مطالبی نوشته شده که البته فقط در مورد صرف و اشتقاق است و بحث‌های نحوی ندارد. کتاب‌هایی که تا پیش از قرن چهاردهم نگاشته شده عموماً برگرفته از قواعد صرف و نحو عربی است. در قرن چهاردهم میرزا حبیب اصفهانی کتاب دستور سخن و دبستان سخن را نگاشت. همایی می‌نویسد: «اگر درست دقت کنیم و انصاف بدهیم سنگ بنای طرز قواعد و دستورزبان فارسی به دست مرحوم میرزا حبیب گذارده شده و از هر جهت شایسته و بایسته است که او را یکی از نوابغ و بزرگان فضل و ادب و از خدمتگذاران حقیقی فضل و ادب بشماریم.»[۲] وی نخستین کسی است که قواعد زبان فارسی را از عربی جدا ساخت و اصول و قواعدی برای زبان فارسی مرتب کرد. وی در سال ۱۳۰۸ هـ‌ق. کتاب خود را در استانبول به طبع رساند. میرزا حبیب کلمات فارسی را به ده نوع تقسیم کرد: «اسم، صفت، ضمیر، کنایات، فعل، فرع فعل(اسم مفعول، صفت مشبهه، صیغه مبالغه، اسم آلت و...)، متعلقات فعل(نعت و توکید و حال و تمیز و طرف مکان و قیود)، حروف، ادوات(مانند از، تا، اندر، اگر و...)، اصوات» بعد از وی میرزا عبدالعظیم خان قریب گرگانی کار میرزاحبیب را ادامه داد و آنچه را که از نگاه او درست بود پذیرفت و نادرست‌ها را رها کرد. وی با توجه به دستورزبان فرانسوی انواع کلمه را در نه دسته جای داد: اسم، صفت، کنایه، عدد، فعل، قید، حرف اضافه، حرف ربط، اصوات»[۳]

مرحوم قریب در نگارش دستور زبان پنج استاد نیز مشارکت داشت. این کتاب که سال‌ها به عنوان منبع آموزشی نیز محسوب می‌شده به قلم علامه همایی، رشید یاسمی، ملک‌الشعرا

---

[۱]. الزینیمی، محمد بن الحکیم(۱۳۶۰) منهاج الطلب. به کوشش محمدجواد شریعت، اصفهان: مشعل، ص۲.
[۲]. همایی، همان، ص۴۳.
[۳]. همان، ص۴۶.

www.takbook.com

بهار، بدیع‌الزمان فروزانفر و عبدالعظیم قریب نگاشته شده است. تعداد و انواع کلمه در این اثر نیز مانند دستور زبان قریب است.

در سده اخیر دستورهای فراوانی نگاشته شده که البته انواع کلمه در آنها با کمی تغییرات همراه بوده است. همایونفرخ دستور جامع خود در دو بخش صرف و نحو تدارک دیده و در بخش صرف انواع کلمه را به شش قسم اسم، صفت، فعل، قیود و ظروف، ضمیر و حروف تقسیم کرده است. خیام پور در دستورزبان خود نیز انواع کلمه را شش قسم محسوب کرده است: اسم، صفت، فعل، قید، شبه جمله، حرف(ادات). وی ضمیر را اسم کنایه دانسته و در زیرمجموعهٔ اسم، آن را بررسی کرده است. البته باید گفت همواره نمی‌توان همه ضمایر را از جنس اسم محسوب کرد. کمتر متنی است که مرجع ضمایری مانند «تو، من، شما، ما» به صورت اسم ذکر شده باشد و تنها در ضمایر سوم شخص است که معمولاً مرجع آنها به صورت اسم نیز می‌آید. در دستور انوری و احمدی گیوی و بسیاری از دستورهای امروزی ضمیر نوع مستقلی از کلمه دانسته شده است. انوری و گیوی انواع کلمه را هفت نوع محسوب کرده‌اند: فعل، اسم، صفت، ضمیر، قید، حرف، شبه جمله. در کتاب حاضر از آنجا که این دستورزبان میان دانشجویان و جامعه دانشگاهی رایج‌تر است همین تقسیم‌بندی معیار بررسی قرار گرفته است.

باید توجه داشت این تقسیم‌بندی‌ها امری ثابت و بدون تغییر نیست و می‌تواند کم و زیاد گردد و برخی محققان آن را مورد نقد قرار داده‌اند. باطنی می‌نویسد: «در زبان فارسی که اقسام کلمه را نه می‌دانند، «را» جزو کدام یک از این گروه‌ها قرار می‌گیرد؟ «را» یقینا نه حرف اضافه است، نه ربط و نه صوت، بلکه در مقوله جداگانه‌ای قرار می‌گیرد. یا کسرهٔ اضافه که یکی از فعال‌ترین عناصر دستوری زبان فارسی است ولی چون در خط فارسی نوشته نمی‌شود جلب توجه نمی‌کند، در کدام مقوله قرار می‌گیرد؟ ... این نوع تجزیه و تحلیل تلویحاً براساس این نظریه قرار دارد که واحد زبان کلمه است در حالی که واحد واقعی زبان جمله است... تعریف‌هایی که برای اجزای کلام داده شده عموماً براساس مصداق خارجی و معنی آنها قرار دارد نه برپایهٔ صوری و نقش آنها و به همین جهت اکثر نادرست و گمراه کننده است.»[1] این نقدها هرچند قابل تأمل است اما برپایهٔ آنها نمی‌توان تقسیم‌بندی‌های مقوله‌های دستوری را کاملاً بی‌اعتبار جلوه داد. اگر مقوله نقش‌نما را-هم‌چنان‌که برخی دستورنویسان مانند وحیدیان

[1] .باطنی، همان، ص ۷۰-۷۱.

www.takbook.com

کامیار انجام داده‌اند- وارد انواع کلمه کنیم انتقاد نخست باطنی پیرامون «را» و کسره اضافه مرتفع می‌شود. دو انتقاد دیگر نیز در واقع از یک نوع محسوب می‌شود و مستلزم آن است که صرف و نحو در هم آمیخته شود و صرف نیز برپایهٔ نحو بررسی شود. باید توجه داشت اگر برپایهٔ نحو، به بررسی صرفی بپردازیم در واقع این دو موضوع در هم تنیده می‌شود و این نیز مشکلات دیگری به‌وجود می‌آورد. علاوه بر آن اگر واحد کلام نه واژه و نه جمله بلکه متن بدانیم، دوباره همین مشکلات وجود خواهد داشت زیرا هر واژه را باید در ارتباط با کل متن در نظر داشت نه یک جمله.

دستور زبان شعر

پیوند و ارتباط میان ادبیات و دستور زبان قدمتی دیرین دارد و به زمان شکل‌گیری زبان‌شناسی می‌رسد. دستور زبان چه در زبان سانسکریت و چه یونانی برپایه ادبیات به وجود آمده است. پانی‌نی در زبان سانسکریت، فن دستور خود را برپایه ادبیات ودایی نگاشت. آن‌چنان‌که می‌گویند: «هدف او از فراهم آوردن این کتاب دست‌یابی به توان خواندن «وداها» بود.»[۱] در یونان نیز دستور با چنین هدفی بنا نهاده شد. تغییرات و دگرگونی‌هایی که به مرور در زبان یونانی بعد از آثار هومر ایجاد شده بود موجب شد دانش زبان‌شناسی برای تفسیر این اثر پی‌ریزی شود. آنان قواعد زبانی را که مردم عصر خود تکلم می‌کردند تدوین نکردند بلکه قواعد یا معیارهایی را بنا نهادند که زبان یونانی باید آن‌گونه باشد. نام این قواعد، قواعد معیاری است که با گذر قرن‌ها و دوران‌ها تغییر نمی‌کند به نحوی که در نهایت به زبانی غیر موجود و مهجور و متروک اشاره خواهد کرد. مکتب اسکندریه در قرن سوم پیش از میلاد، در حفظ آثار ادبی قدیم یونان تأثیر داشت. در این مکتب برای نخستین بار واژه شناسی زبان یونانی به اجرا در آمد و همه تلاش‌ها برای شرح آثار هومر و دیگر شعرای بزرگ یونان و تفسیر واژگان آنان بود. به عبارت دیگر هدف تلاش های زبان‌شناسان اسکندریه، تهیه و شرح متون قدیم به نحوی بود که میان عموم پژوهشگران قابل فهم باشد.[۲]

ارتباط میان این ادبیات و زبان‌شناسی در فن شعر ارسطو نیز دیده می‌شود. در این اثر در میانه کتاب، پس از بحث تراژدی و حماسه، مباحثی پیرامون لفظ و معنی، اجزا لفظ و انواع اسم

---

[۱] . رحیم العزاوی، نعمه (۱۳۹۲) روش شناسی پژوهش‌های زبان‌شناختی. ترجمه جواد اصغری، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، ص۱۷.

[۲] .همان: ص۱۸-۲۰.

www.takbook.com

مطرح شده است. البته زرین‌کوب در تعلیقات این اثر می‌نویسد: «بعضی نقادان گفته‌اند این فصل از اصل کتاب ارسطو نیست. درست است که بحث در مسائل مربوط به صرف و نحو و لغت هم از تفسیر اشعار نشأت گرفته است اما مطالب و مندرجات فصل، چندان با مندرجات فصول گذشته و تالی مناسبت ندارد»[۱] به هرحال پیوند میان زبان‌شناسی و دستور با متون ادبی از همان آغاز وجود داشته است اما قواعد زبان‌شناسی بیشتر برای شرح و تفسیر و درک آثار بوده نه آنکه جلوه‌های زیباشناختی و هنری آن را نشان دهد.

صرف و نحو عربی نیز در آغاز برای تثبیت چگونگی تلفظ قرائت قرآن به وجود آمد. نقطه تلاقی دستور زبان و بحث‌های هنری و زیباشناسی آثار ادبی را باید در علم معانی جست. علم معانی در واقع بررسی آثار ادبی برپایه نحو است. جرجانی بلاغت را علمِ معانی‌النحو می‌خواند. یکی از نظریه‌هایی که در بلاغت سنتی وجود دارد نظریه نظم جرجانی است. تا پیش از او علمای بلاغت به اجزا و مفردات بیشتر تأکید داشتند اما جرجانی معتقد بود بلاغت در ترکیب و نظم اجزای آن است. کلمات بدون در نظر داشتن محلی که مورد استفاده قرار گرفته است نسبت به یکدیگر برتری ندارند: «دو کلمه بدون ملاحظه موقعیت آنها در نظم کلام هیچ برتری نسبت به یکدیگر ندارند. ما وقتی می‌گوییم فلان لفظ فصیح است که موقعیت آن را به لحاظ نظم کلام و تناسب آن با معانی کلمات مجاور به حساب آوریم. اینکه می‌گوییم فلان لفظ در محل مناسب خود جای گرفته و در گوش خوش آیند و بر زبان آسان است مقصود همان حسن توافق و تناسبی است که از جهت معنی میان این لفظ با لفظ دیگر وجود دارد.»[۲]

جرجانی بلاغت را در معنا و کلام می‌داند نه در لفظ و شرایط نظم را این می‌داند که «نظم و ترتیب در کلام وقتی است که قسمتی از کلام به قسمت دیگر ارتباط پیدا کند و جزیی به جزء دیگر متکی شود و کلمه‌ای را سبب برای کلمه‌ای دیگر قرار دهی.»[۳] وی نظم را با علم نحو پیوند می‌دهد و در واقع معنا با نحو مناسب ظهور کرده، کلام را بلیغ می‌سازد و مدار نظم کلام بر مقاصد نحوی است و علت دلنشینی ابیات چگونگی نحو آنها است: «معنی نظم کلام این است که اساس کلام را آن‌گونه که علم نحو اقتضا می‌کند بگذاری و کلام را برپایهٔ قوانین

---

[۱]. ارسطو(۱۳۵۲) فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۱۶۴.

[۲]. جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۶۸)دلائل الاعجاز فی القرآن. ترجمه دکتر سیدمحمد رادمنش، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ص۸۳.

[۳]. همان: ص۹۷.

www.takbook.com

و اصول این علم بنا کنی»[۱] اما این مقاصد نحوی نیز به تنهایی کافی نیست بلکه به جهت مقاصدی است که کلام به لحاظ آنها وضع می‌شود. اینکه حروف کلمات چگونه در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند اهمیتی ندارد ولی اینکه گوینده چگونه کلمات را در کنار یکدیگر قرار دهد اهمیت زیادی دارد. ترتیب الفاظ و نحوه هم‌نشینی و چینش کلمات نیز بر اساس نظم خاص مطلبی است که به تبع معنی لفظ به‌وجود می‌آید. وقتی«معنایی اقتضایش این بود که در ذهن ما ابتدا قرار گیرد لفظ دال بر آن هم ایجاب می‌کند که در بیان آن اول قرار گیرد.»[۲]وی تأکید بر معنا دارد و لفظ را تابع معنا می‌داند. ترتیب و نظم کلام بستگی به معنای آنها دارد و ترتیب معانی نیز به سبب ترتب در نفس است. اگر کلمات از معنا خالی شوند در هیچ فکری خطور نمی‌کند و ترتیب در آنها محلی ندارد.

مباحثی که در علم معانی مطرح می‌شود برپایه مقوله‌های صرف و نحوی است. احوال مسند، مسندالیه، خبر، وصل و فصل، برخی از شرایط ایجاز و اطناب مانند تکرار و حذف، نشانگر قابلیت‌های دستور زبان در بررسی زیباشناسی آثار ادبی است. به هر طریق، نوع نگاه هنری به دستورزبان امکان‌پذیر است و قابلیت آن را دارد که بخشی از ارزش‌های زیباشناختی شعر را نمایان سازد.

---

[۱] . همان: ص۱۳۰.

[۲] .همان: ص۹۲.

www.takbook.com

www.takbook.com

فصل دوم:

نقش‌های هنری و زیباشناختی مقوله‌های دستوری در شعر

www.takbook.com

پیش از این گفته شد که تعداد انواع کلمه در دستورهای مختلف یکسان نیست. از رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌ها در این زمینه که در برخی کتاب‌های دستور اعمال شده، تقسیم آن به هفت نوع کلمه(اسم، فعل، صفت، قید، نقش‌نما، ضمیر و صوت) است. هر یک از این انواع، علاوه بر کارکردهایی که در زمینهٔ برعهده‌گرفتن بخشی از معنای جمله در زبان رسمی دارند، در عرصهٔ شعر کارکردهای دیگری می‌یابند و زبان و معنا را برجسته ساخته، عاطفه و احساس شاعر را منتقل می‌کنند. بخش مهم و رایج بررسی‌های دستوری در حوزه صرف و نحو است. البته گاه این دو موضوع در هم تنیده می‌شود و برای تشخیص نوع کلمه باید به نقش آن نیز توجه داشت. امروزه کمتر دستوری است که مانند صرف و نحو عربی و یا محدود کتاب‌هایی در دستور زبان فارسی، به طور کامل صرف و نحو را جدا از هم بررسی کنند. برخی صفات هنگامی که جانشین اسم شود، نوع آنها تغییر می‌کند. از سویی دیگر بسیاری از مقوله‌های دستوری مانند صفت و قید نوع و نقش آنها یکسان است و بررسی مجزای آنها نوعی اطناب در سخن به وجود می‌آورد. در این پژوهش تأکید بر نوع کلمه است و بررسی‌ها بر همین اساس از هم تفکیک شده اما علاوه بر آن، برخی مقوله‌های دستوری دیگر که نقش مؤثری در جنبه‌های شاعرانگی و ادبی شعر دارد نیز مورد توجه واقع و بعد از انواع کلمه آنها نیز بررسی شده است. سعی شده است تا جای ممکن به زیرعنوان‌هایی که در زمینهٔ هر یک از مقوله‌های دستوری مطرح شده پرداخته شود. البته نوع بررسی و نگاه به هریک از این زیرعنوان‌ها متفاوت با کتاب‌های دستوری است.

www.takbook.com

۱-کارکردهای هنری نقش‌نما در شعر معاصر[۱]

نقش‌نما از انواع کلمه است که موجب تشخیص نقش کلمه‌ها در جمله می‌شود. آندره مارتینه در تعریف نقش‌نما می‌گوید: «هر تکواژ یا کلمه یا گروهی که برای نشان دادن نقش و رابطه جزیی از جمله با خود جمله یا هسته مرکزی آن یعنی محمول یا مسند و یا هر جز دیگری به کار می‌رود.»[۲] نقش‌نماها را بر حسب نقش کلماتی که مشخص می‌کنند به پنج دسته تقسیم می‌کنند: «نقش‌نمای مفعول، نقش‌نمای اضافه و صفت، نقش‌نمای متمم، نقش‌نمای ندا، نقش‌نمای پیوند»[۳] البته حروف اضافه و ربط علاوه بر نشان دادن نقش نحوی مدخول خود که عملی است حرفی و غیراصیل، معنای غیرمستقلی نیز بر آن می‌افزایند.[۴] از نظر ساختمان نیز به دو دسته نقش‌نمای بسیط و مرکب قابل تقسیم است. نقش‌نمای ندا، مفعولی، اضافه و صفت همواره بسیط‌اند و در مقابل نقش‌نمای متمم و پیوند هم به صورت بسیط است و هم مرکب. تعداد نقش‌نماهای بسیط در زبان فارسی اندک است مانند« به، با، از، در، تا، چون و...» اما تعداد نقش‌نماهای مرکب بسیار قابل توجه است و می‌تواند تعداد آنها افزایش یابد. «فهرست حروف اضافه کاملا بسته نیست یعنی ممکن است هر زمان بر حسب احتیاج حروف اضافه، گروه جدیدی به وجود بیاید زیرا این حروف روابط و معانی دقیق‌تر و عینی‌تری را بیان می‌کنند.»[۵]ترجمه در به وجود آمدن گروه‌های تازه حروف اضافه تأثیر مهمی دارد. زیرا شماره حروف اضافه فارسی و حرف جر عربی از حرف‌های اضافه فرانسه و انگلیسی و آلمانی به مراتب کمتر است به این سبب در ترجمه از زبان‌های فرنگی یاد شده ممکن است به اقتضای موضع سخن گروه‌های تازه‌ای ساخته شود.[۶] البته نقش‌نماهای گروهی نیز گاهی بر اثر استعمال زیاد ممکن است جز اول آنها که بسیط بوده حذف شود و در ظاهر یک نقش‌نمای بسیط و ساده به کار رود؛ آن‌چنان‌که «به سوی» امروزه به صورت «سوی» نیز استفاده می‌شود.

---

[۱].این بخش با اعمال تغییراتی، به صورت مقاله‌ای با همین عنوان در نشریه جستارهای زبانی، دوره ۷، شماره۲، سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است.

[۲] . صادقی، علی اشرف(۱۳۴۹). «حروف اضافه در فارسی معاصر». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. شماره ۹۵. ص۴۴۱.

[۳] . وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی(۱۳۸۷). دستور زبان فارسی. چاپ یازدهم. تهران: سمت، ص۱۱۲.

[۴] . خیام‌پور، عبدالرسول(۱۳۸۸). دستور زبان فارسی. چاپ چهاردهم. تهران: ستوده، ص۱۰۳.

[۵] . صادقی، همان: ص۴۴۲.

[۶] . ر.ک فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۸). دستور مفصل امروز. چاپ سوم. تهران: سخن،ص۴۵۴.

www.takbook.com

برخی محققان نشان داده‌اند بعضی از حروف اضافه مانند«روی(روی زمین نشست)، پهلو(تو که پهلوی اینان نشینی سزای تو این باشد)، سر(صادق رفت سر چمدانش)، پشت(کیف را پشت در بگذار) و ...» ابتدا اسم بوده و اشاره به اندام‌های بدن داشته اما در گذر زمان نام اندام‌های بدن(عناصر واژگانی) به حروف اضافه(عناصر دستوری) تبدیل شده است.[۱] اگر این مسئله را در راستای موضوع مورد بحث بازخوانی کنیم، می‌توان گفت در فرآیند تبدیل این نوع اسامی به حرف اضافه، معنایی استعاری شکل گرفته است. یعنی «سر چمدان، پشت در، روی زمین و ...» در آغاز نوعی استعاره بوده ولی به علت بسامد فراوان در کاربرد، اکنون وجوه هنری آن درک نمی‌شود.

واژه‌ها در زبان ادبی نیروی شگفت‌انگیزی دارد و القاگر عواطف و احساسات شاعر به مخاطب است و از میان انواع کلمات نقش‌نماها ابزار مؤثری است که شاعر از آنها در ساخت زبان شعر خود بهره می‌گیرد. به نظر می‌رسد همان گونه که یک شاعر با واژگان و اسامی برخورد خاصی دارد نسبت به نقش‌نماها نیز می‌تواند برخورد تازه‌ای داشته باشد. البته شاید در نگاه اول، نقش‌نماها که وظیفه‌ای جز چفت و بست دادن بین ارکان واژگان- بدون دلالت بر شی یا معنایی خاص- ندارد، در زمرهٔ واژگانی قرار نگیرد که شاعر با آنها نیز رفتارهای ویژه‌ای داشته باشد و در خلق شعر خود بهره زیادی از آنها ببرد اما بررسی شعر نشان می‌دهد اهمیت نقش‌نماها در زبان شعر و حتی تاثیر کلام از واژگان دیگر کمتر نیست و در برخی شاعران به خصوص شاعران زبان گرا[۲] نقش‌نماها جزو ابزار اصلی خلاقیت شاعر در حیطه زبان است؛ آن چنان که شعر بدون رفتار شاعر با آنها تازگی و طراوت و برجستگی نخواهد داشت. نقش‌نماها هم از نظر محتوایی و معنایی و هم از نظر زبانی در برجستگی شعر نقش دارد و ابزاری برای تاکید معنا، اندیشه و عاطفه، ایجاد موسیقی، برجستگی و آرکائیسم زبان، ساخت زبان شعری خاص، خلاقیت در فرم شعر و رسیدن به فرم تازه و... محسوب می‌شود.

---

[۱] . استاجی، اعظم(۱۳۸۶). «پیدایش حروف اضافه از نام اندام‌های بدن». نامه فرهنگستان. دوره ۳، شماره۳، صص ۴۰-۵۱.

[۲] . در دوران معاصر در راستای به کارگیری ظرفیت های زبانی جریان شعری ای به وجود آمد که شاعران آن تاکید زیادی بر زبان داشتند. توجه به زبان نزد آنها تا اندازه‌ای اهمیت داشت که اتهام بی معنی گویی برای آنها تحسین محسوب می‌شد.(برای آشنایی بیشتر رویایی، ۱۳۷۹ :۳۷)

www.takbook.com

۱-۱-ایجاد موسیقی

موسیقی موجب جنب و جوش و تحرک بیشتر واژگان می‌شود به‌گونه‌ای که واژه‌ها وقتی در قالب آهنگین بیان می‌شود شکل دیگری یافته و موجب افزایش جنبه عاطفی و تاثیرگذاری بیشتر آنها می‌شود. اساس موسیقی را می‌توان بر پایه تکرار دانست، در موسیقی بیرونی هجاهای کوتاه و بلند با نظم خاصی تکرار می‌شوند و یا در موسیقی کناری ردیف و هجاهای قافیه در آخر بیت با تکرار خود موسیقی ایجاد می‌کنند. نقش‌نما نیز می‌تواند با تکرار نوعی موسیقی ترنم برانگیز و محسوس در سطح شعر بپراکند. شاعر در عرصه ایجاد خلاقیت در حوزه دستور در بیشتر مواقع نگاهی به موسیقی دارد. بارت در جایی می‌نویسد: «دستور زبان هدف خود را از دست می‌دهد و به عروض تبدیل می‌شود.»[۱] از بین نقش‌نماها، نقش‌نمای اضافی و صفتی، و نقش‌نمای پیوند «و» کاربرد زیادی در موسیقی شعر دارد.

نقش‌نمای اضافی موجب تتابع اضافات می‌شود که در بلاغت سنتی آن را غالباً ناپسندیده می‌دانستند اما استفاده خلاقانه از این تمهید گاهی نه تنها عیب نیست بلکه می‌تواند با تاثیری که در چگونگی خواندن شعر می‌گذارد علاوه بر ایجاد موسیقی، گاهی القا کننده معنا نیز باشد. به عنوان مثال وقتی اخوان در شعر زمستان خورشید را وصف می‌کند و آن را فاقد نور و روشنایی و گرما می‌بیند، می‌گوید:

«**و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده/ به تابوتِ ستبرِ ظلمتِ نه توی مرگ اندود پنهان است**»(اخوان، زمستان، ص ۱۰۹)

که بدون تغییر زیاد در معنا و وزن، و تنها با تغییر در چند نقش‌نما می‌توان گفت: «به تابوتی ستبر از ظلمت نه تو و مرگ‌اندود پنهان است». از آنجا که پیوند یکسان کلمات با کسره از بین رفته علاوه بر اختلال موسیقایی و برجستگی هر واژه، القای مفهوم طبقه‌طبقه بودن نیز از بین رفته است. در شعر آخر شاهنامه وقتی اخوان، قرن را وصف می‌کند، آن را تیره و تار نشان می‌دهد:

«**پایتخت این کج آیین قرن دیوانه؟/ روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعر افسانه**»(اخوان، آخر شاهنامه، ص۷۱)

---

۱ .بارت، رولان(۱۳۸۴) درجه صفر نوشتار. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ دوم، تهران: هرمس، ص۶۹.

www.takbook.com

روزهایی که مانند شب است اما نه شبی معمولی بلکه شبی که در قعر افسانه هاست و گویی هیچ گاه روز نخواهد شد. ترکیب« قعر افسانه» تیرگی و عمق شب را بهتر نشان داده است. در ادامه، از موسیقی برای تقویت این فضا استفاده و عمق تیرگی را با موسیقی تتابع اضافات، القا می کند:

«تا که هیچستانِ نه توی فراخِ این غبار آلودِ بی‌غم را»(همان:۷۲)

تکرار چهار بار نقش‌نمای اضافی و صفت علاوه بر اینکه موسیقی ایجاد کرده، تو در تو بودن هیچستان را نیز القا کرده است. تکرار این کسره‌ها در پایان کلمات موجب شده هر کلمه و صفت با نوعی تأکید و برجستگی خوانده شود آن‌چنان‌که اگر حذف شود یا با نقش‌نماهای دیگر جایگزین شود با تأثیری که بر نوع خواندن دارد، تأکید را نیز از بین می‌برد. به عنوان مثال با تغییر دو نقش‌نما چنین عبارتی به دست می‌آید:« تا که هیچستان نه تو و فراخ این غبارآلود و بی‌غم را» که تأکید بر صفات و مفهوم تو در تو بودن آن از بیت اصلی کمتر شده است.

ایجاد موسیقی و هارمونی و هماهنگی صوتی یکی از کارکردهای مهم تتابع اضافات محسوب می‌شود و بسامد فراوانی در شعر، به خصوص اشعار سپید دارد. در این شعر شاملو:

از این مردان، یکی، در ظهر تابستان سوزان، نان فرزندان خود را، بر سر برزن، به خون نان فروش سخت دندان گرد آغشته است(شاملو، ص۳۳۲)

هفت بار نقش‌نمای اضافی و صفتی، تکرار شده و موسیقی گوشنوازی نیز ایجاد کرده است. در نمونه‌های زیر نیز از کارکرد موسیقایی نقش‌نما استفاده شده است:

ای پیمبرهای سرگردانِ نیکی/ای پیمبرهای/ بی تکفیرِ/ بی زنجیرِ/ بی شمشیر(همان: ۳۳۹)

معبر بسیار موکب‌های پرفانوس و پرجنجال شادی‌های عالم‌گیر/معبر بسیار موکب‌های اندهگین نالش ریز سر در زیر(همان: ۳۴۴)

ای همنشینِ قدیمِ شبِ غربتِ من(اخوان، آخر شاهنامه، ص۷۵)

اگر در مثال اخیر کسره‌ها را حذف کنیم چنین عبارتی به دست می‌آید: «ای همنشین قدیم در شب غربتم» که ارزش موسیقایی آن کاسته شده است. نیز در این سطرها:

www.takbook.com

ای تکیه‌گاه و پناهِ/ زیباترین لحظه‌های/ پرعصمت و پرشکوهِ/ تنهایی و خلوتِ من!/ ای شطِ شیرینِ پرشوکتِ من(همان:۷۳)

قرار گیری کسره در پایان هر سطر نوعی موسیقی قافیه‌وار ایجاد کرده است، چنان‌که اگر کسره‌ها را حذف کنیم قسمت محسوسی از جلوه‌های موسیقایی شعر از بین می‌رود. نقش‌نمای پیوند«و» نیز همین کارکرد را در شعر دارد و با تکرار خود که به صورت مصوت ضمه«ُ» تلفظ می‌شود نوعی موسیقی و هارمونی در شعر به وجود می‌آورد:

این علف‌های بیابانی که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و می‌میرند
(شاملو، ص۳۳۴)

عمر من اما چو مردابی است/ راکد و ساکت و آرام و خموش(اخوان، از این اوستا، ص۶۰)

با کمی تغییر، مصراع آخر چنین می‌شود: «راکدِ ساکت و آرامِ خموش» که با مقایسه با سطر اصلی مشخص می‌شود هارمونی و هماهنگی آن از بین رفته است. البته تکرار نقش‌نماهای دیگر نیز همین کارکرد را دارند: «و ما همچنان/ دوره می‌کنیم/ شب را و روز را/ هنوز را»(شاملو، ص۳۶۱)که «را» سه بار تکرار شده و موسیقی ایجاد کرده است.

۱-۲-برجستگی زبان با باستان‌گرایی نقش‌نماها

بسیاری از شاعران معاصر با آنکه سعی دارند به زبان امروزی سخن بگوید اما از پشتوانهٔ شعر گذشته چشم‌پوشی نمی‌کنند و با چینش لغات و عناصر زبانی کهن در کنار واژگان امروزی موجب برجستگی و شکوه کلام می‌شوند. شاید در نگاه نخست به نظر رسد نقش‌نماها کمتر دستخوش تغییر و تحول گردند زیرا مورد استفاده آنها تغییر نمی‌کند در نتیجه از نظر لفظی نیز بدون تغییر باقی می‌مانند و اوضاع اجتماع و ورود واژگان و اصطلاحات تازه نقشی در تغییر آنها ندارد اما برخی معتقدند: «حروف بیش از کلمات دیگر در طی زمان تحول می‌پذیرند یعنی بعضی متروک و منسوخ می‌شوند و بعضی از نو به وجود می‌آیند.[۱]»[۲] صرف‌نظر از کم یا زیاد

---

[۱]. ناتل خانلری، پرویز(۱۳۸۲). دستور تاریخی زبان فارسی. چاپ پنجم. تهران: توس، ص۲۱۲.

[۲]. البته برخی محققان نیز چنین احکامی را نمی‌پذیرند و معتقدند:«برخلاف اکثر دستورنویسان که می‌گویند حروف اضافه در زبان فارسی بسیار زیاد و متعدد است تعداد این حروف کاملا محدود و معدود می‌باشد.»(سیدوفایی،۱۳۵۵: ۵۳) این

www.takbook.com

شدن حروف اضافه در زبان فارسی، بررسی آثار ادبی نشان می‌دهد بسیاری از حروف دست‌کم از نظر لفظی دچار تغییر شده و صورت‌های مختلفی یافته‌اند. مانند صورت‌های مختلف «اگر، از، در» که به صورت «ار(یا گر)، ز، اندر» نیز کاربرد داشته است و استفاده از موارد اخیر در شعر معاصر، نوعی برجستگی در کلام ایجاد می‌کند و کارکردی هنری محسوب می‌شود:

زین تیره دل، دیو صفت مشتی شمر(اخوان، ص۹)، **که من ار مستم، اگر هوشیار**(همان:۷۲)، **گو نشینم منکسر بر جای/ ور ز جا چون باد بر خیزم**(شاملو، ص۳۴۴)

نیز استفاده از اندر: که درمتون فارسی صورت «اندر» و مخفف آن یعنی«در» هر دو وجود دارد اما به تدریج در طی زمان «اندر» از رواج افتاده اما در شعر هنوز استفاده می‌شود:

پرچم محزونتان را /سخت/ دور می‌بینم که افتاده باشد روزی اندر سینه مغرور(شاملو، ص۳۳۹)

آری بنوش و هیـچ مگو کاندر ایـن میان در دل ز شور عشق تو سوزنده آذری است

(فرخزاد، ص ۵۹)

همچنین استفاده از دو نقش‌نما برای یک متمم که این کاربرد از سبک خراسانی وجود داشته است و هنوز نیز برخی شاعران برای برجستگی کلام از آن بهره می‌برند:

«**نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر**»(اخوان، از این اوستا، ص۱۴۳)، «**نگر/ تا به چشم زرد خورشید اندر/ نظری نکنی**»(شاملو، ص۳۲۴)

۱-۳-تغییر مفهوم نقش‌نما

حروف اضافه را در زبان فارسی فاقد معنای مستقل می‌دانند اما عاملی در القاء و تعیین معنای گروه‌واژه‌ها به شمار می‌آید. تغییر مفهوم و معنای القاکننده به گروه اسمی نیز از شیوه‌هایی است که شاعر با استفاده از آن، سخن خود را برجسته می‌سازد. در زبان مرسوم، هر نقش‌نما، مفهوم

تفاوت رای را می‌توان براساس برداشت مختلف این محققان از مقوله حرف اضافه توجیه کرد. افرادی مثل خانلری به تبعیت از زبان‌های اروپایی واژگانی مانند «روی، زیر، پهلو و ...» را حرف اضافه و برخی محققان دیگر مثل سیدوفایی، آنها را اسم می‌شمارند.

www.takbook.com

خاصی القاء می‌کند که ممکن است در متون ادبی رعایت نشود. شاعران معاصر گاهی از مفاهیم گذشته نقش‌نماها استفاده کرده‌اند. به عنوان مثال به مفاهیم مختلفی که از نقش‌نمای متمم «به» و «را» اخذ شده اشاره می‌کنیم. حرف اضافه «به» «در معنی اصلی جهت جریان فعل یا حالت را بیان می‌کند، همچنان‌که حرف «از» مبدا جریان را نشان می‌دهد. اما در عبارت، این کلمه معانی و موارد استعمال متعددی دارد.»[1]در شعر معاصر نیز بسیاری از معانی سنتی از «به» اخذ شده است:

در مفهوم«روی»: **خون را به سنگ فرش ببینید**(شاملو، ص۳۳۲)

در مفهوم« با»: **احساس می‌کنم/ در هر رگ ام/ به هر تپش قلب من/ کنون/ بیدار باش قافله‌ای می‌زند جرس**(همان: ۳۳۳)

«به» در مفهوم«قصد و نیت: **کسی به تماشا سر برنداشت**(شاملو، ص۳۵۸) نیز «**به نو کردن ماه بر بام شدم**(همان: ۷۲۴)

مانند این موارد، در شعر معاصر فراوان دیده می‌شود و راهی است برای رسیدن به برجستگی زبان. «را» نیز که در زبان رسمی امروز به عنوان نقش‌نمای مفعول صریح است، گاه شاعران معاصر به شیوه سنتی، از آن در کارکردهای دیگری نیز بهره برده‌اند. از جمله به عنوان نقش‌نمای اضافه در ساختار(مضاف الیه+را+ مضاف) و نیز به عنوان نقش‌نمای متمم. مثال برای کارکرد نخست:

بلوغ آفرینش را شگفت‌آورترین فرزند(اخوان، آخر شاهنامه، ص۱۰۰)

هم فروغ و فر دیرین را فروزنده(اخوان، از این اوستا، ص۱۲۰)

مثال برای کارکرد دوم:

مرا/ تو بی سببی نیستی(شاملو، ص۲۸۹)

«را» در اینجا به معنای «برای» است که نقش‌نمای متمم محسوب می‌شود.

---

[1] .ناتل خانلری، همان: ص۲۳۷.

www.takbook.com

رهگذاری خواهد گفت: راستی را، شب تاریکی است(سپهری، ص۳۳۹)

مار را خواهم گفت: چه شکوهی دارد غوک!(همان: ۳۴۰)

آسمان را بگو از الماس ستارگانش خنجری به من دهد(شاملو، ص۳۵۹)

در این موارد «را» به معنای «به» و نقش‌نمای متمم است.

۱-٤-شروع شعر، سطر و عنوان با نقش‌نمای پیوند

علاوه بر اینکه شاعران معاصر از ظرفیت‌ها و کارکردهای سنتی نقش‌نما در شعر خویش بهره برده‌اند، در برخی مواقع رفتارهای تازه‌ای با این نوع کلمات داشته‌اند که در گذشته سابقه‌ای نداشته است. یکی از این خلاقیت‌ها که در واقع یک تکنیک زبانی نیز محسوب می‌شود، شروع شعر با نقش‌نماهای پیوند است. وظیفه نقش‌نمای پیوند، اتصال دو یا چند واژه، لخت کلام، بند یا جمله است اما گاهی بدون آنکه قبل از آنها موردی برای اتصال وجود داشته باشد شاعر آنها را به کار می‌برد. فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» شعر خود را با نقش‌نمای پیوند «و» شروع کرده، گویی قبل از آن سخنانی ناگفته مانده است و مخاطب خود باید آنها را درک کند:

«**و این منم/ زنی تنها /در آستانه فصلی سرد**» (فرخزاد، ص۴۲۳)

اخوان نیز همین برخورد تازه با نقش‌نما در شعر «آنگاه پس از تندر» داشته و با آوردن «اما» در سرآغاز شعر، شروعی ناگهانی داشته است که این موضوع به‌صورت غیرمستقیم، نشان‌گر تشویش درون شاعر است:

«**اما نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم/بی آنکه یک دم مهربان باشند با هم پلک‌های من**»(اخوان، ص۴۲)

همچنین در نمونه‌های زیر که در سرآغاز شعر قرار دارد:

اما/ تنها/ یکی خنجر کج بر سفره سور/ در دیس بزرگ بدل چینی(شاملو، ص۷۵۵)

و شما که به سالیانی چنین دور دست به دنیا آمده‌اید(همان، ص۵۲۳)

www.takbook.com

و عشق سرخ یک زهر/ در بلور قلب یک جام(همان، ص ۲۵۰)

و چهره شگفت از آن سوی دریچه به من گفت...(فرخزاد، ص۳۶۹)

و مثل فردا / دوباره می‌آیم/ فردایی‌ام(رویایی،۱۳۸۴، ص۲۴۷)

و کالبد جویی بود/ و روح جویی بود/ که آشفته از جوی می‌رفت(همان، ص۱۰۵)

علاوه بر آن برخی شاعران اسامی اشعار خود را نیز با حرف اضافه شروع کرده‌اند؛ مانند «و تباهی آغاز شد»(شاملو، ص۹)، «و حسرتی»(همان:۶۶۵)، «و چون نوبت به ملاحان ما فرا رسد»(همان: ۸۴۶)، «که زندان مرا بارو مبادا»(همان: ۸۵۴) «و پیامی در راه»(سپهری، ص۲۱۳)، «و شکستم و دویدم و فتادم»(همان:۱۵۸)، «و چه تنها»(همان: ۱۶۲). سپهری حتی نام یکی اشعار خود را حرف عطف «و» و شعر دیگری را «تا» قرار داده است.(همان: ۱۴۴و ۱۵۳)

علاوه بر این موارد گاهی در آغاز چند سطر نقش‌نما تکرار می‌شود. شاملو در برخی اشعار خود سطرهای متوالی را با نقش‌نمای پیوند آغاز می‌کند. برخی این شیوه شاملو را متاثر از تورات می‌دانند. شاملو مدت‌ها تحت تاثیر کتاب مقدس بوده و این تأثیر نه تنها از نظر زبان ترجمه فارسی کتاب مزبور، بلکه از نظر فضا و حال و هوای آن نیز در شعرهای او دیده می‌شود.[۱] در سطرهای زیر این شیوه دیده می‌شود:

«و جانداران همه از غریو او بهراسیدند/ و غروری که خود به غرش او پنهان بود بر جانداران همه چیره شد/ و آدمی جانوران را همه در راه نهاد/ و از ایشان برگذشت/ و بر ایشان سر شد»(شاملو، ص۵۴۲)

نیز در این سطور که سیزده سطر با «واو» به هم پیوند خورده است:

«آدم، ابوالبشر، به پیرامن خویش نظاره کرد/ و بر زمین عریان نظاره کرد/ و به آفتاب که روی در می‌پوشید نظاره کرد/ و در این هنگام بادهای سرد بر خاک برهنه می‌جنبید/ و سایه‌ها همه جا بر خاک می‌جنبید/ و هرچیز دیدنی به هیات سایه‌ای در آمده در سایه‌ای عظیم می‌خلید/ و روح تاریکی بر قالب خاک منتشر بود/ و هرچیز بسودنی دست‌مایه وهمی دیگرگونه بود/ و آدم، ابوالبشر، به جفت خویش درنگریست/ و او در چشم‌های جفت خویش نظر کرد که در آن ترس بود/ و در خاموشی در او نظر کرد/ و

[۱] . ر.ک: پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱). سفر در مه. تهران: نگاه، ص۳۷۱.

www.takbook.com

تاریکی در جان او نشست/ و این نخستین بار بود، بر زمین و در همه آسمان، که گفتنی سخنی ناگفته ماند.»(همان: ۴۳۲)

۱-۵-پایان شعر و سطر با نقش‌نما

این نوع کارکرد نقش‌نما نیز از وجوه خلاقیت شاعران در استفاده از این عنصر است. در برخی اشعار، شعر ناگهان با نقش‌نماهایی که در زبان مرسوم و رسمی نیازمند ادامه کلام است، پایان می‌پذیرد و کلام را برجسته می‌سازد. سپهری شعری را این‌گونه به پایان می‌رساند:

«دریا، همه صدا/ شب، گیج در تلاطم امواج، باد هراس پیکر/ رو می‌کند به ساحل و...»(سپهری، ص ۴۰)

این نوع به پایان رساندن شعر هنگامی که بند یا سطر آخر از نظر لفظی، معنایی، عاطفی، روایی و موارد دیگر با بندهای آغازین یا میانی شعر شباهت و یکسانی داشته باشد، شعر را در دایره‌ای قرار می‌دهد که پایانی ندارد. ذهن مخاطب در پایان شعر ناگهان به مراحل قبل باز می‌گردد و این بازگشت هربار تکرار می‌شود. در شعر سپهری نیز «و» عطف کلام پایانی را به آغاز شعر ارجاع می‌دهد و شعر در محیطی دایره‌وار می‌چرخد. پایان شعر با نقش‌نمای پیوند در قالب‌های غزل معاصر نیز دیده می‌شود:

بعد یک سال بهار آمده می‌بینی که باز تکرار به بار آمده می‌بینی که

(نظری، ص۱۷)

البته در این موارد می‌توان با جابه‌جایی ردیف «می‌بینی که» به آغاز مصراع معنایی کامل به دست آورد(می‌بینی که بعد از یک سال بهار آمده) اما گاهی بخشی از جمله که بعد از حرف پیوند قرار دارد، حذف شده است. از آن جمله است این ابیات که در مقطع غزل قرار گرفته است:

این بی‌کرانه آبی آیینه تو را با چشم تشنه سیر تماشا کنم ولی...

«باید» به‌جای «شاید» و «آیا» بیاورم فکری به حال «گرچه» و «اما» کنم ولی...

(امین‌پور، ص۲۲۸)

www.takbook.com

و مرد مرده به حرف آمد و پریشان گفت دو حاکمند بر این شهر شوم، شیطان و ...

(میرزایی، ص۷۷)

و مـــرد بی مـــــورد، مـی‌رود و می‌میـــرد و پیش از مـــردن، می‌خورد تاسف که...

(همان: ۱۵)

این شیوه در اشعار شاعران آوانگارد و پست‌مدرن یکی از راه‌های شکستن نرم زبان محسوب می‌شود، اما به‌گونه‌ای انجام می‌گیرد که نزد همه مخاطبان قابل پذیرش نیست و گاه البته نمی‌توان نقش‌های هنری خاصی برای آن در نظر گرفت:

«دیروز هم رفته بودم، امروز هم از هوش می‌روم/ افتادنی که مرا می‌افتد هنگامه منی که می‌افتد معشوق جان به بهار آغشته منی، منی، منی که مرا می‌افتد/ و می‌روم از هوش می/ منی/ اگر تو مرا/ تو شانه بزن زانو/ منی/ از هوش می و»(براهنی، ص۸۵)

در برخی اشعار نقش‌نما در پایان سطرهای شعر قرار می‌گیرد که این مورد نیز خالی از نقش‌های زیباشناختی و هنری نیست. پایان سطرهای شعر همراه با اندکی مکث است و اگر نقش‌نمای پیوند در پایان شعر قرار گیرد موجب می‌شود میان لخت‌های کلام واضح‌تر تفکیک ایجاد شود:

خرد و خراب و خسته جوانی خود را پشت سر نهاده‌ام

با عصای پیران و

وحشت از فردا و

نفرت از شما(شاملو، ص ۲۳۵)

اگر در هر لخت تصویری وجود داشته یا تقابل‌های متوالی در شعر ذکر ایجاد شده باشد، اهمیت «و» در پایان سطر بیشتر حس می‌شود زیرا در این حالت با آنکه شعر از چند تصویر شکل گرفته اما ازدحام و انباشت تصویر حس نمی‌شود و حس و عاطفه هر تصویر به صورت مستقل به خواننده منتقل می‌شود:

www.takbook.com

با تو یک علف و

همه جنگل‌ها

با تو یک گام و

راهی به ابدیت...

با تو یک سکوت و

هزار فریاد(شاملو، ص ۲۳۶)

۱-٦-جابه‌جایی جایگاه نقش‌نما

گاهی تغییر دادن جایگاه نقش‌نما نیز زبان را ادبی می‌سازد. نقش‌نماهای پیوند در زبان رسمی در ابتدای جمله قرار می‌گیرند اما گاهی شاعر محل آنها را تغییر می‌دهد و زبان را برجسته می‌سازد: «**من اما همچنان خواندم/ و جوابی بدانان ندادم**»(شاملو، ص۱۰۷)، «**من اما راه بر مرد رباخواری /نبسته‌ام/ من اما**[1] **نیمه‌های شب/ ز بامی بر سر بامی نجسته‌ام**»(همان:۳۳۴)، «**از زره جامه‌تان اگر بشکوفید**»(همان:۱۱۷)، «**با کلیدی اگر می‌آیی**»(همان:۶۳۱)

البته گاهی این تغییرات و جابه‌جایی‌ها به نحو و روانی زبان آسیب می‌زند. در بیشتر اشعار نیما، قافیه با معنا و نحو زبان پیوند یافته است بدون آن‌که به یکدیگر آسیبی رسانده باشند اما همواره این تناسب و هم‌خوانی وجود ندارد و کوتاهی و بلندی سطرها به اجبار انجام گرفته است. گاهی به نظر می‌رسد سطری بیهوده شکسته شده تا بقیه معنا دوباره از آغاز وزن شروع شود و گاهی نیز تأکید بر رعایت قافیه، موجب تغییر جای نقش‌نما و آسیب رسیدن به نحو شده است:

---

[1]. ابوالحسن نجفی معتقد است «اما» حرف ربط است و مانند همه حروف ربط باید در آغاز جمله بیاید. وی به این سطور شاملو اشاره کرده، می‌گوید: «زمانی شاعری در یکی از اشعار خود جای حرف ربط «اما» را بنابر ضرورت شعری، در دو سه جمله تغییر داد و کلمه متعاقب را مقدم بر آن آورد. از آن پس گروهی از نوپردازان گمان کردند که همه‌جا چه در شعر و چه در نثر، لازم است که جای «اما» را تغییر دهند تا از زمره نوآوران به شمار آیند. اکنون حتی گویندگان رادیو و تلویزیون وقتی که می‌خواهند بر طمطراق کلام بیفزایند و به گمان خود سخن را شاعرانه کنند «اما» را از آغاز جمله به میان جمله می‌برند»(ابوالحسن نجفی، غلط ننویسیم، ص۳۸) .

www.takbook.com

«بچّه‌های تو دو تایی ناخوش،/دست در دست تب و گرسنگی داده به جا می‌سوزند./آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند،/مرد!/برو آنجا به سراغ آنها/در کجا خوابیده،/به کجا یا شده‌اند...»(نیما، ص۶۱۳)

نقش‌نمای پیوند«یا» قبل از فعل «شده‌اند» آمده در صورتی که متعلق به کل سطر است و آن‌را به سطر قبلی پیوند می‌زند و باید در آغاز جمله بیاید اما تأکید بر رعایت قافیه، آن‌را به محل نامناسبی کشانده است.

