گاهی کتاب‌هایی در نقد ادبی به چاپ می‌رسند و این نظر را تأیید می‌کنند که نقد ادبی همواره در ایران رو به پختگی می‌رود؛ به ویژه به وسیلهٔ منتقدان جوان‌تر که شجاعت اظهار نظر – درست یا غلط – را دارند، چراکه با علاقه و اشتیاق به خود جرأت مطالعه در هر زمینه‌ای را می‌دهند و نام بزرگان، آنان را مرعوب نمی‌کند. اینان با اندوختن تجربهٔ گذشتگان، گام در راه‌های ناگشوده و نوگشوده‌ای می‌نهند که خواه ناخواه به پختگی در کاروری نظریه‌های علمی ادبیات می‌انجامد. صدالبته باید از استادان نواندیش دانشگاه‌ها سپاسگزار بود که اغلب یاور و راهگشای چنین تحقیقاتی هستند.

من وقتی کتاب ساختار زبان شعر امروز را خواندم، تحسین کردم و تقدیر از زحماتی که آقای مصطفی علیپور کشیده بودند. آقای علیپور نشان داده که تسلط کافی بر زبان شعر معاصر دارد.

نقد زبانشناختی، پس از رواج تئوری‌های سوسور در جهان جنبهٔ علمی یافت و این دیدگاه نقادی در اغلب تئوری‌های پس از خود نفوذ کرد و همه را به نوعی تحت تأثیر خود قرار داد. توجه به زبان شعر فارسی هرچند در گذشته نمونه‌هایی دارد اما هرگز جنبهٔ عام تخصصی و علمی دقیق نیافته است؛ زیرا بیشتر متوجه مباحث منطقی دلالت الفاظ بر معانی می‌شد که این هم چندان گسترده در ادبیات مورد بحث قرار نمی‌گرفت و نهایتاً بیشتر مربوط به اصول فقه و منطق می‌شد. از طرف دیگر، اصولاً بحث‌های مربوط به زبان شعر در علمی به نام «معانی» تدوین شد که این یکی نیز در اغلب نزدیک به تمامی موارد ناظر بر زبان عربی بود و کمتر به ساخت‌های معنایی فارسی به طور اختصاصی می‌پرداخت و حداکثر نیز محدود می‌شد به بحث‌هایی مثل فصل و وصل؛ به ویژه که استادان این دانش نیز پروردهٔ حوزه‌های ادبی به شدت سنتی بودند و خواه ناخواه متمایل به همان زبان عربی و ویژگی‌های آن، و نیز سخنان تکراری گذشتگان.

البته از خاطر نباید زدود که شاعران همواره از استعدادهای زبان فارسی سود جسته‌اند و غالباً منتظر اظهار نظرهای این معانی‌دانان نمانده‌اند. بررسی ساختار زبان در شعر رودکی و ناصرخسرو و فردوسی و سعدی و مولوی و حافظ و اغلب شاعران صوفی و غیرصوفی نشان خوبی از این موضوع ارائه می‌کند.

چنان که گفتم غالب بحث‌های منتقدان نیز جسته و گریخته و پراکنده بود؛ مثلاً شمس قیس رازی در یک مبحث می‌گوید: «جمهور ائمهٔ نحو و لغت و کافّهٔ اصحاب عروض متفق‌اند بر آنکه ابتدا به حرف ساکن و وقف بر حرف متحرک مقدور بشر نیست، و ابن درستویهٔ فسایی از ولایت فارس در این باب خلاف همگنان کرده است و رسالتی در امکان این دو مستحیل نوشته و آن را به سخنان بی‌حاصل و دعاوی لاطائل مطوّل گردانیده و...» (قزوینی / ۳۶). این مثلاً یک نظریهٔ مربوط به زبان است که ابن درستویه پیرامون واژه‌ها در شعر مطرح کرده است. از این به بعد بحث در این کتاب کمی جالب‌تر می‌شود که فعلاً کاری به آن ندارم اما ببینید که شمس قیس چگونه بدون داشتن هیچ دلیل و صرفاً به خاطر تمایل به عروض عرب و زبان عربی به رد کردن آن پرداخته و حتی به خود زحمت نداده که احتمال بدهد ممکن است لهجه‌های دیگری هم موجود باشد. هرچند که نظریهٔ ابن درستویهٔ فسایی کاملاً صحیح است اما کسی مثل شمس قیس نیز تحمل این اندک بررسی علمی و غیرمتعصبانه را ندارد. به هرحال امثال این مباحث، حداکثر چیزهایی بود که دربارهٔ زبان فارسی مطرح می‌شد و در واقع باید گفت گرایش به تقلید از ساختمان زبان عربی، بحث‌های زبانی فارسی را قرن‌ها دچار رکود و انحراف کرده بود.