۱-۷-تعدد و حذف بی مورد نقش‌نما

شاعران زبان‌گرا و آوانگارد سعی دارند هنجارهای زبان رسمی را تا جای ممکن بشکنند. براهنی می‌نویسد: «زبان برای زبان شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معنا شدن غرق کند تا حوزه‌های جدید زبانی را با قرار دادن آن‌ها در دور دست، با کش دادن درک لذت آنها قابل لمس کند. زبان باید به مرگ زبان، به مرگ وجد و شعف زبان، هوشیار شود.»[1] نقش‌نما گسترده‌ترین و متنوع‌ترین حوزه‌ها را برای ایجاد زبان شعری و رسیدن به فرم خاص شعری در اختیار این شاعران نهاده است. در شعر شاعران آوانگارد و شاعرانی که زبان را در مرکز خلاقیت‌های شعری خود قرار داده اند نوعی استفاده غیررایج از نقش‌نما دیده می‌شود، تا جایی‌که گاهی به نظر می‌رسد هویت و ساختار یک شعر، بر پایه برخورد شاعر با نقش‌نما بنا شده است که طی آن، شاعر چند نقش‌نما را بدون آنکه از نظر معنایی به وجود آنها نیازی باشد در کنار یکدیگر آورده یا آنکه نقش‌نمایی که برای درک معنا، وجودش ضروری بوده از جمله حذف کرده است. اینکه در عنوان این بخش صفت«بی‌مورد» آورده‌ایم ناظر به معنای آن است نه خلاقیت زبانی. زیرا از نظر معنایی این نوع برخورد با نقش‌نما، اختلال معنایی ایجاد می‌کند ولی این دسته از شاعران برای رسیدن به زبان یا فرم خاص از آن بهره برده‌اند. این شعر یداله رویایی از این نوع محسوب می‌شود:

«از تو سخن از به آرامی/ از تو سخن از به تو گفتن/ از تو سخن از به آزادی/ وقتی سخن از تو می‌گویم/ از عاشق از عارفانه می‌گویم /از دوستت دارم/ از خواهم داشت/از فکر عبور در به تنهایی/ من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست / خواهم زیست/ من با به تمنای

[1] .براهنی، رضا(۱۳۷۸) چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم. نشریه بایا، شماره ۱، ص۱۶. نیز ر.ک حسن لی، کاووس(۱۳۸۶)گونه‌های نوآوری در شعر معاصر. چاپ دوم، تهران: ثالث، ص۱۸۱.

www.takbook.com

تو خواهم ماند / من با سخن از تو /خواهم خواند/ ما خاطره از شبانه می‌گیریم/ ما خاطره از گریختن در یاد/ از لذت ارمغان در پنهان/ما خاطره ایم از به نجواها/من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه ی از به آرامی/ من دوست دارم از تو شنیدن را/ تو لذت نادر شنیدن باش/تو از به شباهت از به زیبایی/ بر دیده تشنه ام تو دیدن باش»(رویایی، از دوستت دارم، ص۶۴-۶۶)

مخاطب از همان آغاز متوجه می‌شود که با یک شعر آوانگارد و زبان‌گرا رو به روست که با نقش‌نماها، خلاف معیار رفتار شده و هنجارهای نحوی را در هم شکسته است. در سطر نخست دو نقش‌نمای «از به» در کنار یکدیگر آمده است که از نظر معنایی «از» غیر ضروری است. با توجه به فعل جمله که در چند سطر بعد آمده است، در معنا باید گفت: «سخن از تو به آرامی می‌گویم». در سطر دوم و سوم نیز همین ساختار انجام گرفته است. باز آوردن غیرضروری نقش‌نمای متمم «به» در سطر هشت و «با» در سطر نهم اختلال معنایی ایجاد کرده است و بدون آنها سطرها از نظر معنایی و نحوی قابل درک است. این شعر سعی دارد برتری زبان را بر معنا نشان دهد و با در هم شکستن عمدی هنجارهای دستوری نقش‌نما، در معنا اختلال ایجاد کند. در سطر ده، حذف نقش‌نمای پیوند «که» قبل از جمله پیرو توضیحی«زیباست» شعر را به عمد، مبهم ساخته است. در سطر دوازدهم، جمله با هر یک از دو نقش‌نمای «با» و «به» که آمده از نظر معنایی و نحوی صحیح است اما شاعر هر دو را در کنار یکدیگر قرار داده است. در سطر سیزدهم نقش‌نمای «با» غیرضروری و حتی مخل معنا و نحو است. شاعر در سطر نوزدهم برخورد تازه‌ای با نقش‌نمای مفعولی «را» داشته و آن را بعد از جمله پیرو غیرتوضیحی «از تو بگویم» آورده است. اگرچه این جمله پیرو بعد از تأویل نقش مفعول می‌گیرد و آوردن «را» بعد از آن نیاز است اما شاعر بدون تأویل و ساخت مصدر از فعل «بگویم»، این نقش‌نما را به کار برده است.

رفتارهای غیررایج با نقش‌نما، یکی از ویژگی‌های شعر رویایی و برخی شاعران زبان‌گرا محسوب می‌شود و این موضوع نشان می‌دهد این مقوله، بستر مناسبی برای در هم شکستن نحو زبان و رسیدن به زبان شعری خاص است:

در من از تو فاصله‌هایی هست/ من در تو نیستم/ وقتی که از تو فاصله در من می‌گیرم/ مثل/ جدایی تو از با من(رویایی، ۱۳۸۴، ص۱۰۹)

www.takbook.com

در حرف‌هایشان ما را بیاورند تا بمیرند که/ از شناسنامه از سرزمین. از اضافه‌ها. چه خسته‌ام از/ از مردم کجا هستم از تولدم در چه سالی از/ اتفاق کوچکی به خاک افتاد.(علی‌پور، ص۲۸)

این دسته از شاعران به عمد نحو زبان را به خصوص از طریق نقش‌نماها- که لولای سخن محسوب می‌شوند و اجزا را به هم متصل می‌سازند- به هم می‌ریزند.

۱-۸-نقش‌نما و تاکید بر معنا

در بسیاری از موارد، نقش‌نما ابزاری است که شاعر از آن برای تأکید معنایی خاص و آماده‌سازی ذهن مخاطب برای شنیدن آن معنا استفاده می‌کند. در این حوزه، بیشتر نقش‌نماهای پیوند مانند «اما، تا، حتی و غیره» کاربرد بیشتری دارند و شاعر با تقطیع مناسب و قرار دادن آن در یک سطر، وقفه‌ای ایجاد می‌کند و با این تمهید لخت دوم کلام را به صورت برجسته‌تر و مؤکدتری می‌آورد:

چیزی به جا نماند

حتی

که نفرینی

بدرقه‌ی راهم کند(شاملو، ص۹۷۶)

قرار گیری«حتی» در یک سطر و وقفه‌ای که هنگام خواندن ایجاد می‌کند مخاطب را حساس و آماده شنیدن معنای مهمی کرده است. یا در این شعر:

گفتم: بگذارید

من نیازهایم را

با انشگتان دستانم بشمارم

اما

دیدم دستانم را گم کرده‌ام(احمدی، ص۷۱)

www.takbook.com

«اما» در یک سطر بیان آمده و با ضرب‌آهنگی که ایجاد کرده معنای جمله بعد را برجسته ساخته است. نیز در این شعر:

آینه‌ای

برابر آینه‌ات

می‌گذارم

تا

با تو

ابدیتی بسازم(شاملو، ص۳۷۷)

«تا» برای بیان نتیجه استفاده شده و لخت نخست کلام مقدمه‌ای است برای رسیدن به اوج شعر یعنی «با تو ابدیتی بسازم». «تا» با قرارگیری در یک سطر و ضرب‌آهنگ خود، نتیجه بیان شده را برجسته‌تر ساخته است. در نمونه‌های زیر نیز نقش‌نما در برجستگی معنای لخت دوم نقش دارد:

چراغش به پُفی مُرد و

ظلمت به جانش درنشست

اما

چشم‌اندازِ جهان

همچنان شناور ماند (همان: ۹۷۷)

افتاد/آن سان که مرگ/- آن اتفاق سرد-/می‌افتد/ اما/ او سبز بود و گرم که/ افتاد(امین پور، ص۱۰)

که زندان مرا بارو مباد/جز پوستی که بر استخوانم./ بارویی آری،/اما /گِرد بر گِردِ جهان/ نه فراگردِ تنهایی جانم.(شاملو، ص۶۹۱)

در این سطرها نیز تکرار «اما» مخاطب را آماده شنیدن سخن مهمی می‌سازد:

www.takbook.com

خوش خبر باشی، اما، اما،/ گرد بام و در من/ بی ثمر می‌گردی(اخوان، آخر شاهنامه، ص۱۶۴)

شاملو در شعر زیر نقش‌نمای پیوند «و» را در یک سطر آورده و با درنگی که ایجاد کرده سخن اصلی که رفتن و مردن نازلی است مؤکد ساخته است:

نازلی بنفشه بود

گل داد و

مژده داد: زمستان شکست

و

رفت(شاملو، ص۱۳۴)

بنابر مواردی که گفته شد می‌توان پی برد نقش‌نماها ابزار مؤثری است که شاعر با انگیزه‌های بلاغی از آنها در ساخت زبان شعری و نشان دادن خلاقیت‌های زبانی و معنایی بهره می‌گیرد تا حدی که می‌توان گفت اهمیت این نوع کلمه در زبان شعر و تأثیر کلام از واژگان دیگر کمتر نیست.

www.takbook.com

۲-*کارکردهای هنری ضمیر در شعر*[۱]

تعاریفی که از ضمیر در دستورزبان‌های فارسی آمده تقریباً شبیه به هم است: «واژه‌ای که جانشین اسم می‌شود و با آوردن آن، دیگر خود اسم را نمی‌آوریم ضمیر نامیده می‌شود».[۲] در این نوع تعاریف، نکته‌ای که قابل تأمل است آن است که برخی ضمایر مانند «من، ما، تو، شما» ممکن است هیچ‌گاه در متن، مرجع ضمیرشان ذکر نشود و به بیان دیگر جانشین اسم نباشد، از همین روی، برخی مرجع ضمیر را به دو دسته حضوری و ذکری تقسیم می‌کنند و ضمایر مذکور را جانشین مرجع حضوری می‌دانند.[۳]

هرچند تعاریف ضمیر در دستور زبان‌های فارسی تقریباً شبیه به هم است اما اقسام آن یکسان نیست. آن‌چنان‌که در دستور *پنج استاد* و *دستورنامه* ضمایر سه نوع دانسته شده است: ضمیر شخصی، اشاره و مشترک.[۴] برخی نیز به پنج نوع ضمیر معتقدند: «شخصی، اشاره، پرسشی، مشترک و متقابل»[۵] انوری و احمدی گیوی اقسام آن را شش مورد دانسته‌اند: «شخصی، مشترک، اشاره، پرسشی، تعجبی، مبهم»[۶] در این بخش سه نوع ضمیری که در بیشتر دستورها مشترک است(شخصی، اشاره و مشترک) مورد بررسی واقع می‌شود.

با آنکه به نظر می‌رسد این نوع کلمه معنا و مفهومی مستقل ندارد و بار معنایی مرجع خود را حمل می‌کند اما گاه در زبان شعر، این مقوله هویت تازه و مستقلی می‌یابد و عنصر اساسی در تعالی زبان و رسیدن به شعر محسوب می‌شود. در بیت زیر:

در دو چشم من نشین ای آن‌که از من من‌تری
تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری

(مولوی،ص۱۰۹۴)

---

[۱].این بخش به صورت مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای زیباشناختی ضمیر در شعر شاملو» در نشریه فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، سال ششم، شماره۲۲، زمستان ۱۳۹۳ به چاپ رسیده است.

[۲]. انوری و احمدی گیوی، همان، ص۸.

[۳]. ر.ک. وحیدیان کامیار و عمرانی، همان، ص۱۰۲.

[۴]. ر.ک: قریب و دیگران،همان، ص۸۴ و مشکور، محمدجواد(۱۳۵۰) دستورنامه. تهران: موسسه مطبوعاتی شرق، ص۴۴.

[۵]. وحیدیان کامیار و عمرانی، همان، ص۱۰۲.

[۶]. انوری و احمدی گیوی، همان، ص۱۹۲.

www.takbook.com

بخش عمدهٔ برجستگی در این شعر به واسطه برخورد هنرمندانه مولوی با مقوله ضمیر است که آن را همانند صفت در نظر گرفته و نشانهٔ صفت تفضیلی«تر» به آن افزوده است.

هرچند ضمیر نسبت به انواع دیگر کلمه مانند صفت، قید، فعل، اسم و مقوله‌های دیگر، تنوع کمتری دارد اما باز می‌تواند یکی از مهمترین انواع کلمه باشد که شاعر با آن رفتارهای ویژه‌ای داشته باشد و محملی برای خلاقیت‌ها و مقاصد شاعرانه خود قرار دهد. کارکردهای هنری ضمیر بسیار متنوع است و می‌توان از منظرهای مختلفی به بررسی آن پرداخت. در کتاب حاضر در دو حوزهٔ گفتمان و بافت خرد به این مقوله پرداخته شده است. در حوزه گفتمان نقش ضمیر در بافت‌هایی فراتر از سطر و بند و گاه براساس تمام شعر مدنظر قرار گرفته شده که براساس آن انسجام متن، ایجاد ابهام و توسع معنایی، تقابل و تأکید معنایی، ایجاد تعلیق و غیره مهمترین کارکردهای هنری ضمیر محسوب شده است. در حوزهٔ دوم نقش این عنصر در سطح سطر و بند مورد بررسی واقع شده و کارکردهایی مانند ایجاد برجستگی‌های زبانی و معنایی از طریق ترکیب‌سازی، تلفیق ضمایر، باستان‌گرایی، تصرف در جایگاه نحوی و ایجاد موسیقی معرفی شده است.

۲-۱-نقش‌های هنری ضمیر در حوزه گفتمان

در دستورهای سنتی معمولاً واحد تجزیه و تحلیل بر اساس جمله بوده اما در برخی از رویکردهایی که در زبان‌شناسی امروزی وجود دارد، در واحد گفتمان[۱] که در سطوح فراتر از جمله است، انجام می‌گیرد. ضمیر از آنجا که در بسیاری موارد مرجعی دارد که پیش یا پس از ضمیر ذکر می‌شود بخش‌های مختلف متن را درگیر می‌سازد.

۲-۱-۱-ضمیر و توسع معنایی

اگرچه هر ضمیری مرجعی دارد اما گاهی شاعر برای ایجاد ابهام و توسع معنایی مرجع آن را به صورت واضح بیان نمی‌کند و این مخاطب است که باید براساس فضا و معنا، برای درک شعر مرجع ضمیر را تعیین کند. این موضوع باعث می‌شود خوانش‌های مختلفی از شعر صورت گیرد و گاه درک بخشی از معنای شعر منوط به درک مراجع ضمایر و هویت آنها باشد. در شعر «شبانه» زیر یکی از عواملی که موجب ایجاد ابهام و خوانش‌های مختلف شده، مشخص نبودن «مرجع حضوری» ضمیر «تو» است:

---

۱. discourse

www.takbook.com

مرا/ تو/ بی‌سببی/نیستی/ به‌راستی/صلت کدام قصیده‌ای/ ای غزل؟/ ستاره‌بارانِ جوابِ کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچه‌ی تاریک؟/ کلام از نگاه تو شکل می‌بندد/خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی!/ پسِ پُشتِ مردمکانت/فریادِ کدام زندانی‌ست/که آزادی را/به لبانِ برآماسیده/ گُل سرخی پرتاب می‌کند؟»(شاملو، ص۷۲۲)

در نگاه نخست شاید مرجع ضمیر براساس مأنوس بودن مخاطبان شعر فارسی با اشعار غنایی، «معشوق» تصور شود. پورنامداریان در تحلیلی از این شعر در ابتدا چندین مرجع را در نظر می‌گیرد: «چنین به نظر می‌رسد که مخاطب شاعر معشوقی است انسانی، اما با کمی تامل هویت مخاطب به عنوان معشوقی از جنس مخالف و جدا از خود شاعر مورد تردید قرار می‌گیرد.»[۱] در ادامه «آزادی» و «منِ حقیقی شاعر»(معادل دل و تخلص شاعران در غزل) را نیز بر آن می‌افزاید. ضمر «تو» به دلیل واضح نبودن مرجع آن، در بافت این شعر هویتی چندگانه یافته و هاله‌های مختلف معنایی بر شعر گسترانده است. باز در شعر «سرود برای مرد روشن که به سایه رفت» چنین امری دیده می‌شود:

«**خرخاکی‌ها در جنازه‌ات به سوءِظن می‌نگرند/ پیش از آن که خشمِ صاعقه خاکسترش کند/ تسمه از گُرده‌ی گاو توفان کشیده بود.../ ما در عتابِ تو می‌شکوفیم/در شتابت/ما در کتابِ تو می‌شکوفیم/ در دفاع از لبخندِ تو/ که یقین است و باور است/ دریا به جُرعه‌یی که تو از چاه خورده‌ای حسادت می‌کند**»(شاملو، ص۷۰۴).

مرجع ضمیر در این شعر مشخص نیست از همین نظر برخی آن را «جلال آل احمد» پنداشته بودند که شاعر در جایی آن را تکذیب می‌کند.[۲] بهرحال ضمیر این قابلیت را دارد که مراجع مختلفی در ذهن مخاطبان تلقین کند و شاعر به کمک این ویژگی با ایجاد ابهام، شعر را دارای خوانش‌های مختلفی سازد.

۲-۱-۲-ضمیر و ایجاد تعلیق

برخی از مواردی که در گذشته از منظر علمای بلاغت عیب محسوب شده، امروزه نمی‌توان آن را عیب برشمرد و گاه نوعی حسن و کارکرد ادبی محسوب می‌شود. در علم معانی ذکر

[۱]. پورنامداریان، همان، ص۴۹۱.

[۲]. ر.ک. شاملو، احمد(۱۳۸۹) مجموعه آثار؛ دفتر یکم:شعرها. چاپ نهم، تهران: نگاه، ص۱۰۷۵.

www.takbook.com

ضمیر قبل از مرجع آن مخل فصاحت می‌دانند اما گاهی شاعر با انگیزه‌های بلاغی ضمیر را پیش از مرجع ذکر می‌کند. این تمهید موجب ایجاد تعلیق و حس کنجکاوی مخاطب می‌شود و گاه چندین صفحه را مطالعه می‌کند تا مرجع ضمیر را دریابد. شاملو شعری را این‌گونه آغاز می‌کند:

نه آبش دادم/ نه دعایی خواندم/ خنجر به گلویش نهادم/ و در احتضاری طولانی/ او را کشتم(شاملو، ص ۷۰)

شروع این شعر و مشخص نبودن مرجع ضمیر نوعی تعلیق ایجاد کرده است و خواننده برای یافتن مرجع ضمیر، شعر را ادامه می‌دهد اما تا چندین صفحه مرجع ذکر نمی‌شود و تکرار ضمایر منفصل و متصل سوم شخص ادامه می‌یابد و تعلیق را همچنان تا پنج صفحه استمرار می‌بخشد و در نهایت مرجع را مشخص می‌کند:

او را کشتم/ خودم را/ و در آهنگ فراموش شده‌اش/ کفنش کردم(همان: ۷۴)

در شعر شبانه با آغاز «**دوستش می‌دارم/ چراکه می‌شناسمش/ به دوستی و یگانگی**» (همان:۵۱۰) نیز همین تعلیق ایجاد شده و در پایان شعر مرجع ضمیر(آیدا) آمده است.

۲-۱-۳-ضمیر و انسجام زبانی و اندیشه‌ای متن

یکی از معروف‌ترین تحقیقات در حوزه انسجام متن، تحقیقی است که هالیدی و رقیه حسن به انجام رسانده‌اند. انسجام از منظر آنها اشاره‌ای دارد به «شرح و تعیین برخی عناصر در سخن که وابسته به عناصر دیگری است یا به عبارت دیگر نمی‌توان معنایی را به‌طور مؤثر درک کرد مگر به وسیله ارجاع دادن به آن، وقتی این موضوع حادث شد، یک رابطه انسجامی انجام گرفته است»[۱] اگر اجزای یک نوشته یا گفتار با هم پیوند داشته باشند، یک متن به‌وجود می‌آید. هالیدی و حسن، عوامل انسجام متنی را به پنج دسته ارجاعی[۲]، جایگزینی[۳]، حذف[۴]، پیوندی[۵] و واژگانی[۱] تقسیم کرده‌اند که هر کدام خود زیرشاخه‌هایی دارند. ارجاع در نظر

---

۱. Halliday,M.A.K.& Hasan,R.(۱۹۷۶).Cohesion in English, London: Longman, ۴

۲. refrence

۳. substiution

۴. ellipsis

۵. conjunction

www.takbook.com

هالیدی و حسن تفسیر و تبیین یک عنصر وابسته به تفسیر و تبیین عنصر دیگری در همان متن است که باید به مرجع آن باز گشت. یکی از این عناصر ضمیر است. از آنجا که ضمیر به مرجع خود اشاره دارد تکرار ضمیر در فواصل مختلف شعر موجب انسجام شعر می‌شود. یکی از کارکردهای ضمیر در شعر شاملو ایجاد انسجام زبانی در متن است. در شعر «قصیده برای انسان ماه بهمن» که در مرثیه «ارانی» سروده در ابتدا نام او را ذکر کرده:

تو نمی‌دانی زندگی چیست، فتح چیست/تو نمی‌دانی ارانی کیست(شاملو، ص۶۳)

و در ادامه شعر از ضمایر سوم شخص استفاده کرده است. این ضمایر ذهن را به سمت مرجع آن بازگشت می‌دهد و نوعی انسجام را به وجود می‌آورد:

و نمی‌دانی هنگامی که/گورِ او را از پوستِ خاک و استخوانِ آجُر انباشتی.../ و هنگامی که پنداشتی گوشتِ زندگی او را/از استخوان‌های پیکرش جدا کرده‌ای/چه‌گونه او طبلِ سُرخِ زنده‌گی‌اش را به نوا درآورد(همان:۶۲-۶۳)

در شعر «پیغام» نیز که نمادین سروده شده تمام ضمایر سوم شخص به «پیرمردی به نام مختوم‌قلی» باز می‌گردد که در ابتدای شعر نامی از او برده شده است:

پیرمردی لاغر می‌بینی/روی سکّوی دَمِ خانه نشسته‌ست.../ شاید از چشمانِ ترکمنی‌ش/ زودتر بشناسی‌ش./ می‌روی پیش و/ بلند/(گوش‌هایش آخر/تازگی قدری سنگین شده)(همان:۸۵۱-۸۵۲)

نقش دیگر ضمیر در انسجام متن، از دیدگاه اندیشگانی و عاطفی است. تکیه‌گاه «من» عاطفی و اندیشگی شاعر از حیث فردی، جمعی و نوعی در سراسر شعر ارزش و اهمیت فراوانی دارد. به نظر می‌رسد اخوان نخستین کسی است که در ادبیات فارسی به من‌های عاطفی اشاره کرده است. او در مؤخره *از این اوستا* با آوردن این دو بیت از حافظ:

مـــن از جـــان بنـــده سلطان اویسـم　　اگـــر چـــه یادش از چاکـــر نباشد

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند　　آن‌چه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

---

۱. lexical

www.takbook.com

من‌های آن‌ها را متفاوت از هم دانسته، می‌گوید: «من شخصی و خصوصی اگر چه من است اما مثقالی هزاران خروار تفاوت بها دارد با من‌های عمومی و اجتماعی و نیز با من‌های عالی بشری تا چه رسد به من فوق بشری یعنی من برتران، ابر مردان، ابر رندان آفاقی.»[۱] شفیعی کدکنی نیز در این راستا «من»های عاطفی را به سه دستهٔ شخصی، اجتماعی و انسانی تقسیم می‌کند. من‌های شخصی برخورد شخصی شاعر را نسبت حادثه‌ای نشان می‌دهد مانند من‌های اغلب شاعران درباری و بعضی شعرهای عاشقانه رمانتیک در دوره اخیر. من اجتماعی حوادث پیرامون را در قیاس با زندگی و خواست‌های شخصی خود نمی‌سنجند بلکه مجموعه‌ای از هم‌سرشتان خود را در برش زمانی و مکانی معینی در نظر دارند... من‌های بشری و انسانی از مرز زمان و مکان محدود، فراتر می‌روند.»[۲]

البته هر شاعری حق دارد به من‌های شخصی خود نیز بپردازد و چه بسا من شخصی او آن‌چنان تأثیرگذار باشد که من‌های اجتماعی و انسانی نتواند مؤثر باشد. مهم آن است که نوع «من» در سراسر شعر استمرار یابد. یکی از وجوه انسجام عاطفی شعر آن است که اگر شعر در آغاز با «من» شخصی یا جمعی یا انسانی آغاز شد تا پایان شعر همین رویه وجود داشته باشد و وارد قلمرو دیگری نشود. ناگفته نماند در شعرهای زیادی هم از نظر لفظ و هم اندیشه رعایت این امر نمی‌شود و به سهولت ضمایر مفرد و جمع بدون تغییر نوع عاطفه جایگزین یکدیگر می‌شود تا جایی که به نظر می‌رسد شاعران سنتی چندان پای‌بند ضمیر مفرد و جمع در شعر خود نبوده‌اند. البته این موضوع می‌تواند دلایل مختلفی از جمله ضرورت وزن و قافیه نیز داشته باشد:

ما را ز جام باده لعلت گریز نیست — آری مراد مست نباشد مگر شراب
بر من به خاک پات که مانند آتش است — گر آب می‌خورم به هوایت وگر شراب

(خواجوی کرمانی، ص۴۸)

گاهی حتی در یک بیت نیز ضمیر تغییر می‌یابد:

---

[۱]. اخوان ثالث، مهدی(۱۳۹۰). از این اوستا. چاپ هجدهم، تهران: زمستان، ص۱۲۳.
[۲].ر.ک شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، ص۸۸.

www.takbook.com

گر چه ره در حرم خاص نباشد ما را یک ره ای خاصگیان بار من عام دهید

(همان:۱۰۶)

در برخی اشعار نیز من شخصی شاعر دگرگون می‌شود. حافظ غزلی را این‌گونه آغاز می‌کند:

مرا عهدی است با جانان که تا جان در بدن دارم

هـــواداران کویش را چـــو جان خویشتن دارم

(حافظ، ص۴۴۲)

که حال و هوای عرفانی دارد زیرا رقیب در اندیشه های عارفانه مورد نکوهش قرار نمی گیرد. از این منظر تکیه‌گاه اندیشگانی شاعر فراتر از شخصی است اما در ادامه می‌گوید:

به رندی شهـــره شد حافظ میان همدمان لیکن

چه غم دارم که در عالم قوام‌الدین حسن دارم

که «من» شاعر به «من» شخصی و مداح مبدل می‌شود. در شعر معاصر نیز گاه چنین تغییراتی ایجاد شده است. شعر «صدای پای آب» سپهری با من شخصی شاعر شروع شده اما در ادامه تبدیل به من انسانی شده است. در بسیاری از اشعار چه از حیث معنایی(نوع من) و چه از نظر دستوری(مفرد و جمع بودن) رعایت این امر شده و فرم ذهنی منسجمی یافته است:

ما بسی کوشیده‌ایم/ که چکش خود را/ بر ناقوس‌ها و دیگچه‌ها فرود آریم/ بر جمجمه پوک سیاست‌مداری/ که لباس رسمی بر تن آراسته.../ ما آبستن امید فراوان بوده‌ایم/ دریغا که به روزگار ما/ کودکان/ مرده به دنیا می‌آیند.../ نخستین بوسه‌های ما، بگذار/ یادبود آن بوسه‌ها باد/ که یاران/ با دهان سرخ زخم‌های خویش/ بر زمین ناسپاس نهادند(شاملو، ص۵۲۳-۵۳۰)

در این شعر بلند ضمیر از نظر اندیشگانی در سراسر شعر جمعی است و برخاسته از حس آزادی‌خواهی و مبارزه‌گری شاعر است که در پی رهایی از فضای موجود تلاش می‌کند. از نظر دستوری نیز ضمیر«ما» در این شعر استمرار یافته است. در اشعار غنایی او نیز ضمیر از حیث دستوری و اندیشگانی کمتر دستخوش تغییر گشته است:

www.takbook.com

کیستی که من/ این‌گونه/ به اعتماد/ نام خود را/ با تو می‌گویم/ کلید خانه‌ام/ در دستت می‌گذارم/ نان شادی‌هایم را با تو قسمت می‌کنم.../ کیستی که من/ این‌گونه به جد/ در دیار رویاهای خویش/ با تو درنگ می‌کنم»(همان:۴۷۳)

همین امر نوعی انسجام زبانی و اندیشگانی در شعر ایجاد کرده است.

۲-۲-نقش‌های هنری ضمیر در بافت خرد

منظور از بافت خرد محدودهٔ چند سطر و حداکثر یک بند است. در این محدوده تناسبات واژگان محسوس‌تر است. کارکردهای هنری ضمیر در این حوزه شامل موارد زیر است:

۲-۲-۱-ضمیر و ایجاد تقابل میان‌شخصیتی و تأکید بر شخص

در زبان فارسی از آنجا که شناسهٔ فعل برخی ویژگی‌ها را مانند شمار و شخص نشان می‌دهد، چندان ضرورتی در ذکر ضمیر(در نقش مسندالیه) وجود ندارد. این موضوع بیشتر در مورد اول شخص و دوم شخص و در حالت مسندالیهی صادق است. از همین منظر است که در علم معانی نیز حذف مسندالیه را بیشتر در سوم شخص بررسی می‌کنند.در سدهٔ اخیر به دلیل رواج ترجمه از زبان انگلیسی-که فعل فاقد شناسه‌ای است که گواه مسندالیه باشد- دیده می‌شود که ضمیر را ذکر می‌کنند بدون آنکه جمله نیاز به ذکر ضمیر داشته باشد. نگاهی به شعر سنتی نشان می‌دهد در بیشتر مواقع ذکر ضمیر اول شخص یا دوم شخص به دلایل بلاغی بوده است. دو کارکرد مهم ضمیر در این راستا ایجاد تقابل میان‌شخصیتی و تاکید بر شخصیت است. در کارکرد هنری نخست، شاعر برای آنکه تقابل میان خود و مخاطب یا دیگری را برجسته نشان دهد، ضمیر راَ ذکر می‌کند. از همین منظر در مقابل یک ضمیر، ضمیری دیگری باید قرار بگیرد تا این تقابل برجسته گردد. شاعر حس می‌کند شناسه فعل تنها نمی‌تواند این تقابل را مورد تأکید قرار دهد:

گر چه تو امیر و ما اسیریم　　گر چه تو بزرگ و ما حقیریم
گر چه تو غنی و ما فقیریم　　دلداری دوستان ثواب است

(سعدی، ص۶۵۳)

www.takbook.com

در این ابیات شاعر برای برجسته‌ساختن طرفین تقابل(من و تو) ضمیر را نیز ذکر کرده است. در این نوع، نمی‌توان هیچ‌کدام از ضمایر را حذف کرد زیرا تقابل کم‌رنگ خواهد شد. مثلاً با حذف ضمیر «ما» بدون در نظر گرفتن وزن چنین عبارتی حاصل می‌شود: «گرچه تو امیر و اسیریم، گرچه تو بزرگ و حقیریم و...» که مشخص است از قدرت تقابل کاسته شده و کفهٔ آن به یک‌سو خم شده است. حتی حذف دو ضمیر نیز از ارزش‌های بلاغی شعر خواهد کاست(گرچه امیری و اسیریم). در این ابیات نیز چنین کارکردی وجود دارد:

من نه آنم که عدو گفت تو خود دانی نیک که ندارد دل دشمن خبر از عالم دوست

(همان: ۵۴۰)

من به دیدار تو مشتاقم و از غیر ملول گر تو را از من و از غیر ملالی دارد

(همان: ۵۶۷)

البته این تقابل همواره میان اول شخص و دوم شخص نیست و ممکن است هرکدام از این ضمایر در برابر ضمایر دیگر قرار بگیرد. در نوع دوم شاعر ضمیری را برای تاکید ذکر می‌کند؛ در بیت:

اگر تو جور کنی جور نیست تربیت‌است و گر تو داغ نهی داغ نیست درمان است

(همان: ۵۲۷)

شاعر به این دلیل ضمیر «تو» را ذکر کرده که بر آن تاکید داشته باشد. مقصود آن است «تنها تو اگر جور کنی، جور محسوب نمی‌شود نه دیگران» از همین منظر باید در اشعار سنتی این نوع مضایر را با تاکید و برجستگی خواند تا معنا و مقصود شاعر بهتر درک شود و در بسیاری موارد در آنها قصر و حصر نهفته است. در شعر معاصر نیز چنین مواردی دیده می‌شود که گاه شاعر ضمیر را به همین دلیل در یک سطر قرار می‌دهد:

من

باد و

مادر هوا خواهم شد...

www.takbook.com

من

خاک و

مولِ زمین خواهم شد(شاملو، ص۱۶۲)

آنگاه

من

که بودم

جغد سکوت لانه تاریک درد خویش(همان: ۳۴۲)

در سطرهای زیر نیز شاعر برای تأکید بر تقابل ضمیر را ذکر کرده به‌گونه‌ای که نمی‌توان آن را حذف کرد:

درخت با جنگل سخن می‌گوید

علف با صحرا

ستاره با کهکشان

و من با تو سخن می‌گویم(شاملو، ص۷۶)

من باهارم تو زمین

من زمینم تو درخت

من درختم تو باهار ــ(همان: ۲۵۴)

شاملو در شعر کیفر برای نشان دادن تقابل خود با زندانیان دیگر، در چند سطر ضمیر را تکرار کرده است:

از این زنجیریان، یک تن، زنش را در تب تاریک بهتانی به ضرب دشنه‌ای کشته است./ از این مردان، یکی، در ظهر تابستان سوزان، نان

www.takbook.com

فرزندان خود را، بر سر برزن،/ به خون نان‌فروش سخت دندان‌گرد آغشته‌ست./ من اما هیچ‌کس را در شبی تاریک و توفانی/ نکشته‌ام/ من اما راه بر مرد رباخواری/ نبسته‌ام/ من اما نیمه‌های شب/ ز بامی بر سر بامی نجسته‌ام.(همان: ۴۵۱)

۲-۲-۲-باستان‌گرایی در حوزه ضمیر

ضمیر نیز مانند واژگان دیگر براساس گذشت زمان دچار تغییر و تحولات می‌گردد. استفاده از ضمایری که امروزه در زبان رسمی کمتر رایج است نوعی باستان‌گرایی در شعر ایجاد می‌کند. در شعر معاصر این کارکرد به سه صورت انجام گرفته است: استفاده از ضمایری که در گذشته بیشتر رایج بوده، ترکیب ضمیر با نقش‌نما به شیوه سنتی، جمع بستن ضمایر جمع. در نوع نخست ضمایری مانند«خویش، خویشتن، وی» به کار رفته است که امروزه در زبان رسمی کمتر استفاده می‌شود:

و من همچنان می‌روم/ در زندانی که با خویش../ در یقینی که با فتح من می‌رود(شاملو،۱۳۸۹: ۶۰)، **دیری است تا اجنبی خویشتنم را به خاک افکنده‌ام**(همان:۲۸۷)، **اگر به جای همه ماده‌تاریخ‌ها، اردنگی به پوزه‌تان بیاویزد/ با وی چه توانید کرد؟**(همان:۲۸۸)

در نوع دوم برخی از ضمایر مانند «او، آن، این» هنگامی که قبل از آنها نقش‌نمای متمم «به» آمده به شیوه گذشتگان حرف«دال» در میان آنها افزوده شده است:

من اما همچنان خواندم/ و جوابی بدانان ندادم(شاملو، ص۱۰۷)، **شگفتا/ که مرا/ بدین مستی/شوری نیست**.(همان:۸۲۰)، **از اندیشه‌های ناشناخته و/اشعاری که بدان‌ها نیندیشیده‌ام**.(همان:۳۰۱)، **بدو گفتم من: «لب مار شکست را، رسوایی را!»**(همان: ۷۳)

گاهی نیز در ترکیب ضمیر با ادات تشبیه«چون» نوعی باستان‌گرایی دیده می‌شود:

چرا که ستاره بنفشی طالع می‌شد/ از خورشید هزاران هزار غنچه چنو(همان: ۳۵)

www.takbook.com

در نوع سوم ضمیر جمع، دوباره جمع بسته می‌شود. اگرچه امروزه و به خصوص در زبان محاوره نیز این ضمایر جمع بسته می‌شود(مثل ماها، شماها) اما شیوه جمع بستن در برخی اشعار که با علامت جمع«ان» است زبان را به سمت باستان‌گرایی سوق داده است:

گوش کنید ای شمایان، در منظری که به تماشا نشسته‌اید(همان: ۳۰۵)، **ای شمایان/ حکایت شادکامی خود را/ من/ رنج‌مایه جان ناباورتان می‌خواهم**(همان:۵۰۹)

۲-۲-۳-جابه‌جایی نحوی ضمیر

ضمیر نیز از واژگانی است که در ساختار نحوی جمله لغزان است و قابلیت تغییر مکان دارد. گاهی این تغییر مکان موجب برجستگی زبانی جمله می‌شود. یکی از ویژگی‌های سبکی شعر نیمایوشیج همین موضوع است:

با تنش گرم، بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ(نیما، ص۵۱۱)

در اصل بوده «بیابان دراز با تن گرمش» که شاعر با جابه‌جایی ضمیر، جمله را از نظر زبانی برجسته ساخته است. این ویژگی در شعر معاصر بسامد فراوانی یافته است. در بیت:

بر آن پله که برجا مانده خاموش کسش ننهاده دیـــری پای بر ســـر

(شاملو، ص۸۷)

ضمیر «ش» که جایگاه اصلی آن بعد از «سر» است به نقش‌نمای پیوند متصل شده است. یا در این سطور: «عشقی نه از آن گونه است/ که‌تان به کار آید»(همان:۵۷۰) که ضمیر«تان» متعلق به «کار» است. مشکور این کارکرد را استفاده از ضمایر متصل به جای ضمیر منفصل می‌داند و این مثال را از مولوی ذکر می‌کند:

پیغمبر چنین گفت کاین امتان که‌شان من شفیعم بر غیب داد[1]

[1]. مشکور، همان، ص۴۶.

www.takbook.com

در حالی که به نظر می‌رسد جابه‌جایی ضمیر متصل باشد که به‌جای آنکه به «شفیع» متصل گردد به بعد از «که» آمده است. در شعر شاملو نمونه‌های فراوانی از این کاربرد دیده می‌شود که زبان را به سطح ادبی تعالی بخشیده است:

و ریخت خواهمش به سر/ خاکستر سیاه فراموشی(شاملو، ص۳۳)

حتی بگذار آفتاب نیز برنیاید/به خاطر فردای ما اگر/ بر ماش منتی است(همان: ۵۴۰)

بر آن فانوس کش دستی نیفروخت.../ بر آن گهواره کش دستی نجنباند.../ بر آن در کش کسی نگشود دیگر(همان:۸۷)

۲-۲-٤-ضمیر و ایجاد تصویر

برخی شاعران گاهی ضمیر را در بافت جمله طوری به کار برده‌اند که در کانون تصویرسازی قرار گرفته است به‌گونه‌ای که تغییر آن موجب از بین رفتن تصویر می‌شود. در زبان فارسی ضمایری که مرجع آنها موجودات بی‌جان یا جاندار باشند با هم متفاوت‌اند و اگر شاعر جای آنها را تغییر دهد نوعی تصویرسازی به خصوص از نوع تشخیص ایجاد می‌شود؛ آن‌چنان‌که شاملو ضمیر انسانی «او» برای «خیابان» به کار برده است:

و شهر بر او پیچید/ و او را تنگ‌تر فشرد(شاملو، ص۳۹)

و نیز در بیت زیر که ضمیر«تو» برای چراغ به کار گرفته است:

وین کلبه گرفته مظلم را از پرتو وجود تو نوری بود

(همان:۹۱)

یکی از نمونه‌های موفق این کارکرد در شعر سپهری دیده می‌شود: «**شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می‌گفت: شما**»(سپهری، ص۱۴۲) که شاعر ضمیر انسانی «شما» را برای گل سوسن به‌کار برده است.

www.takbook.com

۲-۲-۵-ایجاد موسیقی از طریق ضمیر

در شعر سپید که فاقد وزن عروضی است برای نشان دادن موسیقایی بودن آن از تمهیدات مختلفی بهره گرفته می‌شود که یکی از آنها از طریق تکرار ضمایر است. از آنجا که ضمیر قابلیت اتصال به اغلب واژگان دارد شاعر می‌تواند بیش از واژگان دیگر از این کارکرد بهره بگیرد:

به مردانی که استخوان‌هاشان آجر یک بناست/ بوسه‌شان کوره است و صداشان طبل/ و پولاد بالش بسترشان/ یک پتک است(همان:۴۲)

تکرار ضمیر متصل«شان» موسیقی درونی شعر را افزوده است. این نوع موسیقی یکی از ویژگی‌های شعر شاملو است که بارها از آن استفاده کرده است:

دشنه شلاق دژخیم‌تان را می‌تراشید/ از استخوان برادرتان/ و رشته تازیانه جلادتان را می‌بافید/ از گیسوان خواهرتان/ و نگین به دسته شلاق خودکامگان می‌نشانید/ از دندان شکسته پدرتان(همان:۵۰)

اگر این نوع تکرارها در واژگان آغاز سطر یا واژگان پایانی باشد موسیقی آنها به دلیل تناوب یکسان آنها محسوس‌تر است، آن‌چنان‌که در اغلب سطرهای زیر در واژگان آغازین و پایانی سطرها ضمیر تکرار شده است:

چنینم من/ تصویرم را در قابش عبوس کرده‌ام/ و نامم را در شعرم/ و پایم را در زنجیر زنم/ و فردایم را در خویشتن فرزندم/ و دلم را در چنگ شما(همان:۵۲-۵۳)

۲-۲-۶-افزودن صفت و بدل به ضمیر

ضمیر، معرفه و شناخته شده است و معرفه بودن آن حتی از اسامی خاص نیز بیشتر است. از همین منظر نیاز نیست که برای محدودتر و مشخص‌تر شدن، صفت یا بدل بگیرد اما گاهی شاعر به ضمیر نیز صفت و بدل افزوده که این تمهید نیز موجب برجستگی زبانی در شعر او شده است:

www.takbook.com

و منِ کهنه‌تر به جا نهاده است/ تبسم خود را(شاملو، ص۵۱)

هم نفس و زیر کومه منِ بیمار(همان:۹۶)

از منِ سالیان گذشته/ گم گشته/ که نگاه خردسال مرا/ در چشمانش...(همان:۵۱)

تصویرکار واقعی چهره شما/ دلقکان/ در یوزگان/ شاعران(همان:۳۳)

۲-۲-۷-ضمیر و ایجاز

مرجع ضمیر می‌تواند از نظر مصداقی هر شی یا پدیده یا شخصی باشد و از نظر لفظی اسم، عبارت، جمله و حتی واحدهای بزرگ‌تری مانند داستان و حکایت باشد. از همین منظر ضمیر مانع تکرار لفظی این موارد می‌شود و نوعی ایجاز به وجود می‌آورد. در سطور:

آسمان آخرین/ که ستاره تنهای آن/ تویی/ آسمان روشن/ سرپوش بلورین باغی/ که تو تنها گل آن، زنبور آنی/ باغی که تو/ تنها درخت آنی(شاملو، ص۴۹۲)

بدون مدد ضمیر دوبار آسمان آخرین، و سه بار بلورین باغ و دوبار باغ در این عبارت باید ذکر می‌شد که این خود نوعی اطناب به وجود می‌آورد. از این منظر ارزش ضمیر اشاره در ایجاد ایجاز بیشتر از صفت اشاره است. گاهی که ضمیر جایگزین عبارت و جمله می‌شود این کارکرد اهمیت بیشتری می‌یابد:

گورستان پیر/گرسنه بود،/و درختان جوان/کودی می‌جُستند!/ ماجرا همه این است/ آری/ ورنه/ نوسان مردان و گاهواره‌ها/به جز بهانه‌یی/ نیست(شاملو، ص۶۱۹)

ضمیر «این» جایگزین چهار سطر قبل از خود است و شاعر بدون آوردن همه آنها نوعی تأکید نیز برآنها داشته است. این نوع ایجاز قابلیت شگرفی به سخن می‌دهد و گاه شاعر در مواقعی که بیان همه سخنان مقدور نباشد از ضمیر برای اشاره و بیان مقصود استفاده می‌کند. شاید نمونه معروف آن واژه «آن» در شعر غنایی سنتی باشد که از آن به لطیفه و زیبایی خاصی تعبیر می‌شود که قابل درک اما بیان آن دشوار است.

www.takbook.com

۳-کارکردهای هنری صفت در شعر[۱]

صفت یکی از مقوله‌های دستورزبان است که «حالت و مقدار و شمار یا یکی دیگر از چگونگی‌های اسم را می‌رساند.»[۲] صفت عنصری مستقل نیست بلکه وقتی از مقوله صفت محسوب می‌شود که وابسته به اسم باشد زیرا کلمه‌ای است که برای مقیدساختن اسم و به عبارتی دیگر برای بیان چگونگی و حالت اسم وضع شده است.[۳] از همین روی برخی محققان مبحثی مستقل به آن اختصاص نداده و آن را در مبحث اسم مورد بررسی قرار داده و از انواع وابستگان پیشین یا پسین اسم دانسته‌اند.[۴]

صفت یکی از مقوله‌های لغزان دستورزبان محسوب می‌شود چرا که با تغییر ساختار جمله ممکن است نقش آن نیز تغییر کند. به عنوان مثال اگر جانشین موصوف شود یا علامت جمع بگیرد تغییر نقش داده، اسم می‌شود. گاه نیز وارد مقوله قید می‌شود: مردانه کار کن/ کاری مردانه کن. حدفاصل اسم و صفت آنقدر کم یا ظریف است که گاه گویی هیچ حدی میانشان نیست و یکی هستند.[۵] این نوع کلمه همواره به صورت قطعی در مقوله صفت جای نمی‌گیرد. از همین نظر است که در فرهنگ‌های فارسی گاه در تعیین نوع کلمه، میان صفت و مقوله‌های دیگر اختلاف نظر وجود دارد.[۶]

صفت در دستورهای فارسی به صورت‌های مختلفی تقسیم شده است. از حیث مفهوم آن را در گروه‌هایی مانند صفت بیانی، اشاره، شمارشی، پرسشی، تعجبی و مبهم و از نظر تقدم و تأخر در گروه‌های صفت پسین و پیشین و از حیث ساخت در دسته‌های ساده و مرکب و گروه وصفی جای داده‌اند. خیام‌پور آن را در ذیل پنج دسته مطلق، اشاره، شماره، استفهام و ابهام

---

[۱].این بخش به صورت مقاله‌ای با عنوان « نقش‌های هنری صفت در ایجاد زبان ادبی، تصویرسازی و کیفیت عاطفه و اندیشه در شعر شاملو» در فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، سال هفتم، شماره۲۳ به چاپ رسیده است.

[۲] . انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، همان، ص۱۳۸.

[۳] ر.ک خیام‌پور، همان، ص۴۹.

[۴] . ر.ک. وحیدیان کامیار و عمرانی، همان، ص۳۹.

[۵] . صدیقیان، مهین(۱۳۵۵)«استعمال اسم به جای صفت». نشریه سخن، دوره ۲۵، ص۱۰۴۹.

[۶] .برخی فهرستی از این کلمات را ذکر و بررسی کرده‌اند. ر.ک کریمی‌دوستان، غلامحسین(۱۳۸۶)«اسامی و صفات گزاره‌ای در زبان فارسی». نشریه دستور، شماره ۳، ص ۱۸۸-۱۸۹.

www.takbook.com

بررسی کرده است. در کتاب حاضر که تأکید بر جنبه‌های هنری این مقوله است، نقش صفت از منظر زبانی و معنوی و تصویری مورد بررسی واقع شده است.

۳-۱-صفت و تخیل و تصویر

نگاهی به صفات در شعر سنتی و معاصر نشان می‌دهد دگرگونی‌های زیادی در صفات روی داده است. از مهمترین عوامل تغییر صفت، تخیل آزاد در شعر معاصر است که موجب شده شبکه تداعی‌ها به رکود و ایستایی شعر سنتی نباشد. منظور از شبکه‌های تداعی آن است که در تخیل شاعران سنتی برخی واژه‌ها تداعی‌کنندهٔ واژگان دیگرند، آن‌چنان‌که اگر شاعر در مصرعی «زلف» را ذکر کند، تخیل وی در مصرع دوم به سمت واژگانی مانند سلسله یا زنجیر یا صفاتی مثل پریشان می‌رود و به‌گونه‌ای ضمنی رابطه تشبیهی می‌سازد و یا آن را صفت اسم قبل قرار می‌دهد. این موضوع موجب قالبی و قراردادی شدن تخیل شاعران می‌شود و واژگانی ثابت و حساب‌شده در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و تصاویری آشنا می‌سازد. شرف الدین رامی، کتاب *انیس العشاق* خود را در همین زمینه نگاشته است. در مورد صفات چشم که در شعر شاعران آمده می‌گوید: « و آن به چهار نوع است: شهلاء و کشیده و خواب‌آلوده و میگون... و به سی و سه تشبیه در عجم متداول است چنانکه: خواب‌آلود، گوشه‌نشین، خطایی، فتنه‌جو، تیرانداز، آهوانه، شیرگیر، مست، بیمار، ناتوان، خون‌ریز و...»[۱] و اگر شاعری صفاتی غیرمرسوم و نامتداول را ذکر کرده، از منظر نویسنده غریب می‌نماید، چنانکه رامی معترض است به اسدی طوسی که چرا مژگان را برخلاف آنچه رایج است به هندوان آینه‌دار مانند کرده است.[۲]

یکی از نوآوری‌های نیما در همین عرصه است که توانسته قید و بندهای سنتی را از تخیل و حتی صفات بر دارد. هرچند برخی شاعران سنت‌گرای معاصر در همان حال و هوای سنتی و تخیل قدما قرار دارند اما در اشعار نیمایی و نو آزادانه از صفات تازه استفاده می‌کند. به عنوان مثال در شعر سنتی کاربرد صفت«آبی» برای چهره-لااقل براساس مجموعه صفاتی که رامی برای چهره ذکر کرده- رایج نیست اما شاملو می‌گوید:

آی عشق، آی عشق/چهرهٔ آبی‌ات پیدا نیست(شاملو، ص۷۳۸)

---

[۱].رامی، شرف‌الدین(۱۳۲۵) انیس‌العشاق. تصحیح عباس اقبال، تهران: انجمن نشر آثار ایران، ص۱۴-۱۵.
[۲].همان، ص۱۷.

www.takbook.com

نیز صفت «دبش»(مزه ترش و گس) برای بوسه در سطر: «**از طعمِ دبشِ بوسه بانوی او، لوئیز**»(همان، ص۳۹۷) صفتی تازه است چرا که در اشعار سنتی معمولاً صفت رایج، «شیرین» یا«تلخ» است. نیز چشم در شعر سنتی همان صفاتی گرفته که رامی ذکر کرده اما در شعر شاملو صفاتی مانند«روشن، کبود، سرد، پرخنده، تماشایی» نیز گرفته است. صفت در تصویرسازی‌های شعر نقش و کارکردهای مؤثری دارد که می‌توان آنها را در چند حوزه بررسی کرد.

۳-۱-۱-صفت و حس‌آمیزی

حس‌آمیزی آوردن تلفیق حس یا واژگان مربوط به حس‌های مختلف با هم است. شیوه‌های ساخت حس‌آمیزی متنوع است و براساس ترکیب حس‌های مختلف انجام می‌گیرد. صفات یکی از مهمترین ابزارهای ایجاد حس آمیزی است زیرا هر یک از حس‌ها صفاتی متناسب با خود دارد و با کاربرد صفت یک حس برای حس دیگر می‌توان حس‌آمیزی ایجاد کرد. در سطر:

به خاطر جارِ سپید ابر در آسمان بزرگ آرام(شاملو، همان ۲۵۸)

شاعر صفت«سپید» که مربوط به حس بینایی است برای جار(حس شنوایی) به کار گرفته است. رایج‌ترین نوع حس‌آمیزی در شعر برخی شاعران از همین طریق انجام گرفته و موجب شده جلوه‌های مختلفی از پیوند و تلفیق حس شکل بگیرد:

در پناه من به ظلمت خیس و غلیظ شب می‌پیوست(همان، ص۲۵۸)، **دوست داشتن بوی شور آسمان بندر**(همان، ص۵۹)، **خواهش گرم تن‌ها/ گوش‌ها را به صداهای درون کلبه/ نامحرم می‌کرد**(همان، ص۵۱۴)

از ویژگی‌های حس‌آمیزی‌های شعر معاصر تناسب صفت با بخش‌های دیگر کلام است به‌گونه‌ای که یک صفت علاوه بر آنکه موجب حس‌آمیزی شده با بخش دیگری از سخن نیز متناسب است. در سطرهای:

در ظلمت لب شور ساحل/ به هجای مکرر موج گوش دادیم(همان:۵۵۰)

صفت«لب‌شور» که در پیوند با «ظلمت» موجب تداخل حس بینایی و چشایی شده، با ساحل نیز متناسب است. جابه‌جایی و حرکت این صفت از ساحل به ظلمت زبان را شاعرانه‌تر ساخته،

www.takbook.com

آن‌چنان‌که اگر صفت بعد از ساحل قرار می‌گرفت بخشی از ارزش‌های هنری شعر از دست می‌رفت. باز از این نوع است سطرهای زیر:

و چندان که خش خش سپید زمستانی دیگر/ از فراسوی هفته‌های نزدیک/ به گوش آمد(همان:۵۶۸)

۳-۱-۲-صفت و پویایی و تأثیرگذاری توصیفات شعر

صفت کلمه‌ای است که به یک خصلت اشاره دارد و موجزترین نوع توصیف محسوب می‌شود. هرچند متداول‌ترین نوع تصویر، تصویرسازی دیداری است یعنی چیزی که با چشم دیده می‌شود اما تصویر را گسترده‌تر از این موارد می‌دانند و برخی معتقدند: «ممکن است صدا، بو، تجربه‌ای قابل لمس مثل سختی و رطوبت و سردی، حسی درونی مثل گرسنگی و تشنگی و تهوع، و یا حرکت و کششی در عضلات یا مفاصل باشد.»[1] استفاده از صفات بیانی که می‌تواند نشانگر حس‌های مختلف باشد موجب می‌شود بستر و فضایی فراهم شود که توصیفات شعر، حس‌های مختلف مخاطب را درگیر خود کند و متأثرتر گردد:

که سیراب کرده بود/ خاک آن را/ از خون شور زبده‌سوارانش،/کام خود را(شاملو، ص۳۹۶)

کاربرد صفت«شور» برای «خون» در این شعر، موجب درگیرشدن حس چشایی مخاطب نیز می‌شود.

نوبرگی بر عشقم جوانه می‌زند/ و سایه خنکی بر عطش جاویدان روحم می‌افتد(همان:۲۷۴)

صفت «خنک» حس لامسه مخاطب را نیز درگیر می‌سازد. نیز در سطرهای زیر که توصیفات به کمک صفت، همه حس‌ها را در برگرفته است:

«خنده‌ها چون قصیلِ خشکیده خش‌خش مرگ‌آور دارند./ سربازان مست در کوچه‌های بُن‌بست عربده می‌کشند/و قحبه‌یی از قعر شب با صدای بیمارش آوازی ماتمی می‌خواند./علف‌های تلخ در مزارع گندیده خواهد رُست/و باران‌های زهر به کاریزهای ویران خواهد ریخت/مرا لحظه‌یی تنها

[1]. پرین، همان، ص۴۶.

www.takbook.com

مگذار/مرا از زره نوازشت رویین‌تن کن./من به ظلمت گردن نمی‌نهم/جهان را همه در پیراهنِ کوچک روشنت خلاصه کرده‌ام»(همان: ۳۸۴)

از مهمترین عوامل تأثیرگذار این شعر، صفات منسجم و به هم پیوسته‌ای است که در سطح شعر آمده است. این صفات را نمی‌توان بیهوده و غیر ضروری دانست زیرا هر بخش، یکی از حواس خواننده را به سمت خود می‌کشد به‌گونه‌ای که بر حس‌های بینایی، چشایی، لامسه، بویایی و شنوایی مخاطب اثر می‌گذارد. در این سطرها علاوه بر حس‌های لامسه(سطر هفتم)، شنوایی(سطرنخست)، از طریق صفت، حس‌های بینایی(روشن، کوچک، ویران، خشکیده)، چشایی(تلخ) و بویایی(گندیده)نیز ذکر شده و حس‌های مخاطب را درگیر شعر ساخته است.

۳-۱-۳-صفت و تصویرهای استعاری

برخی از تصاویرشعری از رهگذر کاربرد صفات شکل گرفته است. صفت در این نوع تصاویر، تنها عامل بسط و گسترش جمله نیست بلکه در کانون تصویرسازی قرار می‌گیرد و حذف صفت موجب از بین رفتن تصویر می‌شود. در برخی اشعار استعارات مکنیه از نوع تشخیص، به دو صورت شکل گرفته است. نخست آنکه صفات انسانی به موجودات بی‌جان داده شده و دوم آنکه اجزای انسانی برای اشیا بی جان در نظر گرفته شده است. نوع نخست که از تمهیدات پربسامد در ساخت استعاره مکنیه است صفات جانداران برای اسامی غیرانسانی استفاده شده از همین منظر صفت ارزش‌های بلاغی مهمی یافته است:

در خط عبوس باروی زندان شهر نظر کردم(شاملو، ص۶۳۷)

صفت «عبوس» که صفتی انسانی است برای «خط باروی زندان» استفاده شده است. اهمیت بلاغی این صفت به‌گونه‌ای است که با حذف آن، تصویر شعر نیز از بین خواهد رفت. نیز در این سطرها:

انفجار بی‌حوصله‌ی خفّت جاودانه را/ در پیچ‌وتاب ریشخندی بی‌امان(همان: ۹۰۱)، **ای شب تشنه! خدا کجاست؟**(همان:۴۲۱)،**مخمل شالیزار/ رنگ‌هایش را به قهر و آشتی/ از شب بی‌حوصله/ بازستاند**(همان:۵۲۷)

www.takbook.com

استعمال برخی صفات بویژه صفات نسبی گاه موجب استنباط تشبیه از شعر می‌شود. در شعر زیر:

و در دل شب قیرین/ چندان به صراحت آشکار بود...(همان:۵۵۱)

«قیرین» صفتی است که در هم‌نشینی با شب، تشبیه به وجود آورده است. اگر آن را با صفات دیگری مانند «تاریک، تار، سیاه و...» جابه‌جا کنیم استنباط تشبیه از این شعر از میان خواهد رفت چرا که «قیرین» در ارتباط با شب، جنس را نشان نمی‌دهد بلکه شباهت را منظور دارد. گاه نیز صفت قرینه استعاری بودن را تقویت می‌کند: «**اگر مرگ/ همه آن لحظه آشناست که ساعت سرخ/ از تپش باز می‌ماند**(همان:۵۲۹) صفت«سرخ» معنای استعاری «ساعت»(در معنای قلب) را تقویت کرده است.

۳-۱-٤-صفت و فضاسازی

شعر نیز مانند هنرهای دیگر به فضایی نیاز دارد که در آن اندیشه و موضوع، خود را بپروراند و شکل گیری انداموار خود را به پیش ببرد. می‌توان گفت در ساخت هر شعر، ولو یک قطعه کوچک، اتمسفر و فضا نقش اصلی و تعیین‌کننده دارد و بدون وجود آن، تاثیر شعر کاهش می‌یابد. از میان مقوله‌های زبانی، صفت نقش مؤثری در ایجاد و استمرار فضای شعر دارد زیرا تاریک-روشنی، ایستایی و پویایی، وهم‌آلودی و فضاهای دیگر از طریق صفات که ویژگی و خصوصیات اسامی را نشان می‌دهد انجام‌پذیرتر است. نقش صفات، به خصوص صفاتی که دال بر رنگ دارند در ساخت فضاهای شعر کاملاً محسوس است. در شعر زیر:

چون ابر تیره گذشت/ در سایه کبود ماه/ میدان را دیدم و کوچه‌ها را/ که هشت‌پایی را مانند بود از هر جانبی پایی به خستگی رها کرده/ به گودابی تیره...(شاملو، ص۵۷۸)

علاوه بر صفاتی مانند«تیره، کبود» صفاتی دیگری که در این شعر آمده مانند«سرد، سیاه، کهنه، مایوس، خوف‌انگیز و...» فضای مناسبی ایجاد کرده که مضمون شعر در آن پرورانده شود. نیز در این سطور:

ما به سختی در هوای گندیده طاعونی دم می‌زدیم و[عرق‌ریزان/ در تلاشی نومیدانه[پارو می‌کشیدم/ بر پهنه خاموش دریای پوسیده[که سراسر/

www.takbook.com

پوشیده ز اجسادی‌ست[که چشمان ایشان [هنوز / از وحشت توفان بزرگ[برگشاده است(همان: ۵۹۵)

فضایی سخت هراسناک و کثیف و طاعون‌زده حس می‌شود. صفات دریا نیز متناسب با این فضا قرار دارد: «پهنه خاموش دریای پوسیده»؛ دریایی بدون هیچ جنبش و حرکتی. صفت «پوسیده» از یک‌سو، له‌شدن اجساد را که گویی طاعون زده‌اند نشان می‌دهد و از سوی دیگر از نظر لفظی با «پوشیده» ارتباط برقرار می‌کند و تل انبار شدن اجساد را برجسته می‌سازد. در شعر زیر نیز که شاعر سعی دارد اوضاع زمانه و جامعه را وصف کند از طریق صفات، فضایی دردانگیز، چندش‌آور، تیره و عذاب‌آور ایجاد می‌کند:

نظاره می‌کند با سکوتی دردانگیز/ خالی شدن سطل‌های زباله را در انباره خویش/ و انباشته شدن را/ از انگیزه‌های مبتذل شادی گربگان و سگان بی صاحب کوی/ و پوزه رهگذران را/ که چون از کنارش می‌گذرند/ به شتاب/ در دستمال‌هایی از درون و برون بشکه پلشت‌تر/ پنهان می‌شوند/ ای محتضران/ که امیدی وقیح/ خون به رگ‌هایتان می‌گرداند.../ و وحشت‌های قرنی چنین آلوده نامرادی و نامردی را/ آن‌گونه به دنبال می‌کشید/ که ماده سگی/ بوی تند ماچگی‌اش را/ من از آن امید بیهوده سخن می‌گویم...»(شاملو،۱۳۸۹: ۵۳۱-۵۳۲)

باز به کمک صفات، وقتی در اشعار غنایی از محیط آرام خانه سخن می‌گوید این‌گونه فضایی آرام و رویایی و پرطراوت ایجاد می‌کند:

خانه‌ای آرام و/اشتیاق پرصداقت تو/تا نخستین خواننده‌ی هر سرود تازه باشی/چرا که هر ترانه/فرزندی‌ست که از نوازش دست‌های گرم تو/نطفه بسته است.../میزی و چراغی،/کاغذهای سپید و مدادهای تراشیده و از پیش آماده،/و بوسه‌یی/صله‌ی هر سروده‌ی نو...»(همان:۴۶۷-۴۶۸)

نیز موصوف و صفت‌های «جاذبه لطیف، جامه نودوز نوروزی، انتظار پراشتیاق و...» که در ادامه این شعر به کارگرفته شده، در ساخت این فضا مؤثر بوده است.

www.takbook.com

۳-۲-صفت و زبان

شاعر در هنگام هیجانات ذهنی و عاطفی، احساسات و تموج معانی از همه ظرفیت‌های زبانی در راستای انتقال معنا و القای عاطفه بهره می‌برد. واژگان در شعر ابزار و مواد اولیه در عینی کردن و بروز اندیشه و عاطفه است. در شعر، واژگان قدرت خود را نمایان می‌سازند. برخی از مقوله‌های دستوری مانند صفت نقش مؤثری در ایجاد و ساخت زبان و کیفیت انتقال معنا دارد. صفت از عناصر اصلی گسترش‌دهنده جمله است که در زبان رسمی و رایج با ذکر خصوصیت و ویژگی یک شی یا پدیده می‌تواند موجب شناخت دقیق‌تر آن شود از همین نظر در وهله نخست به نظر می‌رسد در شعر که ابهام و گستردگی معنا و اهمیت القائات مختلف ارزشمند است کاربرد صفت نوعی عیب محسوب شود زیرا به جای آنکه شاعر بتواند به شیوه هنری و غیرمستقیم مقاصد خود را بدون محدودیت القا کند به استفاده از این مقوله زبانی آن را مستقیم، محدود و سطحی بیان کند. اما بررسی صفت نشان می‌دهد این مقوله کارکردهای هنری فراوانی در شعر دارد و بخش مهمی از خلاقیت‌های زبانی و معنایی شاعر از رهگذر رفتارهای او با صفت است تا حدی که حذف صفت، ادبیت کلام را از میان می‌برد. مهمترین این رفتارها را در حوزه زبانی می‌توان این موارد دانست.

۳-۲-۱-باستان‌گرایی صفت

یکی از عوامل ایجاد زبان شاعرانه کاربرد صفات کهن است. یکی از اهداف شاعران از کاربرد این نوع صفات برجسته‌سازی است زیرا معادل چنین صفاتی در زبان امروزی وجود دارد اما شاعر تعمدا از صفات قدیمی استفاده می‌کند. در سطور زیر:

که روزی/ با چشمان بربسته /به حرکت/ نیرویش داده‌اند(شاملو، ص۸۹۹)

شاعر به جای «بسته» از صفت «بربسته» که نوعی باستان‌گرایی محسوب می‌شود، استفاده کرده است. نیز در سطرهای زیر که از «صعب» و «پرآبله» در سخن خویش بهره جسته است:

به راهی سخت صعب، مرا بارکش بود به شانه‌های زخمین و پایکان پُرآبله.
(همان: ۶۳۷)

www.takbook.com

راهش/ از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد(همان:۵۹۳)، **و نسیمی که فرازآمد از گردنه‌های صعب/ بر جسدهایی بیهوده وزید**(همان: ۸۵۳)، **سفری دشخوار و تلخ/ از دهلیزهای خم‌اندر خم و/ پیچ‌اندر پیچ**(همان:۶۱۸)

۳-۲-۲-جابه‌جایی و ایجاد فاصله میان صفت و موصوف

صفت بیانی در زبان مرسوم معمولاً بلافاصله بعد از موصوف خود می‌آید اما این قاعده همیشه در شعر رعایت نمی‌شود و با ایجاد فاصله یا جابه‌جایی میان صفت و موصوف هنجار رایج زبانی شکسته می‌شود. در شعر شاملو نمونه‌های مختلفی مانند موصوف و صفت مقلوب، ایجاد فاصله میان موصوف و صفت با عناصر دیگر، جایگزینی صفت و موصوف و امثالهم دیده می‌شود. در سطر:

پس به هیات گنجی درآمدی بایسته و آزانگیز(شاملو، ص ۶۵۰)

که صفات«بایسته و آزانگیز» از موصوف خود(گنج) دورافتاده‌اند. برخی جابه‌جایی‌های صفت و موصوف به صورت مقلوب است که موجب شکوه و فخیم بودن سخن می‌شود. صفت مقلوب در شعر به دو صورت می‌آید که هردو نوعی کارکرد هنری محسوب می‌شود. در نوع نخست صفاتی است که با سکون در قبل از موصوف می‌آید و نقش صفتی خود را از دست نمی‌دهد:

کنار من چسبیده به من در عظیم‌تر فاصله‌یی از من(همان: ۳۱۸)

که مقصود «فاصله عظیم‌تری» است. در این حالت صفت «عظیم‌تر» در همان نقش نحوی اصلی خود است. نیز در این نمونه‌ها:

خفته بر چربی و پوسیدگی تیره‌مغاک (همان:۸۵۱)، **پدرانم را می‌بینم یک‌یک/تراشنده‌ی آن گَنده‌بُتی تو/که مرا به وهن در برابرش به زانو می‌افکنند**.(همان:۸۵۵)، **ابلهامردا /عدوی تو نیستم من /انکار توأم** (همان:۸۷۰)، **زر خریده‌وار کنیزکی برای تو بودم**(همان:۸۹۲)

در نوع دوم صفت به دلیل خلاقیت‌های شاعرانه در ظاهر و روساخت جمله تغییر نقش نحوی می‌دهد اما از نظر معنایی صفت محسوب می‌شود:

www.takbook.com

من چه بی‌شرمم اگر فانوسِ عمرم را به رسوایی نیاویزم/بر بلند کاجِ خشکِ کوچه بن‌بست.(همان:۱۷۳)

شاعر با تقدیم«بلند» بر موصوف آن، و تبدیل صفت به اسم، مفهوم«بلندی» کاج را بیشتر مورد تأکید قرار داده است. نیز در سطرهای «**در قرمزِ غروب،/ رسیدند/ از کوره‌راه شرق، دو دختر، کنار من**»(همان: ۱۰۷) «غروب قرمز» به صورت مقلوب آمده اما به جای سکون میان دو کلمه، با کسره به یکدیگر اضافه شده‌اند. نیز در سطرهای: «**می‌چکد سمفونی شب/ آرام/ روی دلتنگی خاموشِ غروب**»(همان:۴۰۹) «دلتنگی خاموش غروب» از نظر معنا و مفهوم به صورت«غروب دلتنگ خاموش» بوده است اما شاعر به صفات «دلتنگ و خاموش» کسره داده و صفت نخست را در جایگاه اسم آورده است.

۳-۲-۲-ساخت و به کارگیری صفات تازه

شاعران نقش مؤثری در گسترش دایره لغات و یا رواج برخی واژگان یک زبان دارند. شاعر گاهی برای بیان مقاصد خود به صورت عمیق و دقیق برخی واژگان تازه خلق می‌کند. از میان انواع کلمات، شیوه‌های ساخت صفت تنوع و گوناگونی زیادی دارد.[۱] همین امر بستر مناسبی برای خلاقیت‌های شاعرانه به‌وجود می‌آورد:

رقصِ لنگری در فضای مقدّر و، آنگاه/نومیدی شیون‌آفرینی از آن‌دست؟(شاملو، ص۹۰۵)، **دیوارهای عایق، خودداری، اخمناک!**(همان:۱۵۵)، **و شیرآهن‌کوه مردی از اینگونه عاشق** (همان:۸۲۶)، **و با تکان سرسامی خاطره‌خیزش،/ سرداب مرموز قلبم را از زوزه‌های مبهم دردی کشنده می‌آکند.** (همان:۲۷۶)، **و دیوار، در حرارتی کیف‌ناک بر بنیاد خویش استوارتر می‌گردد**(همان:۳۸۵)، **که گذرگاهم را بهاری نابه‌خویش آذین می‌کند** (همان:۸۶۹)، **نفس خشم‌آگین مرا/ تند و بریده/ در آغوش می‌فشاری** (همان:۶۶۵)، **به خاطره‌ای اهریمن‌شاد/ اشارت می‌کند**(همان: ۴۹۱)

گاهی نیز برای خلق صفت تازه، با اسم مانند صفت برخورد می‌کنند؛ آن‌چنان‌که شاملو از اسم خاص «آرش» صفت تفضیلی ساخته است:

---

[۱]. ر.ک. انوری و احمدی گیوی،۱۳۸۹: ۱۳۸-۱۸۴.

www.takbook.com

و شاعران/از *بی‌آرش‌ترین* الفاظ/ چندان گناه‌واژه تراشیدند/که بازجویانِ به‌تنگ‌آمده/ شیوه دیگر کردند.

نوع دیگر از صفات تازه در شعر که موجب ادبیت کلام و برجستگی سخن شده استفاده از برخی صفات است که از فرهنگ و زبان مردم گرفته و وارد شعر شده است. آشنایی شاملو با زبان و فرهنگ عامه که در کتاب فرهنگ *کوچه* نمایان است در شعر او نیز تأثیر زیادی نهاده است:

مترادف‌هاشان/چه طنینِ پُر و پیمانی دارد!(همان:۸۶۲)، **نعره اُزگَل اره زنجیری**(همان:۹۷۸) **برتارک سپید این روز پابه‌زای**(همان:۶۵۳)، **کم قدری آبگینه سست خُل‌مستی ناکامش را.** (همان:۹۰۱)، **شاعری گردنکش را عریان می‌کند**(همان:۸۷۲)، **نقش رمه‌ای/ بر مخمل نخ‌نما**(همان:۶۴۳)

۳-۲-۳-صفت و ایجاد موسیقی

ایجاد موسیقی‌های غیرعروضی یکی از تمهیدات اصلی در شعر سپید است که شاعر از رهگذر همسانی‌ها، هارمونی و تناسبات آوایی به وجود می‌آورد. موسیقی آواها موجب تحرک بیشتر واژگان و افزایش جنبه‌های عاطفی آنها می‌شود. تعدد و عطف صفات یکی از راهکارهای ایجاد موسیقی در کلام است و موجب تکرار نقش‌نمای صفتی کسره(ـِ) یا پیوند(و) می‌شود و موسیقی گوشنوازی در شعر به وجود می‌آورد و گاه نیز از طریق تکرارِ یک صفت، موسیقی ایجاد می‌شود. در بخش نقش‌نما در این مورد سخن گفته خواهد شد. در این بخش تنها به ذکر چند مثال اکتفا می‌شود:

بادی شتابناک گذر کرد/ بر خفتگان خاک/ افکند آشیانه‌ی متروک زاغ را/ از شاخه‌ی برهنه انجیرِ پیر باغ...(شاملو، ص۳۳۰)، **جز انعکاسِ سردِ آهنگِ صبورِ این علف‌های بیابانی که می‌رویند**(همان:۳۳۴)، **به غیابِ دردناکِ تو سلطانِ شکسته کهکشان‌ها خواهم اندیشید که به افسونِ پلیدی از پای درآمدی**؛(همان:۸۹۸)، **جهان را همه در پیراهنِ کوچکِ روشنت خلاصه کرده‌ام** (همان:۹۰۸)، **خوابی دیگر/ به مردابی دیگر/ خوشا ماندابی دیگر/ به ساحلی دیگر/ به دریایی دیگر**(همان:۵۴۵)، **قلبت/ چون پروانه‌ای/ ظریف و کوچک و عاشق است**(همان:۵۴۰)

www.takbook.com

۳-۳-صفت و عناصر معنوی

منظور از عناصر معنوی عناصری مانند عاطفه، اندیشه و لحن است که در پشت‌صحنهٔ شعر قرار دارد و مانند یک بازیگردان عناصر ظاهری شعر را مانند واژگان و موسیقی در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و جنبش و تکاپو بین آنها ایجاد می‌کند. صفت یکی از مهمترین واژگانی است که تبلور عناصر معنوی را در کلام نشان می‌دهد.

۳-۳-۱-صفت و عاطفه

صفت یکی از کلماتی است که نقش مؤثری در انسجام شعر دارد و معمولاً چاشنی عاطفی به شعر می‌دهد. این مقوله در راستای هماهنگی و انسجام بیش از واژگان دیگر نشان دهنده عاطفه شاعر است و محملی است که روحیات شاعر را می‌تواند بر دوش بکشد زیرا شاعر حس درونی خود را به واژه‌ها می‌بخشد و برخورد عاطفی خود را نسبت به یک شی یا پدیده نشان می‌دهد. «استفاده از واژگان در بیان معنا ضروری است اما صفت در این انتقال معنا چاشنی عاطفی و احساسی به کلام می‌دهد.»[۱] به عنوان مثال در جملهٔ «ستاره در گذرگاه بر مداری می‌گردد» احساس و عاطفه عمیقی منتقل نمی‌شود ولی شاعر همین سطر را در مورد سرنوشت انسان این‌گونه بیان می‌کند:

و ستاره پُر شتاب/در گذرگاهی مأیوس/ بر مداری جاودانه می‌گردد.(شاملو، ص۳۶۶)

شعر با افزوده شدن صفت پر شتاب و مأیوس، حس و حال و جانی دیگر می‌یابد و انسان را در فضایی مأیوس آن‌چنان‌که شاعر احساس کرده است، قرار می‌دهد. اهمیت صفت «جاودانه» نیز کمتر از صفات دیگر نیست و حس یأسی همیشگی و دائمی به شعر القا کرده است. صفت نشان از درک عاطفی یک موضوع یا شی است و ارتباط تنگاتنگ و منسجمی از نظر معنایی و عاطفی و تداعی با بخش‌های دیگر شعر دارد. از آنجا که صفات برخورد عاطفی با یک موضوع را نشان می‌دهد پس ضروری است صفاتی که در جریان شعر در مورد یک پدیده یا موضوع بیان می‌شود با هم سازگار و القا کننده یک نوع حالت عاطفی خاص باشند. اگر عاطفه عنصر غالب هنری باشد و در طول آفرینش اثر تغییر نکند ناخودآگاه همه عناصر دیگر را به هم پیوند می‌دهد. «در یک شعر کامل و زنده، نخست باید دید که عنصر عاطفه چه قدر بر دیگر

---

[۱] . دهرامی، مهدی و محمدرضا عمرانپور(۱۳۹۲). «نقد و بررسی عاطفه در اشعار نیمایوشیج». پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شماره بیستم، ص۷۳.

www.takbook.com

عناصر تسلط دارد... تا عواطف انسانی و جلوه‌های حیات بشری بر دیگر عناصر- موسیقی، تخیل، زبان، شکل- فرمانرواست، زیانی به حال شعر ندارد.»[۱] یکی از جلوه‌های انسجام عاطفی شعر در صفات هم‌روح نمایان می‌شود. به سخن دیگر تناسب و هم روح بودن صفات یک پدیده در شعر نشان‌دهندهٔ عاطفهٔ یکسان، منسجم و مستمر شاعر است. شاملو در شعر «دیوارها» صفاتی را برای «دیوار» می‌آورد که همگی القاگر حس نفرت شاعر از آن است:

«دیوارهای عایق، خوددار، اخمناک!/دیوارهای سرحد با ما و سرنوشت!/اندوده با سیاهی بسیار سرگذشت/دیوارهای زشت!»(شاملو، ص۱۵۵)

این صفات، و صفاتی دیگر مانند«سیاه، تند، کهنه، گنگ، بدمنظر، بایر، خشک و سرد و...» که در مورد دیوار در سراسر شعر پراکنده شده حس و عاطفه شاعر را استمرار بخشیده و موجب انسجام عاطفی شعر شده است. نیز در شعر:

هان ای شب شوم وحشت انگیز تا چنـــد زنی بـه جـانم آتـش

(نیما، ص۴۲)

صفات «شوم و وحشت انگیز»، برخورد عاطفی شاعر را در برابر شب نشان می دهد. در همین قطعه نیما، صفات شب در سراسر شعر به‌گونه‌ای متناسب با صفات آغازین است: «شب بی‌پایان، تیره شب دراز، شب غم‌انگیز، خوف آور، راز گشای مردگان، دشمن جان» شاعر حس نفرت و هراس خویش را از شب در سراسر شعر در قالب صفت نشان داده است. این نوع کیفیت در شعر«نگاه کن» از شاملو نیز دیده می‌شود که شاعر به اقتضای مضمون شعر که پیرامون سال کودتای ۱۳۲۸ است صفاتی منفی به این سال داده و این صفات متعدد در کنار جملات کوتاه لحنی تند به شعر بخشیده است:

سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سالِ شک./سال روزهای دراز و استقامت‌های کم/ سالی که غرور گدایی کرد./ سال پست / سال درد/ سال عزا/ سال اشکِ پوری/ سال خونِ مرتضا/ سالِ کبیسه(شاملو، ص۲۰۹)

[۱]. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) ادوار شعر فارسی. چاپ ششم، تهران: سخن، ص۹۹.

www.takbook.com

۳-۳-۲-صفت و اندیشه

اندیشه از مهمترین عناصر معنوی شعر محسوب می‌شود. این عنصر«بیان عقیده، نظر و جهان بینی شاعر در مورد یک موضوع است و شاکله فکری اثر را به وجود می‌آورد و حکم استخوان بندی شعر را دارد که لباسی و پوستی از جنس هنر و عاطفه بر آن پوشیده شده است.»[۱]یکی از معیارهای تعالی اندیشه در شعر، انسجام و استمرار آن در شعر است که بر اساس آن یک تفکر خاص، خود را در طی آثار یک شاعر نشان می‌دهد و نوعی همبستگی و انسجام را در سراسر شعر یا آثار وی به‌وجود می‌آورد. در شعر شاعرانی که دستگاه فکری منسجمی دارند این موضوع به وضوح دیده می‌شود. صفات یکی از معیارهایی است که می‌تواند نوع عقیده و برخورد شاعر را با پدیده یا موضوعی نشان دهد. به سخن دیگر، با بررسی صفاتی که که یک شاعر در مورد پدیده‌های مختلف مانند عشق، وطن، زندگی، مرگ، انسان و غیره به کار گرفته می‌توان به جهان‌بینی وی در مورد آنها پی برد. به عنوان مثال صفات شب(نماد اوضاع جامعه شاعر) صفاتی منفی است که نشان‌گر عدم سازشگری شاعر است:

> **هرچند من ندیده‌ام این کورِ بی‌خیال/این گنگِ شب که گیج و عبوس است/خود را به روشنِ سحر/ نزدیک‌تر کند،/لیکن شنیده‌ام که شب تیره-هرچه هست/آخر ز تنگه‌های سحرگه گذر کند...**(شاملو،۱۳۸۹: ۱۳۰)، **بام‌ها/ زیر فشار شب/کج،/کوچه/ از آمد و رفتِ شب بدچشمِ سمج/ خسته‌ست.**(همان:۴۲۶)

نیز صفات دیگری مانند شب سیاه و سرد و ناپیدا(ص۱۰۴) خسته و سرشکسته(ص۱۱۷)، شب اندیشناک خسته(ص۱۲۹)، شب‌های سحرسوخته(ص۱۸۱)، شب سنگین و سرد و طوفانی(ص۲۵۸)، شب بی‌شکاف(ص۲۷۲)، شبی این چنین بی‌ستاره(ص۳۰۳)، شب تشنه(ص۴۲۱) پر از دشنه و دشمن(ص۴۲۵)، شبی بی تسلا(ص۹۲۶) و غیره.

نیما نیز معمولاً عاطفه‌ای منفی نسبت به شب دارد و از صفاتی غم‌انگیز و هراس‌آور در مورد آن استفاده می‌کند: شب دراز(ص۳۲۶)، دیوارهای نیلی شب (ص ۳۳۴)، شب دلگزا (ص ۳۹۳)، چرکین شبی(ص۴۴۳)، شب غمناک (ص ۴۶۴)، شبان کج (ص ۶۸۳)، شب عبوس و

---

[۱] .دهرامی و عمران‌پور، همان، ص۸۳.

www.takbook.com

سرد (ص ۷۲۹)، شب تاریک(ص۷۳۴)، شبانی سنگین(ص۷۶۳)، شب وحشت زا(ص۷۶۵) شب دم کرده (ص ۷۷۶)و... . در اشعار نیما، بر خلاف بسیاری از شاعران رمانتیک، شب هیئتی زیبا و مهتابی و دلنشین و رویایی ندارد. صفاتی که نیما در مورد «خانه» به کار برده نیز نشان‌دهنده برخورد اندیشگانی یکسان اوست: بیداد خانه(ص۷۴۲)، خانه ام ابری ست(خانه ابری)(ص۷۶۱)، سکوت خانه(ص۷۸۱)، میهمان خانه ی مهمان کش روزش تاریک(ص۷۷۸)، کومه تاریک(ص۷۶۰)و غیره. به نظر می رسد این صفات منفی در مورد خانه، بیشتر به دلیل تنهایی شاعر باشد. نیما در اشعار زیادی(مانند کک کی، ققنوس و غیره) به تنهایی خود اشاره می کند.

در اشعار اجتماعی شاملو که خانه(نماد وطن)، شهر(مجاز از وطن و محل مبارزات) با صفاتی آمده که نشان دهنده دغدغه عمیق او نسبت به اوضاع نابه‌سامان آن است:

ما دیگر به جانب شهر تاریک بازنمی‌گردیم/و من همه‌ی جهان را در پیراهنِ روشنِ تو خلاصه می‌کنم.(شاملو، ص۳۸۳) نیز صفاتی مانند خموش(۱۶۸)، سرد، (۱۶۸)، تاریک(۲۴۶)، تار(۳۱۴)، خاموش(۳۶۹)، سیاه(۸۱۶)، دلگیر(۸۷۳) برای خانه و صفاتی مانند بی‌برگ و باد(۴۱۳)بی‌خیابان(۸۰۵)، سرد(۳۸۲)، خسته(۱۲۱) و غیره برای شهر نشانگر دیدگاه شاعر در مورد این پدیده‌هاست. همچنین شاملو انسان را دارای بعدی مثبت و متعالی می‌بیند که این موضوع از صفاتی(ساده یا مؤول به صفت) که در مورد آن به کار گرفته نمایان می‌شود:

> **آدم‌ها هم‌تلاش حقیقت‌اند/آدم‌ها همزاد ابدیت‌اند/من با ابدیت بیگانه نیستم**.(شاملو، ص۲۲۲)، **از انسانی که من دوست می‌داشتم/ که من دوست می‌دارم**.(همان:۲۲۸)، **قلبی که بگوید، قلبی که جواب بگوید/ قلبی برای من، قلبی برای انسانی که من می‌خواهم**(همان:۲۳۰)، **و انسان ــ که کهنه‌رند خدایی‌ست بی‌گمان**(همان: ۴۲۷)

www.takbook.com

٤-کارکردهای هنری قید در شعر

در تعریف قید آورده‌اند: «کلمه یا گروه کلمه‌ها یا جمله‌ای است که فعل یا صفت یا قید دیگر یا جمله‌ای را به چیزی از قبیل زمان، مکان، مقدار، حالت، کیفیت، تاکید و جز آن مقید می‌کند و به طور کلی می‌توان گفت که قید برخلاف صفت به اسم و جانشین اسم چیزی نمی‌افزاید»[۱] برخی علاوه بر این موارد معتقدند مصدر نیز قابلیت پذیرش قید دارد: «کلمه یا گروهی که مفهومی به مفهوم فعل و نیز گاهی به مفهوم صفت یا مسند یا قید دیگر و یا مصدر می‌افزاید و توضیحی درباره آنها می‌دهد و آنها را با مفهوم جدید مقید می‌کند.»[۲]و در این مورد این مثال‌ها را ذکر می‌کنند: «زیادخوردن آدم را مریض می‌کند، تند راندن ماشین خطرناک است.» اگرچه مصدر نیز نوعی اسم محسوب می‌شود اما برعکس اسم، می‌تواند قید بگیرد زیرا نوعی عمل در آن وجود دارد و این عمل می‌تواند مقید به حالتی شود. قید از کلمات پربسامد جمله است و کمتر جمله‌ای است که گوینده آن را با قید گسترش ندهد. برخی برای شناخت قید معیارهایی را بیان کرده‌اند: «۱.قیدها را می‌توان از جمله حذف کرد، بدون آنکه این حذف به سلامت زبان لطمه بزند. ۲.معمولاً جای قید را در جمله به آسانی می‌توان تغییر داد بدون آنکه تغییری در مفهوم جمله پدید آید. ۳.معمولاً قیدهای ناهمگون همپایه نمی‌شوند و در کنار هم می‌آیند.»[۳]

در کتاب‌های دستوری قید را در دسته‌هایی مانند قید مختص و مشترک، ساختار(ساده، مرکب، عبارت قیدی و قید مؤول)، مفهوم(زمان، مکان، مقدار، کیفیت، حالت، آرزو، تدریج، پرسش، تفسیر، تشبیه، انحصار و غیره) تقسیم و بررسی می‌کنند. این مقوله نیز مانند مقوله‌های دیگر دستوری نزد شاعران، محملی برای خلاقیت‌های هنری واقع می‌شود و از آنجا که حذف و اضافه کردن قید به جمله بیش از مقوله‌های دیگر امکان‌پذیر است نقش پررنگی در ایجاد زبان شاعرانه دارد. استفاده از قید در شعر که موجب محدود شدن دامنه معنایی هسته می‌شود و معانی مختلف را از آن باز می‌دارد باید با دقت و همراه با دلایل بلاغی باشد. «در شعر که زبان نقش عاطفی دارد و آفرینش زیبایی جانشین زبان ارجاعی و اخبار می‌شود نقش قید برای دقیق

۱ . شریعت، محمدجواد(۱۳۸۴) دستور زبان فارسی. چاپ هشتم، تهران: اساطیر، ص۲۰۹.
۲ .انوری و احمدی گیوی، همان، ص ۲۲۰.
۳ .ارژنگ، غلامرضا(۱۳۶۵) دستورزبان فارسی سال چهارم. تهران: وزارت آموزش و پرورش.

www.takbook.com

و محدود کردن معنا سودمند نیست؛ زیرا در شعر ابهام و ایهام و چندمعنایی جایگزین روشنی و صراحت و تک‌معنایی می‌شود. به همین لحاظ برای قرار دادن مخاطب در گستره وسیعی از معنا به جز موارد ضروری، یا نباید از قید استفاده کرد یا باید آن را برای اهداف دیگری غیر از محدود شدن واقعی معنا به‌کار برد.»[۱]

بررسی شعر از نظر نقش هنری مقوله‌های دستوری نشان می‌دهد شاعران رفتارهای ویژه‌ای با مقوله قید داشته‌اند به‌گونه‌ای که قید علیرغم اختیاری بودن، در کانون خلاقیت قرار گرفته، حذف آن بخش اعظمی از جلوه‌های هنری شعر را از بین می‌برد. برخی از کارکردهای قید در مقوله نقش‌نما بررسی می‌شود و برخی دیگر نیز در مبحث ترکیبات مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این بخش به اختصار بعضی از نقش‌های هنری این مقوله در سه دستهٔ جلوه‌های هنری ساختار قید، مفهوم قید و تصویرسازی برپایه قید بررسی می‌شود.

٤-١-جلوه‌های هنری ساختار قید

منظور از جلوه‌های ساختاری قید در این بخش، نقش جنبه‌های لفظی آن مانند ساختمان، تازگی و تکرارآنها در برجستگی، اطناب، ایجاد موسیقی و کارکردهای هنری دیگر است.

٤-١-١-قید و برجستگی زبان

قید به طرق مختلفی برجستگی زبان را موجب می شود که می توان آن را از منظر ساختمان، ساخت قید تازه، باستان‌گرایی قید و ایجاد موسیقی بررسی کرد. چگونگی ترکیب و هم‌نشینی نقش‌نما و متمم یکی از صورت‌های برجسته‌ساز زبان است. به عنوان مثال در زبان رسمی یکی از ساختارهای بیان قید زمان ساختار«قید زمان+ ی+ که» است اما در شعر گاهی «ی» حذف و زبان برجسته می‌شود:

هنگام که چوپانک/ خود را در نی می‌نوازد(گرمارودی، ص۱۴۲)، **هنگام که خدا در تجلی نور/ چشمانم را خیره می‌کند**(همان:۱۴۵)، **هنگام که چشمانم/ به میهمانی نی‌نی چشمان کاوشگر تو می‌رود**(همان:۱۳۹)

۱ . عمران‌پور، محمدرضا(۱۳۸۶) «کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شماره ۱۸، ص۷۹.

www.takbook.com

حذف «ی» زبان را از سطح مرسوم فراتر برده است. تغییر نقش‌نما در متمم قیدی نیز موجب نوع دیگری از برجستگی زبانی می‌شود. از جمله آوردن «بی‌که» به‌جای «بدون آنکه» که بسامد فراوانی در شعر معاصر یافته است:

چشمانی که می‌شناسم/ جنگلی است/ بی که سبز باشد/ و دشتی، بی‌که گسترده(همان:۱۴۸)، **بی‌که فریادی از این قلب صبور/ بچکد در شب من**(شاملو، ص۱۱۳)

از دیگر عوامل برجستگی زبان ساخت واژگان تازه است که برخی از آنها به صورت قید شکل می‌گیرد. شیوه‌های ساخت قید گوناگون است و همین موجب شده بسیاری از خلاقیت‌های شاعران در واژه‌سازی در حوزهٔ قید باشد. گرمارودی در شعری می‌گوید: «**درشتناک چون خدا بر کائنات ایستاده‌ای**»(گرمارودی، ص۱۲۷) درشتناک قیدی است که شاعر برای برجستگی بیشتر سخن به کار گرفته است. پسوند «وار»، «گونه» و «انه» که پسوندی زنده با قابلیت افزوده شدن به واژگان مختلف است از دیگر راه‌های ساخت قیدهای تازه در زبان شعر معاصر است که در شعر بسیاری از شاعران دیده می‌شود: «**موسی‌وار، راهی بیابان شبم**»(همان:۱۵۳)، «**سمندروار/ بر آتشی از مهر می‌نشینم**»(همان:۱۸۱)، «**باژگون آبشار، آینه‌وار**» (همان:۳۰۹)، «**بنفشه‌وار، خجالت ز باغبان داریم**»(گرمارودی، ص۷۳)، «**بنفشه‌گونه اگر پیر آمدیم به باغ**»(همان:۷۳)، «**خوش‌تراشی گردن، آهوانه می‌گوید**»(همان: ۳۲)، «**خوابگردْوار/ در زورق‌های زنگار / پارو بردارند.**»(شاملو، ص۱۵۶)

نکته‌ای که شاعر در این نوع قیدها مورد توجه قرار داده رعایت تناسب و انسجام میان قیدها با هم یا قید با دیگر مقوله‌های دستوری است. با این تمهید، قید که عنصری اختیاری است از نظر ارزش‌های هنری شعر، قابل حذف نخواهد بود زیرا حذف آنها شبکه تناسبات شعر را از بین می‌برد و آن را پریشان می‌سازد. در سطرهای زیر:

«**شعر من چون مور/ بر کاغذ راه افتاده است/ سلیمان‌وار/ به نیم‌نگاهی بر من درنگ کن**»(گرمارودی، ص۱۷۹)

حذف هرکدام از این قیدها حتی «نیم‌نگاه» به شعر آسیب می‌رساند چرا که: «**سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش**»(حافظ، ص۲۴۰) و گرمارودی قید «به نیم‌نگاه» نیز برهمین اساس ذکر کرده است تا «مور، سلیمان و نیم‌نگاه» که قیدند در شبکه‌ای در هم تنیده قرار گیرند.

www.takbook.com

بستر دیگری که قید در برجستگی زبان شعر فراهم می‌آورد استفاده از قیدهای کهنی است که امروزه رایج نیست و شاعر با کاربرد آنها زبان را شکوه می‌بخشد. از آن جمله است قیدهایی مانند «گویی، هماره، غره، دوشینه، هگرز، ستوار، گرمپویه» در مثال‌های زیر:

«عشق عرفان شرقی‌اش را-/ چنانکه گویی لکه‌ای است- از دامن دل ستردند»(گرمارودی، ص۱۳۳)، **«و زمان هماره در آن گرگ و میش است»**(همان:۱۵۰)، **«آه ای رود/ چنین غره کف بر لب میاور»**(همان:۱۵۷)، **«چمید نرم و روان، لیک محکم و ستوار»**(همان:۳۳۶)، **«دوشینه، شاهین مرگ/ پیکر من و کالبد بی‌جان قناری را.../ برابر نهاده بود»**(همان:۲۱۴)، **«به گرمپویه جهان را چو خور بپیماید»**(همان:۳۴۹)

تغییر نقش کلمات از شگردهای مهم برجسته‌ساز شعر محسوب می‌شود. به عنوان مثال در این حالت شاعر با مقوله‌هایی مانند اسم به شیوه صفت برخورد می‌کند و ترکیباتی مانند «من‌تر» می‌سازد. برخی شاعران گاهی قید را در جایگاه اسم قرار می‌دهند، هرچند که گاه نمی‌توان به درستی نقش آن را تشخیص داد: **«هنگامی که خاک را بیرون می‌کشد/ تا به زلال همیشهٔ آب دست یابد»**(همان:۲۰۳)

«عروس همارهٔ مرا به یاد آورید»(همان:۱۵۵)

همیشه و هماره قیدهای مختص محسوب می‌شود اما شاعر آنها را به اسم نسبت داده و برخوردی متفاوت با آنها داشته است. یا در بیت زیر:

من کیم: هیچ و هیچ‌گاه و هگرز تو که‌ای: هـــرچه و هرآنچه و اند

(همان:۳۰۹)

شاعر قیدهای مختص «هیچ‌گاه و هگرز» را در جایگاه مسند که اسم و صفت واقع می‌شود، قرار داده است. برخی شاعران که به زبان توجه بیشتری نشان می‌دهند از این شگرد در برجستگی زبان بهره خاصی برده‌اند:

تا به خاکم می‌گذشتی/ مرگِ مطمئناً/ و مرگ مطمئن می‌پرسید(رویایی، ۱۳۸۴، ص۶۳)

www.takbook.com

و کودکان سنگر/ در گوشه‌های هرگز خفتند(همان، ص۹۴)

٤-۱-۲-قید و اطناب

کارکرد هنری دیگر قید ایجاد اطناب در سخن است و از آنجا که قید عنصری اختیاری است این قابلیت را دارد که به صورت متوالی ذکر شود. این نوع بسط و گسترش جمله گاهی نه تنها عیب نیست بلکه موجب ارتقای هنری شعر می‌گردد. بسیاری از اشعار مملو از قید است و نمی‌توان قید را عنصری غیرضروری در جمله دانست بلکه عنصری برای پروراندن شعر محسوب می‌شود. شاملو در شعر«از عموهایت» از قید برای پروراندن اندیشه و گسترش شعر بهره فراوانی برده است به‌گونه‌ای که سی و یک بار با نقش‌نمای متمم «به‌خاطر» قید ساخته است:

«نه به خاطر آفتاب نه به خاطر حماسه/به خاطر سایه بام کوچکش/به خاطر ترانه‌یی/ کوچک‌تر از دست‌های تو/نه به خاطر جنگل‌ها/ نه به خاطر دریا/به خاطر یک برگ/به خاطر یک قطره/ روشن‌تر از چشم‌های تو/ نه به خاطر دیوارها ــ به خاطر یک چپر/نه به خاطر همه انسان‌ها ــ به خاطر نوزاد دشمن‌اش شاید.../به خاطر تو/به خاطر هر چیز کوچک هر چیز پاک به خاک افتادند/به یاد آر/عموهایت را می‌گویم/از مرتضا سخن می‌گویم»(شاملو، ص۹۴)

از این شعر با حذف قید تنها چند جمله ساده باقی نمی‌ماند. باز از همین نوع است سطرهای زیر:

«با چار فصل جنگل جاری است/ در زمرد بهار/ در لعل آتش‌رنگ تابستان/ در زرینه پاییز/ و در سیمینه زمستان/ در چار فصل جنگل جاری است: میرزاکوچک‌خان»(گرمارودی، ص۲۷۰)، **«وقتی سفر از نیستان درد است و فریاد/ از پرنده به صیاد/ از شبنم اشک تا ابر/ از قلزم کینه تا برکه صبر/ از چشمه تا جوش/ از سینه تا گوش/ از بغض سرخورده تا بیکران خاموشی...»**(همان: ۳۰۱)

حتی در ذکر متمم‌های فعل نیز این بستر برای اطناب فراهم می‌آید:

«زیباترین صدا، صدای درخت است/ که همه عمر/ از هیچ نمی‌نالد/ نه از اره آذرخش/ نه از نعره تندر/ نه از تازیانه باد/ نه از سوز خزان»(گرمارودی، ص۱۵۷) شاعر

www.takbook.com

چهار متمم را برای فعل «نمی‌نالد» ذکر کرده و جمله را بسط و گسترش داده است. باز همین نوع است ابیات زیر که عامل اصلی بسط شعر، آوردن متمم‌های متوالی است:

سلام بر همـــه خیمـــه‌های ابـــر کبود　　درود بـــر همـــه مـــوج‌های خشمـــالود

به جاری همـه نهـــرهای سرکش و تند　　به خلـــوت همـــه دره‌های ژرف، درود

به ساکت همـه صخـــــره‌های بی‌نامی　　که خفتـه‌اند پـراکنـــــده بـر سواحل رود

به زادن و مـــردن کوتاه آذرخش بلند　　به غـــرش و تپش تنـــدر لـجوج و عنود

به تیـــر شامگه ســـرد و غمگین جنگل　　که می‌تـــراود از آن غصـــه‌های وهم‌آلود

به هـای هـای دل غمگسـار، در گـریه　　به غمفـــزای و رسا نغمـــه همیـشـــه رود

به هر صلابت غمبار، هـر بلندی و اوج　　به هرچه‌هرچه که بشکوه و غمگن‌ست درود

(همان: ۳۱۵)

٤-۱-۳-قید و ایجاد موسیقی

کارکرد دیگر قید ایجاد موسیقی در سخن است. از آنجا که شاعر آزادی زیادی در آوردن قید دارد می‌تواند بستری را برپایهٔ این مقوله برای ایجاد موسیقی در کلام فراهم آورد. آن‌چنان‌که اهمیت نظام موسیقایی قیدهای این سطور کاملاً محسوس است: «**بیابان خسته/ لب بسته/ نفس بشکسته/ در هذیان گرم مه عرق می‌ریزدش از هر بند**»(شاملو، ص۱۲۸)، «**غرنده، ستیزنده/ هر لحظه تا همیشه رونده/ چون رود**»(گرمارودی، ص۲۰۹)، «**این‌گونه زیستن: در خود فشردن/ در خود گشودن/ در خود شکستن/ با فریاد**»(همان: ۲۱۳)

توفنده خشم خلق به دل‌ها چو موج بحر　　لرزنده جسم دهـر ز بیداد همچـو بید

(همان: ۳۱۴)

قیدهایی که از تکرار یک کلمه ساخته شده نیز نوعی موسیقی لطیف و محسوس ایجاد می‌کند. این کارکرد در بخش ترکیبات مورد بحث قرار می‌گیرد.

www.takbook.com

٤-۲- جلوه‌های تصویری و خیالی قید

کمتر کسی است که از جایگاه تصویرسازی در شعر آگاه نباشد و آن را یکی از عناصر ضروری شعر نپندارد. همان‌قدر که تصویرسازی اهمیت دارد به همان اندازه چگونگی بیان تصویر نیز اهمیت دارد. شاعر راه‌های مختلفی برای بیان ارتباط تصویری در اختیار دارد که در این راستا از قید به پنج طریق بهره می‌برد. در حالت نخست که در شعر سنتی و معاصر بسیار رایج است مشبه‌به را به صورت متمم قیدی می‌آورد: «**چشمانی که من می‌شناسم/ چون دو دهکده همجوار**»(همان:۱۵۰)، «**عمری پتک زیستی/ چنان پرستوها/ که در پرواز سحرگاهی**»(همان: ۱۴۶)

در حالت دوم که می‌توان آن را هنری‌تر محسوب کرد و بیشتر در شعر معاصر رایج است، متمم قیدی یا متمم فعل را به‌گونه‌ای می‌آورد که در نگاه نخست رابطهٔ تصویری آشکار نیست اما با درنگ می‌توان به تصویر مضمر در شعر پی برد:

عمق آرامش مرا/ از اعماق آب‌های غارهای زیرزمینی دریاب/ و شکوه سرخ خود را/ از طلوع شعله‌های گلبرگ شقایق مشتعل(همان:۱۴۱)

شاعر متمم فعل را در راستای ایجاد تصویر قرار داده است و غیرمستقیم آرامش خود را همانند آب‌های آرام غارهای زیرزمینی و شکوه سرخ مخاطب خود را همانند طلوع شعله‌های گلبرگ شقایق دانسته است. باز در این سطرها: «**دیروز، صنوبری/ چون از کنارش می‌گذشتم/ آستینم گرفت/ و از تو/ با من بسیار سخن گفت/ من از تو با گیاهان بسیار گفته‌ام**»(همان:۱۴۲). متمم قیدی «باتو» و «از تو» بخشی از طرفین تصویر است و حذف آن موجب از بین رفتن تصویر می‌شود. باز از همین نوع است این سطرها: «**و زمان/ به زلالی و سردی چشمه‌ساران/ در من جاری می‌شود**»(همان:۱۴۵)، «**ابدیت آیینه‌ای است/ پیش قامت رسای تو**»(همان:۱۶۹)

نوع سوم تصویر از طریق ذکر حالات انسانی برای اشیا غیرانسانی است. در این سطر: «**خرخاکی‌ها در جنازه‌ات به سوءظن می‌نگرند**»(شاملو، ص۳۴۹) مهمترین عامل برجستگی سطر آوردن قید «به سوءظن» برای نگریستن خرخاکی‌هاست. نیز در این سطر: «**در حضیض هم می‌توان عزیز بود/ از گودال بپرس**»(گرمارودی، ص۱۶۶) شاعر متمم فعل «پرسیدن» را

www.takbook.com

شی‌ای بی‌جان قرار داده است. نیز در این سطرها: «**زندگی گاهی گلی است.../ با دستکی نحیف، چو نیلوفر**»(همان:۲۰۹)، «**باید به گیاهان/ یکایک/ سلام گفت**»(همان:۱۶۳)

کارکرد دیگر قید دیداری کردن تصاویر است. در مورد شعر شاملو می‌نویسند: «معمولاً گوینده چگونگی اجرای فعل را با قید کیفیت به گوش شنونده می‌رساند. شاملو از این ویژگی قید استفاده کرده در تصویرهایی که ملازم حرکت و پویایی بویژه حرکت از بالا به پایین است، چگونگی حرکت از طریق قید مشخص شده است برای اینکه تصویر جنبه دیداری پیدا کند و کیفیت حرکت برای خواننده برای خواننده کاملاً ملموس شود با برش‌هایی که بین اجزای گروه قیدی زده است، آن اجزا را زیر یکدیگر به صورت عمودی یا پلکانی می‌نویسد تا خواننده از حظ بصر نیز بهره‌مند شود.»[1]در سطرهای زیر:

ای کاش می‌توانستم

خون رگان خود را

من

قطره

قطره

قطره

بگریم

تا باورم کنند(شاملو، ص۶۵۸)

شاعر قید حالت «قطره قطره قطره» را به‌گونه‌ای نگاشته که ریزش قطرات اشک را تداعی کند. صفارزاده در شعری از این ویژگی برای وصف پایین آمدن از پشت بام این‌گونه بهره برده است:

بیا پایین دختر

---

۱ .عمران‌پور، همان، ۸۸-۸۹.

www.takbook.com

دم غروبی

از لب بوم

بیا پایین

بیا پایین

بیا پایین

پایین

پایین

پایین(صفارزاده، ص۴۸)

در نوع پنجم، متمم‌های قیدی هسته خود را که صفت تفضیلی است برجسته می‌سازد، آن‌چنان‌که در این سطرها دیده می‌شود: «**دوباره می‌آیی:/ با صفایی دلدوزتر از ترک‌های دست روستایی/ آشناتر از دسته داس.../ در مزرعه می‌نشینی/ عریان‌تر از آفتاب**»(گرمارودی، ص۲۰۰) این نوع متمم‌ها به نوعی موجب تحریک تخیل شاعر برای کشف ارتباط‌های تازه نیز می‌شود. ساختار هسته و متمم آن که در این مواقع به صورت: «صفت تفضیلی+ از+ متمم» است، ایجاب می‌کند تخیل شاعر به گونه‌ای متمم را برگزیند که شاعرانه محسوب شود. در بیشتر مواقع این کارکرد، تصویری را خلق می‌کند:

«**چگونه چنینی:/ پرحوصله‌تر از درفش پینه‌وران/ هنگام که تمام روز فرو می‌رود و بر می‌آید/ گسترده‌تر از نگاه دلفین‌های شیطان/ هنگام که در سفر دریایی / از آب بیرون می‌خزند/ صبورتر از میوه ناچیده بر درخت/ یکدست‌تر از ترنم آسیابی در کار/ رنگین‌تر از سفره تنعم بهار بر کهسار/ دهاتی تر از پیراهن دختر روستا**(همان:۱۹۸) باز از همین نوع است: «**تباهی../ گشوده‌تر از دهان انارهای کویری/ به تسخر/ پوزخند می‌زند**(همان:۲۰۴)

٤-۳-جلوه‌های هنری مفهوم قید

قید را از نظر مفهوم به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌کنند که پیش از این به آنها اشاره شد. براساس مفهوم، قید می‌تواند هاله‌هایی از تداوم و استمرار زمان، نوع حالت عاطفی، شدت و

www.takbook.com

حدت عواطف و مفاهیمی دیگر را به شعر تزریق کند. این مفاهیم گاهی در کانون معنایی و عاطفی شعر قرار می‌گیرد و با ایجاد فضا، درون‌مایهٔ شعر را می‌پروراند. سپهری در شعر «سوره تماشا» که در پی تبیین عقاید مذهبی و عرفانی خود است در شروع شعر با آوردن چند متمم قیدی به صورت سوگند، فضای مناسبی برای بیان رسالت خود ایجاد کرده است:

به تماشا سوگند/ و به آغاز کلام/ و به پرواز کبوتر از ذهن/واژه ای در قفس است.(سپهری، ص۲۰۶)

قید از مهمترین عناصر دستوری ساخت فضا محسوب می‌شود چراکه موجب تجسم صحنه و زمان و ایجاد فضاهای متنوع به اقتضای موضوع شعر می‌شود. آن‌چنان‌که در شعر زیر شاعر برای ساخت فضای اسطوره‌ای و دینی از قید بهره برده است:

«**کوله‌بار توشه‌ای بر پشت/ و عصایی در مشت/ موسی‌وار راهی بیابان شبم/ گوسپندان پراکنده/ و همسر آبستن/ تازیانه طوفان در پس پشت بر گرده/ و پیش روی: فرعون/فرعون/ فرعون**(گرمارودی، ص۱۵۳)

اهیمت این نوع قیدهای حالت تا حدی است که گاه در کانون شعر واقع می‌شود و واژگان دیگر را به گرد خود می‌آورد. در این شعر:

شکوهی در جانم تنوره می‌کشد/ گویی از پاک‌ترین هوای کوهستانی/ لبالب [قدحی درکشیده‌ام./در فرصتِ میانِ ستاره‌ها/ شلنگ‌انداز[رقصی می‌کنم-/ دیوانه[به تماشای من بیا!(شاملو، ص۴۴۲)

قید حالت «شلنگ‌انداز» که از برجسته‌ترین واژگان این شعر است، واژگان دیگر را به گرد خویش فرا خوانده است. شاعر شادی و سرمستی بی‌حد خویش را با این واژه نشان داده است، رقص او عجیب است و از همین‌روی دیوانه را به تماشای این رقص دعوت کرده است. در واقع قید حالت شلنگ‌انداز توانسته دیوانه و رقصیدن، و تماشایی بودن را به گرد خود آورد. نیز در سطر زیر که قید حالت «برادرانه» بر همه عناصر دیگر تاثیر نهاده و طنز و متناقض‌نمایی موجود در شعر تا حد زیادی برخاسته از همین قید است:

شرافت را انگار/ تنها در جعبه مظلومیت تعبیه کرده‌اند/ و کلید آن را/ مادران به گردن سربازانی به یادگار افکنده‌اند/ که یکدیگر را برادرانه می‌کشند(گرمارودی، ص۲۰۵)

www.takbook.com

یکدیگر را کشتن امری خالی از غرابت است اما «یکدیگر را برادرانه کشتن» دارای طنز و متناقض‌نمایی است.

اگرچه قید حالت را از مقوله‌های اختیاری جمله محسوب می‌کنند که می‌توان آن را حذف کرد، باز ارزش آن به‌خصوص در شعر کمتر از معانی مقوله‌های دیگر نیست. در این ابیات حافظ:

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست
پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان
نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشست

(حافظ، ص۹۶)

یازده قید متوالی را در دو بیت گنجانده و حذف آنها چیزی از ارزش‌های شعر باقی نخواهد گذاشت چرا که تنها این جمله باقی می‌ماند: «به بالین من آمد بنشست». یا در این ابیات ظهیر که گویا حافظ از او تأثیر پذیرفته، قید از عوامل اصلی زیباشناختی شعر است:

یار می‌خوارهٔ من دی قدحی باده به دست با حریفان ز خرابات برون آمد مست
با حریفان قلندر به خرابات شدیم زهد برهم زده، کاسه به‌کف و کوزه به دست

(ظهیر فاریابی، ص۲۴۷)

برخی قیدها مفهوم زمان را نشان می‌دهند. این نوع قید علاوه بر اینکه موجب فضاسازی می‌شود گاه منعکس‌کنندهٔ احساسات و عواطف شاعر است. گرمارودی شعری را در یادآوری دوران کودکی می‌سراید و با قید زمان، آن دوران را مورد تأکید قرار می‌دهد. حس نوستالوژی شعر بیش از هرچیز از قیدهای این شعر حس می‌شود:

روزهای گیلاس‌زارها/ کنار رودخانه/ روزهایی که آفتاب بوی بی‌خیالی می‌داد/ و فقط برای ما نور می‌افشاند/ روزهایی که گناهان/ حتی/ معصومیتی کودکانه داشت/ روزهای فرار از خانه/ و قرارهای کودکانه/ روزهایی که

www.takbook.com

عشق، فقط گل‌های عشق قرمز پیراهن دختران بود/ روزهایی که درازای عشق از پنجره تا حیاط همسایه بیشتر نبود/ روزهایی که همه بره‌ها با آدمی/ حرف می‌زدند/ روزهای آرزوی بچه‌ای خوب شدن...(گرمارودی، ص۱۳۷-۱۳۶)

قیدهای مکان در شعر هم برای محسوس ساختن صحنه و فضا کاربرد دارند، هم تأکید بر محل وقوع تجربه؛ آن‌چنان‌که در شعر زیر شاعر با استفاده از قیدهایی با مفهوم مکان، فضای شعر را تقویت کرده است:

«مرا زمینی به فراخی یک خسبیدن بسنده است/ با فرشی از سبزینه گیاه/ و همان قدر آسمان/ کز لابه‌لای شاخسار بیدبنی/ قسمت مرا از خورشید و ستاره/ در سفر چشم غربال کند/ روی و موی/ در جوباره سایه درخت خواهم شست/ تب گیاهی من/ در پاشویه رود می‌شکند»(همان:۱۲۸)

قیدهای این شعر از مکانی واحد اخذ شده و صحنه را مانند تابلو نقاشی پیش روی مخاطب قرار داده است. در شعر«خیال‌های قطبی» شاعر با کمک قید، فضایی متناسب با اندیشه و عاطفه خود که بیزاری از جنگ، و حس اندوه از کشتار انسان به دست انسان است، در همان آغاز شعر به‌وجود می‌آورد:

تو گمان می‌بری که می‌خرامم/ اما من/ محزون‌تر از پنگوئن‌ها/ در گوشه‌ای/ بر گستره‌ای از یخ ایستاده‌ام(همان: ۲۴۰)

شاعر حس تنهایی خود را با اشاره به ایستادن خود در گوشه‌ای بر گستره‌ای از یخ، مانند پنگوئن‌ها نشان داده و در پایان شعر با تکرار مجدد این قیدها فضا را دوباره به همان فضای اولیه پیوند زده است. باز از همین نوع است عامل فضاساز سطرهای زیر:

«در باغ زمستانی ایستاده‌ام/ افعی‌وار، مغموم/ در چنبره سکوت»(همان: ۱۶۲)

کارکرد دیگر این نوع قید کانونی قرار دادن مکان حوادث است. در این حالت شاعر با تأکید بر مکانی خاص که می‌تواند درونی یا بیرونی باشد، مجموعه‌ای از تجربیات و حوادث را به آن محل وابسته می‌سازد و محدودهٔ تغییر و تحولات را نشان می‌دهد:

www.takbook.com

«آه ای غریبه با غربت/ در من ایستاده‌ای/ در من نشسته‌ای/ در من حضور داری»(همان:۱۳۸)

که شاعر از طریق تکرار «در من» تأکید بر مکان داشته است. قید و به خصوص متمم‌های قیدی که دلالت بر مکان دارند، هسته خود را با معنایی که به آن می‌افزایند، برجسته می‌سازند و بستری برای تخیل شاعر فراهم می‌آورند. در سطر: «**و با پنجه بر البرز می‌جهم**»(همان:۱۸۹) آنچه فعل را اغراق‌آمیز و برجسته ساخته، افزوده شدن متمم قیدی «بر البرز» است.

اگرچه در تقسیم‌بندی قید براساس مفهوم، این مقوله به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود اما گاهی در شعر مرزی میان مفاهیم نیست و یا مفاهیم مختلفی در هم می‌آمیزد. آن‌چنان‌که در شعر «خوشا سیزیف» قیدهای زمان و مکان با ساخت ترکیب به هم آمیخته شده است:

«خرسنگ را بر شاخه خواری تا قله فراز آورده‌ام/ از دامنه سبز کودکی/ از دره‌های تاریک نوجوانی/ از صخره‌های سرکش بلوغ/ وز پرتگاه میانسالی/ و اینک بر چکاد فراز آمده‌ام(همان:۱۳۵)

یکی دیگر از انواع قید، قیدهای پرسشی است که از مهم‌ترین کارکردهای هنری آن در شعر تغییر لحن و تأکید بر معناست. توالی جملات خبری گاه موجب خستگی مخاطب و یکنواختی فضای شعر می‌شود. برای جلوگیری از این مشکل، استفاده از قیدهای پرسشی کارآیی زیادی دارد:

غزلی همچو آب باید گفت — شعر شیرین ناب باید گفت
خانه آباد گر ندانی شعر — از چه بیت خراب باید گفت
تا کجا در سفینه غزلت — شعر بهر شراب باید گفت...
چند باید به‌زلف یار آویخت — چند از پیچ و تاب باید گفت...
تا تو گویی دعا و خلق آمین — سخن مستجاب باید گفت

(گرمارودی، ص۴۱-۴۲)

شاعر بعد از هر چند بیت، لحن سخن را با استفاده از قیدهای پرسشی(چند، تا کجا، از چه) تغییر داده است. با این شیوه شاعر به جای آنکه سخنی را به صورت خبری بیان کند با کاربرد

www.takbook.com

قیدهای پرسشی آن را به صورت انشایی بیان کرده است. این تمهید می‌تواند سخن را نیز مؤکد سازد. شاعر به‌جای آنکه بگوید: «شمشیری زهرآگین، پیشانی بلند تو، این کتاب خداوند را، از هم گشود» به صورت انشایی می‌گوید: «**چگونه شمشیری زهرآگین/ پیشانی بلند تو/ این کتاب خداوند را/ از هم می‌گشاید**»(گرمارودی، ص۱۳۰) این شیوه مخاطب را نیز به تأمل وا می‌دارد و او را در فضای شعر قرار می‌دهد که بخشی از معنا را خود درک کند. به سخن دیگر پرسشی غیرمستقیم مطرح می‌شود که پاسخ آن را مخاطب باید نزد خود بیان کند. در شعر بلند «در سایه‌سار نخل ولایت» قیدهای پرسشی زیر را در سراسر شعر پراکنده و به لحن تنوع بخشیده و عاطفه و معنا را عمیق‌تر انتقال داده است:

«چگونه این چنین که بلند بر ز بر ماسوا ایستاده‌ای/ در کنار تنور پیرزنی جای می‌گیری...

چرا نسل خدایی حجاز فیصله یافته است...

آیا تاریخ بر در سرای/ به تحیر/ خشک و لرزان نمانده بود...

وسعت تو را چگونه در سخن تنگمایه گنجانم»(همان: ۱۲۸-۱۳۲)

هرکدام از سطرهای بالا را می‌توان به صورت خبری نیز بیان کرد اما از تاثیر سخن کاسته می‌شود. از نمونه‌های موفق این تمهید در شعر سنتی در قصیده فرخی در رثای سلطان محمود دیده می‌شود که شاعر در بخش‌های مختلف با قیدهای پرسشی لحن شعر را از یکنواختی رهایی بخشیده است. شاعر در حالی که عاطفه اندوه را در سراسر شعر استمرار بخشیده با مهارت فضاها و لحن‌های متنوعی خلق کرده است. در ابتدای شعر با شروعی هنرمندانه به وصف شهر غزنین، دکان‌ها، کوچه‌ها و مردم شهر پرداخته که حال و هوای اندوه همه شهر را فراگرفته است:

شهر غزنین نه همانست که من دیـدم پار چه فتاده‌ست که امسال دگرگون شده کار

خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش نوحـه و بانگ و خروشی که کند روح فگار

(فرخی سیستانی، ص۹۱)

در ادامه در چند بیت با کاربرد جملات پرسشی لحن کلام را تغییر داده است:

www.takbook.com

مگـر امسـال ملـــک باز نیامد ز غـــزا؟ دشمنی روی نهاده‌ســت براین شهـــر و دیـار؟

مگر امسال ز هر خانه عزیزی کـم شد؟ تا شد از حسرت و غم روز همه چون شب تار

مگر امسال چو پیـرار بنـالیـــد ملـک؟ نی من آشـوب ازین‌گونه نـدیـــدم پـــیـرار

(همان:۹۲)

www.takbook.com

۵-کارکردهای هنری فعل در دستور زبان شعر

از میان مقوله‌های دستورزبان، فعل جایگاه مهمی دارد. زبان‌های مختلف می‌توانند اسم‌ها را از یکدیگر وام بگیرند اما «فعل می‌باید از آن زبان باشد زیرا فعل در حکم سلسله پی‌های زبان است و دست‌کم در مورد زبان فارسی ریشه‌های فعل‌ها برای ساختن اسم و قید و انواع صورت‌های ترکیبی کلمه اهمیت بی‌اندازه دارد.»[۱] فعل مهم‌ترین بخش گزاره است و از آنجا که مفاهیمی مانند شخص، شمار، زمان و یا مفاهیمی مانند انجام گرفتن کار و اسناد چیزی در بطن خود دارد، از واژگان مهم و پرمفهوم سخن محسوب می‌شود و این ظرفیت را دارد که محملی برای خلاقیت‌های شاعرانه و بررسی زیباشناسانه دستورزبان شعر قرار گیرد. شاعران که در پی ارائهٔ نمونه‌های تازه‌ای از شعر هستند، از ظرفیت‌های این واژه به گونه‌های مختلفی بهره جسته، تا حدی که گاه برخی شاعران مهم‌ترین ویژگی سبکی خود را در حوزه فعل قرار داده‌اند. فعل کارکردهای هنری فراوانی در شعر دارد که مهم‌ترین آنها را می‌توان موارد زیر دانست:

۵-۱-فعل و برجستگی کلام

برجستگی زبان نخستین و مهم‌ترین وجه تمایز زبان رسمی و زبان ادبی است. راه‌های رسیدن به این وجه تمایز، بسیار متنوع و مختلف است و عناصری که شاعر برپایهٔ آنها زبان را برجسته می‌سازد نیز گوناگون است و در این میان، فعل از مهمترین عناصری است که بستری برای برجستگی زبان فراهم می‌آورد. کارکردهای برجسته‌سازی فعل را می‌توان در چند دسته جای داد:

۵-۱-۱- ایجاد حس غافل‌گیری

بسیاری از فعل‌ها انجام شدن کار یا روی‌دادن حالتی را نشان می‌دهند. این دسته افعال متناسب با نهاد جمله و ویژگی‌ها و توانایی آن است، به‌گونه‌ای که مخاطب با شنیدن بخشی از جمله، برخی از افعال مناسب را بر اساس فحوای کلام می‌تواند حدس بزند. فعل معمولاً در پایان جمله می‌آید و از این نظر نوعی حس انتظار در مخاطب به وجود می‌آورد. اگر شاعر خلاقانه محور

---

[۱]. آشوری، داریوش(۱۳۸۶) بازاندیشی زبان فارسی. چاپ چهارم، تهران: مرکز، ص۱۱۸.

www.takbook.com

هم‌نشینی جمله را به‌گونه‌ای تنظیم کند که فعلی برخلاف انتظار مخاطب بیاید، نوعی حس غافل‌گیری ایجاد می‌شود. زبان با این کارکرد فعل، قدرت زیادی در اثرگذاری بر مخاطب می‌یابد:

من الاغی دیدم، ینجه را می‌فهمید(سپهری، ص۱۸۴)

مخاطب افعالی را جز فعل «می‌فهمید» انتظار دارد. این فعل کاملاً متضاد با آنچه است که در فرهنگ عوام در مورد «الاغ» استفاده می‌شود. نیز در این شعر:

جوانه زندگی‌بخش مرگ/ بر رنگ‌پریدگی شیارهای پیشانی شهر/ دوید(شاملو، ص۲۹۴)

ارتباط میان مسند و مسندالیه، مجازی است و فعل«دوید» برای «جوانه» نوعی غافل‌گیری ایجاد می‌کند.

دریا به جرعه‌ای که تو از چاه خورده‌ای حسادت می‌کند(شاملو، ص ۲۹۰)

کاربرد فعل«حسادت می‌کند» برای دریا نوعی غافل‌گیری در کلام ایجاد کرده است. گاهی نیز این افعال در ابتدای جمله می‌آیند:

می‌چکد سمفونی شب/ آرام/ روی دلتنگی خاموشِ غروب(شاملو، ۳۵۱)

شاعر به جای فعل«نواخته شدن» از «چکیدن» استفاده کرده است. کلمات بی‌شماری براساس محور هم‌نشینی می‌توانند در کنار یکدیگر قرار گیرند اما با حضور هر واژه، گوینده حق انتخاب کمتری خواهد داشت و مخاطب نیز براساس شناخت مرسومی که از همنشینی واژگان دارد، انتظار ذکر واژگان خاصی می‌برد و اگر خلاف انتظار او واژه‌ای ذکر شود غافل‌گیر خواهد شد. مخاطب بعد شنیدن «می‌چکد» منتظر واژگانی چون «آب، قطره و امثالهم» دارد اما شاعر «سمفونی» آورده است. از دیگر کارکردهای این نوع غافل‌گیری از طریق افزودن بار معنایی مختلف به شعر صورت می‌گیرد. شاعر حس می‌کند فعل رایج نمی‌تواند مقصود کلام را برساند از همین روی فعل را تغییر می‌دهد. این حالت در افعال مرکب بیشتر دیده می‌شود:

یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد(همان، ص۳۴۶)

www.takbook.com

فعل مناسب برای سطرهای بالا افعالی مانند «حرکت می‌کند، امتداد می‌یابد و می‌چرخد» است اما نمی‌تواند همه مقصود و منظور شاعر را برساند از همین روی شاعر فعل مرکب «فریاد کشیدن» را آورده است تا مفهوم «فریاد» نیز معنای خود را به شعر تزریق کند.

۵-۱-۲- باستان‌گرایی

باستان‌گرایی در فعل یکی از وجوه ادبی این مقوله دستوری در شعر است. این نوع کارکرد تلفیق مقوله‌های دستوری درزمانی و هم‌زمانی است. به سخن دیگر، در شعر نمی‌توان مقوله‌های درزمانی و همزمانی را آن‌چنان‌که در دستورهای ساختارگرا مجزا شده است، از هم جدا ساخت. شعر معاصر نیز مملو از مقوله‌هایی است که در زبان گذشته رایج بوده اما امروزه استفاده نمی‌شود. این عامل موجب برجستگی و شکوه کلام می‌شود. «کلماتی که از اعصار کهن اقتباس می‌شود نوعی شکوه و جلال به سبک می‌بخشد و احیاناً خالی از حظ و لذت نیست، زیرا از قدرت سالیان برخوردار است و بر اثر مدتی فترت، نوعی تازگی شکوهمند احراز می‌کند.»[1] به‌عنوان مثال این ویژگی در این اشعار می‌بینیم:

«**من امشب آمدستم وام بگذارم**»(اخوان ثالث، زمستان، ص۹۸)

یا در این فعل که «نـ» نفی بعد از «می» استمراری آمده است: «**می‌نجنبید آب از آب، آن‌سان که برگ از برگ، هیچ از هیچ**»(شاملو، ص۲۷)

نیز در این بیت که شاعر وجه دعایی را به کار برده است:

بر شما خوش بگـــذراد ایام آشیان‌تان لانه مرغ سعادت باد

(اخوان ثالث، تو را ای کهن بوم و بر...، ص۲۷۶)

۵-۲-ایجاز

ایجاز را آوردن لفظ اندک برای معنای بسیار دانسته‌اند. در بیشتر مثال‌هایی که در کتاب‌های بلاغی در مورد ایجاز آمده اگر دقت شود، فعل نقش مهمی دارد و می‌توان گفت فعل از میان

[1] . دیچز، دیوید(۱۳۸۸). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی، ص۲۵۷.

www.takbook.com

مقوله‌های زبانی بیشترین نقش را در ایجاز کلام چه ایجاز حذف، چه ایجاز قصر دارد. در سطرهای:

در دوردست، آتشی اما نه دوداک/ در ساحلِ شکفتهٔ دریای سرد شب/ پُرشعله می‌فروزد/آیا چه اتفاق؟/ کاخی‌ست سربلند که می‌سوزد؟ /یا خرمنی ــ که مانده ز کینه/در آتش نفاق؟(شاملو، ص۴۱۹)

شاعر با حذف فعل«افتاده است» بعد از «اتفاق» ایجازی هنری به وجود آورده و با ایجاد حادثه در زبان و مشارکت دادن مخاطب در معنای کلام شعر را مؤثر ساخته است. نیز در این شعر:

گفتگوهاست در این راه که جان بگدازد هرکسی عربده‌ای این‌که مبین، آن‌که مپرس

(حافظ، ص۲۰۹)

شاعر بخشی از فعل مرکب«عربده کشیدن» را حذف ساخته و ایجاز به وجود آورده است. از آنجا که فعل مفاهیم گسترده‌ای در بطن خود دارد تعدد افعال نوعی ایجاز قصر را به وجود می‌آورد:

سعدیا با تو نگفتم که مرو در پی دل نروم باز گر این بار که رفتم جستم

(سعدی، ص۵۲۴)

شاعر پنج فعل را در بیت آورده و همین امر بدون آنکه بخش مهمی از کلام حذف شده باشد، معانی زیادی را در شعر گنجانده است.[1] نیز در این سطور:

این علف‌های بیابانی که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و می‌میرند.(شاملو، ص۳۳۴)

تمام مراحل زندگی گیاه بیابانی را در این چند فعل آورده است. این کارکرد یکی از ابزارهای اصلی در سبک هندی نیز محسوب می‌شود. یکی از ویژگی‌های سبک هندی نازک‌خیالی‌ها و خلق مضامین دور از ذهن است. شاعر سبک هندی سعی می‌کند مضامین و معانی تازه‌ای را خلق کند اما از سویی دیگر فضایی که در اختیار دارد محدود به یک بیت است، زیرا در این

[1]. ایجاز این عبارت معروف در تاریخ جهانگشا نیز به دلیل تعدد افعال است: «**آمدند و کندند و سوختند و کشتند و بردند و رفتند**».(جوینی،تاریخ جهانگشا، ص ۸۳)

www.takbook.com

سبک شاعر هر بیت را یک واحد مستقل برای خلق مضمون می‌داند. برخی از ابهاماتی که در اشعار این دوره دیده می‌شود نیز به دلیل تلفیق میان معانی تازه و محدودیت فضاست، به‌گونه‌ای که شاعر مجبور است به سمت ایجاز برود و با حذف بخشی از کلام، معنا را در یک بیت بگنجاند. از آنجا که فعل بخش مهمی از معنای جمله را در خود دارد، عنصر مناسبی است که شاعر را در رسیدن به هدف خود کمک کند آن‌چنان‌که در ابیات زیر دیده می‌شود:

به دل پایی زن و بگـــذر که با این سـرگرانی‌ها
تأمـــل گـــر کنی در خـانه آیینه سنـگ افتـــد
جهـان شـور نفـس دارد ز پاس دل مشـو غافل
که این آیینه هـرگه افتد از دستت به‌رنگ افتد
اگر مـردی ز ترک کینه صیـــد رستگاری کن
به قید زه نمی‌ماند کمان چـون بی‌خدنگ افتد
نفس پر می‌زند، چون‌صبح، دستی‌در گریبان‌زن
که فرصت دامن دیگـــر ندارد تا به چنگ افتد

(بیدل،۱۳۸۴: ۴۶۷)

حسرت زلف توام بود شکستم دادند وصل می‌خواستم آیینه به دستم دادند

(همان:۵۰۳)

بیدل ۱۵ غزل دارد که ردیف آن دارای دو فعل و گاه یک فعل است که قافیه آن نیز فعلی است. این موضوع به‌گونه‌ای موجب حجم معانی و ایجاز در ابیات این غزلیات بیدل شده است:

شمع محفل بر خموشی بست و مینا بر شکست هرکسی زیـن انجمن طرز دگر نالیـد و رفت
عزم چون افتاد صادق راه مقصد بسته نیست اشک در بی‌دست و پایی‌ها به‌سر غلتید و رفت

(همان:۱۴۵)

www.takbook.com

دوش سیلاب خیالت می‌گذشت از خاطرم خانه دل بر سـر ره بـود ویـران‌کرد و رفت

(همان:۱۶۱)

۵-۳-فعل و ساخت فضای شعر

یکی از نقش‌های ادبی و هنری فعل در شعر، ایجاد فضاست. فضا از عوامل تاثیرگذار شعر است و حال و هوایی ایجاد می‌کند که کلیت شعر در آن جای می‌گیرد. جریان شعر در آن به پیش می‌رود و مخاطب نیز با خواندن شعر، خود را در آن فضا احساس و با شعر ارتباط برقرار می‌کند. فضا به طرق مختلفی در شعر به وجود می‌آید که یکی از آنها به وسیله رفتارهای ویژه‌ای است که شاعر با افعال دارد. شاملو برای ساخت فضایی که بهت و شگفتی مردم را نشان دهد، تا جای ممکن افعال را حذف کرده و توصیف را بدون فعل آورده است:

و آنگاه/ آفتاب/ و سایه‌ای منکسر/ نگران و/ منکسر./ خانه‌ها/خانه‌خانه‌ها./ مردمی،/و فریادی از فراز: /ــ شهر شطرنجی!/ شهرِ شطرنجی! /دو دیوار/ و دهلیزِ سکوت./ و آنگاه/ سایه‌ای که از زوال آفتاب دَم می‌زند/ مردمی،/ و فریادی از اعماق/ ــ مهره نیستیم!/ ما مهره نیستیم!(شاملو، ص۲۴۱)

نیز در این شعر:

جنگل،/ سکوت،/ هیچ/ آهسته یک قدم/ در متن احتیاط/ ضربان بی‌امان فاجعه در گیج‌گاه باد/ تلواسه تفنگ/رویا و بوی ماه/ در شامه پلنگ/ ضربان نبض مرگ/ بی تابی زمین/در انتظار برگ/ دست شکارچی/ در معبر فشار/ پیوند بی تزلزل باروت و انفجار/آنک نزول پوزه کفتار و خرس و گرگ/ در عرصه‌ای حقیر/ بر قامتی سترگ...»(حسینی، هم‌صدا با حلق اسماعیل، ص۵۰-۵۱)

در این سطور ۵۷ کلمه‌ای، حتی یک فعل استفاده نشده است. همین امر نوعی سکون و سکوت به وجود آورده است. این امر متناسب با موضوع وصفی شعر یعنی کمین کردن و آماده تیراندازی شدن است. سکون و سکوت موجب القای اضطراب و تشویش در شعر شده است گویی مخاطب هرلحظه انتظار دارد حادثه‌ای رخ دهد.

www.takbook.com

از دیگر کارکردهای فعل ایجاد تحرک و پویایی در شعر از طریق جان بخشی است. در شعر برخی شاعران مانند سهراب سپهری همه اجزای طبیعت و حتی موضوعات انتزاعی زنده‌اند و از همین نظر شعر وی فضایی سرزنده و پرتحرک دارد و هیچ چیز ایستا و ساکن نیست. هر یک مانند یک موجود زنده فعالیت دارند. تحرک آنها از طریق افعال سببی نیست بلکه خود اشیا زندگی می کنند:

تا چلویی می‌خواند، سینه از ذوق شنیدن می‌سوخت/گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید/ شوق می‌آمد، دست در گردن حس می‌انداخت/فکر، بازی می کرد.../ قفسی بی‌در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد./ نردبانی که از آن، عشق می‌رفت به بام ملکوت(سپهری، ص۱۴۷)

با سبد رفتم به میدان، صبح‌گاهی بود/ میوه‌ها آواز می‌خواندند(همان، ص۲۰۶)

٥-٤-مصادر جعلی و ایجاد طنز

از میان سبک‌ها و مکتب‌های شعر فارسی سبک هندی بیش از سبک‌های دیگر تغییراتی اساسی در زبان شعر به وجود آورد و فضا و لحن تازه‌ای وارد شعر ساخت. بسیاری از دگرگونی‌ها و تازگی‌های این سبک در عرصه افعال صورت گرفته است. کاربرد افعال عامیانه، ساخت مصادر جعلی، اسنادهای مجازی، تعدد فعل به اقتضای محدودیت بیان معنا در یک بیت، کاربرد افعال متناقض و امثال این نوع رفتارها با فعل برخی از وجوه هنری و سبکی این سبک محسوب می‌شود.

یکی از رفتارهای ویژه‌ای که در شعر برخی شاعران سبک هندی دیده می‌شود ساخت مصدرهای جعلی است. مصدر جعلی را مصدر صناعی یا منحوت نیز می‌نامند. این نوع مصدر در اصل مصدر نیست و با افزودن نشانه «یدن» و «انیدن» به آخر اسم فارسی یا عربی و جز آن پدید آید. ریشه این نوع مصدرها اسم است نه فعل. اگرچه نمونه‌های این نوع مصدر در زبان فارسی فراوان است(مانند جنگیدن، رقصیدن، خوابیدن و...»، اما هر اسمی قابلیت تبدیل به مصدر جعلی ندارد و لازم است مصدر جعلی رایج و مأنوس بوده باشد. ساخت مصدر جعلی اگرچه فراگیر و در همه شاعران سبک هندی دیده نمی‌شود اما در شعر برخی شاعران مانند

www.takbook.com

طرزی افشار به صورت گسترده‌ای استفاده شده، به‌گونه‌ای که وی اهتمام جدی به ساخت مصادر جعلی نشان داده و ویژگی اصلی سبک خود قرار داده است:

نمی‌هندم نمی‌رومم برای جیفه دنیا نیم چون شاعران دیگر ابله، می‌صفاهانم

(طرزی افشار، ص۱۳۳)

چنان‌که دیده می‌شود شاعر از اسم‌های«هند، روم، صفاهان» فعل ساخته است. وی به این شیوه می‌بالد و آن را شیوه‌ای تازه محسوب می‌دارد. این نوع برخورد و رفتار در ساخت فعل، نوعی لحن طنزآمیز و فکاهی به اشعار او بخشیده است:

گرچه طرز نو اختراعیدم جانب نظـم مــراعیــدم

یار موزون من نگــوشانید غــزلیدم اگــر رباعیدم

(همان، ص۱۵۳)

تو را طرزیا! صدهزار آفرین که طرز غریبی جدیدیده‌ای

(همان، ص۲۴۶)

۵-۵-افعال عامیانه و گسترش دایره لغات

یکی از ویژگی‌های زبانی شعر معاصر گسترش دایرهٔ لغات شعر است به‌گونه‌ای که شاعر به مدد قدرت ذوق و خلاقیت خود به هر واژه‌ای حتی عامیانه می‌تواند قدرت شاعرانگی ببخشد و در شعر خویش به کار برد. برخی افعال نیز از این منظر شاعرانه شده و در شعر مورد استفاده قرار گرفته است. سپهری فعل پیشوندی «بر خوردن» را در این سطر به‌گونه‌ای استفاده کرده که لطمه‌ای به شعر وارد نشده و به ورطه زبان محاوره‌ای سقوط نکرده است:

یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بر بخورد(سپهری، ص۱۸۴)

در اشعار زیر نیز افعال عامیانه در ادبیت کلام تأثیر داشته است:

هیچ کسی زاغچه را سر یک مزرعه جدی نگرفت.(همان، ص۱۸۶)

www.takbook.com

این افعال نوعی توازن در شعر ایجاد می‌کند و ترکیبات و افعال کهن را متعادل می‌سازد. در سطرهای زیر:

اندکی از قافله مور دورتر/ تار تنیده یکی عنکبوت پیر/ می‌پلکد دور و بر تارهای خویش/ چشم فرودوخته بر پشه‌ای حقیر(اخوان ثالث، زمستان، ص۵۴)

فعل«می‌پلکد» در کنار افعال و کلماتی مانند«فرودوخته، یکی عنکبوت، قافله» نوعی تعادل در زبان ایجاد کرده است که نه زبان به طور کامل سنتی و نه محاوره‌ای باشد. در شاعران دیگر نیز افعال عامیانه نقش مؤثری در ادبیت زبان دارد:

دوره‌گردی خواهم شد، کوچه‌ها را خواهم گشت. جار خواهم زد: آی شبنم، شبنم، شبنم.(سپهری، ص۲۰۵)

تا من سرودم را بخوانم:/ـ سرودِ جگرهای نارنج را که چلیده شد. (شاملو، ص۱۶۸)

خونمان را قاتی می‌کنیم/ فردا در میعاد(همان: ۱۱۶)

و خنجر به گلویش نهادم./ آهنگی فراموش شده را در تنبوشه گلویش قرقره کرد(همان: ۳۰۸)

۵-٦-زمان فعل و جایگاه آن در شعر

بررسی زمان در شعر از دیرباز مطرح بوده است. ارسطو در مقایسه‌ای که بین تراژدی و حماسه انجام داده به اصل زمان توجهی خاص دارد. وی در این مقایسه یکی از تفاوت‌های میان آنها را طول مدت دانسته، می‌گوید: «تراژدی سعی دارد که تا ممکن است به مدت یک دوره آفتاب محدود بماند و یا اندکی از آن تجاوز کند در صورتی که حماسه از لحاظ زمان محدود نیست.»[۱] نمایشنامهٔ منسجم نمایشنامه‌ای است که مدت زمان نمایش آن برابر با مدت زمانی باشد که آن حادثه روی داده است. وحدت زمان را اگر بخواهیم از صحنه نمایش فراتر ببریم و در مورد همهٔ اشعار تعمیم دهیم ناچار به ایجاد جرح و تعدیل‌هایی در آن خواهیم بود.

[۱]. ارسطو(۱۳۵۲) فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۳۵.

www.takbook.com

در یک شعر منسجم، پراکندگی زمان کمتر دیده می‌شود. معمولاً تخیل شاعر در زمان‌های گوناگون پرواز نمی‌کند و به تعبیر فورستر: «گویی همه رمان نویس‌ها رمان‌هایشان را در یک زمان و در اتاقی واحد و در دوره تاریخی ایستا و به گفته تی. اس. الیوت:"در آن سوی زمان" نوشته‌اند.»[۱] انسجام زمانی را می‌توان با توجه به قرینه‌های دستوری به خصوص از طریق افعال تعیین کرد. شعر ثبت تجربه‌ای واحد است که در زمانی خاص حادث شده است. از همین روی معمولاً فعل‌ها از نظر زمانی به هم وابسته‌اند و تضاد زمانی بین آن‌ها کمتر دیده می‌شود. مانند افعال شعر «تو را من چشم در راهم» از نیما یا شعر «پاییز» از شاملو که انسجام زمانی با فعل‌های مضارع شکل گرفته است:

گوی طلای گداخته/ بر اطلس فیروزه‌گون/ [**سراسر چشم‌انداز/ در رؤیایی زرین می‌گذرد.**]/ **و شبح آزادْگَرد هیونی یال‌افشان،/ که آخرین غبار تابستان را/ کاهلانه/ ازجاده پرشیب/ برمی‌انگیزد./ و نقش رمه‌ای/ بر مخمل نخ‌نما/ که به زردی/ می‌نشیند./ طلا/ و لاجورد./ طرحِ پیلی/ در ابرو/ احساس لذتی/ از آتش./ چشم‌انداز را/ سراسر/ در آستانه خوابی سنگین/ رؤیایی زرین می‌گذرد.**(شاملو، ص ۲۸۴)

فعل‌های مضارع، حادثه و تجربه شعری را به زمان حال آورده و تا حد زیادی از ایستایی رویدادها جلوگیری کرده و تکاپو و تحرک به شعر بخشیده است؛ گویی شاعر الان آن‌را تجربه می‌کند و مخاطب صحنه را پیش روی خود می‌بیند. نیز در شعر «میعاد» زمان همه افعال متناسب با موضوع و عنوان شعر به صورت آینده است: «خواهم شد، احساس خواهم کرد، خواهم گرفت، خواهد گرفت، رنجه خواهم شد، شکنجه خواهم شد، خواهم کشید، مکرر خواهم کرد و...». یا در شعر «و پیامی در راه»(سپهری، ص ۱۹۵) که این موضوع آرزوی شاعر را تجسم می‌بخشد.

زمان افعال با روحیات و عواطف شاعر نیز پیوند دارد. در بررسی‌ای که در مورد زمان ردیف‌های فعلی در شعر انجام گرفته، نشان داده شده افعال ماضی نشان‌گر افسوس درونی و حس نوستالوژی شاعر است. زیرا از تأسف بر امری که اتفاق افتاده و اکنون گذشته و گذشته آن نیز

[۱]. تادیه، ژان ایو(۱۳۹۰) نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمه مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر ، ص۲۷۱.

www.takbook.com

قطعیت دارد، خبر می‌دهد و معمولاً رد پای دریغ و افسوس را می‌توان درکاربرد آن مشاهده کرد:[۱]

یاد باد آنکه به حالم نظری بود تو را به مقام من بیدل گذری بود تو را

چه شب است آنکه نشان سحرش پیدا نیست ای شب تیره نه وقتی سحری بود تو را

(عمادفقیه، ص۱۷)

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود نبود دندان لا بل چراغ تابان بود

(رودکی، ص۳۴)

از همین منظر زمان فعل بیانگر برخی از عناصر معنوی شعر است و در پشت‌زمینهٔ آن عواطف و اندیشه‌های شاعر نهفته است.

۵-۷-تکرار فعل و کارکردهای هنری آن

شاعر برای نشان دادن و انتقال عواطف شدید، شگردها و ویژگی های خاص به کار می‌گیرد و با ترفندهای هنری مختلف تاثیرگذاری شعر را افزایش می‌دهد. از جملهٔ این شگردها تکرار است. تکرار در همه واژگان سخن ممکن است اتفاق افتد و کارکردهای مختلفی مانند تأکید برمعنا، ایجاد موسیقی، استقلال و برجستگی گزاره‌ها داشته باشد. در زبان ساده و رایج برای فرا خواندن کسی، مثلا می‌گویند: «بیا»؛ اما در زبان عاطفی و هنری شعر، هنگامی که سعدی از طولانی شدن دوران هجران یار به تنگ می‌آید، با شور و اشتیاق او را فرا می‌خواند:

ز حد گذشت جدایی میان ما ای دوست بیا بیا که غلام توأم بیا ای دوست

(سعدی، ص۳۸۷)

این تکرارها بازتاب عاطفه و شوق و اشتیاق شاعر در زبان است و بدیهی است که اگر از کلام حذف شود، از تاثیر عاطفی زبان کاسته می‌شود. این تکرارها علاوه بر تأکید، باعث ایجاد

[۱] .ر.ک. خلیلی جهانتیغ، مریم، محمد بارانی و مهدی دهرامی(۱۳۸۹)«مقایسه توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عمادفقیه». فصلنامه فنون ادبی، سال دوم، شماره۱، ص۲۱.

www.takbook.com

موسیقی در کلام نیز می‌شود. جلوه‌های مختلف این نوع موسیقی و تأکید در غزلیات شمس وجود دارد:

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید　　در این عشق چو مردید همه روح پذیرید

بمیرید بمیرید و زین مرگ مترسید　　کز این خاک برآیید سماوات بگیرید

بمیرید بمیرید و زین نفس ببرید　　که این نفس چو بندست و شما همچو اسیرید

(مولوی، ص۲۶۳)

تکرار فعل با برجسته ساختن بخش مهمی از معنای شعر، آن را موکدتر نشان می‌دهد:

بی تو می‌رفتم می‌رفتم، تنها، تنها/ و صبوری مرا، کوه تحسین می‌کرد(مصدق، قصیده آبی خاکستری سیاه)

گاه نیز تکرار فعل موجب استقلال و برجسته شدن و تأکید مسندالیه و یا بخش‌های دیگر جمله می‌شود و ارزش‌های هنری می‌یابد. در این حالت، با آنکه شاعر می‌تواند فعل را به قرینه لفظی حذف کند و مسند یا مسندالیه را به صورت معطوف بیاورد، برای برجستگی و استقلال آنها، هریک را با فعل مستقلی ذکر می‌کند:

که اینک/ زایش من/ از پس دردی چهل ساله/ در نگرانی این نیمروز تفته/ در دامان تو که اطمینان است و پذیرش است/ که نوازش است و بخشش است(شاملو، ص۴۵۷)

شاعر می‌توانست بگوید: «در دامان تو که اطمینان و پذیرش و نوازش و بخشش است»، اما در این صورت، تزاحم و تعدد مسندها مانع شکل‌گیری کامل معنا و مفهوم هریک از مسندها در ذهن مخاطب می‌شد.

سپید سیم زده بود و در و مرجان بود　　ستاره سحری بود و قطره باران بود

(رودکی)

www.takbook.com

شاعر برای اینکه حس خود را به خاطر از دست دادن دندان خود نشان دهد، هرکدام از مسندها را با فعلی جداگانه ذکر کرده است تا برجستگی بیشتری داشته باشد و دریغ و حسرت او را موثرتر نمایان سازد. شاعر قادر بود همه مسندها را به صورت معطوف و با یک فعل بیاورد اما در این صورت با شکل‌گیری تزاحم تصاویر و اسامی، از استقلال و برجستگی آنها کاسته می‌شد.