اما در دوران معاصر، به ویژه پس از گسترش زبانشناسی و نقد زبانی، تلاش‌های متعددی در این زمینه صورت گرفته است و این جنبه از نقد را رو به پیشرفت می‌برد.

لزومی به نام بردن از چند مقاله و کتاب که در این زمینه تألیف شده، نمی‌بینم اما این تحقیق و کتاب حاضر را باید یکی از بهترین بررسی‌های معاصر دربارهٔ زبان شعر امروز به شمار آورد.

این کتاب در چهار بخش عمده تألیف یافته که عبارتنداز: ملاحظات نظری، ساختارهای نحوی زبان شعر امروز، واژگان در زبان شعر امروز، و رویکرد به شیوه‌های بیان محاوره در زبان شعر امروز.

بخش اول، در فصل «لفظ و معنا در شعر» به مباحثی مانند زبان شعر و تخیل و کلمه پرداخته شده است که درعین حال که جالب و خوب است، ولیکن به تمامی می‌توانست در فصل بعدی این بخش تحت عنوان «تمایز شعر و نثر در صورت و ساختار» گنجانده شود. البته این امر از ارزش کل اثر نمی‌کاهد اما بهتر بود که در این زمینه دقت بیشتری به عمل می‌آمد تا موجب تکرار مطلب نگردد؛ حتی فصل بعدی نیز به نام «تمایز شعر و نثر در مقصود و محتوا» می‌توانست بخش دیگری از بحث‌های فصل قبل را در خود جای دهد. در هر صورت فصل دوم این بخش، تمایز شعر و نثر را در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

احمد ابومحبوب

ساختار زبان شعر امروز

صورت و ساختار عبارت می‌داند از: واژگان، موسیقی، دستورگریزی، تخیل و ایجاز. البته می‌توان تأثیر عاطفی فشرده‌تر و شدیدتر شعر را نیز بر آنها افزود.

بخش دوم کتاب تحت عنوان «ساختارهای نحوی زبان شعر امروز» به دو مبحث عمدهٔ «نوآوری نحوی» و «باستان‌گرایی نحوی» پرداخته است. نویسنده سعی داشته که در نحو، چیزی را ازنظر دور ندارد. بنابراین نوگرایی در فعل و ترکیبات اضافی و وصفی، و جابجایی عناصر نحوی، حذف، و حروف را به دقت و با ذکر نمونه‌ها و شاهد مثال‌هایی کافی مورد بررسی قرار می‌دهد و حقیقتاً در این امر موفق بوده است. در قسمت باستان‌گرایی نحوی نیز دربارهٔ اشباع و سکون و حروف و انواع اتصال ضمیر به بحث پرداخته است و باز هم نمونه‌هایی از شاعران بزرگ معاصر ارائه می‌دهد.

بخش سوم کتاب نیز نوآوری در واژگان از نظر صرفی و تغییر ساختمان فعل و ابداع فعل‌های نو و ترکیبات جدید و جمع‌های نامتعارف و نیز باستان‌گرایی واژگانی را بررسی کرده است. این باستان‌گرایی را نیز در چهار قسمت احیای واژه‌های مرده، فعل، اسم و صفت و قید، و افزایش و کاهش به تحقیق و نقد کشیده است.

بخش چهارم کتاب نیز رویکردهای محاوره‌ای شعر معاصر را به نقد و بحث آورده است. این شیوه عمدتاً از نیما به بعد در شعر معاصر جا افتاده و رواج یافته است؛ هرچند که پیش از او نیز بیش و کم در اشعار ایرج میرزا، عشقی، نسیم شمال و... کاربرد داشته است و در واقع باید آن را حاصل زبان شعری مشروطه بدانیم.

همهٔ اینها عالی است اما می‌خواهم بگویم جای یک بخش دیگر تحت عنوان «تأثیر ترجمه بر ساختار زبان شعر معاصر» واقعاً خالی است. این بحث نیز می‌توانست موضوع نقد و بررسی نسبتاً گسترده‌ای در شعر معاصر باشد. تأثیرهای ترجمه در نحو، در واژگان و ترکیب‌سازی، از طریق گرته‌برداری و غیره... البته این‌ها جدا از تصاویر و تخیل و مضمون است که مربوط به ساخت زبان نمی‌شوند. حتی تأثیر زبان‌های بومی مثل مازنی، گیلکی، آذری، کردی و... می‌توانست بخش جذابی را به خود اختصاص دهد؛ و البته این موارد نیاز به شناخت کافی از تمامی این زبان‌ها دارد. اذعان داریم که نمی‌توان مثلاً تأثیر نحوی و واژگانی گویش آذری بر شعر شهریار و مازنی بر شعر نیما و لهجهٔ خراسانی بر شعر اخوان و... را نادیده گرفت.