علم هست آنجایگه و اسرار هست　　طاعت روحانیون بسیار هست

(عطار)

شاعر در این بیت نیز به دلیل تأکید و استقلال میان «علم و اسرار و طاعت روحانیان» آنها را با فعل‌های مختلف آورده است. در سطرهای زیر نیز چنین کارکردی دیده می‌شود:

چقدر روی میدان چرخیدن خوب است/چقدر روی پشت بام خوابیدن خوب است/چقدر باغ ملی رفتن خوب است/چقدر مزه پپسی خوب است/چقدر سینمای فردین خوب است/ و من چقدر از چیزهای خوب خوشم می‌آید(فرخزاد، ص۲۴۳)

دیگر کسی به عشق نیندیشید/ دیگر کسی به فتح نیندیشید/و هیچ‌کس/دیگر به هیچ چیز نیندیشید(همان، ص۱۸۹)

چنین بود:/کتاب رسالت ما محبت است و زیبایی است(شاملو، ص۵۹۱)

۵-۸-ایجاد تناسبات درون بیتی

در شعر سنتی رعایت انسجام و تناسب در بیت اهمیت زیادی دارد و علمای بلاغت نیز بیشتر تأکید بر انسجام در محور افقی دارند تا عمودی. شمس قیس معتقد است: استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به یکدیگر محتاج نباشد... پس هرچند این احتیاج و تعلق بیشتر بود بیت معیب‌تر باشد.[۱] شفیعی کدکنی نیز با اشاره به تاثیر شعر عربی بر فارسی می‌گوید: «استقلال و تجربه

[۱] . قیس رازی، شمس الدین محمد(۱۳۲۴) المعجم فی معاییر اشعارالعجم. تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه مجلس، ص۲۱۸.

www.takbook.com

قسمت‌های مختلف یعنی مصرع‌های شعر در عربی به اندازه‌ای پر اهمیت تلقی می‌شده است که حتی استقلال نیمی از مصرع را هم می‌پسندیده‌اند.»[۱] هرچند در محور عمودی تناسبات کاملا محسوس نیست اما در سطح بیت، برای دوری از تنافر معنوی کلام، واژگان در هم تنیده‌اند و تناسبات فراوانی میان آنها ایجاد می‌شود. افعال در این میان نقش مهمی در ایجاد ارتباط و پیوند میان پاره‌های سخن و تناسب لفظ دو مصراع دارند. این ارتباط‌ها به طرق مختلفی مانند تضاد، تقابل، تکرار و تناسب شکل می‌گیرد. به عنوان مثال در بیت:

چون نور که از مهر جدا هست و جدا نیست عالم همه آیات خدا هست و خدا نیست

(نائینی، ص۴۸)

خبرت هست که بی روی تو آرامم نیست طاقت بار فراق این همه ایامم نیست

(سعدی،ص۵۳۹)

این نوع تقابل و تضادها واژگان را با هم درگیر می‌سازد و بیت را در شبکه منسجمی از واژگان قرار می‌دهد. البته گاه به‌گونه‌ای است که در نگه نخست تقابل میان افعال محسوس نیست:

حیف آیدم که پای همی بر زمین نهی کاین پای لایق‌است که بر چشم ما رود

(همان، ص۵۸۴)

گاهی نیز افعال با واژگان دیگر بیت تناسب دارند و ارزش هنری و معنایی شعر نیز بر اساس همان ارتباط و تناسب است:

در خرابی‌هاست چون چشم بتان تعمیر من مرحمت فرما ز ویرانی عمارت کن مرا

(صائب، ص۸۹)

که میان خرابی و ویران و فعل«عمارت کن» تقابل وجود دارد. برجستگی و اعتلای کلام و کثرت معانی این بیت نیز بر اساس تضاد میان آنهاست.

---

[۱]. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۳) موسیقی شعر. چاپ چهارم، تهران: آگاه، ص۱۷۳.

www.takbook.com

۶-کارکردهای هنری اسم شعر

در دستورهای سنتی که بیشتر معناگراست در تعریف اسم آورده‌اند: «کلمه‌ای است که بدان مردم یا جانور یا چیز را نامند و معین کنند.»[۱] از نظر ظاهری اسم در زبان فارسی نشانه خاصی ندارد، از همین روی برخی دستورنویسان ساختارگرا اسم را براساس نقش یا وابسته‌هایی که می‌تواند بگیرد مشخص می‌کنند: «اگر بتوان آن[کلمه‌ای] را در نقش‌های نهاد، مفعول، متمم، مسند، منادا، مضاف‌الیه در جمله به کار برد اسم است.»[۲] علاوه بر آن کلماتی که بتوان جمع بست یا قبل و بعد از آنها وابسته‌هایی مثل «این»، «آن» و «ی» نکره آورد اسم محسوب می‌شود. در کتاب‌های دستورزبانی که می‌توان رویکرد آنها را حد فاصل دستورزبان ساختارگرا و سنتی محسوب کرد هر دو نوع راه شناخت را در تعریف خود گنجانده‌اند: «اسم کلمه‌ای است که می‌تواند مستقیماً و مستقلاً نهاد، مفعول، متمم، و منادا باشد و آن برای نامیدن شخصی یا حیوانی یا چیزی و یا مفهومی به کار می‌رود».[۳]

بحث از اسم یکی از مفصل‌ترین بحث‌ها در دستور زبان فارسی است زیرا هم از نظر نوع و هم نقش مورد بررسی قرار می‌گیرد. در کتاب‌های دستوری از نظر صرفی اسم از منظرهایی مانند عام و خاص، جامد و مشتق، معرفه و نکره، شمار، ساختمان، ذات و معنی بودن، و از حیث نحو، براساس نقش‌هایی که در تعریف ذکر شد بررسی می‌شود.

صرف نظر از شیوه‌ای که در بررسی اسم در دستور زبان مورد توجه بوده می‌توان آن را از منظر کارکردهای هنری نیز بررسی کرد. بخش مهمی از واژگان شعر از مقوله اسم است آن‌چنان‌که از پنج شعر نخست مجموعه *ابراهیم در آتش* که به صورت تصادفی انتخاب شد از مجموع ۲۶۲ کلمه، ۸۱ کلمه آن اسم است؛ یعنی تقریباً سی و یک درصد کلمات. با در نظر داشتن انواع کلمه -که آن را معمولاً هفت نوع می‌دانند- بسامد این تعداد اسم قابل توجه است. شاعر برای رسیدن به زبان شاعرانه و انتقال اندیشه و تجربیات خود با زبانی مؤثر می‌تواند از این

---

[۱] . قیس رازی، شمس الدین محمد(۱۳۲۴) المعجم فی معاییر اشعارالعجم. تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه مجلس، ص۲۰.

[۲] .وحیدیان کامیار و عمرانی، همان، ص۶۷.

[۳] . انوری، حسن و حسن احمدی گیوی(۱۳۸۹). دستور زبان فارسی۲. ویرایش دوم، تهران: فاطمی، ص۸۰.

www.takbook.com

نوع کلمات بهره فراوانی ببرد. برخی از مهمترین کارکردهای هنری اسم را می‌توان موارد زیر دانست:

٦-١-تعدد اسم و نقش‌های هنری آن

در برخی از اشعار، شاعر از فعل کمتر استفاده می‌کند و با عطف‌های پیاپی، نوعی ازدحام اسامی به وجود می‌آورد. تتابع اسم و حذف فعل در شعر معاصر، بسامد و گونه‌های مختلفی دارد که از مرسوم‌ترین آنها، در اشعار کوتاهی دیده می‌شود که شعر تجربه‌ای آنی را ثبت می‌کند:

باران‌های کثیف/ در سبوی یادگار/ مزار مرا/ گلوی تو معبر(رویایی، ۱۳۸۴، ص۱۹۷)

رویایی ریخته/ دره زیبا/ مرگ(همان، ص۸۳)

شاید بتوان این شیوه را متاثر از ترجمه‌های هایکو در ایران دانست. ایجاز نهفته در هایکو و ثبت تجربیات همانند دوربین عکاسی، این بستر را برای حذف فعل یا استفاده اندک از آن فراهم آورده است:

خنکای نسیم تابستانی/ در میان هزار کوه سبز/ معبدی تنها(بیوکانن، ص۸۲)

روز نوی دمیده/ بر تیزه سبزه‌های جو/ یخبندان بهاران(همان، ص۴۴)

دوردست‌های بی‌نام/ شکوفه‌های افسون‌کننده و دلنشین/ گیلاس‌های وحشی(همان، ص۳۷)

ظرافت قدیمی/ آنجا در شالیزار/ ترانه شالیکاری(همان، ص۱۷)

همین رفتار با اسم، در شعرک‌ها و اشعاری که در برخی مجامع-چه درست، چه غلط- آن را هایکوی ایرانی می‌نامند، دیده می‌شود:

بی برگ/ میان گلدان/ از شاخه‌های یاس زرد(نوذری، ص۳۱)

از سرانجام سرو/ پرسشی بی ثمر/ میان بادها(همان، ص۸۴)

گل‌های سپید/ شاداب‌تر/ در اطاق نیمشب(همان، ۴۴)

www.takbook.com

با آنکه شعر تصویری کامل و محسوس ارائه می‌کند اما فعل در آن کاربرد ندارد و همین امر آرامش و سکونی متناسب با احساس شاعر، به فضای شعر تزریق می‌کند. البته در اشعار بلند نیز این شیوه دیده می‌شود که اگر این خلاقیت در راستای معنا و محتوای شعر باشد با ایجاد فضای مناسب، تأثیر محسوسی در شعر به وجود می‌آورد. قیصر امین‌پور غزلی را این‌گونه می‌سراید:

خسته‌ام از آرزوها، آرزوهای شعاری — شوق پرواز مجازی، بال‌های استعاری
لحظه‌های کاغذی را روز و شب تکرار کردن — خاطرات بایگانی، زندگی‌های اداری
آفتاب زرد و غمگین، پله‌های رو به پایین — سقف‌های سرد و سنگین، آسمان‌های اجاری
با نگاهی سرشکسته، چشم‌هایی پینه بسته — خسته‌ازدرهای بسته، خسته‌ازچشم‌انتظاری
صندلی‌های خمیده، میزهای صف‌کشیده — خنده‌های لب پریده،گریه‌های اختیاری
عصرجدول‌های خالی،پارک‌های‌این‌حوالی — پرسه‌های بی‌خیالی، صندلی‌های خماری
سرنوشت روزها را روی هم سنجاق کردم — شنبه‌های بی‌پناهی، جمعه‌های بی‌قراری
عاقبت پرونده‌ام را با غبار آرزوها — خاک‌خواهد بست روزی،باد خواهدبرد باری
روی میز خالی من، صفحه‌ی باز حوادث: — در ستون تسلیت‌ها نامی از ما یادگاری

(امین‌پور، ص۴۲۵)

در این غزل ۴۵ اسم و چهار فعل آمده است. برحسب میانگین تقریباً به ازای هر یازده اسم یک فعل ذکر شده است و این ازدحام اسم و کم بودن فعل موجب شده شعر نوعی ایستایی داشته باشد. این خلاقیت، موضوع و محتوای غزل را -که در مورد تکراری بودن روزها بدون تحرک و شادابی است- پرورانده است. در سه بیت نخست، شاعر یازده اسم(در نقش متمم) را برای مسند و فعل «خسته‌ام» آورده است(خسته از آرزوها، از آرزوهای شعاری، از شوق پرواز مجازی، از بال‌های استعاری، از بال‌های استعاری و غیره) و حتی نقش‌نمای متمم را نیز حذف کرده است. بیت چهارم با آنکه مسند را ذکر کرده اما باز فعل«هستم» را محذوف ساخته و چندین متمم دیگر ذکر کرده است. این عطف‌های پیاپی اسم، فضای شعر را ساکن و بدون تحرک ساخته و با قرار دادن مخاطب در این حال و هوا، عاطفه شاعر را عمیقاً منتقل کرده است. باز از این نوع است شعر «جمعه» از فروغ فرخزاد که سرتاسر آن تنها دو فعل استفاده شده و حس سکون و بی‌تحرکی را متناسب با روحیه شاعر القا کرده است:

www.takbook.com

جمعه ساکت/ جمعه متروک/ جمعه چون کوچه های کهنه ، غم انگیز/ جمعه اندیشه های تنبل بیمار/جمعه خمیازه های موذی کشدار/ جمعه بی انتظار/ جمعه تسلیم/ خانه خالی/خانه دلگیر/ خانه دربسته بر هجوم جوانی/خانه تاریکی و تصوّر خورشید /خانه تنهایی و تفأل و تردید/ خانه پرده ، کتاب ، گنجه ، تصاویر/ آه ، چه آرام و پر غرور گذر داشت/زندگی من چو جویبار غریبی/ در دل این جمعه های ساکت متروک/ در دل این خانه های خالی دلگیر/آه ، چه آرام و پر غرور گذر داشت... (فرخزاد، جمعه)

شفیعی کدکنی در شعری که لحظه دیدار را وصف می‌کند، با کاربرد کم فعل و تزاحم اسامی، زمان را از شعر می‌گیرد، گویی می‌خواهد خود را در این لحظه ماندگار سازد:

لحظه خوب/ لحظه ناب/ لحظه آبی صبح اسفند/ لحظه ابرهای شناور/ لحظه‌ای روشن و ژرف و جاری/ حاصل معنی جمله آب/ لحظه‌ای که در آن خنده هایت/جذبه را تا صنوبر رسانید/ لحظه آبی باغ بیدار/ لحظه روشن و نغز دیدار(شفیعی کدکنی، آبی)

٦-۲-نقش‌های هنری تکرار اسم

تکرار تنها اختصاص به اسم ندارد و همه انواع کلمه می‌تواند در شعر تکرار شود. تکرار، گونه‌های مختلفی دارد که می‌توان آنها را از منظرهای مختلف در دسته های گوناگونی مانند تکرار مضمون، تصویر، محتوا و لفظ جای داد. توجه ما تنها به آن دسته از تکرارهای لفظی است که در حوزه اسم انجام گرفته است. تکرار اسم با تأکیدی بر آن کلمه می‌تواند دغدغهٔ اصلی شاعر را که او را ناآرام ساخته است در شعر تجسم بخشد. از همین‌روی علاوه بر اینکه نوعی موسیقی ایجاد می‌کند، می‌تواند گسترش‌بخش حالت درونی شاعر در کل بافت شعر و ایجاد انسجام باشد. اسم تکرارشونده سایهٔ معنایی خود را بر بخش‌های دیگر شعر می‌گستراند و آنها را به هم می‌پیوندد. وقتی اسمی با فواصل معین در طول شعر تکرار می‌شود نوعی انسجام به‌وجود می‌آورد و موجب دور زدن و گردش مضامین و احساسات در شعر می‌شود. در شعر «هست شب نیما» پنج بار «شب» (در کارکرد اسمی) تکرار شده است. این موضوع شب و معانی و تداعی‌های آن را بر سراسر شعر گسترانده است. شاعر قصد دارد تجربه‌ای که در این زمان به او دست داده است، بیان کند:

www.takbook.com

هست شب یک شبِ دم‌کرده و خاک/ رنگِ رخ باخته است/باد، نو باوه ابر، از بر کوه/ سوی من تاخته است./ هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا،/ هم ازین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را./ با تنش گرم، بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ/ به دل سوخته من ماند/ به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!/هست شب. آری، شب(نیما، ص۵۱۱)

شاعر با تکرار شب در میانه و پایان شعر، موجب تداعی شبی که در آغاز شعر و بخش‌های دیگر آمده در ذهن مخاطب شده و با این کار اجازه نداده ذهن شاعر از این فضا خارج شود و از سوی دیگر بخش‌های شعر را به هم متصل ساخته و دایره شعر را کامل کرده است. از همین نظر تکرار اسم در انسجام شعر نقش دارد و یکی از کارکردهای مهم اسم محسوب می‌شود. اسم در اشعار مردف به خصوص هنگامی که ردیف آن اسمی است همین کارکرد را دارد و شاعر سعی می‌کند هر بیت را پیرامون اسم مورد نظر به پایان رساند. از آنجا که تخیل شاعر در این نوع اشعار مانند اشعار غیرمردف یا حتی ردیف‌های فعلی، آزاد و رها نیست و هر معنا و موضوعی در شعر ذکر نمی‌شود، انسجام شعر بیشتر حس می‌شود:

ماه فروماند از جمال محمد　　سرو نباشد به اعتدال محمد

قدر فلک را کمال و منزلتی نیست　　در نظر قدر با کمال محمد

(سعدی، ص۵۶۷)

ردیف‌های اسمی با تأکید بر اسمی خاص، توجه مخاطب را به آن اسم افزایش می‌دهد و می‌توان آن را از ظریف‌ترین ردیف‌ها به شمار آورد. این ردیف‌ها معمولاً در غزل به‌گونه‌ای است که با محتوای و درون مایه اصلی غزل که بیان شور عشق درونی و وصف معشوق است، تناسب دارد. آن‌چنان‌که از پانزده ردیف اسمی سعدی ۱۰ردیف(دوست)، ۲ردیف (یار) است. یا در شعر عمادفقیه کرمانی اسم‌هایی مانند (دوست، شمع، دل، می و جانان) ردیف واقع شده که این موضوع به حفظ فضای غنایی غزل او کمک زیادی کرده است:[۱]

مه برافروخت شبستان من امشب با شمع　　یا شبم روز شد از عارض آن زیبا شمع

[۱]. خلیلی جهانتیغ، مریم، محمد بارانی و مهدی دهرامی، همان، ص۲۶.

www.takbook.com

(عمادفقیه، ص۲۶۵)

از کارکردهای دیگر تکرار اسم ایجاد ساختار در شعر است. براساس این کارکرد، شاعر واژه‌ای را تکرار می‌کند و متناسب با این تکرار، در بخش دیگری از کلام، واژه‌ای دیگر را مکرر می‌آورد و از این طریق ساختار خاص و متناظری به شعر می‌بخشد:

دل و دینم دل و دینم ببرده است بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش

(حافظ)

در برخی موارد این تکرارها بیشتر، و ساختار متناظر شعر محسوس‌تر است:

هوا هوای بهار است و باده باده ناب به خنده خنده بنوشیم جرعه جرعه شراب

(مشیری)

حذف هر یک از جفت‌های متکرر، به ساختار شعر آسیب می‌زند آن‌چنان‌که اگر به جای «جرعه جرعه» از «جرعه‌های» استفاده شود، با شکسته شدن بخشی از ساختار متناظر، بلاغت شعر آسیب می‌بیند.

٦-۳-معرفه و نکره بودن اسم و نقش‌های هنری آن

معرفه اسمی است که نزد مخاطب شناخته‌شده و معلوم باشد و نکره اسمی است که نزد وی معین و معلوم نباشد. معرفه انواع مختلفی دارد که براساس آنچه در کتب دستوری آمده، معروف‌ترین آنها شامل موارد زیر است:

اسامی خاص(مانند علی، حسن و امثالهم)، معرفه به اشاره(آن مرد، این خانه)، عهد ذکری(پدری با فرزندش گردش می‌کرد. پدر به فرزند گفت)، عهد ذهنی یعنی اسمی که در ذهن مخاطب مشخص و معین باشد(پیغمبر فرمود)، اسم جنس یعنی اسمی که شامل افراد یک جنس باشد(کتاب بهترین دوست است)، مفعول وقتی همراه «را» باشد(کتاب را آوردم)، اسم پدیده‌های منحصر به فرد(قیامت، آفتاب، ماه)، اسمی که با نقش‌نمای ندا آمده باشد(ای مرد! زود برگرد)، اسمی که مضاف اسم‌های معرفه یا ضمیر باشد(پسر آقای احمدی، خانهٔ من)[1]

[1]. ر.ک: فرشیدورد(۱۳۸۸)، ص۱۸۹-۱۹۰، وحیدیان کامیار، ص۹۰-۹۱، احمدی گیوی و انوری، ص ۶۴-۶۵.

www.takbook.com

براساس آنچه گفته شد گاهی معرفه نشانه ظاهری دارد مثل «را» و صفات اشاره و در بسیاری موارد دارای نشانه خاصی نیست؛ از سوی دیگر نکره برعکس معرفه دارای نشانه‌های لفظی خاص و محدودی است از همین روی برخی اسامی نکره را می‌شناسند و هرچه را غیر آن باشد، معرفه می‌دانند. نشانه نکره آوردن «یای نکره» در آخر اسم، یا ذکر «یک» قبل از اسم و یا هر دو باهم است یعنی «یک» قبل از اسم و «ی نکره» آخر آن؛ مثل مردی، یک مرد، یک مردی.

نکره یا معرفه بودن اسم نیز می‌تواند نقش‌های بلاغی مختلفی در شعر داشته باشد. این بحث در علم معانی در ذیل احوال مسندالیه بررسی می‌شود و البته محدود به مسندالیه است در حالی که می‌توان هر اسمی را فارغ از نقش آن مدنظر قرار داد. نکره یا معرفه بودن اسم معانی ضمنی مختلف به آن می‌افزاید و فارغ از آن معنای ضمنی، همین که شاعر معانی دیگری بر واژه‌ای حمل کند نوعی ایجاز که ارزشی ادبی دارد، در سخن رعایت کرده است. برخی از مهم‌ترین کارکردهای بلاغی نکره و معرفه شامل موارد زیر است:

٦-٣-١-نکره و فراهم آوردن بستر وصف

یکی از شگردهای شاعران در توصیف، به این گونه است که در ابتدا اسمی نکره ذکر می‌کنند و برای آنکه مخاطب را با آن آشنا سازند به توصیف آن می‌پردازند. با این شیوه سخنگو بستری برای توصیف فراهم می‌آورد. این شگرد البته قدمتی دیرین دارد:

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد — لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب

نفاط برق روشن و تندرش طبل زن — دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب

(رودکی)

شاعر ابتدا لشکر را به صورت نکره «یکی لشکری» آورده است و همین نکره بودن موقعیتی ایجاد کرده که شاعر بتواند آن را با توصیف، آشناتر سازد. در نثر فنی نیز از این شیوه استفاده زیادی می‌شود. نمونه‌های مختلفی از توصیفات شعر معاصر بر همین اساس است:

www.takbook.com

در سایه‌ای خود را رها کردم/ در سایه بی اعتبار عشق/ در سایه فرّار خوشبختی/ در سایه ناپایداری ها(فرخزاد، ص۳۵۲)

شاعر ابتدا «سایه» را نکره ذکر و برای رفع ابهام، آن را در سطرهای متوالی وصف کرده است. از همین نوع است سطرهای زیر:

آن سوی ستاره، من انسانی می‌خواهم/ انسانی که به دست‌های من نگاه کند/ انسانی که به دست‌های او نگاه کنم/ انسانی در کنار من/ تا به دست‌های انسان‌ها نگاه کنیم(شاملو، ص۱۲۸)

٦-۳-۲-نکره و نشان‌دادن تردید

گاهی ذکر نکره بیانگر اندیشه و عاطفه شاعر است و تردید او را نسبت به پدیده یا موضوعی نشان می‌دهد. از همین نوع است هنگامی که شاعر، حتی اسمی معرفه را نکره می‌سازد. اخوان در شعر «آنگاه پس از تندر» که امیدی به صبح فردا ندارد، اسم معرفه «فردا» را که پدیده‌ای خاص است، به صورت نکره ذکر می‌کند:

اما/ من گر بیارامم/ با انتظار نوشخند صبح فردایی/ این کودک گریان ز هول سهمگین کابوس/ تسکین نمی‌یابد به هیچ آغوش و لالایی(اخوان ثالث، آنگاه پس از تندر)

در شعر زیر از حافظ:

گر مسلمانی از ایـن است که حافظ دارد　　آه اگر از پـی امروز بـود فردایـــی

(حافظ)

شاعر غیرمستقیم به یکی از شیوه طنزپردازی خود، برای انتقاد از مسلمانان ظاهری، خود را جزو آنها قرار می‌دهد و با نکره ساختن «فردا» نشان می‌دهد آنها نسبت به قیامت یقین ندارند. نکره ساختن برای بیان تردید در ساخت‌های دیگری نیز کاربرد دارد:

ندانستیم/ ندایی بود در رویای خوف و خستگیهامان/ و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم(اخوان، کتیبه)

www.takbook.com

نکره بودن «ندا، آوا، جا» تردید شاعر را نشان می‌دهد. باز از همین نوع است سطرهای زیر:

نگفتی کیست، باری سرگذشتش چیست/ پریشانی غریب و خسته، ره گم کرده را ماند/ شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده/ و گرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده/ و شاید عاشقی سرگشته کوه و بیابان‌ها(اخوان ثالث، قصه شهر سنگستان)

٦-۳-۳-نکره و ایجاز کلام

این کارکرد هنگامی استفاده می‌شود که شاعر بخواهد با اغراق، قلت یا کثرت چیزی را نشان دهد و به جای استفاده از صفاتی مثل کوچک، بزرگ، زیاد یا کم از نشانه‌های نکره بهره می‌گیرد:

لحظه‌ای چند بر این لوح کبود نقطه‌ای بود و سپس هیچ نبود

(خانلری)

شاعر به جای «نقطه‌ای بسیار کوچک» آن را به صورت نکره آورده که همان معنا را افاده می‌کند. نیز در سطور زیر:

وز راه من و تو/ آن کوه گران/ مشت غباری شد و برخاست(شفیعی کدکنی، مزمور عشق)

مقصود شاعر «غباری بی‌مقدار» است. اخوان در شعر «آنگاه پس از تندر» که توصیفاتی وحشتناک و نمادین از خواب‌های خود نشان داده، می‌گوید:

و آن گاهگه شب‌ها که خوابم برد

هرگز نشد کاید به سویم هاله‌ای یا نیم تاجی گل(اخوان ثالث، آنگاه پس از تندر)

برای آنکه قلت را تبیین سازد هاله و تاج گل را نکره ذکر کرده است.

«شب که می‌آید چراغی هست؟/ من نمی‌گویم بهاران، شاخه‌ای گل در یکی گلدان/ یا چو ابر اندهان بارید ، دل شد تیره و لبریز/ ز آشنایی غمگسار آنجا سراغی هست؟»(اخوان ثالث، منزلی در دوردست)

www.takbook.com

نکره آوردن «چراغ، شاخه گل، گلدان، سراغ» همگی بیانگر قلت است و حس و عاطفه شاعر را بازگو می‌کند که به چیزی هرچند کوچک قانع است. البته امروزه گاهی شاعر حس می‌کند نکره معنای تقلیل را از دست داده از همین روی، علاوه بر ذکر اسم نکره، مفهوم قلت را به صورت صفت نیز می‌آورد و سخن را مطنب بیان می‌کند:

گاهی جرقه‌ای، جرقه ناچیزی/ این اجتماع ساکت بی‌جان را/ یکباره از درون متلاشی می‌کرد(فرخزاد، آیه‌های زمینی)

٦-٣-٤-نکره و ایجاد ابهام

یکی از وجوه شعر معاصر ابهام آن است و امروزه ابهام نه تنها عیب محسوب نمی‌شود که آن را جزو جوهر شعر می‌دانند. گاهی نکره موجب ایجاد ابهام و خوانش‌های مختلفی در شعر می‌شود. شاعر به جای آنکه اسمی معرفه و شناخته شده ذکر کند برای بسط دایره معنایی شعر، آن را نکره می‌آورد. در شعر زیر:

قناعت‌وار/ تکیده بود/ باریک و بلند/ چون پیامی دشوار/ که در لغتی/ با چشمانی/ از سؤال و/ عسل/ و رخساری برتافته/ از حقیقت و/ باد./ مردی با گردش آب/ مردی مختصر/ که خلاصه‌ی خود بود.(شاملو، ص۴۲۸)

شاعر اسمی نکره (مردی) را آورده و همین امر موجب شده است برخی خوانش‌های مختلفی از شعر ارائه دهند و مقصود از مرد را «جلال آل احمد» بدانند؛ هرچند خود شاعر آن را رد می‌کند. باز همین نوع است شعری که شاملو در اعدام «مهدی رضایی» سروده و به برای آنکه دایره معنایی شعر را نکاهد و شاید به دلیل گریز از دستگاه سانسور قبل از انقلاب، به جای اسم خاص او اسمی نکره آورده و هویت آن را مخفی نگه داشته است:

در آوار خونین گرگ و میش/ دیگرگونه مردی آنک،/ که خاک را سبز می‌خواست/ و عشق را شایسته زیباترین زنان.../ و شیرآهن‌کوه مردی از این‌گونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنه آشیل/ درنوشت.(همان، ص۵۹۱)

www.takbook.com

٦-۳-٥-معرفه و القای آشنایی اسم به مخاطب

در این کارکرد شاعر از نظر شیوه مرسوم زبان، به جای آنکه بخواهد اسمی را نکره بیاورد، آن را معرفه ذکر می‌کند تا از این طریق به شنونده القا کند با امری آشنا روبه روست. اخوان شعر کتیبه را این‌گونه آغاز می‌کند:

فتاده تخته سنگ آن سوی تر، انگار کوهی بود(اخوان ثالث، کتیبه)

شاعر در ابتدای شعر «تخته سنگ» را به صورت معرفه آورده در صورتی که در این موارد، معمولاً معرفه به عهد ذکری انجام می‌گیرد و بار اول اسم به صورت نکره آمده، در موارد بعد، معرفه بیان می‌شود. شاعر با رعایت نکردن این امر، گویی با امری بدیهی رو به روست و برای آنکه غیرمستقیم آشنایی مخاطب را با آن به وی القا کند هیچ نخواسته با نکره ساختن آن را غیرمعلوم و ناآشنا نشان دهد. این تمهید متناسب با موضوع و محتوای شعر است که تخته سنگ نشان‌گر جبری همیشگی و آشنا در زندگی انسان است. باز از این نوع است «کوچه» در شعر زیر:

«**بی تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم**»(مشیری، کوچه)

شاعر برای بیان این امر که «کوچه» میان او و معشوقش آشنا و معین است، آن را به صورت معرفه ذکر کرده است.

٦-۳-٦-معرفه به قصد تأکید

معمولاً در معرفه با صفت اشاره، نخستین کارکرد آن، بیان تاکید شاعر بر آن اسم است تا توجه مخاطب را نسبت به آن جلب کند و بتواند براساس بافت شعر و محتوای آن، پی برد که شاعر چه حس و برخوردی نسبت به آن اسم داشته و انگیزه وی از تعریف اسم چه بوده است. شاعر معمولاً مفاهیمی مثل تحقیر و تعظیم را مدنظر قرار می‌دهد. در نمونه‌های زیر:

پر پروانه‌ای را سوخت این شمع که جانان را ز جان محبوب‌تر داشت

(مشیری، شعر غم انگیز)

گریزانم از این مردم که با من به ظاهر همدم و یکرنگ هستند

www.takbook.com

(فرخزاد، رمیده)

شاعر به جای آنکه برخورد عاطفی خود را نسبت به شمع یا مردم به صورت مستقیم نشان دهد، آن را با معرفه ساختن اسم نشان داده است. گاهی نیز در کارکرد بیان تأکید، شاعر اسمی را معرفه ذکر می‌کند به این قصد که بر آن تأکید داشته باشد و آن را از دیگر موارد جدا سازد و معمولاً معنای قصر و حصر در آن نهفته است:

جام فریب تلخ تو/ ـ نوشیدم ـ/ هوشیاری‌ام مباد از این مستی(مشیری، فریب تلخ)

مقصود شاعر این است که تنها از این نوع مستی مرا هوشیاری مباد.

ای سرنـــوشـت، مَردِ نـبـردت منم بـیـا — زخـــمی دگر بزن که نیفـتاده‌ام هنوز

شادم از این شکنجه، خدا را، مکن دریغ — روحـــم را در آتش بیـداد خود بسـوز!

(مشیری، اسیر)

«از این شکنجه» یعنی «تنها از این نوع شکنجه» نه انواع دیگر و شاعر با آوردن معرفه، بر آن تأکید داشته است. در برخی موارد نیز شاعر با ذکر اسمی معرفه، بدل‌هایی دیگر را به صورت معرفه می‌آورد تا هرچه بیشتر مفهوم تأکید را نشان دهد. در این مورد، رد پایی از حس و عاطفه شاعر نیز نمایان است:

لیکن من(این حرام،/ این ظلم‌زاده، عمر به ظلمت نهاده،/ این برده از سیاهی و غم نام)/ بر پای تو فریب/ بی‌هیچ ادعا/ زنجیر می‌نهم!(شاملو، ص۶۴)

ضمیر نسبت به واژگان دیگر معرفه‌تر است و معمولاً توضیحی نیاز ندارد از همین منظر اگر بدلی هم برای آن ذکر شود، معرفه باید باشد تا برابری رعایت گردد. در این مثال نیز حذف «این»-که تأکید بر معرفگی دارد- به فهم و بلاغت و سلامت جمله آسیب وارد می‌سازد. نوع دیگر معرفه، به صورت اسامی خاص و علم است که به دلیل اهمیت و گستردگی در بخش بعد بررسی می‌شود.

www.takbook.com

٦-٤-کاربرد اسم علم و خاص در شعر و نقش‌های هنری آن

آوردن اسم علم به خصوص زمانی که مخاطب شاعر باشد و یا شعر در وصف او باشد در شعر معایب و مزایایی دارد. پرداختن به تجربیات شخصی و ذکر برخی از اسامی موجب محدود شدن بعد عاطفی شعر می‌شود. شاعر حس عمومی و فراگیری را که بر همه تأثیر بنهد از تجربه خود باز می‌دارد و در نهایت عاطفه در سطح همان عاطفه شخصی باقی می‌ماند. استفاده از این نوع اسامی دایره شمول شعر را می‌کاهد و آن را زبان حال عده‌ای خاص خواهد کرد. حافظ در غزلی می‌سراید:

دل من در هوای روی فرخ بود آشفته همچون موی فرخ

(حافظ)

این غزل جزو غزل‌های ناب و برتر حافظ نیست. شاید یکی از دلایل ضعف آن علاوه بر نبودن مهارت‌های خاص حافظ در این غزل، آمدن نام معشوق در جایگاه ردیف باشد. «فرخ» تنها ممدوح یا معشوق حافظ است نه معشوق و ممدوح همه عاشقان در همه دوران. جزحافظ یا اندک کسانی که برحسب اتفاق نام معشوقشان فرخ باشد این شعر را زبان حال خود نمی‌دانند و تمایلی به خواندن یا حفظ آن نخواهندداشت و لذتی از آن نخواهند برد.[1] از سویی دیگر استفاده از چنین اسم‌هایی موجب صمیمیت و فردیت شعر می‌شود و آن را از کلی‌گویی به دور می‌سازد. کاربرد این نوع اسامی در شعر در سه حوزه قابل بررسی است: کارکرد وصفی یا مدحی، کارکرد تلمیحی، کارکرد روایی.

در اشعار مدحی فراوانی مانند قصاید فرخی سیستانی، منوچهری، انوری و امثالهم نام ممدوحان در قصیده آمده و این شیوه‌ای رایج بوده است. گاه نیز در برخی غزلیات مانند غزلیات حافظ نیز نام ممدوحانی مانند حاجی قوام و شاه شجاع نیز ذکر شده که از مقوله قبل محسوب می‌شود. در اشعار مدحی از آنجا که با هدف مدح ممدوح سروده شده و شاعر مخاطبی خاص را در نظر دارد، دایره شمول شعر نیز کاسته می‌شود. در اشعار غنایی این

[1] . خلیلی جهانتیغ، مریم، محمد بارانی و مهدی دهرامی(۱۳۸۹) «مقایسه توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عمادفقیه». فصلنامه فنون ادبی، سال دوم، شماره۱، ص۲۱.

www.takbook.com

کارکرد بیشتر با هدف وصف دیده می‌شود که البته قدمتی دیرین دارد و دست‌کم به اشعار عربی و معلقات باز می‌گردد که در آن شاعران نام معشوق خود را در مطلع شعر ذکر می‌کردند و برخی شاعران فارسی نیز به تقلید از آنان از اسم علم در چنین کاربردی استفاده کرده‌اند.[۱] آوردن نام معشوق و دوستان و آشنایان (با رویکرد غنایی) در شعر معاصر به صورت گسترده‌ای استفاده شده و نوعی صمیمیت در شعر ایجاد کرده است. نیما در شعری نام دوستان خود را ذکر می‌کند و صمیمیت شعر را نیز افزایش می‌دهد:

نام بعضی نفرات/رزق روحم شده‌است/ وقت هر دلتنگی/ سویشان دارم
دست/جرئتم می‌بخشد/روشنم می‌دارد(نیمایوشیج، ص ۶۵۰)

در ادامه اسامی خاصی مانند «اعتصام یوسف و حسن رشدیه» را ذکر می‌کند. یا در این شعر که سپهری اسامی خاص (نام خواهر خود) را ذکر کرده است:

می‌پرد در چشمم آب انار ، اشک می‌ریزم/مادرم می‌خندد/ رعنا هم(سپهری، ص۳۴۳)

یکی از شاعرانی که از اسم‌های خاص در شعر خود فراوان بهره برده شاملو است. برخی از این اسامی رویکردی غنایی دارند و شاعر نام معشوق فرضی و گاه نام همسر خود را ذکر می‌کند:

ـ خنیاگران باد/ امشب/ رُکسانا/ با جامه‌ی سفیدِ بلندش/ پنهان ز هرکسی/ مهمان من شده‌ست و کنون/ مست/ بر بسترم/ افتاده است.»(شاملو، ص۸۷)

«**بگذار پس از من هرگز کسی نداند از رُکسانا با من چه گذشت**(همان، ص۱۲۴)

این شیوه راهی است که برخی شاعران معاصر در پیش گرفته‌اند تا هرچه بیشتر از کلی‌گویی به سمت جزیی نگری و فردیت حرکت کنند. اگر وصفی می‌کنند در هاله‌ای از کلی‌گویی و تصاویر کلیشه‌ای قرار ندارد و کاربرد اسم‌های خاص به خصوص در مورد معشوق یکی از این راه‌هاست:

---

[۱]. از جمله خاقانی که نام «رباب» را در مطلع قصیده‌ای ذکر می‌کند:
بَکَتِ الرَّبابُ فَقُلْتُ اَی بُکاءِ أَبُکاءُ عَهْدٍ اَمْ بکاءُ إِخاءِ(خاقانی، ۱۳۸۸: ۹۳۹)

www.takbook.com

آیدا با حیرت گفت: ــ درختِ لیموترش را/ ببین که این وقتِ سال غرق شکوفه شده!/ مگر پاییز نیست؟(همان، ص۴۱۲)

گاه نیز این اسامی مفهومی اجتماعی می‌یابند و نوعی قهرمان‌پروری است و یا به قصد یادکرد برخی شخصیت‌های مبارز انجام گرفته است. از آن جمله است «شن‌چو، آبایی، نازلی، نلسن ماندلا، گل‌کو و غیره» که در شعر شاملو آمده است. این اسامی گاهی چنان پرورده شده که تبدیل به نماد گشته است.

دو کارکرد دیگر(تلمیحی و روایی) نیز به صورت گسترده‌ای در شعر فارسی مورد استفاده قرار گرفته است. کارکرد تلمیحیِ اسم خاص نوعی پشتوانه فرهنگی در شعر ایجاد می‌کند و نقش مؤثری در ارزش و تعالی شعر دارد. بافت کلام گاه هویت تازه‌ای به واژه‌ها می‌بخشد. برخی واژگان ملی و مذهبی در متون مختلف بار معنایی و عاطفی مختلفی می‌یابند. این‌گونه واژگان پشتوانه فرهنگی و خصوصیات ویژه‌ای را به‌طور ضمنی در خود دارند و بیش از هر چیز موجب ایجاز کلام و ساخت فضا می‌شوند. نیروی واژه رستم، کاوه، افراسیاب و امثالهم در شاهنامه به قدر نیروی همین واژه در متون غنایی یا اشعار معاصر و متأخر نیست بلکه در متون متأخرتر نیروی بیشتری دارد. در شاهنامه این اسامی شخصیتی واقعی دارند(کارکرد روایی) که حضوری مستقیم و فیزیکی یافته‌اند. پشتوانهٔ آنها همان متن و داستانی است که در آن قرار گرفته‌اند اما در متون دیگر پشتوانهٔ عظیم شاهنامه به همراه نوع برخورد شاعر نسبت به آن اسم‌ها و معانی‌ای است که شاعر به آنها می‌افزاید.[1] در شعر «بچه‌های اعماق» از شاملو توصیفات تمهیدی به وجود آورده که مهمترین بخش شعر که برخاسته از نگرش مبارزه‌جویی شاعر است، مناسب و مؤثر در شعر جای بگیرد؛ شهری بی‌خیابان و آغشته دود کوره و قاچاق و زرد زخم و بچه‌هایی که رو به روی باتلاق بی‌رحم تقدیر قرار گرفته‌اند(پیامدهای زندگی صنعتی)؛ اوصافی که حس نفرت و خشونت نهفته در وجود بچه‌های شهر را نشان می‌دهد. صفت اعماق در ترکیب «بچه‌های اعماق» ژرفای فرو رفتن در چنین محیطی را القا کرده است. با این توصیفات، «بچه‌ها» آرام آرام در واژه «کاوه» استحاله می‌یابند که با حنجره‌ای خونین می‌خوانند و درفشی به کف گرفته‌اند:

[1].ر.ک: دهرامی، مهدی(۱۳۹۵) انسجام در شعر معاصر. تهران: انتشارات روزگار، ص۱۵۶.

www.takbook.com

با حنجره خونین می‌خوانند و از پا درآمدنا/ درفشی بلند به کف دارند[کاوه‌های اعماق] کاوه‌های اعماق(شاملو، ص۸۰۷)

«کاوه» علاوه بر پشتوانه خود در شاهنامه معانی تازه‌ای یافته و به نمادی برای مبارزه با فساد و تباهی در دوران معاصر نیز مبدل گشته است.

اسامی مذهبی و دینی نیز همین کارکرد را دارند و حجم عظیمی از اندیشه، عاطفه و پشتوانه به شعر می‌بخشند. گاه که این واژه‌ها و وابستگان آن در شعر استمرار می‌یابند، فضای شعر را محسوس‌تر می‌سازند. در شعر «نجوا» از حسینی، مضمون شعر بیان تنهایی و دوری از تبار است که شاعر آن را با سرنوشت حضرت یوسف(ع) پیوند زده است. کانونی قرار دادن تلمیح عامل ایجاد فضای مذهبی و استمرار آن در شعر شده است:

در خلوت این چاه مسطح/ آه می‌کشم/ و کاروانی/ تشنه/ از راه نمی‌رسد/ سرنوشتم / نابرادری کرد/ و درد /دورم افکند/ از گلدوزی لبخند گندمگونت/ مادر یوسف تنهایی من!/ با اجازه تو را/ درترانه هایم/ معصومانه/ پنهان می کنم(حسینی، ص ۹۶)

٦-٥-اسم و گسترش حوزهٔ معنایی شعر

اسم ظرفیت پذیرش و حمل معانی مختلفی دارد و این خصوصیت اهمیت فراوانی در جنبه‌های هنری شعر به خصوص از نظر تصویرپردازی دارد تا جایی که می‌توان گفت بیشتر نمادها و استعارات از مقولهٔ اسم است. برخی معتقدند: «آفریننده اثر ادبی کلماتش را وادار به اضافه‌کاری می‌کند. نه تنها معنای فرهنگ لغت که صدها معناهای دیگر به ذهن متبادر می‌شود و کلمات دیگر، به همراه آن دسته‌های همنواخت اهمیت دارند. ادبیات را می‌توان سخت‌کوشی کلمات تعریف کرد. ادبیات، بهره‌کشی از کلمات است.»[۱]در آثار ادبی اسامی دلالت‌های معنایی زیادی می‌یابند و حوزه معنایی شعر را گسترش می‌دهند. یک واژه معمولاً از سه جزء تشکیل شده است: «آوا، معنی صریح، معنی ضمنی»[۲] بخش اصلی واژه که معنی لغوی است همان چیزی است که در فرهنگ‌ها ثبت شده است و معنایی را به طنین موسیقایی و لفظی واژه می‌بخشد. معنای ضمنی و تداعی، چیزهایی است که یک واژه علاوه بر معنای اصلی القا

[۱]. برجس آنتونی(۱۳۷۷) ادبیات چیست؟. مترجم حسینی جهان آبادی، مجله ادبیات داستانی، شماره ۴۸ ، ص۱۲.
[۲]. پرین، لارنس(۱۳۷۹) شعر و عناصر شعر. ترجمه غلامرضا سلگی، تهران: رهنما، ص۳۱.

www.takbook.com

می‌کند. در شعر اهمیت تداعی کمتر از معنی اصلی و لغوی نیست. کارکرد واژه‌ها در متن‌های ادبی با غیر ادبی متفاوت است. در متن غیر ادبی بیشتر از طریق ارجاع مستقیم و در شعر علاوه بر آن از طریق تداعی است. برخورد مخاطب با واژگان متون غیرادبی همانند کارکرد فرهنگ لغت است. در فرهنگ لغت معمولاً واژگان به واژگان رایج‌تر و آشناتر ارجاع داده می‌شود و نوعی ارتباط برابر و مساوی بین آنها ایجاد می‌شود اما در شعر، هر واژه می‌تواند پدیده‌ها، مفاهیم و اشیای مختلفی را تداعی کند. اسم‌ها این قابلیت را دارند که معانی مختلفی حمل کنند تا تداعی‌ها را افزایش دهند. در متون ادبی هر کلمه می‌تواند نه تنها معانی ضمنی بلکه گاهی معانی کاملاً جدید دیگری بگیرد. در ابیات زیر:

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

(حافظ، ص۳۴۹)

چو آفتاب می‌از مشرق پیاله برآید ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید

(همان: ۱۸۴)

باغ از یک سو احساس‌هایی مثل طراوت، زیبایی، لطافت را القا می‌کند و از سویی تداعی‌گر عالم معنویات و عرفان است. در اینجا باغ اشاره مستقیم به باغ واقعی نداشته، خیال‌انگیز شده و با نوعی ابهام، تداعی‌های گوناگونی به گرد خویش چرخانده است.

کلمه زمستان در فرهنگ معین به معنی چهارمین فصل سال آمده است اما دارای معانی ضمنی فراوانی مانند سردی، خفقان، زندان، استبداد و غیره است. این واژه در شعر «زمستان» اخوان ثالث چیزی نیست که در یک متن علمی یا روزنامه‌ای می‌بینیم. معانی ادبی این واژه بر خاسته از عواطف انسان است و مثل هاله‌هایی گرداگرد واژه قاموسی زمستان می‌چرخد و هنرمند آنها را مد نظر خویش قرار می‌دهد. نیز اسم‌هایی مثل «خال، ابرو، میخانه، شراب و امثالهم» که در متون عرفانی نماد محسوب می‌شود جملگی از مقوله اسم است و میدانی گسترده در اختیار اندیشه و تخیل شاعر قرار داده و علاوه بر معانی اصلی خویش، معانی دیگری را نیز اخذ کرده است.

www.takbook.com

٦-٦-اسم و ایجاد برجستگی در کلام

ارسطو برای انشاء سخنی که هم به وضوح و روشنی موصوف باشد و هم دچار ابتذال و رکاکت نشود مهمترین وسیله را تغییر در الفاظ و اسما(نوعی برجسته سازی) دانسته، می گوید: «چون این اسما از صورت متداول و استعمال عادی خارج شده است گفتار را از ابتذال و رکاکت دور نگه می‌دارد و از طرف دیگر چون همان الفاظ مستعمل و متداول است، با استعمال آنها روشنی و وضوح کلام نیز محفوظ مانده است.»[۱] یکی از جلوه‌های مهم هنجارگریزی‌ها در حوزه اسم است که از مهمترین نمودهای آن ساخت اسم‌های تازه است. در این مورد در بخش ترکیب‌سازی بحث می‌شود. نوعی دیگر از برجستگی که از طریق اسم نیز انجام می گیرد باستان‌گرایی است. این عامل موجب برجستگی و شکوه کلام می‌شود. آن‌چنان‌که در این سطرها از اخوان دیده می‌شود:

«شیرمرد عرصه ناوردهای هول/ گرد گند اومند/ پور زال زر، جهان پهلو/ آن خداوند و سوار رخش بی‌مانند/ آن که نامش چون هماوردی طلب می کرد...»(اخوان، آخز شاهنامه، ۴۸)

اسم‌های «ناورد، خداوند(که در گذشته به معنای صاحب هم کاربرد داشته)، هماورد، گُرد و...) شکوه به شعر بخشیده است. این نوع کاربرد در بسیاری از شاعران معاصر دیده می‌شود.

٦-٧-اسم‌های بومی و نقش آن در شعر

استفاده از اسم‌های اصیل و بومی فضایی صمیمی به شعر می‌بخشد. نیمایوشیج در جایی می‌نویسد: «شاعر غنی می‌شود و از دست تنگی بیرون می‌آید با داشتن مصالح کار. جست و جو در کلمات دهاتی ها، اسم چیزها(درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آنها. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال این قواعد را به وجود آورده است... یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه اول برای مفهوم خود استفاده کنید.»[۲] نیما هم به این ویژگی تأکید می‌کند و هم از آن ماهرانه بهره می‌برد. رغبت وی به محیط

---

[۱] .ارسطو، همان، ص۹۵.

[۲] . نیما یوشیج(۱۳۸۵)درباره شعر و شاعری(از مجموعه آثار نیمایوشیج). به کوشش سیروس طاهباز، چاپ سوم، تهران: نگاه، ص۱۵۹-۱۶۱.

www.takbook.com

پیرامون خود و درج واژگان و عناصر محلی در شعر، تشخص به سروده‌های او داده است تا جایی که به عنوان یکی از عناصر برجسته‌ساز شعر او به شمار می‌رود. اخذ و به کارگیری اسم از مکانی که شاعر در آن زیسته، شخصیت و احساس او شکل گرفته، با واژگان آن مکان با مردم جامعه تکلم کرده و با تمام وجود آنها را حس کرده است، دایره واژگانی شاعر را از یک سو افزایش می‌دهد و از سویی دیگر موجب اصالت و صمیمیت زبان شاعر می‌شود. بسیاری از این اسم‌های محلی صبغه‌ای فرهنگی دارد و اگر معادل رسمی آن‌ها به کار گرفته شود، نمی‌تواند به خوبی بعد فرهنگی و پنداشت و باور عامیانه آن‌را القا کند. به دلیل استفاده از این دسته اسامی در بسیاری از اشعار نیما فضای شمالی حس می‌شود؛ فضایی بومی و محلی که حال و هوایی تازه و پر طراوت به شعر بخشیده است:

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟/ بر بساطی که بساطی نیست/در درون کومه تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست(نیما، ص ۷۶۰)

«داروگ، کومه» در این شعر یا اسم «ککک کی» در شعر زیر از این دست محسوب می‌شود:

دیری ست نعره می‌کشد از بیشه خموش/ ککک کی که مانده گم(همان:۶۴۲).

در شعر منوچهر آتشی نیز چنین امری دیده می‌شود. واژگانی محلی که برگرفته از محیط زندگی آتشی است بسامد زیادی در شعر وی دارد و این امر موجب اصالت زبان شعری او نیز شده است. واژگانی مثل سیاه چادر، دفک، شروه، طاره، جاشو،کپر، سدر، یورت، کهره و نیز اسامی مناطق جغرافیایی مثل تنگه دیزاشکن، جلگه تلحه، دشتستان و امثالهم یادآور محیط زندگی شاعر در جنوب است که آتشی به آنها اجازه ورود به عالم شعر داده و موجب گسترش دایره لغات شعری خود شده و به‌گونه‌ای زبان خود را نسبت به شاعران دیگر متمایز ساخته است: «**پلنگ تنگه دیز اشکن/گراز جلگه تلحه /غزال پهنه دشتستان**»(آتشی، ص۳۴)

٦-٨-اسم و تناسب با اندیشه، عاطفه و جنسیت شاعر

از موارد قابل ملاحظه در اسم‌هایی که در شعر معاصر آمده تناسب آن با اندیشه و جنسیت شاعر است. یکی از ویژگی های سبکی که می‌تواند فردیت و اصالت سبک شاعر را موجب شود دایره واژگان است. اسم‌هایی که در شعر آمده می‌تواند بیان‌گر روحیات و دغدغه‌های شاعر باشد. در برخی از اشعار شاملو که مشتمل بر اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی و حس

www.takbook.com

مبارزه‌گری اوست گاهی این اسم‌ها در عنوان شعر نیز آمده است به‌گونه‌ای که از توجه به آنها می‌توان به روحیه اجتماعی و حس مبارزه‌گری او پی برد. اسم‌ها و ترکیباتی مانند«حماسه، قفس، خفاش شب، ساعت اعدام، مرثیه برای مردگان، دادخواست، حماسه، من مرگ را...، از مرگ...، از مرگ من سخن گفتم، زندان و غیره» بیان‌گر روحیات شاعر است. توجه به اسم‌های پربسامد در شعر سهراب سپهری نیز می‌تواند روحیه شاعر را نشان دهد. اسم‌هایی مانند «آب» (۱۱۶ بار)، باغ(۶۸ بار)،گیاه(۲۷ مورد)، نیلوفر(۲۴ بار) و امثالهم که در شعر وی آمده بازتابی از طبیعت‌گرایی اوست.

تکرار اسم‌ها نشانگر نوع ادبی نیز است، آن‌چنان‌که واژگانی مثل مغبچه، مغان، رند، زاهد، صومعه، خرابات، صوفی، ساقی و غیره نقش مؤثری در ایجاد نوع ادب عرفانی دارد. گاهی نیز اسم‌ها متناسب با جنسیت شاعر است. بخشی از دایره واژگانی فروغ، متناسب با جنسیت زن و پیرامون مسائلی است که یک زن در زندگی خود با آنها ارتباط دارد. فروغ با این دسته از واژگان و عناصر برخوردی عاطفی داشته است، آن‌چنان‌که هیچ اصطکاکی بین واژگان شعر او حس نمی‌شود:

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پر آتش- ای نعل‌های خوشبختی- /و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاه‌کاری مطبخ/و ای ترنم دلگیر چرخ خیاطی/و ای جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها(فرخزاد، ص۲۴۸)

یا آنکه بسیاری از اسم‌هایی که در شعر سیمین بهبهانی آمده برگرفته از حوزه‌های مختلفی مانند وسایل آرایشی، لباس و پوشش زنانه، زیورآلات و علایق زنانه است و دغدغه‌ها و علائق برخی زنان را نشان می‌دهد و همین امر لحنی زنانه به شعر او بخشیده است: «هوو، عروسک، خلخال زر، عروس قصه، گردن بند، سینه‌ریز، گوشواره، سرخاب، سرمه، مقنعه، جامه تور، سنجاق و امثالهم»:

به چشم سرمه کشم تا دلت بلرزد سخت هنر بود که خدنگی بر این نشانه کشم

(بهبهانی، ص۲۴۹)

بده آن قوطی سرخاب مرا تا زنم رنگ به بی رنگی خویش

(همان: ۲۱)

www.takbook.com

۷-کارکردهای هنری شبه‌جمله

از زمانی که میرزا حبیب اصفهانی دستورسخن و دبستان سخن را نگاشت و شیوه تازه‌ای در دستور زبان فارسی به وجود آورد اصوات در بسیاری از کتاب‌ها یکی از انواع کلمه به شمار رفته است. وی کلمات فارسی را به ده نوع تقسیم کرد: «اسم، صفت، ضمیر، کنایات، فعل، فرع فعل(اسم مفعول، صفت مشبهه، صیغه مبالغه، اسم آلت و...)، متعلقات فعل(نعت و توکید و حال و تمیز و طرف مکان و قیود)، حروف، ادوات(مانند از، تا، اندر، اگر و...)، اصوات».[۱] در دستورهایی که بعد از وی نگاشته شد، مانند دستور عبدالعظیم‌خان قریب گرگانی، *پنج استاد* و *دستور جامع* همایونفرخ نیز این مقوله جزو یکی از انواع کلمه آمده و جایگاه آن تبیین گشته است. در تعریف آن در دستور پنج استاد آمده است: «اصوات کلماتی هستند که در موارد آفرین و تحسین و شگفتی و ندا و فریاد و بیم و آگاهی و تنبیه و تحذیر و همانندهای آنها گفته می‌شود و هرگاه به معنی فعل باشند همچون افعال دارای مفعول و متمم شوند.»[۲] تقریبا در همه تعاریف به وجه عاطفی آن اشاره شده است. مشکور آورده است: «اصوات یا آواها، الفاظی است که بر تحسین، شادی، تعجب، رنج، تنبیه، بیم و امید و مانند آنها که بیان کننده حالات روحی گوینده است دلالت کند... و باید در نوشتن پس از آنها علامتی به این شکل«!» که آن را علامت تعجب گویند، به کار برد».[۳]

شبه جمله در برخی کتاب‌ها بخشی از اصوات است. اصوات را به طور کلی به سه دسته تقسیم می‌کنند: آوازهای ندا مانند ای، یا، هلا، الا و...؛ آواز یا اصواتی که حیوان‌ها ادا می‌کنند یا از اشیا شنیده می‌شود. در فارسی بیشتر این آوازها مانند اسم یا فعل استعمال می‌شوند؛ اصوات یا کلماتی که انسان در مواقع مختلف بیان و ادا می‌کند و دلالت بر یکی از احساسات طبیعی انسان می‌نماید و یا حالت و چگونگی گوینده را نسبت به محیط و محوطه او اعلام می‌دارد و یا آنکه حس نفرت یا تخمین یا ندامت گوینده را دلالت می‌کند.[۴] نوع دوم در زبان فارسی بیشتر در مقوله اسم یا فعل مرکب(مثل عوعوکردن) جای می‌گیرد و حتی اگر براساس

---

[۱] همایی، همان، ص۴۴.
[۲] .قریب و دیگران،همان، ص۸۷.
[۳] .مشکور، همان، ص۱۳۷.
[۴] . همایونفرخ، عبدالرحیم(۱۳۶۴) دستور جامع زبان فارسی. چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی، ص۸۰۶.

www.takbook.com

تعریف صوت نیز حکم صادر شود مفهوم عاطفی از این کلمات برداشت نمی‌شود، از همین روی برخی محققان این مورد را صوت و بقیه را شبه جمله محسوب کرده‌اند، آن‌چنان‌که در دستور انوری و احمدی گیوی چنین امری دیده می‌شود. در کتاب حاضر نیز تنها دو مقوله اول و سوم مورد بحث واقع شده است.

این نوع کلمه از آنجا که در بردارنده عاطفه و احساس گوینده است، نقش مؤثری در کیفیت عاطفی شعر دارد و ضروری است به صورت مجزا در متون ادبی مورد بررسی قرار گیرد. برخی شاعران توجه خاصی به کاربرد شبه جمله داشته‌اند تا حدی که می‌توان یکی از خصوصیات سبکی آنها را کاربرد فراوان شبه جمله دانست. البته تأکید بر استفاده از این عنصر در ساخت تصاویر و یا نشان دادن و تزریق عاطفه در شعر در همه مواقع هنری نبوده و گاه ضعف شعر را به دنبال داشته است. در این بخش در راستای نشان دادن کارکردهای هنری این مقوله، نقش آن از منظر عاطفه، تصویرسازی، لحن، زبان، فضاسازی و صنعت‌های ادبی در شعر او مورد توجه قرار گرفته است.

۷-۱-شبه‌جمله و عاطفه

احساس یکی از جنبه‌های رفتاری انسان است که تاثیر مهمی در گفتار و و اعمال دارد. تاثیر تجربه بر شاعر حالت‌های مختلفی مانند خوشی، تهییج، غم، ترس، اضطراب و ... را به وجود می‌آورد. این هیجانات گاهی فرد را حرکاتی وا می‌دارد که در حالت طبیعی امکان‌پذیر نیست. شبه‌جمله را می‌توان نوعی از نمود و تأثیر آشکار و مستقیم عنصر معنوی عاطفه در زبان دانست. در این کلمات شدت عاطفه گوینده به حدی است که مجالی برای ادای کامل واژگان جمله به او نداده است. در شعر که یکی از اهداف شاعر انتقال عاطفه است استفاده بجا از این عنصر شاعر را در مقصود یاری می‌رساند:

کجای خدا در تو جاری است/ که از لبانت آیه می‌تراود/ عجبا!/ عجبا از تو/ عجبا(گرمارودی، ص۱۷۳)

گاه نیز در اشعار منسجمی که دارای یک حس و عاطفه است براساس نوع عاطفه، شاعر شبه‌جمله‌ای مناسب را در پایان شعر قرار داده و شعر را با آن به پایان رسانده است. شعر «روزهای کودکی» که حسی نوستالوژی به دلیل یادآوری خاطرات کودکی بر سراسر شعر حاکم است این‌گونه به اتمام رسیده است:

www.takbook.com

روزهای گیلاس‌زارها/ کنار رودخانه/ روزهایی که افتاب بوی بی‌خیالی می‌داد/ و فقط برای ماه نور می‌افشاند/ روزهایی که گناهان‌مان حتی/ معصومیتی کودکانه داشت.../ آه روزهای خواستن و توانستن(همان: ۱۳۷)

اهمیت شبه‌جمله در بیان عاطفه و احساس درونی شاعر گاهی بیش از تصویر و توصیف و اغراق است. به عنوان مثال در شعر گرمارودی پربسامدترین شبه جمله «آه» است که حس اندوه و حسرت در آن نهفته است. در شعر:

آه، آن ذوالجناح آیا از راه خواهد آمد؟/ تا برآن/ به قله ساران بتازیم(گرمارودی، ص۱۶۱)

آمدن لفظ «آه» عنصر اندوه و نگرانی را به انتظار شاعر تزریق کرده است که در ادامه با جمله پرسشی که تردید را می‌رساند حس نگرانی شاعر را تقویت کرده است. توجه و عنایت خاص شاعر به این شبه جمله گاه موجب شده عاطفه‌ای غیرمتناسب نمایان گردد. در شعر زیر که سطرها و تصاویر احساس شگفتی شاعر را تبیین می‌سازد شبه جمله «آه» حسی دیگر وارد شعر ساخته است:

امیدک کوچک/ در کوچکی رسا/ برومندک/ قندک/ عمودک/ چگونه امتداد من شکسته‌ای/ اقلیدس را بر آشفته‌ای/ آه، در کمی خویش/ دنیایی نهفته‌ای(همان: ۱۵۲)

نیز در شعر زیر:

عمق آرامش مرا/ از اعماق غارهای زیرزمینی دریاب/ و شکوه سرخ خود را/ از طلوع شعله‌های گلبرگ شقایق مشتعل/ درازترین رد پا/ بر ساحل دریا/ و غریبانه‌ترین خلوت هر چشم/ آه، / درود بر اندیشه تو/ که تو را زیباترین کرده است(همان: ۱۴۱)

حس و عاطفه‌ای متناسب که نشانگر شگفتی شاعر باشد، به شعر تزریق نکرده است.

۷-۲-شبه‌جمله و تصویرسازی

از مهم‌ترین کارکردهای شبه‌جمله ساخت تصاویر است که بیشتر برپایه استعاره مکنیه انجام گرفته است. شبه جمله به خصوص منادا در شعر بستر مناسبی برای خیال‌پردازی شاعر فراهم می‌آورد. این نوع تصویرسازی بیشتر در اشعاری دیده می‌شود که شاعر شی یا شخصیتی را مورد خطاب قرار می‌دهد و با اسنادهای مجازی عنصری دیگری را جایگزین می‌کند. در این حالت کانون تصویر براساس شبه‌جمله‌هاست و حذف آن موجب از بین رفتن تصویر می‌شود.

www.takbook.com

این کار به دو صورت ایجاد شده است. در نوع نخست موجود بی‌جان مورد خطاب واقع می‌شود و با آن مانند انسان برخورد می‌شود که حاصل استعاره مکنیه است:

آه ای غریب‌ترین ماهی/ وقت آن است که در دامن یونس بگذرانی(همان: ۱۶۱)

سلام بر درخت/ که غرور تملک ندارد/ و هرچه او راست/ هماره فراچنگ/ به پیشکش می‌دهد(همان: ۱۵۸)

آه ای رود، ای رود!/ چنین غره کف به لب میاور/ تناوری‌ات/ آماس نه فربهی است(همان: ۱۵۷)

در نوع دوم به جای خطاب اسم مخاطب، تصویری به جای آن ذکر می‌شود:

شیر غزالک من/ کمت می‌بینم(همان: ۲۵۸)

بخش اعظم خلاقیت گرمارودی در این عرصه، تصاویری است که برپایه شبه‌جمله در اشعار آیینی به‌وجود آورده که متناسب با شأن ممدوح است. در شعر«در سایه‌سار نخل ولایت» که در مدح حضرت علی(ع) است این امر دیده می‌شود:

ای روشن خدا/ در شب‌های پیوسته تاریخ/ ای روح لیله‌القدر/ تا مطلع‌الفجر(همان: ۱۲۸)

استفاده مناسب از این مناداها علاوه بر تناسب با شخیصت حضرت علی(ع)، فضای مذهبی شعر را تقویت کرده است. در شعر «خط خون»که در منقبت حضرت امام حسین(ع) سروده شده نیز همین امر دیده می‌شود. البته گاهی نیز افراط در آوردن این نوع مناداهای تصویری به صورت متوالی موجب تزاحم تصویر شده است. در این حالت از آنجا که تصاویر پرورده نشده قدرت القایی آنها کاسته شده است:

آه ای سبز/ ای سبز سرخ/ ای شریف‌تر از پاکی/ نجیب‌تر از هر خاکی/ ای شیرین سخت/ ای سخت شیرین/ ای بازوی حدید/ شاهین میزان/ مفهوم کتاب/ معنای قرآن(همان: ۱۷۳)

تصاویری که شاعر در پی خلق آن بوده با قرار گرفتن در حالت منادا، آن‌چنان فشرده شده و در کنار تصاویر دیگر قرار گرفته که پنهان مانده و آن چنان سریع و متوالی گذشته است که نتوانسته در ذهن مخاطب باقی ماند. هرجا که این تصاویر پرورده شده و با دیگر واژه‌های شعر حتی در محدوده کوچکی تناسبات لفظی و معنوی ایجاد کرده استواری و تاثیرگذاری آنها

www.takbook.com

محسوس‌تر است زیرا منادای تصویری خلاصه توصیفات قرار گرفته و شاعر تنها به ذکر ندا نپرداخته است:

خوشا من/ که شوق هزار کندو با من است/ هنگام که تو را می‌بویم/ ای والاترین گل/ ای توحش هشیار/ ای سرکش آرام/ کنار تو/ شوق خود را/ با ذوق هیچ پلنگی جابه‌جا نمی‌کنم/ که در کنام، با جفت خویش می‌زید(همان: ۱۴۰)

«ای گل» متناسب با سطرهای قبل از خود است(کندو و بوییدن) و «ای توحش هشیار/ ای سرکش آرام» نیز متناسب با توصیفات پلنگی آرام است که با جفت خویش در کنام زندگی می‌کند. چنین تصاویری که با اجزای دیگر در پیوند است نوعی انسجام را به وجود می‌آورد.

۷-۳-شبه‌جمله و لحن

لحن نوع برخورد نویسنده را نسبت به موضوع شعر نشان می‌دهد. عوامل مختلفی در ایجاد لحن نقش دارند. این عنصر «با همه عناصر سبک ساز یعنی واژگان، معنی شناسی و موسیقی سر و کار دارد. نویسنده از همه آنها برای ایجاد لحن در داستان استفاده می‌کند. مثلاً در تنظیم و ترکیب کلمات، جمله‌ها، در انتخاب لغات و آهنگ و ساختمان جمله‌ها و تشبیهات و استعاره ها و نمادها و نشانه‌ها و عبارت‌های ادبی و تاریخی».[۱] شبه‌جمله‌هایی مانند «آه، افسوس، وای، ای فغان، ای داد،آی، به به» بیانگر عاطفه صریح است و لحن را به اقتضای آن غمگین یا شاد می‌سازد. گاهی شبه جمله‌ها در شعر موجب ایجاد لحن عامیانه می‌شود زیرا معمولاً شبه‌جمله از منظر لفظی میان مردم یکسان استفاده می‌شود و لحن عامیانه نیز در بیشتر مواقع صورت‌های قالبی و قراردادی دارند و به عنوان بخشی از فرهنگ گفتاری مردم هستند. در سطرهای:

الله اکبر/ آیا خدا نیز در تو به شگفتی در نمی‌نگرد/ فتبارک‌الله، تبارک‌الله
(گرمارودی، ص۱۳۲)

شبه جمله‌های «الله اکبر، تبارک الله» به دلیل بسامد آن در زبان عامیانه لحنی عامیانه به شعر بخشیده است. باز در این ابیات چنین شبه‌جمله‌هایی لحنی عامیانه به کلام بخشیده است:

به راه دین و در کار خداوند شگفـــتا این چنین، الله اکبر

---

[۱]. میرصادقی، جمال(۱۳۸۸)عناصرداستان. چاپ ششم، تهران: سخن، ص۵۲۴.

www.takbook.com

(همان: ۳۲۷)

کدام دیده تو داری، تبارک‌الله از آن که ذره در پس پشت خور آیدت به نظر
(همان: ۳۴۱)

در سطرهای زیر نیز شبه‌جمله در ایجاد لحن تند و مضطرب شاعر نقش مؤثری داشته است:

های و ها مردم! تبه شد عمرهاتان، های.../ گفتم و اینک پشیمانم/ بازگردید آی(همان: ۲۸۲)

صدا بردارد انسان/ و گوید: های ها انسان(همان: ۲۸۹)

۷-٤-شبه‌جمله و فضاسازی

شبه‌جمله‌ها و اصوات می‌تواند فضایی متناسب با عاطفه و حال و هوای شعر ایجاد کند و بخش‌های دیگر شعر را نیز تحت تاثیر قرار دهد. در سطرهای زیر:

من پرواز را/ نوشیده‌ام انگار/ که چنین به اشارتی/ سبک بر قله‌ساران می‌نشینم/ با پنجه به البرز می‌جهم/ هیا، های، هورا/ زمین چه کوچک است/ آسمان نزدیک(همان: ۱۸۹)

فضای شاد و سرخوشانه شعر تا حد محسوسی به دلیل کاربرد خلاقانه این شبه‌جمله‌هاست. در برخی از اشعار گرمارودی تکرار شبه‌جمله‌های مناسب با موضوع شعر و عاطفه شاعر، فضایی سنگین و گرفته و اندوهناک ایجاد کرده است. در شعری که در رثای «شهید عبدالله برقعی» سروده این فضا کاملاً محسوس است:

آوخ کجا شد آن گل رخساره وان قامت نمونه هنجاری
آوخ کجا شد آن کف پولادین آن آهن فشرده جراری
دردا کجا شد آن سر و سالاری چون می‌شکافت لشکر تاتاری
ای وای من، کجا شد عبدالله آن یار پار و همره پیراری

(همان: ۳۲۷)

فضاسازی موجب همراهی واژگان با موقعیت و محتوا و مضمون شعر شده و تجسم عینی و افزایش نیرو در القای عاطفه و معنا در مخاطب را به دنبال داشته است. باز از همین نوع است فضای سرخوشانه شعر زیر که تا حد زیادی به دلیل تکرار شبه‌جمله‌هاست:

www.takbook.com

خوشا درختان که گوش ندارند/ خوشا غار/ خوشا موجی / کز نوازش نسیم
بر تن تالابی آن سوی ناکجا می‌افتد/ خوشا کالبد صنوبری پیر.../ خوشا
ریگ‌های روی در جاری آرام جوبار شسته(همان: ۲۳۱-۲۳۲)

اهمیت شبه‌جمله در ایجاد فضای شعر گاهی از همان آغاز و حتی عنوان شعر مشخص می‌شود. برخی شاعران نام برخی از اشعار خود را شبه‌جمله قرار داده و نوعی فضای اولیه و کلی را ایجاد کرده‌اند: «دریغا تنهایی انسان، آه پدر، ای کاش، خوشا سیزیف» نمونه‌هایی از نام اشعار گرمارودی است. این عنوان‌ها نوعی فضای مبهم ایجاد کرده که گویای دورنمایی از فضای کلی شعر است.

۷-۵-شبه‌جمله و برجستگی زبان

از خلاقیت‌های هنری‌ای که در عرصهٔ شبه‌جمله دیده می‌شود برجسته‌سازی زبان است. این برجسته‌سازی‌ها در چند حوزه شکل گرفته است. در نوع نخست از طریق استفاده از شبه‌جمله‌هایی که امروزه رایج نیست نوعی باستان‌گرایی در زبان ایجاد می‌شود. آن‌چنان‌که در سطرهای زیر شاعر به شیوه گذشتگان از نقش‌نمای ندای «ا» در پایان منادا استفاده کرده است:

درازدامنا، ای شب/ مرا چون دره در خویش بفشر(همان: ۱۶۲)

شگفت ماهیا که تویی ای دل/ به کدام دوزخ در گدازه‌ها/ ره می‌جویی(همان:۲۷۶)

دیـــــدی دلکا بیهده از پای فتــادی چون تاختی از شوق در این راه حصان را
(همان: ۳۴۱)

دریغــا، نازنیــن مـردا، رحــیـــمی که بـــودی ناصـــــر دیـن پیـمـــبـــر
(همان: ۳۱۷)

یا در سطرهای زیر که از حرف تنبیه «هلا» استفاده کرده است:

هلا ای رهگذران دارالخلافه/ ای خرمافروشان کوفه.../ تمام بصیرتم برخی
چشم شمایان باد(همان: ۱۳۲)

همچنین نقش‌نمای ندای «الا» در این سطر:

الا سرزمین فلسطین، بلند بادت نام(همان:۳۱۵)

www.takbook.com

نوعی دیگر از برجسته‌سازی از طریق قرارگرفتن برخی کلمات در جایگاه منادا انجام گرفته است. در زبان رسمی و غیرادبی معمولاً اسم در جایگاه منادا واقع می‌شود و حتی یکی از راه‌های شناخت اسم نیز قرارگیری آن در این جایگاه است. البته این حکم در زبان ادبی جاری نیست و شاعر برای ایجاد برجستگی نه تنها اسم بلکه کلمات دیگری نیز در جایگاه منادا قرار می‌دهد. آن‌چنان‌که در شعر زیر صفت در جایگاه منادا قرار گرفته است:

چشمی که تو را دیده است/ دیده‌ای است برتر/ ای دیدنی‌تر!(همان:۱۳۰)

گاه نیز با حذف منادا صفات آن را که به صورت جمله مؤول به صفت است جایگزین می‌شود:

ای گیسویت بافته از حریر شبرنگ/ و ابروانت توازن دو آیه مکرر(همان: ۱۴۴)

آه ای مرگ تو معیار!/ مرگت چنان زندگی را به سخره گرفت/ آن را بی‌قدر کرد(ص ۱۶۷)

حذف منادا در شعر بسامد فراوانی دارد و موجب می‌شود نقش‌نمای ندا هربار قبل از یکی از اجزای جمله قرار گیرد:

باز آی ای چو بوی گل از دیده‌ها نهان کز رنج انتظار تو پشت فلک خمید
(همان:۳۱۴)

در این بیت برای ایجاز، عبارت «کسی که» حذف شده و همین حذف موجب شده فعل اسنادی جمله نیز نیاز نباشد(ای کسی که چو بوی گل از دیده‌ها نهان هستی) و از این طریق ایجازی بدون ابهام و بدون آنکه مخل فصاحت باشد در مصرع ایجاد شده است. باز از همین نوع است سطرهای زیر:

ای چون کویر ساده و چون کوه استوار ای چون ستیزه محکم و چون غم بزرگوار
(همان: ۳۲۹)

در بیت زیر نیز نقش‌نمای ندا قبل از فعل آمده است و خالی از برجستگی کلام نیست:

ای رفته تا به ساحل هشیاری ما را نهاده در یم غمخواری

(همان: ۳۲۷)

www.takbook.com

۷-٦-شبه‌جمله و صنعت‌های ادبی التفات و تجرید

برخی از آرایه‌های ادبی ارتباط مستقیمی با شبه‌جمله دارد. از جمله صنعت تجرید که خطاب کردن شاعر با نفس خود است. این آرایه ادبی معمولاً از طریق منادا واقع شدن شاعر از طرف خود اوست. در اشعار سنتی و به‌خصوص غزلیات، شاعر تخلص خود را منادا قرار می‌دهد. برخی شاعران گاهی ضمیر «من» را منادا قرار داده‌اند:

ای من افتاده خاکسار و نژند(همان: ۳۰۹)

تمهید دیگری که گاهی از طریق شبه‌جمله ایجاد می‌شود التفات است. در التفات سخن از غیبت به خطاب یا برعکس از خطاب به غیبت منتقل می‌شود. کاربرد منادا بستر مناسبی است که موجب شکل‌گیری التفات می‌شود. این کارکرد در شعر «حماسه درخت» دیده می‌شود که گرمارودی بعد از وصف درخت و رساندن آن به توصیف تیرگی زمانه، ناگهان با التفات، مخاطب را خداوند قرار داده، شکوه و اعتراض خود را از زمانه نشان و بار عاطفی شعر را از طریق این التفات افزایش می‌دهد:

دگرباره سلام بر درخت/ که تا زنده است/ از او قنداق تفنگی/ نمی‌توان ساخت/ صفحه چون سیاه باشد/ قلم را یارای جولان نیست/ در کجا ایستاده‌ایم/ خدایا، مردم چرا خاک را فراموش کرده‌اند؟(همان:۱۵۹)

با حذف این شبه‌جمله التفات نیز از میان می‌رود و از بار عاطفی شعر کاسته می‌شود. باز همین‌گونه است:

«**کاش چندان کوچک بودم/ که می‌توانستم، چون کفشدوزک/ خود را در میدان یک گلبرگ/ به دار آویزم/ خدایا مرا به گون‌ها بازگردان/ مرا به کوچک‌ترین پرنده غریب/ در ناشناخته‌ترین بیشه/ ببخش!**»(همان: ۱۵۹)

www.takbook.com

www.takbook.com

فصل سوم:

نقش‌های هنری دیگرمباحث دستوری

www.takbook.com

۱-تنازع و کارکردهای هنری آن در شعر

تنازع در لغت به معنای با هم پیکار کردن است.[۱] از نظر اصطلاحی بحث از تنازع هم در نحو فارسی و هم نحو عربی مورد توجه علمای صرف و نحو بوده که البته در نحو عربی با جزیی‌نگری‌ها و اختلاف نظرهایی همراهبوده است. در نحو عربی «هرگاه دو عامل که قبل از اسم قرار گرفته‌اند بخواهند در آن اسم عمل کنند، در این صورت تنها یکی از دو عامل در این اسم عمل می‌کند.»[۲] البته میان علما در اینکه عمل کدام یک از دو عامل، صحیح‌تر است اختلاف نظر است. «ادبای بصره عمل نمودن عامل دوم را از عامل اول بهتر و نیکوتر می‌دانند اما ادبای کوفه عمل نمودن عامل اول را برتر می‌دانند.»[۳] هر یک از این دو دسته برای خود دلایلی اقامه می‌کنند. آن‌چنان‌که ادبای بصره نزدیک بودن عامل دوم را مانع عمل عامل بعید می‌دانند و ادبای کوفه مقدم بودن عامل اول را در عمل اولویت می‌دهند. باآنکه تنازع در نحو فارسی به دلیل نبودن اعراب کلمات به اقتضای نقش آنها مانند نحو عربی بحث برانگیز نیست اما باز در این زبان نیز مطرح است که بر اساس آن «هرگروه اسمی‌در جمله بیش از یک نقش نمی‌گیرد... اما هر گروه اسمی‌می‌تواند در جمله مرکب یا جمله‌های معطوف بیش از یک نقش بگیرد».[۴]

تنازع یکی از مباحث مهم و رایج در دستور زبان فارسی محسوب می‌شود. برخی محققان وارد شدن بحث تنازع در نحو عربی را نیز به تقلید از زبان فارسی دانسته‌اند. همایی از آن دسته افرادی انتقاد می‌کند که معتقدند زبان فارسی مانند عربی نحو ندارد و برای اثبات سخن خود مثال می‌زنند که تنازع در زبان فارسی وجود ندارد. وی در پاسخ به این دسته می‌نویسد: «من تعجب می‌کنم زیرا اتفاقا به چیزی مثال می‌زنند که اصل و ریشه‌اش در زبان فارسی است و به عقیده من اصلا ایرانیان قدیم که برای زبان عربی نحو و صرف و دیگر علوم بلاغی را ساخته‌اند به تقلید فارسی خواسته‌اند باب تنازع را در عربی بیاورند»[۵] چه

---

۱ . معین، محمد(۱۳۷۶).فرهنگ فارسی. چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر، ذیل تنازع.

۲ . ابن عقیل، بهاءالدین عبدالله(۱۳۷۹).شرح ابن عقیل.ترجمه سیدعلی حسینی، قم: دارالعلم، ص۲۱۹.

۳ .همان، ص۲۲۰.

۴ . وحیدیان کامیار و عمرانی، همان، ص۱۲۸.

۵ . همایی، جلال‌الدین(۱۳۷۷). مقدمه لغت‌نامه(ر.ک دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷) لغت‌نامه. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران)، ص۱۴۰.

www.takbook.com

مبحث تنازع در دستورزبان فارسی به تقلید از عربی بوده یا برعکس اما اهمیت و رواج آن به‌گونه‌ای است که در بیشتر دستورزبان‌های فارسی بخشی به تنازع اختصاص یافته است.

مبحث تنازع در دستورزبان فارسی بیشتر از حیث نقش‌های مختلفی که متنازع‌فیه در جمله می‌گیرد تقسیم‌بندی می‌شود. عنصر مورد نزاع بر اساس دوجمله می‌تواند نقش‌های مختلفی بگیرد. برخی این نقش‌های مختلف را این‌گونه بر می‌شمارند: «نهاد و مفعول/ مفعول و نهاد/ متمم و نهاد/ نهاد و متمم/ مسند و نهاد/ نهاد و مضاف الیه»[۱] علاوه بر این موارد برخی معتقدند متنازع‌فیه می‌تواند در جملات مختلف نقش‌های واحدی نیز بگیرد از جمله برای همه فعل‌ها متمم، مفعول صریح و مسندالیه باشد.[۲]

تنازع در دستور زبان فارسی با مقوله حذف قرابت زیادی دارد. انوری و احمدی گیوی وقوع تنازع را به دلیل تفاوت در ژرف ساخت و روساخت جمله دانسته‌اند که در تبدیل ژرف ساخت به روساخت بخشی از اجزای جمله حذف می‌شود و تنازع شکل می‌گیرد.[۳] در جملات فارسی معمولاً در روساخت متنازع فیه در قالب یکی از نقش‌های نحوی خود غلبه می‌کند و نقش واحدی در جمله می‌گیرد. البته گاهی در زبان ادبی و به خصوص شعر به طور یقین نمی‌توان نقش نحوی را به درستی تشخیص داد. در این موارد تنها یکی از نقش‌های متنازع فیه بر جمله غلبه نمی‌یابد بلکه به طور همزمان دو نقش مختلف می‌گیرد. البته وقوع تنازع تنها به دلیل حذف نمی‌تواند باشد و آن‌چنان‌که در ادامه خواهیم گفت در بسیاری موارد تنازع وجود دارد اما هیچ حذفی در جمله انجام نگرفته است.

اگر متن‌های ادبی به دقت مورد بررسی واقع شود حوزه تنازع را می‌توان بسیار گسترده‌تر از آن در نظر داشت که در دستور مطرح شده است. در شعر هر واژه اصلی با واژگان دیگر ارتباط معنایی و لفظی دارد و به‌گونه‌ای یک شبکه ارتباطی به‌وجود می‌آورد که هر واژه عضوی از ساختمان شعر قرار گرفته و دیگر واژه‌ها را به سوی خود جذب می‌کند. برخی واژگان اهمیت زیادی در شعر دارند و حذف آنها نه تنها براساس معنای یک جمله ممکن نیست بلکه گاهی دو موضوع یا دو جمله یا دو حس بر سر تصاحب آن با هم جدال دارند. این

---

[۱] .وحیدیان کامیار و عمرانی، همان، ص۱۲۸.

[۲] . شعار، جعفر(۱۳۵۰).«تنازع در زبان فارسی». نشریه وحید، شماره چهارم، دوره نهم،، ۵۴۷-۵۴۹.

[۳] . ر.ک. انوری و احمدی گیوی، همان، ص۳۱۸.

www.takbook.com

واژگان در کانون تنش شعر قرار می‌گیرند و مخاطب را در نوعی سرگردانی قرار می‌دهند که آن را به کدام حس یا جمله نسبت بدهند.

در اشعار منسجم هیچ سطر یا تصویر و یا عنصری در سراسر شعر بیهوده و غیرضروری احساس نمی‌شود و این هماهنگی‌ها در سراسر شعر جاری است و با همه اجزای قبل و بعد پیوند دارد. واژگان در ساختار کلی شعر با هم متناسب‌اند و در بافت معنایی شعر و با توجه به مضمون و فضای حاکم بر شعر و سیر عاطفه شاعر در هم فرو رفته، مکمل و لازم و ملزوم یکدیگرند. پیوندهای چندگانه واژگان با یکدیگر موجب ایجاد بستری در شعر می‌شود که انواع تنازع شکل گیرد. برخی واژگان در کانون تنش شعر قرار می‌گیرند و گاه چندین فعل، عاطفه، تصویر و... واژه‌ای را به سمت خود جذب می‌کنند و نوعی تنازع را به وجود می‌آورند. این نوع نزاع و تنش که می‌توان از مقوله تنازع دانست، نقش‌های هنری و زیباشناختی فراوانی در شعر دارد.

۱-۱-عوامل مؤثر در ایجاد تنازع

تمهیدات مختلفی در ایجاد تنازع در شعر نقش دارد و موجب می‌شود بخشی از کلام با چند جمله پیوند داشته باشد. مهمترین عوامل ایجاد تنازع چگونگی چینش واژگان در کنار یکدیگر، حذف و نحوه ارتباط جملات پایه و پیرو است.

۱-۱-۱-چینش هنری واژگان و عبارات

یکی از شیوه‌هایی که موجب ساخت زبان شعری می‌شود جابجایی در ترکیب اجزای کلام است. جابه‌جایی ارکان نه تنها ایراد نیست بلکه موجب ادبی شدن و رسایی و تاثیر بیشتر کلام می‌شود. در متون ادبی نحو زبان در خدمت بلاغت قرار می‌گیرد و تاثیر کلام را افزایش دهد. تغییر در ساخت‌های نحوی زبان عادی و چگونگی چینش آنها از مهم‌ترین شیوه‌های خلق تنازع در شعر است. شاعر گاهی واژگان را به‌گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که واژه‌ای در چند جمله نقش داشته باشد:

چه هنگام می‌زیسته‌ام

کدام بالیدن و کاستن را

من-

www.takbook.com

که آسمان خودم

چتر سرم نیست(شاملو، ص۸۰۹)

«من» که متنازع‌فیه است با کارکردی هنری به‌گونه‌ای در این بند قرار گرفته که دو جمله را به هم پیوند می‌دهد و می‌تواند نهادی برای هر دو جمله باشد. نیز در این سطرها:

شاخه‌ها از شوق می‌لرزند

در رگ خاموششان آهسته می‌جوشد

خون یادی دور

زندگی سر می‌کشد چون لاله‌ای وحشی

از شکاف گور

از زمین دست نسیمی سرد

برگ‌های خشک را با خشم می‌روبد(فرخزاد، ص۲۲۶-۲۲۷)

«خون یادی دور» هم می‌تواند نهاد برای جمله قبل از خود باشد هم مفعول برای جمله بعد. در سطرهای زیر نیز ترکیب «همراه بی گناهی‌هایم» در دو ساختار قبل و بعد خود نقش دارد و نوعی جدال بین طرفین این عبارت وجود دارد که ترکیب را از آن خود کنند:

«من با تولدم

در دور دست عمر

تبعید می‌شدم

همراه بی گناهی‌هایم

در آن سوی زمانه که دور از من

با سرنوشت‌های موعود جلوه داشت

www.takbook.com

جاوید می‌شدم»(رویایی، ص۲۴۹)

تنازع را می‌توان یکی از عوامل ایجاد ابهام و چندمعنایی دانست. برخی معتقدند:«در ابهام ساختاری یک عبارت یا جمله با الگویی ثابت اما با تفسیر نحوی و ساختاری، حامل بیش از یک معنا می‌شود. روشن است که بر اساس این تفسیرها هر یک از اجزای جمله نقش نحوی متفاوتی پیدا می‌کند.»[۱] در این بیت که در برخی کتب بدیعی آمده:

هست در من آتشی روشن نمی‌دانم که چیست

این‌قدر دانم که همچون شمع می‌کاهم دگر

(بدایع الافکار، ص۱۴۶)

«روشن» به‌گونه‌ای در جمله قرار گرفته است که هم نقش مسند یافته و هم نقش قید. گاهی نیز چگونگی چینش جملات پایه و پیرو موجب تنازع می‌شود. جملات پایه و پیرو کامل کننده یکدیگرند. یکی از مواقعی که تنازع خلق می‌شود وقتی است که در متن جملات پایه و پیرو وجود داشته باشد اما جمله پیرو به‌گونه‌ای قرار گیرد که مشخص نشود به کدام کلمه یا جمله، متصل و وابسته است:

تو مهربانیت را می‌بخشیدی

تو زندگانیت را می‌بخشیدی

وقتی که من گرسنه بودم

تو مثل نور سخی بودی

تو لاله‌ها را می‌چیدی(فرخزاد، ص۴۱۴-۴۱۳)

مشخص نیست جمله «وقتی که من گرسنه بودم» پیروی برای کدام دو جمله قبل یا بعد از خود است. درعباراتی مانند «پدر حسین که معلم است امروز آمد» مشخص نیست جمله پیرو «که

[۱]. امامی، نصرالله(۱۳۹۰). «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن». فصل‌نامه نقد ادبی، سال چهارم، شماره ۱۳، ص۱۲.

www.takbook.com

معلم است» به حسین باز می‌گردد یا «پدر حسین». این نوع ابهامات را می‌توان به دلیل تنازع دانست.

در شعر معاصر، این نوع تنازع بیشتر در اشعار شاعران زبان‌گرا دیده می‌شود. بعد از نیما شاعرانی که گرایش به نوآوری داشتند به سمت خلق شکل‌های تازه‌تری از شعر گرایش یافتند. رهایی شعر آزاد از برخی قیود شعر سنتی و حتی نیمایی این قالب را عرصه‌ای مناسب برای نمایش توانایی‌های زبان ساخته است. نوآوری در حوزه زبان یکی از ویژگی‌های این اشعار است که عده‌ای را به افق‌های تازه‌ای از زبان شعر رساند. این دسته از شاعران گاه برای عمق یافتن زبان شعر و رفتن از بعد طولی و عرضی شعر به عمق آن از تنازع بهره برده‌اند. بر این اساس زبان در خدمت شکل‌گیری شعر حجم قرار می‌گیرد و تنازع یکی از ابزارهای کار می‌شود:

«**زخم ظریف عقربه در من بود**

وقتی که دایره کامل شد

معماری بیابان

با روایت عقربه تکرار شد»(رویایی، دلتنگی ها)

جمله پیرو «وقتی که دایره کامل شد» می‌تواند پیرو هر دو جمله قبل و بعد باشد. در این‌گونه ساختارهای نحوی، عامل تنازع در ساخت زبان شعری خاص نقش مؤثری داشته است.

۱-۱-۲-حذف و ساخت تنازع

حذف یک کلمه یا عبارت در چند جمله عاملی برای انسجام متن به شمار می‌آید. براساس عامل حذف اگر یک واژه در زیر ساخت دو جمله باشد در روساخت یکی از جملات حذف می‌شود و رابطه حذف به‌وجود می‌آید.[۱] یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد تنازع، حذف‌هایی است که در جملات معطوف یا مرکب انجام می‌گیرد که بر اساس آن کلمه‌ای که در دو جمله وجود دارد در یکی از آنها ذکر و در دیگری حذف می‌شود اما بخش‌های دیگری از جمله دیگر را درگیر نقش نحوی خود می‌کند. به عنوان مثال در این سطرها:

---

۱. Halliday,M.A.K.& Hasan,R,۴

www.takbook.com

دیدم آنان را بی‌شماران

که دل از همه سودایی عریان کرده بودند

تا انسانیت را از آن علمی کنند

و در پس آن به هرآنچه انسانی است

تف می‌کردند(شاملو، ص ۴۹۰)

«آنان» هم مفعولی برای فعل«دیدم» است و هم نهاد برای فعل‌های ماضی بعید «کرده بودند»، مضارع«علمی کنند» و ماضی استمراری «تف می‌کردند». از نظر بلاغی علاوه برانسجام، مهمترین کارکرد این نوع تنازع ایجاز و دوری از اطناب است:

تا به خدای خوب

که در پشت بام خانه قدم می‌زند

سلام بگویم(فرخزاد، ص۴۴۸)

«خدای خوب» هم متمم برای فعل «سلام بگویم» است و هم نهاد برای «قدم می‌زند». نیز در این سطرها:

در هیاهوی میدان،

برای سکه‌های کوچک آوازه‌خوان

که زیرکانه به دیدار شهر آمده بودند،

دست زدیم(همان: ۴۴۱)

در این موارد حذفی که به قرینه لفظی انجام گرفته مانع اطناب کلام شده و پاره‌های سخن را به هم پیوند داده و نوعی ایجاز را نیز به وجود آورده است.

www.takbook.com

۱-۲-انواع تنازع

انواع تنازع را می‌توان بر حسب موقت یا دائمی بودن تنازع و لفظی و معنوی بودن آن مورد بررسی قرار داد.

۱-۲-۱-برحسب موقت یا دائمی‌بودن تنازع

برخی از تنازعات موقتی است؛ به این صورت که واژگان شعر به‌گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که خواننده با رسیدن به واژه متنازع فیه، آن را متعلق به پاره نخست سخن حس می‌کند اما با خواندن بخش‌های بعد، متوجه می‌شود کلمه متعلق به پاره دوم کلام است و به این صورت تنازع پایان می‌یابد. به عنوان مثال در شعر زیر:

پشت آن قله پوشیده ز برف

نیست چیزی، خبری

ور تو را گفتم چیز دگری هست، نبود

جز فریب دگری(اخوان ثالث، گرگ هار)

«نبود» عنصر متنازع فیه است که در نگاه نخست متعلق و تکمیل کننده سطر«ور تورا گفتم چیز دگری هست» به نظر می‌رسد اما با خواندن سطر آخر(جز فریب دگری)، خواننده در می‌یابد که متعلق به سطر اخیر است. قرارگیری عنصر متنازع‌فیه در پایان سطر قبل و مکثی که معمولاً در پایان سطرهای شعر معاصر رعایت می‌شود، در پررنگ شدن این تنازع نقش داشته است. نیز در شعر زیر:

فتاده تخته سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود/ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی/ زن و مرد و جوان و پیر/ همه با یکدگر پیوسته لیک از پای/ و با زنجیر(اخوان، کتیبه)

عبارت«زن و مرد و جوان و پیر» متنازع فیه است که در نگاه نخست متعلق به سطر دوم و بدلی برای «خسته انبوهی» به نظر می‌رسد اما خواندن دو سطر بعد نشان می‌دهد نهاد فعل بعد است. نیز در این شعر شاملو:

www.takbook.com

هنگام شب که رقص غم آغاز می‌نهاد/ مهتاب/ در سکوتش/ بر لاشه‌های بی‌کفن مردم پروس/ خاموش شد به حجله سلطان فرەدریک/ شمعی و شهوتی(شاملو، ص۳۹۶)

«خاموش شد» که متنازع‌فیه است ابتدا به نظر می‌رسد فعلی برای «مهتاب» است اما سطر پایانی آن را از آن خود می‌کند و تنازع پایان می‌یابد. باز از همین نوع است سطرهای زیر:

«چرا که آنان اکنون هر دو خفته‌اند:

در این سوی بستر

مردی و

زنی

در آن‌سوی.»(شاملو، ۱۸۴)

هنگام خواندن حس می‌شود «زنی» معطوف به «مردی» است اما سطر پایانی، آن را از آن خود می‌کند. یا در این شعر:

جمعه ساکت/ جمعه متروک/ جمعه چون کوچه‌های کهنه، غم انگیز/ جمعه اندیشه‌های تنبل بیمار/ جمعه خمیازه‌های موذی کشدار/ جمعه بی انتظار/جمعه تسلیم..../ آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت/ زندگی من چو جویبار غریبی/ در دل این جمعه‌های ساکت متروک(فرخزاد، ص۳۵۲)

ساختار شعر به دلیل آوردن گروه‌های اسمی متوالی به‌گونه‌ای است که سطر«آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت» در نگاه نخست گزاره‌ای برای این گروه‌ها محسوب می‌شود هرچند که با مطالعه کامل شعر مشخص می‌شود متعلق به سطر«زندگی من چو جویبار غریبی» است.[1]

[1]. در شعر سنتی نیز این موارد دیده می‌شود که گاه وزن، تنازع را پایان می‌دهد. مثلا در این بیت سعدی:

از هرچه می‌رود سخن دوست خوش‌تر است پیغام آشنا نفس روح پرور است

(سعدی، ص۴۵۳)

www.takbook.com

تنازع دائمی‌به‌گونه‌ای است که جدال میان دو بخش شعر برای تصاحب متنازع‌فیه، حتی با مطالعه کامل آنها ادامه می‌یابد. این نوع تنازع اگر به دلیل ضعف شاعر در بیان سخن و مقصود خود نباشد، ارزش هنری فراوانی دارد:

مگـذار که زه کنـــد کمان را　　دشمن که به تیر می‌توان دوخت

(سعدی، گلستان)

دشمن هم مفعولی برای فعل «می‌توان دوخت» و هم نهاد برای« به زه کند کمان را» است. نیز «خبیث» در بیت زیر که برای «تعهد کنی و بنوازی» مفعول و برای «گنه می‌کند» نهاد است:

خبیث را چو تعهد کنی و بنوازی　　به دولت تو گنه می‌کند به انبازی

(همان: ۱۷۱)

۱-۲-۲-لفظی یا معنوی بودن تنازع

در بیشتر نمونه‌های فوق، تنازع از نوع لفظی بوده که ساختار دستوری دو جمله همزمان نیازمند لفظی مشترک است که آن لفظ تنها یکبار تکرار شده است. گاه نیز بدون آنکه جمله‌ای به طور حتم به لفظی نیاز داشته باشد شاعر خلاقانه عبارت یا لفظی را به‌گونه‌ای در شعر قرار می‌دهد که بتواند در دو جمله نقش داشته باشد:

کبوترانت را پرواز بده/ ای کندو/ میراث گل روی زبان توست(رویایی، از دوستت دارم)

«ای کندو» می‌تواند منادا برای هر دو جمله قبل و بعد باشد و در جایی قرار گرفته که دو سطر را به هم چفت و بست داده است. اگر متعلق به سطر نخست بدانیم، کبوتر را تبدیل به استعاره

«سخن» عنصر متنازع فیه است. هنگام خواندن شعر با رسیدن به این واژه حس می‌شود فعلیار و جزیی از فعل مرکب «سخن رفتن» است(سخن رفتن از چیزی). تنها کسره‌ای که «سخن» گرفته و برای رعایت وزن باید ادا شود، نشان می‌دهد این واژه به فعل بعد(است)تعلق دارد و همین تنازع را پایان می‌دهد و الا بدون در نظر داشتن وزن شعر، سخن را به هر دو جمله می‌توان نسبت داد.

www.takbook.com

مصرحه(استعاره از زنبور عسل) می‌سازد و اگر متعلق به سطر آخر بدانیم «کندو»(علاوه بر منادا واقع شدن، به دلیل در نظر گرفتن زبان برای آن) به تشخیص ارتقا می‌یابد.

تنازع معنوی زمانی است که چند معنا از یک جمله استنباط می‌شود و در این میان واژه‌ای در کانون معناآفرینی متفاوت قرار می‌گیرد. واژگان و جملات مختلفی سعی می‌کنند آن واژه را به سمت خود جذب کنند و معنی متناسب با خود بر آن حمل کنند. متنازع‌فیه در این تنازعات از نظر معنایی نسبت به کلمات و جملات دیگر معانی مختلفی می‌یابد و با ایجاد پیوند با واژگان دیگر در کانون تنش شعر قرار می‌گیرد. این مورد بیشتر در آرایه‌هایی مانند ایهام و زیرمجموعه‌های آن(ایهام تناسب، استخدام، ایهام تضاد و...) دیده می‌شود. مثلاً در این بیت:

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند عرصه شطرنج رندان را مجال شاه نیست

(حافظ)

«رخ» به گونه‌ای در ساختار بیت قرار گرفته که با توجه به واژگان متناسب با خود(شطرنج، بیدق، شاه) به عنوان واژه‌ای مستقل، مسندالیه جمله محسوب می‌شود(تا مهره رخ چه بازی‌ای نمایان سازد...) و از سویی دیگر، بدون توجه به واژگان متناسب با آن، «رخ» به عنوان فعلیار، جزیی از فعل مرکب است و شاعر هنرمندانه، تنازع ایجاد کرده است.

یکی را حکایت کنند از ملوک که بیماری رشته کردش چو دوک

(سعدی، بوستان)

«رشته» را می‌توان متنازع فیه دانست که از یک سو واژه«بیماری» آن را به سمت خود جذب می‌کند و از سویی دیگر واژه «دوک»؛ و هر یک از این واژگان معنی خاصی به آن می‌بخشند. در ایهام تناسب هرچند یکی از معانی در نهایت متنازع‌فیه را از آن خود می‌کند اما واژه دیگر نیز با جذب آن موجب تنش در کلام و ایجاد زیبایی و آراستگی سخن می‌شود:

در شب هجران مرا پروانه وصلی فرست ورنه از دردت جهانی را بسوزانم چو شمع

(حافظ)

www.takbook.com

«پروانه» به معنای«مجوز» عنصر متنازع‌فیه است که بافت معنایی شعر، آن را از آن خود کرده اما شمع نیز در پی جذب آن و دادن معنای متناسب با خود به این واژه است. در استخدام نیز همین امر با شدت بیشتری دیده می‌شود. در این آرایه دو لفظ بر سر تصاحب یک واژه به جدال می‌پردازند. مانند «الله اکبر» در این بیت معروف سعدی:

باز آ که در فراق تو چشم امیدوار چون گوش روزه دار بر الله اکبر است

(سعدی، غزلیات)

«چشم» و «گوش» هر دو نیازمند «الله اکبر» هستند که معنی خاصی را بر آن حمل کنند. متنازع‌فیه نیز بر اساس چشم، معنای «تنگه الله اکبر» و بر اساس گوش«صدای اذان» می‌یابد.

در برخی اشعار تنازع میان گفتگوی شخصیت‌های شعر انجام می‌گیرد. گفتگو ابزاری برای وحدت شعر و در هم تنیدگی گزاره‌های آن است و همین امر گاه باعث ایجاد تنازع می‌شود که بر اساس آن به وضوح مشخص نمی‌شود بخشی از کلام متعلق به کدام شخصیت و گوینده است. هرچند در شعر معاصر از افعال گفتگویی«گفتم و گفتا» که در اشعار سنتی بسیار دیده می‌شود کمتر استفاده می‌شود اما شاعران معاصر به دلیل آشنایی با انواع ادبی مختلف مثل رمان و نمایش‌نامه و امکاناتی که علایم سجاوندی به خصوص در تعیین و محدوده سخن هر شخصیت در اختیار آن‌ها می‌گذارد ابزارهای بیشتری در دست دارند. با همه این موارد باز در گفتگوهای شعر معاصر گاهی بخش‌هایی از سخن طرفین در هم تنیده می‌شود و تنازع به وجود می‌آید. این نوع تنازعات گاه ارزش‌های زیباشناختی فراوانی دارد. در شعر اخوان:

غم دل با تو گویم، غار!/بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/صدا نالنده پاسخ داد:[«**...آری نیست**؟(اخوان، از این اوستا، ص۲۷)

عبارت «آری نیست» متنازع‌فیه است که هم انعکاس نیمه‌ای از سخن شهریار محسوب می‌شود و هم سخن غار. حس نومیدانه شعر به آن نیاز دارد که یأس را به اوج برساند و با قطعیت بگوید دیگر هیچ راه رستگاری وجود ندارد. شفیعی‌کدکنی در مورد این خلاقیت اخوان می‌نویسد: وی«با چه لطافتی «آری نیست» را که در حقیقت انعکاس قسمت آخر «رستگاری نیست» است، در برگشت دادن غار، که عین صدا را برمی‌گرداند- از نو، به گوش

www.takbook.com

می‌رساند و این از توجه او به مسئله انعکاس صوت در کوه و غار و امثال آن است.»[۱] وی احتمال می‌دهد اخوان این نکته را از امیرخسرو دهلوی الهام گرفته باشد؛ در این شعر:

رفتم سوی حظیره و بگریستم بزار　　از بهر دوستان که اسیر فنا شدند

«ایشان کجا شدند؟» چو گفتم حظیره نیز　　داد از صدا جواب که:«ایشان کجا شدند؟»

در این شعر نیز بخش«ایشان کجا شدند؟» متنازع‌فیه است و حظیره و گوینده، آن را به سمت خود جذب می‌کنند.

[۱]. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۳) موسیقی شعر. چاپ چهارم، تهران: آگاه، ص۷۳.

www.takbook.com

۲-کارکردهای هنری ترکیب‌سازی[۱]

بخش عمده خلاقیت‌های زبانی شاعر در حوزه ترکیب‌سازی است که وی را قادر می‌سازد برای ساخت زبان شاعرانه و انتقال مفاهیم و عواطف خود با با ایجاد خلاقیت در محور هم‌نشینی زبان و پیوند میان کلمات، ترکیبات تازه و بدیع خلق کند.

زبان فارسی از جمله زبان‌های ترکیبی است که «می‌توان از پیوستن واژه‌های زبان به یکدیگر، یا افزودن پیشوندها و پسوندها بدانها برای معانی تازه بهره گرفت و بدین‌گونه هزارها واژه تازه با معانی تازه ساخت.»[۲] از همین ویژگی است که تعداد ترکیبات در زبان فارسی بیش از کلمات ساده است. آن‌چنان‌که لغت‌نامه دهخدا «شامل دویست هزار واژه اصلی و تقریبا ششصدهزار ترکیب و نزدیک هشتاد هزار اعلام تاریخی و جغرافیایی است.»[۳]یعنی در زبان فارسی ترکیبات بیش از سه برابر واژگان اصلی است.

با آنکه زبان فارسی زبانی ترکیبی است اما ترکیب‌سازی دارای ضوابط و محدودیت‌هایی است. در فرهنگ لغت‌ها معمولاً علاوه بر توضیح معنا، رو به روی هر واژه چندین واژه دیگر ذکر می‌شود. در نگاه فرهنگ‌نویس این واژگان تقریباً معادل یکدیگرند؛ هرچند برخی معتقدند: «هم‌معنایی واقعی در میان واژه‌ها وجود ندارد و هیچ دو واژه‌ای دقیقاً دارای یک معنی نیستند.»[۴] این تفاوت‌ها میان واژگان موجب می‌شود هم‌نشینی میان آنها دارای محدودیت‌هایی خاص باشد. بعضی واژه‌ها از نظر هم‌نشینی در محدودیت‌اند و پیوند آنها تنها در ارتباط با واژه‌هایی خاص میسر است. ا.مک‌اینتاش را نخستین کسی می‌دانند که به این محدودیت‌ها اشاره کرده است. وی برخی از این محدودیت‌ها را این‌گونه بر می‌شمرد: «محدودیت‌هایی که بستگی به مفهوم واژه‌ها دارند. عبارت «گاو سبز» از این مقوله است. دامنه کاربرد نیز می‌تواند عامل مهمی در محدودیت هم‌نشینی محسوب شود. واژه‌ای ممکن است در کنار مجموعه‌ای از صورت‌ها که از نظر معنایی ویژگی مشترکی دارند قرار بگیرد. این مسئله

۱.این بخش با کمی تغییر در مقاله‌ای با عنوان «ترکیب‌سازی در شعر قیصر امین‌پور و نقش‌های هنری آن» در فصلنامه پژوهش های ادبی بلاغی، سال سوم، شماره۹، در سال۹۴ به چاپ رسیده است.

۲ . مقربی، مصطفی(۱۳۵۶) «ترکیب در زبان فارسی». نشریه سخن، شماره ۲۶، ص۴۲۲.

۳ . مرادی، نورالله(۱۳۷۶)مرجع‌شناسی. چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر، ص۱۴۳.

۴ . پالمر، فرانک(۱۳۶۶) معنی‌شناسی. ترجمه کورش صفوی، تهران: مرکز، ص۱۰۷.

www.takbook.com

در مورد عدم هماهنگی نیز مطرح است...»[۱] این محدودیت‌ها در دستور زایشی چامسکی نیز دیده می‌شود. سه قاعده اصلی ساخت آوایی، ساخت معنایی و ساخت نحوی در این دستور به دلخواه نیست بلکه از قواعد بسیار دقیقی پیروی می‌کند. مثلا بر اساس ساخت معنایی در زبان فارسی «می‌شود گفت "زن شوهردار" ولی نمی‌شود گفت "شوهر زن‌دار"».[۲]

در شعر به عنوان نمونه هنری و متعالی یک زبان نیز ترکیبات دارای ضوابط خاصی است که بسیاری از آنها جنبه زیباشناختی دارند. در این کتاب منظور از ترکیب در شعر ایجاد پیوند میان کلمات چه به صورت اضافی و وصفی و چه به صورت ساخت کلمات مرکب، مشتق و مشتق-مرکب است که موجب برجستگی زبان گردد. در کتاب‌های دستوری این دو موضوع در سه بحث جداگانه(صفات، اضافه، ساختمان کلمه) بررسی شده است. با آنکه دستورزبان‌های رایج چندان از نظر بلاغی و زیباشناسی قواعد و قوانین زبان را بررسی نمی‌کند اما مبحث ترکیب جز محدود مباحثی است که در آن قواعد بلاغی و زیباشناسی وارد شده است. بحث از تشبیه و استعاره در اضافات تشبیهی و استعاری یکی از این مباحث است.

ترکیب‌سازی یکی از مهم‌ترین حوزه‌هایی است که شاعران در راستای تازگی زبان و ایجاد خلاقیت در آن وارد شده‌اند. این ترکیبات علاوه بر جنبه معنایی براساس ذوق ادبی جامعه نیز باید مطلوب واقع شود و الا پس زده می‌شود. ترکیب «غار کبود و جیغ بنفش» در شعر هوشنگ ایرانی نمونه‌هایی از ترکیباتی است که مطلوب جامعه واقع نشد. اما به این نکته نیز باید توجه داشت اگر شاعر متکی به اسامی و واژه‌ها بدون ترکیب و امتزاج هنری میان آنها باشد، میدان محدودی برای خلاقیت دارد حال آنکه ترکیب‌سازی گسترده‌ترین میدان‌ها را در اختیار تخیل و ذوق و عاطفه شاعر قرار می‌دهد. اهمیت و تازگی زبان در شعر معاصر تنها به دلیل به کارگیری واژگان تازه نیست بلکه بیش از آن ترکیبات است که زبان را امروزی ساخته است. در این بخش سعی شده کارکردهای هنری ترکیب با تأکید بر شعر قیصر امین‌پور بررسی شود. مهم‌ترین کارکردهای هنری ترکیب در شعر او را می‌توان موارد زیر دانست.

---

[۱] .همان، ص۱۶۶.

[۲] . باطنی، محمدرضا(۱۳۸۰) نگاهی به دستور زبان. چاپ نهم، تهران: آگه، ص۱۳۹.

www.takbook.com

۲-۱-ایجاد ابهام

در نقد ادبی مدرن ابهام یکی از ویژگی های مثبت و جزو جوهره شعر محسوب می‌شود. شعر برخی شاعران خالی از واژگان دشوار و مبهم است و برای درک معنای آنها نیازمند به فرهنگ لغت نیست اما باز دشواری‌های خاصی در درک معانی آنها حس می‌شود که گاه این موضوع برخاسته از چگونگی ترکیبات واژگان است. در مورد شعر بیدل می‌نویسند: «یکی از خصوصیات شعر بیدل که زبان او را بیشتر مبهم و پیچیده ساخته نوع ترکیبات و بافت‌های خاصی است که وی در شعر خویش استخدام کرده.»[۱] ایجاد ارتباط میان واژگان در شعر معاصر نیز گاه میان واژگانی انجام گرفته که درک معنا دشوار است. در میان شاعران معاصر، سهراب سپهری به‌خصوص در دفتر *ما هیچ ما نگاه* توجه زیادی به ترکیب داشته است و ابهام این دفتر تا حد زیادی برخاسته از ترکیبات آن است به‌گونه‌ای که مخاطب با نگاهی کلی درکی از تصاویر خواهد داشت اما با جزیی‌نگری در ترکیبات، درک آنها دشوار است چرا که شاعر موضوعات مختلف را با این ترکیبات به هم فشرده است:

«من/ رو به رو می‌شدم با عروج درخت/ با شیوع پر یک کلاغ بهاره/ با افول وزغ در سجایای ناروشن آب/ با صمیمیت گیج فواره حوض/ با طلوع تر سطل از پشت ابهام یک چاه/ ای بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب/... کودک از پله‌های خطا بالا رفت/ ارتعاشی به سطح فراغت دوید/ وزن لبخند ادراک کم شد»(سپهری، ص۲۶۴)

مخاطب می‌تواند درکی کلی از تجربه‌های شاعر داشته باشد و دورنمایی از تصاویر را در ذهن خود سامان دهد و از حسرت شاعر به دلیل سپری شدن دوره‌ای از زندگی(کودکی) آگاه شود اما درک دقیق آن به دلیل عمق تجربه شاعر -که در ترکیبات نیز انعکاس یافته- دشوار، مبهم و پیچیده است. باز از همین نوع است ترکیبات: «گنجشک محض، سخن‌های سبز نجومی، سایه کاج‌های تامل، وزش شور، ارتفاع خیس ملاقات، سالیان میان دو پلک و غیره». ابهام در ترکیبات برخی شاعران دیگر نیز دیده می‌شود اما به دشواری شعر سهراب سپهری نیست. امین‌پور در شعری می‌گوید:

یک نفر که تا همین دو روز پیش/ منکر نیاز گنگ سنگ بود/ گریه گیاه را نمی‌سرود(امین‌پور، ص۲۶۳)

---

[۱]. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۶) شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه، ص۲۰.

www.takbook.com

ترکیب «نیاز گنگ سنگ» ترکیبی مبهم است و معنای خود را به وضوح نشان نمی‌دهد. مقصود شاعر نیاز سنگ به داشتن هم‌زبان و داشتن کسی است که تنهایی او را بسراید اما در بیان نیاز خود گنگ است و نمی‌تواند آن را بیان کند. ابهام در شعر امین‌پور اندک است. ترکیبات به‌گونه‌ای نیست که ازدحام معانی موجب ابهام و درک نشدن شعر او گردد. ترکیب «آینه تردید» در این بیت:

از همان لحظه که از چشم یقین افتادند چشـــم‌های نگـــران آینه تردیدند

(همان: ۷۰)

در خارج از بافت سخن ابهام بیشتری دارد و با کاربرد در بیت معنای خود را (نشان‌دهندهٔ شک و تردید) با وضوح بیشتری نمایان می‌سازد. معانی ترکیبات در شعر وی قابل درک است و اگر رگه هایی از ابهام در اشعار او دیده شود قراینی آن ابهام را رفع می‌کند. وی شعر «هنوز» را این‌گونه سروده است:

هنوز/ دامنه دارد/ هنوز هم که هنوز است/ درد/ دامنه دارد/ شروع شاخه ادراک/ طنین نام نخستین/ تکان شانه خاک/ و طعم میوه ممنوع/ که تا نفس سنگ/ ادامه خواهد داشت/ و درد/ هنوز ادامه دارد(همان:۲۸۶)

ترکیباتی متوالی و بدون فعل در کنار یکدیگر آمده است. درک معانی برخی از آنها(شروع شاخه ادراک/ طنین نام نخستین/ تکان شانه خاک) در نگاه نخست دشوار و شبیه ترکیبات شعر سپهری است اما در ادامه شعر، ترکیب«طعم میوه ممنوع» ابهام آنها را برطرف می‌سازد. این ترکیب موجب چیرگی فضای اسطوره‌ای شعر شده و حضور درد در زندگی انسان را از آغاز خلقت نمایان ساخته است.

هرچه حوزه معنایی میان دو واژه که با هم ترکیب شده‌اند بیشتر باشد ابهام بیشتری نیز ایجاد می‌کند زیرا ذهن مخاطب با تکاپوی زیاد باید تلفیق آنها را درک کند. ترکیبات پارادوکسی و سورئالیستی از این نوع محسوب می‌شود. از جمله در «**دردهای بومی غریب**»(همان، ص۳۴۳) نسبت دادن همراه بومی و غریب به درد نوعی پارادوکس ایجاد کرده است؛ معمولاً چیزی که بومی است غریب نیست. همچنین در سطرهای زیر:

www.takbook.com

با توام ای شادی غمگین(ص۲۷۷)، **در عصر قاطعیت تردید**(ص۲۷۵)، **توی آشنا-ناشناس تمام غزل‌ها**(ص ۱۹)، **بهت فصیح مرا سکوت گرفتند**(ص۲۷۷)، **هرچه جز تشریف عریانی برایم تنگ بود**(ص۲۷۸) نیز در این سطر: **تمامی جنگل / بر جنازه خورشید/ نماز می‌خواند**(ص۲۴۸) در سطر اخیر ترکیب جنازه خورشید ترکیبی سورئالیستی و مبهم است.

۲-۲-تازگی و برجستگی زبان

ترکیبات تازه مخاطب را با کلماتی مواجه می‌کند که کمتر دیده است و ذهن وی را برای درک به تکاپو وا می‌دارد و از حالت برخورد همیشگی و تکراری که فقط معنا را از کلمه دریافت میکند بدون آنکه به خود کلمه بیندیشد باز می‌دارد. در سطر: « در سال صرفه جویی...» می‌توان واژه‌هایی مانند اقتصادی، آب، غذا و ... نهاد اما هیچ نوع برجستگی در سخن ایجاد نمی‌کند. امین‌پور سطر را این‌گونه برجسته می‌سازد و حس و عاطفه خود را به آن سرایت می‌بخشد:

در سال صرفه‌جویی لبخند/ پروانه‌های رنگ‌پریده/ روی لبان ما/ پرپر می‌زدند(همان: ۲۵۰)

باز از همین نوع است سطرهای زیر:

در روزهای ریخت و پاش لبخند(ص ۲۵۰)، **عمری است/ لبخندهای لاغر خود را/ در دل ذخیره می‌کنم**(ص۲۵۱)، **ای روزهای سخت ادامه/ از پشت لحظه‌ها به در آیید**(ص ۲۴۰)، **شاعران عاشق/ در عهد جاهلیت ویرانه‌های نام تو را می‌گریستند**(ص۲۶۵)، **از نرده‌های حوصله دیوار/ سرریز می‌کند**(ص۲۶۶)

نوع دستوری کلماتی که در ترکیبات شعر قیصر امین‌پور دیده می‌شود نیز خالی از برجستگی نیست. کسره نقش‌نمای اضافه و صفت است و بعد از آن در حالت عادی اسم یا صفت می‌آید. اما شاعر گاهی به‌جای آنها نوع دستوری دیگری مانند جمله، شبه‌جمله، قید و غیره می‌آورد و زبان را برجسته می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که گاه نمی‌توان نقش نحوی آنها را به درستی تشخیص داد. در این سطرها:

بر لب دو پرتگاه ناگهان/ ناگهانی از صدا/ ناگهانی از سکوت(همان:۱۲۲)

www.takbook.com

شاعر با قید مختص «ناگهان» رفتاری مانند صفت یا اسم داشته است در صورتی که در زبان مرسوم قید نمی‌تواند وابسته اسم شود. یا در سطر زیر:

رفتار کعبه‌های روان.../ بر شانه‌های ای کاش/ بر شانه‌های اشک..(ص ۳۱۸)

شبه‌جمله(ای‌کاش) را به عنوان اسم یا صفت به کار برده است و نمی‌توان گفت چه نقشی نحوی دارد. گاهی نیز جمله‌ای در جایگاه اضافه قرار گرفته است:

به بوی لحظه‌های هرچه بود یا نبود(ص ۱۳۷) **نامه‌های سادهٔ باری اگر جویای احوال و بال ما باشی/ نامه‌های سادهٔ بدنیستم اما../ نامه‌های سادهٔ دیگر ملالی نیست غیر از دوری تو**(ص۱۰۲)

کاربرد ترکیبات عامیانه یا ترکیباتی که متعلق به دوران معاصر است نیز به نوعی برجستگی زبان را سبب می‌شود؛ مثلا«**راستی آیا/ کودکان کربلا، تکلیفشان، تنها/ دائم تکرار مشق آب! آب/ مشق بابا آب بود**»(همان: ۲۰) برگرفته از دوران معاصر است که شاعر با کاربرد ایهام آن را تعالی بخشیده است. نیز این ترکیبات عامیانه که زبان را امروزی ساخته است :«صد سال آزگار(ص۲۴۹)، پیشخوان(ص۲۵۰)، گره کور(ص۳۰۸)، این پاره‌پوره پیرهن(همان:۲۳)، مثل میهمان سرزده(ص۲۹۰)

۲-۳-ایجاد موسیقی

تناسب میان کلمات اهمیت زیادی در ترکیب سازی دارد. ترکیباتی که از تکرار کلمات حاصل می‌شود از آنجا که طنین موسیقایی آنها در مدت زمان کوتاهی تکرار می‌شود موسیقی بیشتری را ایجاد می‌کند. از مهمترین عوامل ایجاد ترکیب و به تعبیری جواز هم‌نشینی واژگان در شعر امین‌پور تناسبات آوایی میان واژگان است. موسیقی ترکیبات در شعر او به دو طریق ایجاد شده است: هم‌حروفی کلمات مرکب که نوعی هارمونی و توازن موسیقایی ایجاد کرده و کاربرد کلمات مرکبی که از تکرار یک کلمه ساخته شده است. در سطر زیر:

این سماجت عجیب/ پافشاری شگفت دردهاست(ص۲۴۲)

اگر «شگفت و عجیب» جابه‌جا شود از نظر معنایی و عروضی اختلالی ایجاد نمی‌شود اما هماهنگی و تناسب موسیقایی ترکیبات آسیب می‌بیند چرا که در ترکیب نخست«ج» و در

www.takbook.com

ترکیب دوم «ش» عامل تناسب و جواز زیباشناختی ترکیب است. در بیشتر ترکیبات شعر قیصر امین‌پور چنین امری مشهود است:

ذوب می‌کند/ سد صخره‌های سخت درد را(ص۲۴۷)، **این دل نجیب را/ این لجوج دیرباور عجیب را/ در میان خویش راه می‌دهید**(ص۲۶۳)، **گریه گیاه**(ص۲۶۳)**نیاز گنگ سنگ**(ص۲۶۳)، **خیل درختان/ به رغم باور باد**(ص۲۴۸)، **حسرت ستاره**(ص۲۴۰)، **روز وفور**(ص۲۳۸)، **انحنای روح من**(ص۲۴۲)، **تکیه‌گاه بی‌پناه**(ص۲۴۳)، **درد دوستی**(ص۲۴۳)، **برق آه بی‌گناه من.../ آب می‌دهد درخت درد را**(ص۲۴۷)، **طبل تب**(ص۲۶۵)، **کویر کور و پیر**(ص۳۰۰)

نوع دوم موسیقی از طریق کلمات مرکب و قیدهای تکرار است و از آنجا که در این موارد، تکرار در نزدیک‌ترین حالت ممکن شکل گرفته موسیقی محسوسی ایجاد کرده است:

اولین قلم/ حرف حرف درد را/ در دلم نوشته است(ص۲۴۳)، **رنگ و بوی غنچه را ز برگ‌های تو به توی آن/ جدا کنم**(ص۲۴۴)، **در هوای گریه‌های نم‌نم است/ گرچه گریه‌های گاه گاه من/ آب می‌دهد درخت درد را**(ص۲۴۷)، **آیه‌آیه‌ات صریح، سوره سوره‌ات فصیح**(ص۳۰۰)، **ای وای، های‌های عزا در گلو شکست**(ص۲۹۶)، **خش‌خشی به گوش می‌رسد**(ص۱۹۴)، **چک‌چک، چک‌چک چه کار با پنجره داشت**(ص۸۹)

همین دمی که رفـــت و بازدم شد نفس‌نفس، نفس‌نفس خودش نیست

(همان:۷۴)

اوج این نوع موسیقی در شعر سطرهای سفید دیده می‌شود که شاعر فرم غزل را برپایه ترکیباتی قرار داده که از تکرار کلمه ایجاد شده:

«**واژه واژه/ سطر سطر/ صفحه صفحه/ فصل فصل/ گیسوان من سفید می‌شوند/ همچنان‌که سطر سطر/ صفحه‌های دفترم سیاه می‌شوند.../ تارهای روشن و سفید را/ رشته رشته بشمرد/ دفتر مرا ورق بزن/ نقطه نقطه/ حرف حرف/ واژه واژه/ سطر سطر/ شعرهای دفتر مرا/ مو به مو حساب کن**(همان:۲۸۱)

www.takbook.com

نیز در این بیت:

نقطه نقطه، خط به خط، صفحه صفحه، برگ برگ خط رد پای توسـت، سطر سطـر دفتـــرم

(همان: ۳۷)

۲-٤-تصویرسازی

ترکیب‌سازی بستر مناسبی برای تخیل شاعر است که بتواند با اسناد کلمه‌ای به کلمه دیگر و ایجاد ارتباط و پیوند میان آنها تصاویری بدیع و شگفت ارائه دهد. در بسیاری از ترکیبات می‌توان ردپای تصویر را مشاهده کرد، به‌گونه‌ای که گویی نخستین فردی که چنین ترکیبی خلق کرده، قصد ارائه تصویر داشته است. به عنوان مثال می‌توان به ترکیباتی در شعر گرمارودی اشاره کرد که یک جزء آن «گل» است: گلبوسه، گلداغ(گرمارودی، ص۲۹۵)، گلخند(همان:۱۲۹)، گل‌گیس(همان:۱۵۵)، گلشعله(همان:۲۱۶)، گلساق، گلچهر، گلسنگ(همان:۲۵۵)

رایج‌ترین نوع تصویرسازی برپایه ترکیب در اضافات استعاری و تشبیهی شکل می‌گیرد:

روزی که شاعران ناچار نیستند/ در حجره‌های تنگ قوافی/ لبخند خویش را بفروشند(ص۲۳۸)

شاعر حجره را با ترکیب اضافی تشبیهی به قوافی پیوند زده است. باز از همین نوع است سطرهای زیر:

روزی که باغ سبز الفبا/ روزی که مشق آب، عمومی است(ص۲۳۹)، **از نردبان ابرها تا آسمان رفتم**(ص۲۵۹)، **زیر سایبان دست‌های خویش/ جای کوچکی به این غریب بی‌پناه می‌دهید**(ص۳۶۳)، **بی‌نام تو جذام خلا/ ده‌کوره‌های جهان را/ خواهد خورد**(ص۲۶۷)، **نام تو دستمال نسیم است**(ص۲۶۸)

از مهم‌ترین کارکردهای بلاغی این نوع ترکیب‌سازی ایجاد ایجاز در کلام است. به عنوان مثال «نردبان ابرها» یعنی «ابرهایی که مانند نردبان هستند» و شاعر از این طریق از یکسو کلام را

www.takbook.com

موجز می‌سازد و از سویی دیگر موجب تکاپو و فعالیت ذهنی مخاطب برای افزودن بخش‌هایی به کلام می‌شود.

ترکیبات استعاری در شعر امین‌پور نیز بسامد فراوانی دارد و شعر را تصویری ساخته است. نگاه شاعر در همه اجزای طبیعت و حتی مفاهیم ذهنی شور و حرکت و زندگی می‌بیند:

جز پای عشق/ با خاک آشنا نشود(همان:۱۵۸)، **خواب در دهان مسلسل‌ها خمیازه می‌کشد**(همان:۱۵۹)**دست سرنوشت/ خون درد را/ با گلم سرشته است**(همان:۱۵۹)، **دفتر مرا/ دست درد می‌زند ورق**(همان:۲۴۳)، **به رغم باور باد**(همان:۲۴۸)، **نیمه‌های شب/ نبض ماه را نمی‌گرفت**(همان: ۳۶۳)، **پیشانی تفکر و تردید**(همان:۲۶۸)، **حرف آینه‌ها را/ این‌بار/ پشت گوش بیندازم**(همان:۲۸۵)، **ذهن میزهای ما/ جای تخم‌ریزی شماست**(همان:۲۹۱)

هرچند پربسامدترین نوع ترکیب استعاری در حوزه جان‌بخشی قرار دارد اما ترکیبات استعاری در شعر قیصر امین‌پور تنها محدود به جان‌بخشی نیست. در سطر: «**شب‌ها که سقف خواب را/ قورباغه‌ها/ هاشور می‌زنند**»(همان:۲۶۸) شاعر خواب خود را به اتاقی تشبیه کرده و از متعلقات خانه، سقف را ذکر کرده است. البته این نوع اضافات استعاری در شعر او بسامد کمی دارد.

۲-۵-ایجاز

ترکیب‌سازی بخش‌های غیرضروری و اضافی کلام را حذف می‌کند و سخن را فشرده می‌سازد و مخاطب باید برای درک معنا بخشی را به کلام اضافه کند یا آن را تفسیر کند. این بخش‌های اضافه ممکن است تنها یک کسره باشد و از این نظر ترکیب در راستای اقتصاد زبان قرار می‌گیرد. اضافات مقلوب از این دست محسوب می‌شود. به عنوان مثال گرمارودی ترکیب «شویخانه» را ساخته که دارای سه هجاست اما در حالت عادی «خانهٔ شوی» بوده که چهارهجایی محسوب می‌شود.

www.takbook.com

کارکرد مهم‌تر ترکیب در ایجاز سخن هنگامی است که ترکیب بیش از اجزای خود معنا را منتقل می‌دهد و مخاطب ضروری است بخش‌هایی را به سخن بیفزاید. گرمارودی در شعر «روزهای کودکی» ترکیبات متنوعی با روز می‌سازد و از آنجا که یادآوری حوادث و بازی‌های روز کودکی است، خالی از ایجاز نیست:

«روزهای فرار از خانه/ و قرارهای کودکانه.../ روزهای تابستان‌های بادبادک» (گرمارودی، ص۱۳۶)

ترکیب اخیر به گونه‌ای است که معانی زیادی را در خود فشرده ساخته و نوعی ایجاز به وجود آورده است و می‌توان در شرح آن گفت: «روزهایی در دوران کودکی که در تابستان‌های آن بادبادک را هوا می‌کردیم». باز در این سطرها از امین‌پور:

روزی که این قطار قدیمی/ در بستر موازی تکرار/ یک لحظه بی‌بهانه توقف کند(امین‌پور، ص۲۳۶)

پیوند میان موازی و تکرار و حمل معانی آنها به بستر موجب ایجاز کلام شده است؛ بستری که موازی است و همواره در رفت و برگشت، مسیری تکراری دارد. در اضافات اقترانی، تشبیهی و استعاری نیز نوعی ایجاز دیده می‌شود: «**روزی که دست خواهش، کوتاه/ روزی که التماس گناه است**»(ص۲۳۶) دست خواهش یعنی دستی که از روی خواهش باشد و به سمت کسی دراز شود.

خواب در دهان مسلسل‌ها خمیازه می‌کشد(همان:۲۳۸)

دهان مسلسل‌ها در بردارنده این مفهوم نیز است که مسلسل‌ها مانند انسانی هستند که دارای دهان‌اند. باز از همین نوع است «گلچهر، گلساق و ...»(گرمارودی، ص۲۵۵) که رابطهٔ تشبیهی در آنها فشرده شده است.

۲-٦-ترکیب و توسع زبان

ساخت کلمات تازه با ترکیب نیز یکی دیگر از کارکردهای هنری شعر قیصر است که گاه در فرهنگ لغت نیز ثبت نشده است اما مخاطب می‌تواند آن را درک کند. شاعران زبان را از این طریق توسع می‌بخشند به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد گاه نیاز است بعد از مرگ هر شاعری،

www.takbook.com

فرهنگ لغت‌های آن جامعه به روزرسانی شود. کمتر شاعر مطرحی است که واژگانی تازه به دایره لغات نیفزوده باشد. به عنوان مثال واژه «دردواره» یکی از این واژه‌هاست که در شعر امین‌پور آمده اما در فرهنگی ثبت نشده است. یا اخوان ثالث به قیاس ترکیباتی مانند «شکرخند، زهرخند، نوشخند» که در فرهنگ‌های لغت ثبت شده، ترکیب «شورخند»(زندگی می‌گوید اما...، ص۱۹۵) ابداع کرده که لااقل در لغت‌نامه دهخدا ثبت نشده است. باز از همین نوع است ترکیبات تازه‌ای مانند: «میانمایگی» (ص۲۶)، «خاطره باران»(ص۲۶۹)، «آسماندریا»(ص۴۳)، «جنگلکوه» (ص۴۳)، «نسیمانه» (ص۱۳۰)، «ناگهانگی»(ص۱۳۸) در شعر امین‌پور؛ یا این ترکیبات تازه در شعر گرمارودی: «شویخانه»(گرمارودی، ص۱۵۵)، «درشتناک»(۱۲۷)، «نازکنا»(۱۳۹)، «نرمریز»(۱۶۰)، «نرمگریز»(۱۸۹)، «خون‌آیه»(۱۷۴)، «شبانوارگی»(۱۹۲)، «انگشتانه»(۱۷۳)، «گلخند»(۱۲۹)، «چشمخانه»(۱۳۰)، یا این ترکیبات در شعر شاملو: «اخمناک، مرواریدتاب، کیفناک، نرینه‌نما، گنج‌اندیش، سختینه، کناک، تفخنده و...»

جفری لیچ معتقد است: «ابداع کلمه در زبان شاعر ماندگارتر است برای اینکه بارها و بارها خوانده می‌شود، تکرار می‌گردد، مکرر در گوش‌ها طنین می‌انگیزد و روح شیفته انسان را در می‌یابد.»[۱] البته وقتی شاعر واژه‌ای را ابداع می‌کند چه در جامعه رایج شود و چه نشود به هرحال جزیی از دایره لغات آن سرزمین محسوب می‌شود و البته شاید نخستین کسانی که از آن بهره ببرند شاعران دیگر باشند که به دلیل غور در اشعار دیگران یا تقلید از آنها واژگان شعری آنها را نیز به‌کار می‌گیرند. آن‌چنان‌که که گرمارودی واژگانی مانند «هیچستان» که در شعر سپهری آمده است در شعر خود استفاده کرده است: «**در هیچستان هوسی خیالی کاشتند.**»(گرمارودی، ص۱۳۳) یا قیصر امین‌پور که گویا ترکیب«بی‌چراتر» را در این مصرع: «**بفرمایید تا این بی‌چراتر کار عالم؛ عشق**»(امین‌پور، ص۳۹) از این سطر شاملو اخذ کرده است: «**ما بی‌چرا زندگانیم/ آنان به چرامرگ خود آگاهانند**»(شاملو، ص۳۴۶)

ساخت واژه معمولاً بر اساس موازین و قاعده‌هایی انجام می‌گیرد. یکی از آنها قیاس است که برخی واژگان بر اساس واژگان دیگر ساخته می‌شود که براساس آن اسم‌های مشتق، مرکب و یا مشتق-مرکب حاصل می‌شود. گندم‌زار و علف‌زار در زبان فارسی رایج است؛ بر همین اصل عرفی شیرازی «یوسف‌زار» را ایجاد کرده است:

---

[۱]. خلیلی جهانتیغ ، مریم(۱۳۸۰). سیب باغ جان. تهران: سخن، ص۱۷۶.

www.takbook.com

به برقع مه کنعان که بود حسن آ باد به حجله گاه زلیخا که بود یوسف زار

(عرفی شیرازی، ص۴۳)

منوچهر آتشی به قیاس واژگانی مانند درازا، بلندا، پهنا و... اسم‌های گودنا، سبزا، روشنا، سپیدا و... را ساخته است:«**سبزای پهن جلگه**»(آتشی، ص۹۴)، «**تیره شدم که پاک خیالان/در روشنای خویش بخوابند**»(همان: ۳۶)، «**نامت/گلواژه‌ای به سپیدای ماهتاب و سپیده ست**»(همان : ۴۱۷) نیز این اسم‌ها که در شعر سهراب سپهری آمده است: «گلچه(سپهری، ص۳۵۳)، هیچستان(ص ۳۶۰)، کاجستان(ص۳۸۵)، انارستان(ص۲۸۷)، پرپرچه(ص۳۱۸) و غیره».

۲-۷-تحدید و انحراف معنایی

شاید در نگاه نخست تحدید معنایی واژگان کارکردی هنری در شعر نداشته باشد چراکه در شعر برعکس نثرهای علمی هرچه معانی واژگان بیشتر باشد شعر دارای خوانش‌های متعددتری خواهد شد و کیفیت هنری بیشتری خواهد یافت. اما گاهی تحدید و فشرده‌سازی معنایی نیز مانند گسترش معنایی اهمیت هنری دارد. برخی زبان‌شناسان مانند فرث به تشخیص معنی واژه از طریق معنی واژه‌های هم‌نشین معتقد هستند. از دیدگاه این محققان «باهم‌آیی تنها بخشی از معنای واژه را در بر دارد.»[۱] در این دیدگاه از طریق مطالعه بافت‌های زبانی، تشخیص و تفکیک معانی مختلف واژه انجام می‌گیرد. در شعر این ویژگی گاهی ارزش‌های زیباشناختی می‌یابد. معنای «اردیبهشت» در لغت این‌گونه آمده است: «اسم ماهی است در تاریخ یزدجردی. ماه دویم از سال شمسی و آن میانه فروردین و خردادماه است. مدت ماندن آفتاب در برج ثور. و آن مطابق است با ثور عربی و نیسان سریانی و جیهه هندی و دارای سی و یک روز است... روز سیم از هرماه شمسی. سوم روز ماه. آتش، نار...، به معنی فرشته موکل نار نیز به اندک تکلف راست می‌آید...»[۲] وقتی امین‌پور این واژه را در ابیات زیر به‌کار می‌گیرد:

آغاز فروردین چشمت، مشهد من شیراز من اردیبهشت دامن تو

(امین‌پور، ص۳۵)

---

[۱] .پالمر، همان، ص۱۶۱.

[۲] .لغت‌نامه دهخدا، ذیل، اردیبهشت.

www.takbook.com

همه این معانی در واژگانی مانند «بهار و طراوت و لطافت آن» محدود می‌شود. باز از همین نوع است واژگان اصفهان و خوزستان در شعر زیر:

هر اصفهان ابرویت نصف جهانم　　خـــرمای خوزستان من خندیدن تو

(همانجا)

انحراف‌های معانی نیز از این نوع تغییر معنا محسوب می‌شود. در انحراف معنایی، معنای واژگانی در هم‌نشینی واژگان دیگر تغییر معنا داده، به سمت معنای دیگری گرایش می‌یابد. در این سطر «مطلع» با توجه به شرق و تغزل و چشم هرلحظه به سمت معنای خاصی(طلوع خورشید، مطلع و بیت نخستین شعر و درخشندگی) انحراف می‌یابد:

ای مطلع شرق تغزل، چشم‌هایت(همان:۴۱)

گاه نیز میان ترکیبات موسیقی معنوی مانند تضاد، ایهام، حس‌آمیزی و... رعایت شده است. در بیت زیر:

صورتگران چین همه انگار خوانده‌اند　　زیباشناسی نظـــری پیش چشـــم تو

(همان:۴۷)

واژه «نظری» در ترکیب «زیباشناسی نظری» با توجه به «چشم» به سمت «اهل نظر بودن» انحراف می‌یابد و با توجه به «خواندن و زیباشناسی» به سمت معانی‌ای مانند «تئوری» گرایش می‌یابد. حس‌آمیزی نیز نوعی انحراف معنایی ایجاد می‌کند. واژه «سبز» در سطرهای زیر:

و سلامی سبز/ توی حوض کوچک خانه/ به ماهی‌ها بگویی(همان:۱۰۰-۱۰۱)

به سمت معنایی غیر از رنگ مشهور انحراف یافته است. معنای دقیق این واژه حتی در بافت معنایی شعر قابل تشخیص نیست. باز از همین نوع است ترکیبات زیر:

در مشام باد/ عطر بنفش نام تو می‌پیچد(همان:۲۶۷)، **در موج بنفش عطر گل می‌بینم**(همان:۸۳)، **بوی حرف دیگران نمی‌دهد**(همان:۳۰۹)، نیز ترکیبات: **نبض آبی**(ص:۴۱)، **سلام خیس**(ص۱۳۸)

www.takbook.com

۲-۸-تغییر جای ترکیب

اجزای ترکیب می‌تواند لغزان باشد و گاهی جابه‌جا می‌شود و زبان را برجسته می‌سازد. این نوع حرکت به‌گونه‌هایی مانند فک اضافه، اضافه مقلوب و دادن صفتی به صفت دیگر انجام می‌گیرد. در سطر: «**بر خلسه‌وارِ خلوت من می‌پراکند**»(همان:۱۰۷) صفت را قبل از موصوف آورده اما با قرار دادن حرکت کسره طوری وانمود ترکیب اضافی و «خلوت» مضاف‌الیه به نظر آید. نیز در این سطرها: «**تا ذره ذره بسازیم/ بر بامی از بلند شهادت/ تندیسی از عروج**»(همان: ۳۷۷) شاعر صفت «بلند» که متناسب با «بام» است حرکت داده و مضافی برای «شهادت» در نظر گرفته است. در سطر زیر:

آژیر قرمز است که می‌نالد/ تنها میان ساکت شب‌ها(ص۳۸۸)

شاعر با جابه‌جایی ارکان ترکیب، به‌جای موصوف و صفت «شب‌های ساکت»، ترکیب اضافی «ساکت شب‌ها» آورده است. همچنین در این بیت:

چو گلدان خالی لب پنجره پر از خاطرات ترک‌خورده‌ایم

(همان:۳۱۴)

شاعر صفت «ترک‌خورده» که متناسب با «گلدان» است به «خاطرات» سرایت داده است.

به طور کلی می‌توان گفت ترکیب‌سازی از مهمترین ویژگی‌های ادبی شعر امین‌پور محسوب می‌شود و تازگی و برجستگی زبان و بسیاری دیگر از خلاقیت‌های شعری وی از رهگذر ترکیب‌سازی ظهور یافته است. کمتر شعری از اوست که دربردارنده چند خلاقیت در حوزه ترکیب نباشد. اشعاری از وی که خالی از ابتکار در حوزه ترکیب است شعری ساده و بدون حادثه است و ارزش‌های زیباشناسی چندانی ندارد. شعر «همزاد عاشقان جهان» از این دست محسوب می‌شود:

هرچند عاشقان قدیمی/ از روزگار پیشین تا به حال/ از درس و مدرسه/ از قیل و قال/ بیزار بوده‌اند/ اما/ اعجاز ما همین است:/ ما عشق را به مدرسه بردیم/ در امتداد راهرویی کوتاه/ در یک کتابخانه کوچک/ بر پله‌های سنگی دانشگاه/ و میله‌های سرد فلزی/ گل داد و سبز شد/ آن روز، روز چندم اردیبهشت/ یا چند شنبه بود/ نمی‌دانم/ آن روز هرچه بود/ از روزهای

www.takbook.com

آخر پاییز/ یا آخر زمستان/ فرقی نمی‌کند/ زیرا/ ما هر دو در بهار/-در یک بهار-/ چشم به دنیا گشوده‌ایم...(همان:۸-۹)

خلاقیت‌های شاعر در عرصه ترکیب‌سازی در این شعر دیده نمی‌شود و همه صفات، هم‌قد واژگان دیگر و خالی از برجستگی است و شعر منطقی نثری و بدون حادثه گرفته است.

www.takbook.com

۳-کارکردهای هنری روشنگر در شعر

روشنگر یا ممیز از جمله بحث‌های نحوی است که در بیشتر کتب دستوری به آن پرداخته شده و معمولاً در مبحث عدد یا صفات شمارشی ذکری از آن رفته است. «هرگاه بخواهند مقدار چیزی را معین کنند لفظی را که بر مقدار دلالت کند پس از عدد آورند: دو من قند، سه خروار شکر... گاه پس از عدد لفظی متناسب معدود آورند بدین قرار: در انسان نفر، در حیوان رأس، در لباس و فرش دست، در کتاب جلد...»[۱] بسیاری از ممیزها برای معدودهایی به کار می‌روند که قابل توزین باشد. برخی محققان ممیزهای دیگر را برساخته در قرون اخیر دانسته‌اند: «منشیان قرن‌های اخیر برای بیان معدود و تمیز آن الفاظی را اصطلاح کرده‌اند.»[۲] همایون‌فرخ نیز همین عقیده را دارد و می‌نویسد: «در موردهایی که برای تعیین و توضیح مقدار یا نوع جنس احتیاج باشد در قرن اخیر بیشتر کلماتی از قبیل نفر، خروار، من، سیر، مثقال، زنجیر، جلد، قبضه و غیره یعنی کلمه‌هایی که بر مقدار یا تشخیص جنس یا معرفی معدود دلالت دارد بعد از عدد و پیش از معدود ذکر می‌کنند و قدما فقط چند کلمه ذکر کرده‌اند از قبیل گونه، ره و غیره»[۳] البته برخی معتقدند در گذشته نیز ممیزهای مختلفی وجود داشته و برای این نظر مثال‌های متنوعی از اشعار سنتی ذکر کرده‌اند.[۴] از آن جمله است مثال‌های زیر:

یک کوهسار نعره نخجیر جفت‌جوی یک مرغزار ناله مرغان زار

(عمعق بخارایی، ص۱۶۳)

من بیدل و دستارم، در خانه خمارم یک سینه سخن دارم هین، شرح دهم یا نه

(مولوی،۱۳۶۳، ص ۱۱۹)

---

[۱].قریب و دیگران، همان، ج۲، ص ۲۰-۲۱.

[۲].مشکور، همان، ص۶۴.

[۳].همایونفرخ، همان، ص۳۱۲.

[۴].ذاکری، احمد(۱۳۸۴) «مقیاس‌های شاعرانه و سبک هندی». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال۴۸، شماره۱۹۷، ص۱۱۵.

www.takbook.com

گرچه از این بنده یـادت مـــی نیاید باد صـــد دیوان ســـخـــن زو یادگـــارت

(انوری،ص ۲۶)

از میان کتب دستوری، فرشیدورد بیش از دیگران به این مبحث پرداخته است. وی این نقش نحوی را روشنگر یا روشنگر معدود نامیده‌اند چراکه «معنی معدود را روشن می کند و اندازه و ویژگی‌های دیگر آن را مشخص می‌سازد و ابهامش را برطرف می‌نماید»[1] وی معتقد است معدود بعد از روشنگر را می توان متمم آن دانست زیرا اسم را در این موارد به صورت متمم هم می توان به کار برد و پیش از آن حرف اضافه آورد و گفت: یک مثقال از چای، یک قبضه از تفنگ»[2] آن‌چنان که در این سطر نیز دیده می‌شود:

بابک میان یک وجب از خاک باغچه/ بذری فشانده است(فرخزاد، ص۲۴۹)

در بسیار موارد به جای «از» در این موارد کسره می‌آید که از دید دستور ساختاری نقش روشنگر تغییر می‌یابد و نقشی دیگر به اقتضای ساختار جمله می‌پذیرد و معدود نیز نقش مضاف‌الیه می گیرد اما باز از نظر معنایی بهتر است در این موارد نیز آنها را روشنگر محسوب کنیم:

تمام هستی من/ چو یک پیالهٔ شیر/ میان دستم بود(همان، ص۲۷۴)

«پیاله» از نظر معنایی روشنگر است اما بر حسب اینکه کسره گرفته، موجب شده «شیر» نقش مضاف‌الیه گیرد و خود پیاله نقش متمم(بر حسب اینکه قبل از آن نقش‌نمای متمم «چو» آمده) گرفته است.

ذکر عدد همیشه ضروری نیست و نمی‌توان روشنگر را منحصر به مبحث اعداد دانست. به جای «یک لقمه نان، یک نوع حیوان، فرسنگی راه، مقداری غذا و...» می‌تو ان گفت: «لقمه‌ای نان، نوعی حیوان، یک فرسنگ راه، یک مقدار غذا و...» و این موارد معمولا هنگامی است که بتوان به جای «یک» از «ی» وحدت یا نکره استفاده کرد، آن‌چنان‌که در این شعر دیده می‌شود:

---

[1].فرشیدورد، همان، ص۲۳۱.

[2].همان، ص۳۱۷.

www.takbook.com

بر آن گسترده‌خوان گویی چه بودم؟ گربه‌ای کوچک

که غیر از لقمه‌ای نان، خـــواهش دیگـــر نمی‌کردم

(قائم مقامی، ص۳۷)

برخی ممیز را به دو دسته اختیاری و اجباری تقسیم کرده‌اند: «ممیزهایی که چیزی به معنا نمی‌افزایند و وجود آنها اختیاری است: دو جلد کتاب، یک دستگاه رادیو... و ممیزهایی که به معنا می‌افزایند و وجود آنها اجباری است: دو متر پارچه، صد گرم عدس[۱] از منظرهای دیگر نیز قابل تقسیم‌بندی است ازجمله از حیث عمومی و اختصاصی بودن با این توضیح که برخی ممیزها مختص به معدود یا معدودهایی خاص‌اند؛ مانند قبضه برای سلاح، فروند برای کشتی و هواپیما و برخی نیز دایره‌ای گسترده دارند و در موارد مختلفی استفاده می‌شوند، مثل «تا، نوع و مشت» در این مثال‌ها: «هفت تا مرد، هفت تا پرنده، هفت تا آسمان، هفت نوع غذا، هفت نوع دارو، یک مشت دارو، یک مشت خاک، یک مشت کتاب و امثالهم»

همانند مباحث قبل، هدف بررسی نگارنده شناخت نقش‌های هنری این مبحث دستوری است. ارتباط میان روشنگر و معدود در شعر در سه دسته مختلف جای می‌گیرند. این مبحث در شعر گاهی بدون کارکردهای زیباشناختی است و همانند زبان عادی به کار می‌رود:

مزامیر شب اندام تو را، مثل یک قطعه آواز به خود جذب می‌کند(سپهری، ص۳۰۹)

گفتم از میدان بخر یک من انار خوب(همان، ص۲۱۶)

کاربرد «من» برای «انار» و «قطعه» برای «آواز» روشنگرهایی مرسوم و عادی‌اند. در برخی موارد میان روشنگر و معدود ارتباطی مرسوم نیست اما باز از نظر هنری پیوندهایی میان آنها وجود دارد و نوعی ارتباط مراعات نظیری میان آنها برقرار است:

این چه شعر است که صد میکده مستی با اوست مست مستم کن از این باده به پیغامی چند

(مشیری، ص۱۱۸)

---

[۱].ر.ک: وحدیان کامیار و عمرانی، ص۸۸.

www.takbook.com

واحد «میکده» برای «مستی» رایج نیست اما این دو با هم ارتباطی معنوی دارند. باز از این نوع است بیت زیر:

نیست در کنـج قفـس شـوق بهـارانم به دل کز خیالت صد چمن گل در کنارم کرده‌ای

(شفیعی کدکنی، شهادتگاه)

روشنگر متناسب با «گل» واژه «شاخه» است اما شاعر «چمن» به کار برده که اگرچه مرسوم نیست اما پیوندی معنوی با آن دارد. در موارد دیگر میان این دو کلمه هیچ ارتباطی وجود ندارد و زاییده تخیل شاعر است:

من از او پرسیدم دل خوش سیری چند؟(سپهری، ص۲۰۳) استفاده از «سیر» که واحد وزن است در زبان عادی تناسبی با «دل» ندارد. «**و به آواز قناری‌ها/ که به اندازه یک پنجره می‌خوانند**(فرخزاد، ص۳۶۱) میان روشنگر «پنجره» و معدود «آواز» ارتباطی خلاقانه ایجاد شده است. اهمیت این نوع روشنگرها به حدی است که بدون آن شعر، بخش مهمی از ارزش‌های هنری خود را از دست می‌دهد:

با یک سبد ترانه و لبخند/ خود را به کاروان رساندم(شفیعی کدکنی، قصد رحیل)

مانند دیگرمباحث دستوری، در بسیاری موارد، روشنگر نیز بستری برای خلاقیت شاعر در برجستگی زبان و معناآفرینی فراهم آورده و جنبه‌های هنری و زیباشناختی متنوعی به شعر افزوده است. شاعر تناسب مرسوم میان روشنگر و معدود را در هم می‌شکند و ارتباط‌های تازه‌ای ایجاد می‌کند.

۳-۱-روشنگر و ساخت تصویر[۱]

شیوه ساخت تصویر و ساختاری که شاعر برای ایجاد ارتباط تصویری به کار می‌گیرد، بسیار متنوع و مختلف است و نمی‌توان آنها را در انواعی مانند استعاره و مجاز و مباحثی از این دست محدود کرد و حتی تشبیه نیز که آن را در انواعی مانند اضافات تشبیهی، تشبیه مضمر و امثالهم

[۱]. برای آشنایی بیشتر با نقش مقوله های دستوری در تصویر سازی ر.ک: دهرامی(۱۳۹۵) «ساختار تصویر در شعر معاصر از منظر دستور زبان فارسی». دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی. این بخش ماخوذ از آن است.

www.takbook.com

تقسیم کرده‌اند، مجموعه‌ای بسته و محدود نیست و شاعر از شگردهای دیگری نیز بهره می‌گیرد. روشنگر نیز یکی از شگردهای ایجاد تصویر در شعر است. ارتباط میان معدود و روشنگر در برخی عبارات شاعرانه، همانند اضافات تشبیهی است و هدف شاعر از ذکر روشنگر ایجاد ارتبا تصویری میان این دو است. در این موارد شاعر از واژه‌ای به عنوان روشنگر بهره می‌برد که واحدی برای اندازه، تعداد، نوع و موارد دیگر محسوب نمی‌شود و در زبان غیرشاعرانه هیچ‌گاه در مقام روشنگر به کار نمی‌رود:

یک کهکشان شکوفه گیلاس/ نقشی کشیده بود بر آن نیلگون پرند/ شعری نوشته بود بر آن آبی بلند(مشیری، ترنم رنگین)

شاعر امتداد شکوفه‌های گیلاس را همانند کهکشان دیده است ولی به جای آنکه از ساختار تشبیه مستقیم یا اضافه تشبیهی یا استعاره و موارد دیگر بهره بگیرد در ساختار روشنگر این ارتباط را برقرار کرده است. این شگرد بستری برای خلاقیت‌ها فراوانی فراهم کرده است که برجستگی زبان نه تنها در نوع تصویر بلکه در چگونگی ایجاد ساختار ارتباط تصویری است. به عنوان مثال در عبارتی مثل «لبخند او مانند غزل‌های حافظ بود و گفتار او مانند گفتار سعدی بود» هرچند در نوع خود تصویری قابل اعتناست اما شاعر با ابتکار در ساختار ارائه آن بوسیله روشنگر و معدود، اهمیت تصویر را دوچندان کرده است:

به هر لبخند یک حافظ غزل داشت به هـــر گفتار صـد سعـــدی سخن بود

(مشیری، لال)

البته در پاره‌ای موارد تصاویر پوشیده‌تر بیان می‌شود: «**باغ صدخاطره خندید/ عطر صد خاطره پیچید**»(مشیری، کوچه) «باغ صدخاطره» در واقع «صد باغ خاطره» است که در آن «خاطره» به «باغ» مانند شده اما شاعر نظم و ترتیب رایج میان عدد و روشنگر و معدود را به هم ریخته است.

«**کاندر کبود مردمک بی‌حیای آن/ فانوس صد تمنا-گنگ و نگفتنی-/ با شعله لجاج و شکیبایی/ می‌سوزد**(شاملو، ص۳۶)

www.takbook.com

عبارت «فانوس صد تمنا» در واقع «صد فانوس تمنا» بوده که در این ارتباط، تمنا به فانوس مانند شده است.

گاه نیز شاعر به ارتباط دو وجهی که میان معدود و روشنگر ایجاد می‌شود، اکتفا نمی‌کند و آن را در ساختار تصویری دیگر به کار می‌گیرد و زبان را به شدت تصویری می‌سازد:

فرهادوار تیشه به کف، راه می‌گشود/ هرواژه کلامش/ یک شاخه نور بود/ هر نقطه پیامش/ یک گردباد آتش(مشیری، یک گردباد آتش)

شاعر ابتدا در عبارت «یک شاخه نور» به کمک ساختار روشنگر و معدود، نور را به شاخه‌ای مانند کرده ولی به آن اکتفا نکرده و آن را یک بخش از ارتباط تصویری دیگری محسوب کرده و مشبه‌به «هر واژه کلامش» قرار داده است. مشیری در ادامه شعر نیز باز در عبارت «هر نقطه پیامش/ یک گردباد آتش» همین نوع تزاحم تصاویر ایجاد کرده است.

۳-۲-ایجاد اغراق شاعرانه با روشنگر

روشنگر به عنوان واحدی برای تعیین دقیق‌تر مواردی چون اندازه، زمان و مکان استفاده می‌شود. شاعر گاهی با کمک روشنگری خاص، در تعیین این موارد اغراق را به شعر تزریق می‌کند. البته در مورد قبل نیز اغراق وجود دارد و هیچ تصویری بدون اغراق نیست اما در آنجا تصویر برتری دارد و در این مورد هیچ تصویری دیده نمی‌شود یا تصویر در درجه دوم قرار دارد:

به گل فکر کن/ به پهنای یک آسمان گل/ به دریای تا بیکران گل(مشیری، خار روزگار)

شاعر برای نشان دادن عظمت و گسترش گل، با اغراق وسعت گل را با آسمان تعیین کرده است.

آسمان دریای آبی، ابرها قوهای مست شوق یک دریا تماشا بر نگاهم داده بود

(مشیری، یک لحظه آرامش)

www.takbook.com

شاعر «دریا» را واحد «تماشا» قرار داده و از این طریق با اغراق نوع نگاه خود را نشان داده است.

مـــرا می‌خـــواستی اما چه حـــاصـل؟ برایت هرچه کـــردم باز کـم بود

مرا روزی رها کردی در این شهر، که این یک قطره دل، دریای غم بود

(مشیری، نوای بی نوایی)

شاعر برای نشان دادن کوچکی دل، با اغراق روشنگر قطره را برای آن به کار گرفته و با کاربرد دریای غم، این اغراق را بیشتر ساخته است. البته در بسیاری از موارد به علت کثرت استعمال، اغراق آن چشم‌گیر نیست و عادی شده است. مثل «یک نفس عمر، یک عالم غم و امثالهم»:

مگر این می‌پرستی‌ها و مستی‌ها/ برای یک نفس آسودگی از رنج هستی نیست(مشیری، چرا از مرگ می‌ترسید)

هرچند امیدی به وصال تو ندارم یک لحظه رهایی ز خیال تو ندارم

(شفیعی کدکنی، زمزمه یک)

من همین یک نفس از جرعه جانم باقی است/ آخرین جرعه این جام تهی را تو بنوش(مشیری، طومار تلاش)

زان شب غمگین که از کنار تو رفتم یک نفس از دست غم قرار ندارم(مشیری، گل خشکیده)

۳-۳-کارکردهای دیگر

ایجاد تنش و جدال میان واژگان از مهم‌ترین ابزارهای ساخت زبان شاعرانه است. در زبان عادی و برخی اشعار که روشنگر در آنها به شیوه زبان مرسوم و غیرادبی به کار رفته، تنشی میان این عنصر دستوری و دیگر واژگان دیده نمی‌شود: «**من که از پژمردن یک شاخه گل/ از نگاه ساکت یک کودک بیمار.../ اشک در چشمان و بغضم در گلوست**(مشیری،

www.takbook.com

اشکی در گذرگاه تاریخ) اما هرگاه شاعر برخوردی هنری و خلاقانه با آن داشته باشد، روشنگر در کانون تنش هنری شعر واقع می‌شود. این تنش‌ها گاه مانند بسیاری از موارد قبل میان معدود و روشنگر است اما نباید آن را محدود به این نوع تنش کرد، چراکه در بسیاری موارد، میان معدود و روشنگر ارتباطی عادی و مرسوم است اما نسبت به اجزای دیگر کلام، برجستگی و تنش دارد. در این بیت صائب:

ز نغمه تا خدا یک کوچه راه است بر این بانگ بلندم نی گواه است

شاعر از روشنگر «کوچه» برای معدود «راه» استفاده کرده که البته برجستگی خاصی ندارد اما کاربرد آن برای نشان‌دادن مسیر میان «نغمه تا خدا» خلاقانه است و علاوه بر آنکه از نظر معنایی اهمیت موسیقی را نشان می‌دهد از نظر تصویری نیز اهمیت دارد چراکه «نی» غیرمستقیم به کوچه مانند شده و اگر در سوراخ نی نگاه شود که مانند کوچه‌ای تنگ است، خلاقیت شاعر در این تصویرسازی بهتر نمایان می‌گردد.

حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود(سپهری، ص۲۴۸) «یک تکه چمن» عادی است اما نسبت به «حرف‌هایم» برجستگی ایجاد کرده است.

زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود(سپهری، ص۲۷۷) اسناد «یک خوشه انگور» برای «زن» مجازی و هنری است.

کارکرد دیگر روشنگر، محسوس ساختن معدود است. روشنگر نوعی واحد شمارش، وزن، تعیین زمان و جنس است و معدود را روشن‌تر و محسوس‌تر می‌سازد. این کارکرد موجب شده برخی شاعران برای تجسم بهتر معدود در ذهن مخاطب از آن بهره ببرند:

صد کاروان شوق/ صد دجله نفرت/ در سینه‌ات بود اما نهفتی(شفیعی کدکنی، آیا تو را پاسخی هست)

شاعر برای محسوس ساختن مفاهیم ذهنی‌ای چون شوق و نفرت از روشنگرهایی عینی(کاروان و دجله) استفاده کرده است.

www.takbook.com

صد خزان افسردگی بودم بهارم کرده‌ای تا به دیدارت چنین امیدوارم کرده‌ای

(شفیعی کدکنی، زمزمه یک)

خزان موجب شده افسردگی محسوس‌تر گردد.

آتشین بال و پر و دوزخی و نامه سیاه جهـــد از دام دلم صـد گله عفریته آه

(اخوان ثالث، آخر شاهنامه، ص ۴۹)

شاعر برای اینکه تجسمی عینی از جهش «آه‌های تیره از درون خود» را ارائه دهد، از واژه «گله» بهره برده است.

www.takbook.com

٤-کارکردهای هنری بدل در شعر معاصر

بدل از نقش‌های وابسته و همسان‌سازی است که معانی و توضیحاتی به هسته خود یا مبدل‌منه می‌افزاید. گاهی گوینده هنگام ذکر کلمه‌ای در جمله احساس می‌کند توضیحات بیشتری نیاز است، به همین دلیل یا دلایل دیگر، کلمه‌ای دیگر را که دارای نقش واحدی است، همسان هسته قرار می‌دهد. فرشیدورد که تحقیقات گسترده‌ای در مورد بدل انجام داده هسته را بدل‌دار نام نهاده در تعریف بدل می‌نویسد: «بدل گروه اسمی یا اسمی است غیر مکرر و توأم با درنگی خاص که با اسم یا گروه اسمی دیگر به نام بدل‌دار دارای یک مرجع و یک نقش واحد دستوری است»[۱] بدل یکی از عناصر گسترش‌دهنده جمله است که هدف از آوردن آن مواردی چون رفع ابهام از بدل‌دار و افزودن توضیحات به آن است؛ این توضیحات «یکی از خصوصیات صاحب اسم از قبیل لقب، شهرت، شغل، مقام و عنوان وی را می‌رساند و او را برای مخاطب یا خواننده بهتر می‌شناساند.»[۲] یکی از راه‌های شناخت بدل که معمولاً در تعاریف آن نیز ذکر می‌کنند از منظر آوایی است که براساس آن درنگ خاصی که قبل و بعد از آن صورت می‌گیرد و راه شناخت دیگر آن قابلیت حذف بدل از جمله است و حذف آن به معنای جمله خللی وارد نمی‌سازد.[۳]

---

[۱]. فرشیدورد(۱۳۸۸)، ص۳۵۷. فرشیدورد در مقاله مفصلی که یکی از کامل‌ترین تحقیقات در مورد بدل است، آن را به دو دو دسته لفظی و معنوی تقسیم می‌کند که هریک انواع مختلفی دارد. بدل لفظی از منظر ایشان شامل چنین دسته‌هایی است: گروه بدلی ضمیری(ما دانشجویان)، بدل‌دار لقب یا عنوان و کنیه و بدل اسم خاص(شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی، خسرو انوشیروان[۱])، بدل‌دار اسم عام و بدل اسم خاص(دوست عزیزم فریدون)، بدل‌دار اسم خاص و بدل اسم عام(هوشنگ برادر من)، بدل و بدل‌دار هر دو اسم عام(برادر من آن مرد مهربان)، بدل‌دار گروه اسمی عددی است و بدل برای رفع ابهام آن(آن دو نفر، هوشنگ و فریدون به بازار رفتند)، بدل‌دار واژه اشاری یا واژه‌ای با صفات اشاری و بدل جمله‌ای است برای رفع ابهام(این مصرع سعدی: عبادت به جز خدمت خلق نیست...)، بدل‌دار «مثال» است و گاه به‌جای آن دو نقطه می‌آید و بدل نقل قول و تفصیل سخنان مجمل است(حافظ طبیعت را به چاه تشبیه کرده است: پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به در آی) و موارد دیگر. بدل معنوی نیز شامل این دسته‌هاست: بدل دار معنوی اسم یا ضمیر و بدل جمله کوچک بدلی(من که فریدونم)، بدل‌دار و بدل در دو جمله مختلف به‌کار می‌روند(فرشته را دیدم، آن گل زیبا به من لبخند زد)، بدل اسنادی(این مرد منوچهر است و گاهی یعنی به‌جای فعل اسنادی می‌آید: جبل یعنی کوه) .(ر.ک: فرشیدورد(۱۳۵۶) «بدل و گروه اسمی بدلی»، نشریه دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، ص۱۲۶-۱۵۰)

[۲].احمدی گیوی و انوری، ص۱۰۴.

[۳].فرشیدورد(۱۳۸۸)، ص۳۵۷. البته ویژگی اخیر، در مورد قید نیز صادق است.

www.takbook.com

بیشتر دستورنویسان بدل را اسم یا گروه اسمی محسوب کرده و ذیل نقش‌های نحوی اسم آورده‌اند. خیام‌پور می‌نویسد: «حالت بدلی آن است که اسم برای توضیح یا تاکید اسمی دیگر آورده شود»[۱] فرشیدورد نیز آن را گروه اسمی محسوب کرده است: «گروه اسمی بدلی یکی از اقسام گروه‌های اسمی چند هسته‌ای است که...»[۲] همین‌گونه است احمدی گیوی و انوری(ص۱۰۴) و وحیدیان کامیار و عمرانی(ص۹۷) نیز بدل را گروه اسمی دانسته‌اند در حالی که گروه‌های دیگر مثل قید نیز می‌تواند بدل واقع شود و نمونه‌های مختلفی از این کاربرد در شعر دیده می‌شود:

نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان نیم‌شب، دوش به بالین من آمد بنشست

(حافظ، ص۱۰۸)

دوش، وقت سحـر از غصـه نجاتم دادند واندر آن طلمت شب آب حیاتم دادند

(همان، ص ۱۴۰)

که همان خصوصیات شناخت بدل مانند درنگ قبل و بعد از آن و قابلیت حذف در «دوش و وقت سحر» وجود دارد و این کلمات نه اسم، که قیدند. بنابراین بدل‌دار از حیث نوع کلمه می‌تواند ضمیر(ما، مدرسان زبان و ادبیات فارسی)، اسم(حافظ، شاعر بزرگ) و قید(نیمه شب، دوش) باشد و انواع دیگر کلمات معمولاً کمتر بدل می‌گیرند[۳]. بدل نیز از منظر نقشی که به اقتضای هسته خود می‌گیرد شامل مواردی چون مسندالیه، مسند، مفعول، منادا، قید و متمم است.

جای ذکر بدل گاهی بلافاصله بعد از بدل‌دار است، مانند«حوری، دختر بالغ همسایه» و گاهی نیز به صورت گسسته است که میان بدل‌دار و بدل اجزایی از کلام فاصله می‌اندازد، مانند «**او را کشتم/ خودم را/ و در آهنگ فراموش شده‌اش/ کفنش کردم**»(شاملو، ص۷۴) که «کشتم» میان بدل و بدل‌دار فاصله انداخته است.

---

[۱].خیام‌پور، ص۳۹.

[۲].فرشیدورد(۱۳۸۸)، ص۳۵۷.

[۳]. مثل صفت که بندرت در مقام بدل نیز واقع می‌شود: من به آوار می‌اندیشم.../ و به گوری کوچک/ کوچک چون پیکر نوزاد(فرخزاد، ص۱۹۳)

www.takbook.com

بدل نیز مانند دیگر مباحث دستوری در شعر نقش‌های هنری مختلفی دارد و این نقش تنها به دلیل افزودن توضیح نیست. شاید در نگاه نخست بدل که توضیحی به هسته خود می‌افزاید و مقصود شاعر و محدوده معنایی را می‌کاهد، در شعر معاصر که ابهام جایگاه خاصی در آن دارد، از ارزش‌های شعر بکاهد اما استفاده خلاقانه از آن، نه تنها از ارزش شعر نمی‌کاهد بلکه با قرارگرفتن در کانون تنش شعر، موجب تعالی آن می‌گردد.

٤-١-بدل و تصویرسازی[1]

آن‌چنان‌که در بحث روشنگر گفتیم ساختار و شگردهای ارائه تصویر بسیار متنوع و مختلف است و ارائه تصویر در ساختار نحوی بدل یکی از این شگردهاست که علاوه بر اینکه خود تصویر موجب تعالی کلام می‌گردد، ساختار هم‌نشینی ارکان و طرفین تصویر نیز سخن را برجسته‌تر می‌سازد. افزودن توضیح به مبدل‌منه در این ساختار براساس معنایی حقیقی واژگان نیست بلکه برخاسته از تخیل شاعر است. «در زبان شعر، برخلاف زبان ارجاعی، دو رکن گروه همسان ممکن است دارای ویژگی‌های مختلف و در نتیجه از نظر معنایی ناهمگون باشند. به بیان دیگر، در همسان‌پنداری شاعرانه غالباً بین بدل و مبدل‌منه، همسانی حقیقی وجود ندارد. همسانی آنها ادعایی و مجازی است و براساس تخیل و پندار گوینده شکل می‌گیرد»[2] در سطر زیر:

«**آن تیره مردمک‌ها، آه/ آن صوفیان ساده خلوت‌نشین من/ در جذبه سماع دو چشمانش/ از هوش رفته بودند**»(فرخزاد، ص ۱۶۹)

بدل(آن صوفیان ساده خلوت‌نشین من) مشبه‌به بدل‌دار(آن تیره مردمک‌ها) واقع شده که میان آنها از نظر منطقی و حقیقی ارتباطی نیست و شاعر براساس تخیل خود این همسان‌پنداری را ایجاد کرده است. از همین نوع است سطرهای زیر:

---

[1]. برای آشنایی بیشتر با نقش مقوله های دستوری در تصویر سازی ر.ک: دهرامی(۱۳۹۵) «ساختار تصویر در شعر معاصر از منظر دستور زبان فارسی». دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی؛ این بخش ماخوذ از آن است.

[2].عمران‌پور و صهبا(۱۳۸۸) «همسان‌سازی و کارکردهای زیباشناختی آن در شعر اخوان». فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره سیزدهم، ص ۱۲۳.

www.takbook.com

و قلب- این کتیبه مخدوش/ که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند-
(فرخزاد، ص۲۰۶)

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پر آتش- ای نعل‌های خوشبختی-(فرخزاد، ص ۲۱۸)

در خواب‌های من/ این آب‌های اهلی وحشت/ تا چشم بیند کاروان هول و هذیان است(اخوان، از این اوستا، ص ۳۷)

فکر می‌کردم به فردا، آه/ فردا/ حجم سفید لیز(فرخزاد، ص۲۲۵)

بدل‌هایی که هسته آنها نقش منادایی دارند نیز از شیوه‌های پربسامد در شعر معاصر است که گاه توضیحی به منادا می‌افزاید و آن را مشخص می‌سازد و هدف شاعر تصویرسازی نیست:

شما هم ای خریداران شعر من/ اگر در دانه‌های نازک لفظم.../ شراب و شهد می‌بینید غیر از اشک و خونم نیست(نادرپور، شعر انگور)

ابلیس، ای خدای بدی‌ها، تو شاعری من بارها به شاعریت رشک برده‌ام

(نادرپور، شعر خدا)

وقتی شاعر با بیان خطابی و دوم شخص، مخاطب خود را مورد خطاب قرار می‌دهد، استفاده از نقش نحوی منادا از شیوه‌های مناسبی است که ساختار کلام را برای تصویرسازی و ساخت استعارات و تزاحم تصویر فراهم می‌کند:

خجسته پوپک من، ای یگانه کودک من امید زیستـــنم، دیـــدن دوباره توست

(نادرپور، کتاب پریشان)

هان، ای ونیز من،/ ای دختر خیال/ چون از حریر نازک مهتاب‌های دور، پیراهن سپید عروسان به بر کنی(نادرپور، یاد ونیز)

ایا بهار، الا ای بشیر تازه طور/ ایا پیمبر فصل/ تو، ای که آتش نارنج را از شاخه سبز/ به یک نسیم/ برافروزی و برویانی(نادرپور، خطبه‌های بهاری)

www.takbook.com

ای شعر، ای طلسم کهن، ای طلسم شوم پای من ای دریغ، به دام تو بسته ماند

(نادرپور، طلسم)

پاییزم ای قناری غمگینم(اخوان، آخر شاهنامه، ص۵۸)

ای تپش‌های تن سوزان من آتشی در سایه مـــژگان من

(فرخزاد، ص ۲۲۹)

گاهی این شیوه، استعاره را که آن را عالی‌ترین شیوه تصویرسازی می‌دانند، تنزل می‌دهد و به تشبیه تبدیل می‌کند اما از حیث اینکه شاعر ساختار قابل اعتنایی برای این تبدیل برگزیده، سخن تعالی خاصی می‌یابد؛ آن‌چنان‌که شاعر در این بیت چنین کرده:

پلنگ من، دل مغرورم پرید و پنجه به خالی زد

که عشـق، ماه بلند من ورای دست رسیدن بود

(حسین منزوی)

«دل مغرورم» بدلی برای «پلنگ من»، و «ماه بلند من» نیز بدل «عشق» است. بدون بدل، تصویر استعاری است و مخاطب باید خود برای درک معنای استعاری بکوشد و ذکر بدل از ابهام شعر کاسته است.

٤-۲-بدل‌های توصیفی

یکی از وجوه تصویر، توصیف است. توصیف نشان‌دادن ویژگی شخصیت‌ها، مکان، زمان، چگونگی حادث شدن رویدادها و امثالهم است که بر اساس آن شاعر مجموعه ای از اوصاف و صفات شی یا پدیده‌ای را در قالب تمهیدات بیانی به دنبال یکدیگر می آورد. مقصود ما از بدل توصیفی مواردی است که شاعر با افزودن صفات یا مضاف الیه به هسته و بدل‌دار، این گروه را بدل هسته قرار می‌دهد. شاید بتوان چنین ساخت‌های همسانی را تأکید دانست اما از آنجا که در تأکید، واژه معمولاً به صورت لفظی و بدون

www.takbook.com

تغییر و یا به صورت ضمیر مشترک ذکر می‌شود، بهتر است این موارد را که تکرار کامل لفظی نیست، بدل توصیفی نامید:

آهسته آب شد/ و ریخت ریخت ریخت/ در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار(فرخزاد، ص۲۶۵)

شاعر ابتدا «ماه» را آورده و در ادامه با افزودن صفات به آن، گروه بدلی ساخته است. همین نوع است سطرهای زیر:

درخت کوچک من/ به باد عاشق بود/ به باد بی‌سامان(فرخزاد، میان تاریکی)

در تمام طول تاریکی/ سیرسیرک‌ها فریاد زدند:/ ماه، ای ماه بزرگ(فرخزاد، عاشقانه)

این‌گونه بدل‌ها، از حیث کارکردهای بلاغی نشان‌دهنده دغدغه شاعر و تزریق حس و عاطفه شاعر به سخن است، آن‌چنان‌که در شعر زیر، در هر بدل، صفتی متناسب با عاطفه شاعر افزوده شده است و بسامد بدل در آن به حدی است که با حذف آن تقریباً چیزی از شعر باقی نمی‌ماند:

«**جمعه ساکت/ جمعه متروک/ جمعه چون کوچه های کهنه، غم انگیز/ جمعه اندیشه های تنبل بیمار/ جمعه خمیازه های موذی کشدار/ جمعه بی‌انتظار/جمعه تسلیم/ خانه خالی/خانه دلگیر/ خانه دربسته بر هجوم جوانی/ خانه تاریکی و تصوّر خورشید/ خانه تنهایی و تفأل و تردید/ خانه پرده ، کتاب ، گنجه ، تصاویر/آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت...**»(فرخزاد، جمعه)

٤-۲-بدل؛ اطناب و بسط شعر

نقش بدل در اطناب سخن، در نثر شیوه‌ای مرسوم بوده و آشناترین و رایج‌ترین آن، در نثر فنی و در بخش‌های مانند القاب و صفات ممدوح، ترسلات و امثالهم باشد که نویسنده به صورت متوالی، شان‌الخطاب‌های مختلفی را ذکر می‌کند که هسته را پرورانده و نقش بدل گرفته‌اند: «آثار حمید مرضی که در تقدیم ابواب عدل وسیاست خداوند، سلطان ماضی، یمین الدوله و

www.takbook.com

امین المله، نظام‌الدین، کهف المسلمین، ابوالقاسم محمود راست، انار الله برهانه و ثقل بالخیرات میزانه...»(کلیله و دمنه)

در شعر نیز بدل می‌تواند مهم‌ترین عنصر دستوری بسط و گسترش کلام باشد. بحث «ایجاز، اطناب و مساوات» یکی از مباحث مهم علم معانی است که از گذشته مورد توجه علمای علم بلاغت بوده است. این شگرد زمانی دارای ارزش‌های بلاغی است که به اقتضای حال مخاطب و موضوع و مقام کلام یا احوال گوینده باشد، زیرا هدف سخنور از بسط دادن کلام نشان‌دادن و تبیین احوال خود و تأثیر عمیق سخن بر مخاطب است. شگردهای اطناب در کتب بلاغی بسیار گسترده و متنوع است که از مهم‌ترین آنها این موارد است: اعتراض و حشو، ایضاح بعد از ابهام، التفات، ایغال، تذییل، توشیح، ذکر خاص بعد از عام، ذکر عام بعد از خاص، تکرار، تقسیم، تکمیل و رفع شبهه، مترادفات، التذاذ، تاکید در مبالغه. بدل در ساخت برخی از این انواع نقش اصلی دارد.

در ایضاح بعد از ابهام، بدل جایگاه روشن‌ساز و توضیح‌دهنده امر مبهم است. در این کارکرد اطناب، امر مبهم توجه مخاطب را برمی‌انگیزد و بدل که مقصود اصلی کلام است با رفع ابهام، برجسته‌تر ظاهر می‌گردد:

از چار چیـز مگــذر گر عاقلی و زیرک امن و شراب بی‌غش، معشوق و جای خالی

(حافظ)

شاعر برای تاثیر بیشتر کلام، آن را با اطناب و با شیوه ایضاح بعد از ابهام آورده است. مصرع دوم، بدل برای امر مبهم «چار چیز» قرار دارد و معنای آن را روشن ساخته است. از همین نوع است ابیات زیر:

دو چیز حاصل عمر است نام نیک و ثواب وزین دو درگــذری کل من علیها فان

(سعدی، قصاید)

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوسـتان مــروت با دشمـنان مـدارا

(حافظ)

در شعر معاصر نیز شاعران برای تحریک ذهن مخاطب و ایجاد تعلیق از این شیوه اطناب استفاده کرده‌اند:

www.takbook.com

برای زیستن دو قلب لازم است/ قلبی که دوست بدارد، قلبی که دوستش بدارند(شاملو، ص ۸۵)

شاعر از این طریق، تاثیر کلام را افزوده است و این خصوصیت انسانی است که به صورت فطری حس کنجکاوی در او نهفته شده است و چنین شیوه‌ای مانند ایجاد پرسش، این حس را برای دانستن بر می‌انگیزد:

از بعد رفتنت نشناسم جز این دو حال رنج زمانه‌ای و گذشت زمانه‌ای

(نادرپور، بی‌پناه)

دو دشمن در کمین ماســـت، دایم دو دشمن می‌دهـــد ما را شکنجه

برون: سرما درون: این آتش جوع کـه بر ارکـــان ما افکنـــده پنجه

(اخوان ثالث، گرگ‌ها)

مردی که رشته های آبی رگ‌هایش/ مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش/ بالا خزیده‌اند / و در شقیقه‌های منقلبش آن هجای خونین را تکرار می‌کند/ سلام/ سلام(فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

در مثال اخیر، «هجای خونین» مبهم است و در ادامه «سلام/ سلام» که بدل است، ابهام را رفع کرده است.

در تکمیل و رفع شبه نیز که در بلاغت سنتی مطرح است، شاعر گاه از طریق بدل معنا را محدود می‌سازد تا برداشت خلاف مقصود گوینده انجام نگیرد:

آن سوی ستاره من انسانی می‌خواهم:/ انسانی که مرا بگزیند/ انسانی که من او را بگزینم/ انسانی که به دست‌های من نگاه کند/ انسانی که به دست‌هایش نگاه کنم/ انسانی در کنارِ من/ تا به دست‌های انسان‌ها نگاه کنیم/ انسانی در کنارم، آینه‌یی در کنارم/ تا در او بخندم، تا در او بگریم(شاملو، بدورد)

www.takbook.com

شاعر در ابتدا، انسانی را خواسته، اما برای این که برداشتی اشتباه صورت نگیرد، نوع انسان مورد نظر خود را به صورت بدل در ادامه سخن خود ذکر کرده است. باز از همین نوع است سطر زیر:

آه من پر بودم از شهوت- شهوت مرگ(فرخزاد، دریافت)

بدل(شهوت مرگ)، محدوده بدل‌دار(شهوت) را کاسته و برداشت‌های اشتباه را از بین برده است. باز از همین نوع است:

ما یکدیگر را با نفس‌هامان/ آلوده می‌سازیم/ آلوده تقوای خوشبختی(فرخزاد بر او ببخشایید)

در ساخت شیوه ذکر خاص بعد از عام نیز بدل نقشی اساسی دارد و کلمه عام را که به صورت اسامی و ضمایر و صفاتی عام است، مشخص می‌سازد:

دیگر خیالم از همه سو راحت است/ آغوش مهربان مام وطن/ پستانک سوابق پرافتخار تاریخی/ لالایی تمدن و فرهنگ/ و جق‌جق و جقجقه قانون(فرخزاد، ای مرز پرگهر)

چهار سطر اخیر، همه بدلی است برای «همه سو» که عام است و شاعر برای تأکید و تبیین موضوع، ابتدا به صورت کلی، سپس بار دیگر با جزیی‌نگری آن را آورده است. یا در سطر:

و ما این سو نشسته، خسته انبوهی/ زن و مرد و جوان و پیر/ همه با یکدگر پیوسته لیک از پای/ و با زنجیر(اخوان، از این اوستا، ص ۱۱)

شاعر ابتدا «خسته‌انبوهی» به صورت عام آورده و در ادامه آن را به صورت خاص «زن و مرد و جوان و پیر» ذکر کرده است.

www.takbook.com

منابع و مآخذ

۱. آتشی، منوچهر (۱۳۸۱) آهنگ دیگر. چاپ سوم، تهران: نگاه.
۲. ----------(۱۳۸۰) دیدار در فلق. چاپ دوم، تهران: نگاه.
۳. آرلاتو، آنتونی(۱۳۸۴) درآمدی بر زبان‌شناسی تاریخی. ترجمهٔ یحیی مدرسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی.
۴. آشوری، داریوش(۱۳۸۶) بازاندیشی زبان فارسی. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
۵. ابن عقیل، بهاءالدین عبدالله(۱۳۷۹).شرح ابن عقیل.ترجمه سیدعلی حسینی، قم: دارالعلم.
۶. احمدی، احمدرضا(۱۳۸۳). عزیز من. تهران: افکار.
۷. اخوان ثالث، مهدی(۱۳۸۹). آخر شاهنامه. چاپ بیست و دوم. تهران: زمستان.
۸. ----------(۱۳۹۰). از این اوستا. چاپ هجدهم، تهران: زمستان.
۹. ----------(۱۳۷۶) تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم. چاپ پنجم، تهران: مروارید.
۱۰. ----------(۱۳۹۰) زمستان. چاپ بیست و هشتم، تهران: زمستان.
۱۱. ----------(۱۳۵۷) زندگی می‌گوید اما باز باید زیست. تهران: توکا.
۱۲. ارژنگ، غلامرضا(۱۳۶۵) دستورزبان فارسی سال چهارم. تهران: وزارت آموزش و پرورش.
۱۳. ارسطو(۱۳۵۲) فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۴. استاجی، اعظم(۱۳۸۶). «پیدایش حروف اضافه از نام اندام‌های بدن». نامه فرهنگستان. دوره ۳، شماره۳، صص ۴۰-۵۱.
۱۵. الزینیمی، محمد بن الحکیم(۱۳۶۰) منهاج الطلب. به کوشش محمدجواد شریعت، اصفهان: مشعل.
۱۶. امامی، نصرالله(۱۳۹۰). «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن». فصل‌نامه نقد ادبی، سال چهارم، شماره ۱۳، صص۷-۲۲.
۱۷. امین‌پور، قیصر(۱۳۹۳) مجموعه کامل اشعار. چاپ یازدهم، تهران: مروارید.
۱۸. انوری، حسن و حسن احمدی گیوی(۱۳۸۹). دستور زبان فارسی۲. ویرایش دوم، تهران: فاطمی.
۱۹. ایگلتون، تری (۱۳۶۸) پیش در آمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
۲۰. باطنی، محمدرضا(۱۳۸۳) توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. تهران: امیرکبیر.
۲۱. باطنی، محمدرضا(۱۳۸۰) نگاهی به دستور زبان. چاپ نهم، تهران: آگه.
۲۲. براهنی، رضا(۱۳۷۴) خطاب به پروانه‌ها. تهران: مرکز.

www.takbook.com

۲۳. برجس آنتونی(۱۳۷۷) ادبیات چیست؟. مترجم حسینی جهان آبادی، مجله ادبیات داستانی، شماره ۴۸ (صص ۱۰ – ۱۵).
۲۴. بهبهانی، سیمین(۱۳۹۱)دیوان اشعار. چاپ پنجم، تهران: نگاه.
۲۵. بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر(۱۳۸۴) دیوان. به تصحیح خلیل الله خلیلی، تهران: سیمای دانش.
۲۶. بیوکانن، دانیل سی(۱۳۶۹) صد هایکوی مشهور. ترجمه ع. پاشایی، تهران: دنیای مادر.
۲۷. پرین، لارنس (۱۳۷۹) شعر و عناصر شعر. ترجمه غلامرضا سلگی، تهران: رهنما.
۲۸. پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱). سفر در مه. تهران: نگاه.
۲۹. تادیه، ژان ایو(۱۳۹۰) نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمه مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
۳۰. تراکس، دیونوسیوس(۱۳۸۵) فن دستور. ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
۳۱. جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۶۸)دلائل الاعجاز فی القرآن. ترجمه دکتر سیدمحمد رادمنش، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
۳۲. جوینی، عطاملک(۱۳۸۲) تاریخ جهانگشا. به تصحیح محمد قزوینی، چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.
۳۳. حافظ، شمس الدین محمد(۱۳۸۷) دیوان غزلیات. به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ چهل و پنجم، تهران: صفی علیشاه.
۳۴. حسینی، سیدحسن(۱۳۸۸) هم صدا با حلق اسماعیل. چاپ پنجم، تهران: سوره مهر.
۳۵. حسینی، سیدحسن(۱۳۹۱). بال‌های بایگانی. چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
۳۶. خاقانی، افضل الدین بدیل(۱۳۸۸). دیوان. تصحیح ضیاءالدین سجادی، چاپ نهم، تهران: زوار.
۳۷. خلیلی جهانتیغ ، مریم(۱۳۸۰). سیب باغ جان. تهران: سخن.
۳۸. خلیلی جهانتیغ، مریم، محمد بارانی و مهدی دهرامی(۱۳۸۹)«مقایسه توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عمادفقیه». فصلنامه فنون ادبی، سال دوم، شماره۱، صص۱۷-۳۰.
۳۹. خواجوی کرمانی، کمال الدین ابو عطا(۱۳۷۴) دیوان. به کوشش سعید قانعی، تهران: بهزاد.
۴۰. خیام‌پور، عبدالرسول(۱۳۸۸). دستور زبان فارسی. چاپ چهاردهم. تهران: ستوده.
۴۱. داد، سیما(۱۳۸۰)فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ چهارم، تهران: مروارید.
۴۲. دادبه(۱۳۷۵) مقدمه حکایت شعر. رک(اسکلتن، رابین(۱۳۷۵) حکایت شعر. ترجمه مهرانگیز اوحدی. مقدمه و ویرایش اصغر دادبه، تهران: میترا).
۴۳. دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷) لغت‌نامه. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
۴۴. دهرامی، مهدی(۱۳۹۵) «کارکردهای زیباشناختی نقش نما در شعر معاصر». نشریه علمی پژوهشی جستارهای زبانی دانشگاه تربیت مدرس، سال هفتم، شماره ۳۰.
۴۵. ---------(۱۳۹۴) «ترکیب‌سازی در شعر قیصر امین‌پور و نقش‌های هنری آن». پژوهش های ادبی بلاغی دانشگاه پیام نور، سال سوم، شماره۹.

www.takbook.com

۴۶. --------(۱۳۹۴) «نقش‌های هنری صفت در ایجاد زبان ادبی، تصویرسازی و کیفیت عاطفه و اندیشه در شعر شاملو». فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، سال هفتم، شماره۲۳، ۱۳۹۴.
۴۷. --------(۱۳۹۳) «کارکردهای زیباشناختی ضمیر در شعر شاملو». فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، سال ششم، شماره۲۲.
۴۸. -------- و محمدرضا عمرانپور(۱۳۹۲) «نقد و بررسی عاطفه در اشعار نیمایوشیج». پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم.
۴۹. دیچز، دیوید(۱۳۸۸). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی.
۵۰. رحیم العزاوی، نعمه، (۱۳۹۲)، روش شناسی پژوهش های زبان شناختی، ترجمه جواد اصغری، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
۵۱. رودکی سمرقندی(۱۳۷۳) دیوان . بر اساس نسخه سعید نفیسی ، ی. برانگنیسکی ، تهران : نگاه
۵۲. رویایی، یدالله(۱۳۴۷) .از دوستت دارم. تهران: روزن.
۵۳. ----------(۱۳۸۴). هفتاد سنگ قبر. تهران: داستان‌سرا.
۵۴. سپهری، سهراب(۱۳۸۹) هشت کتاب. تهران: شهرزاد.
۵۵. سعدی، مشرف الدین(۱۳۸۴) کلیات. تصحیح محمد علی فروغی، چاپ یازدهم، تهران: محمد.
۵۶. سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲)دوره زبان شناسی عمومی. ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.
۵۷. شاملو، احمد(۱۳۸۹) مجموعه آثار؛ دفتر یکم:شعرها. چاپ نهم، تهران: نگاه.
۵۸. سارتر، ژان پل(۱۳۸۸) ادبیات چیست. ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ هشتم، تهران: شهرزاد.
۵۹. شریعت، محمدجواد(۱۳۸۴) دستور زبان فارسی. چاپ هشتم، تهران: اساطیر.
۶۰. شعار، جعفر(۱۳۵۰).«تنازع در زبان فارسی». نشریه وحید، شماره چهارم، دوره نهم،(صص ۵۴۳-۵۵۴).
۶۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۰) ادوار شعر فارسی. چاپ ششم، تهران: سخن.
۶۲. ---------- (۱۳۸۷) صورخیال در شعر فارسی. چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.
۶۳. ----------(۱۳۷۳) موسیقی شعر. چاپ چهارم، تهران: آگاه.
۶۴. صادقی، علی اشرف(۱۳۴۹). «حروف اضافه در فارسی معاصر». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. شماره ۹۵. صص ۴۴۱-۴۷۰.
۶۵. صائب تبریزی(۱۳۷۳) دیوان. به کوشش محمد قهرمان، چاپ دوم، تهران: علمی فرهنگی.
۶۶. صدیقیان، مهین(۱۳۵۵)«استعمال اسم به جای صفت». نشریه سخن، دوره ۲۵، صص۱۰۴۸-۱۰۵۷.
۶۷. صفارزاده، طاهره(۱۳۶۵) سد و بازوان. شیراز: نوید.
۶۸. طرزی افشار(۱۳۳۸) دیوان. تصحیح محمد تمدن، چاپ دوم، تهران: تجدد.

www.takbook.com

۶۹. عرفی شیرازی (۱۳۶۹). دیوان. تصحیح جواهری وجدی ، چاپ سوم، بی‌جا: سنایی.

۷۰. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین(۱۳۷۰)منطق الطیر. به اهتمام و تصحیح سیدصادق گوهرین، تهران: علمی فرهنگی.

۷۱. علی‌پور، هرمز(۱۳۸۰) .۵۴ به دفتر شطرنجی. تهران: نیم‌نگاه.
۷۲. عماد فقیه، عمادالدین علی(۱۳۸۰)دیوان. تصحیح یحیی طالبیان، محمود مدبری، کرمان: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان کرمان.
۷۳. عمران‌پور، محمدرضا(۱۳۸۶) «کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شماره ۱۸، صص۷۷-۱۰۲.
۷۴. عمران‌پور، محمدرضا و مهدی دهرامی(۱۳۹۲)«مقایسه چگونگی انعکاس ادبیات تعلیمی در اشعار نو و سنتی نیمایوشیج». فصل‌نامه ادبیات تعلیمی، شماره بیست و یکم.
۷۵. فرخزاد، فروغ(۱۳۸۴) دیوان فروغ فرخزاد. تهران: مجید.
۷۶. فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۸). دستور مفصل امروز. چاپ سوم. تهران: سخن.
۷۷. قائم مقامی، عالمتاج(۱۳۷۴) دیوان. به کوشش احمد کرمی، تهران: ما.
۷۸. قریب، عبدالعظیم و دیگران(۱۳۶۳). دستور زبان فارسی پنج استاد. تهران: انتشارات مرکزی.

۷۹. قیس رازی، شمس الدین محمد(۱۳۲۴) المعجم فی معاییر اشعارالعجم. تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه مجلس.
۸۰. موسوی گرمارودی، سیدعلی(۱۳۸۸) برآشفتن گیسوی تاک. تهران: سوره مهر.
۸۱. موسوی گرمارودی، سیدعلی(۱۳۸۹) صدای سبز. چاپ سوم، تهران: قدیانی.
۸۲. مشکور، محمدجواد(۱۳۵۰) دستورنامه. تهران: موسسه مطبوعاتی شرق.
۸۳. معین، محمد(۱۳۷۶).فرهنگ فارسی. چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.
۸۴. مهاجر، مهران و محمد نبوی(۱۳۷۶)به سوی زبان‌شناسی شعر. تهران: مرکز.
۸۵. مهیار، محمد(۱۳۷۶). فرهنگ دستوری. تهران: نشر میترا.
۸۶. مولوی، جلال الدین محمد(۱۳۸۲) کلیات شمس تبریزی. بر اساس تصحیح و طبع بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران: انتشارات دوستان.
۸۷. میرزایی، محمدسعید(۱۳۷۸). مرد بی‌مورد. تهران: نادی.
۸۸. میرصادقی، جمال(۱۳۸۸)عناصرداستان. چاپ ششم، تهران: سخن.
۸۹. ناتل خانلری، پرویز(۱۳۸۲). دستور تاریخی زبان فارسی. چاپ پنجم. تهران: توس.
۹۰. نظری، فاضل(۱۳۹۰). آن‌ها. چاپ پانزدهم. تهران: سوره مهر.
۹۱. نوذری، سیروس(۱۳۸۶) بر داوودی‌های سفید. شیراز: نوید.

www.takbook.com

۹۲. نیما یوشیج(۱۳۸۵)درباره شعر و شاعری(از مجموعه آثار نیمایوشیج). به کوشش سیروس طاهباز، چاپ سوم، تهران: نگاه.
۹۳. نیما یوشیج(۱۳۸۹). مجموعه کامل اشعار. به کوشش سیروس طاهباز. چاپ دهم. تهران: نگاه.
۹۴. واترمن، جان تی(۱۳۴۷) سیری در زبان‌شناسی. ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: فرانکلین.
۹۵. همایونفرخ، عبدالرحیم(۱۳۶۴) دستور جامع زبان فارسی. چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.
۹۶. همایی، جلال الدین(۱۳۲۲) گفتار در صرف و نحو فارسی. نامه فرهنگستان، سال اول، شماره ۱، ۲.
۹۷. همایی، جلال‌الدین(۱۳۷۷). مقدمه لغت‌نامه(ر.ک دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷) لغت‌نامه. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران).
۹۸. یول، جرج(۱۳۸۰) بررسی زبان. ترجمه محمود نورمحمدی، ویرایش دوم، تهران: رهنما.
۹۹.Halliday, M.A.K. & Hasan, R(۱۹۷۶) Cohesion in English, London: Longma.

www.takbook.com