نکات کوچک دیگری به نظرم می‌رسد که می‌تواند مورد توجه قرار گیرد؛ از جمله این که نویسنده در صفحهٔ ۵۲ می‌نویسد: «گرچه خصلت ذاتی زبان فارسی، یعنی حرکت منظم اصوات در کلمه و جمله، سبب نوعی موسیقی حتی در نثر می‌گردد...»؛ اینجا باید بگویم که این خصلت فقط خاص زبان فارسی نیست بلکه تمامی زبان‌ها این ویژگی را کم و بیش دارند و همین است که به زبان‌ها تشخص ویژه‌ای می‌بخشد. اصولاً نثر نیز در هر زبان آهنگ خاص خود را دارد که به وسیلهٔ مصوت‌ها و نظم آنها، تکیه‌ها، درنگ‌ها، نواخت‌ها و هم‌آوایی‌ها در حالات مختلف و مفاهیم و موقعیت‌های گوناگون پدید می‌آید. عجالتاً به این موارد زبانشناسی نمی‌پردازم و فقط خواستم اشاره‌ای به این مطلب داشته باشم.

نکتهٔ دیگر این که در صفحهٔ ۷۸ دربارهٔ این مصرع شاملو:

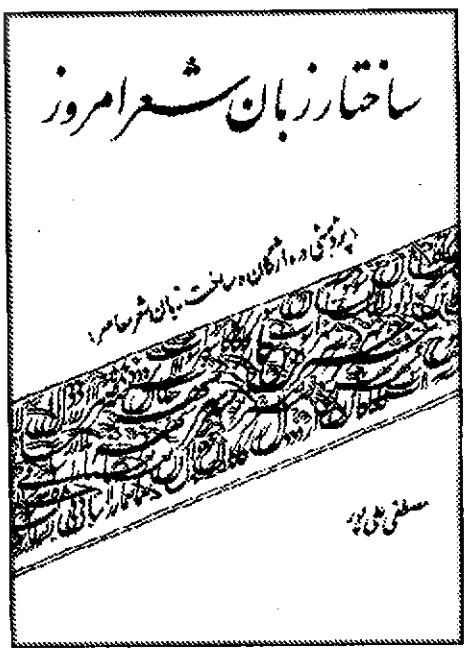
«با تلاشش از پی بهزیستن، امید می‌تابد، به چشمش رنگ...»

نوشته‌اند: «تابیدن فعل لازم است. در سطر فوق به‌جای فعل متعدی به کار رفته است. اگر به معنای لازم به کاررفته باشد، ترکیب جمله غلط و نارسا است. چنانچه رنگ را مفعول بگیریم، تابیدن به جای تاباندن به کار رفته است. و اگر آن را اینگونه معنا کنیم که **رنگ امید به چشمش می‌تابد**، در این صورت نیز بافت عمومی جمله نارسا و غلط می‌شود و چنین معنایی را نمی‌رساند.»

از زاویه‌ای که ایشان نگریسته‌اند، مطلب کاملاً درست است؛ اما من می‌خواهم بگویم که اولاً این شعر است و گاهی در زبان تصرفاتی می‌کند و ثانیاً بدون درنظر گرفتن تصرف در زبان، و فقط به دلیل شعر بودن، از دیدگاهی دیگر نیز می‌توان بدان نگریست؛ یعنی این که به قول رولان بارت باید بتوانیم جاهای خالی و نوشته نشده را بخوانیم. ببینید در پایان مصراع، سه نقطه گذاشته شده، یعنی هیچ چیزی نوشته نشده اما جای چیزی است که نیامده و به عبارتی پنهان شده است. اینجا می‌تواند جای کلمه‌ای باشد. خوشبختانه، «می‌تابد» خود قرینه است؛ یعنی لازم نیست آن را متعدی فرض کنیم تا مجبور شویم «رنگ» را مفعول بدانیم. آن سه نقطه به خوبی می‌تواند جای دوم کلمهٔ «می‌تابد» باشد. به عبارت دیگر ما با دو جمله روبارو هستیم: ۱- امید می‌تابد. ۲- به چشمش رنگ می‌تابد.

در حقیقت، آن عبارت بدین معنی نیست که «امید به چشمش رنگ را می‌تاباند.»؛ زیرا خود این عبارت نیز بی‌معنا است. ما در اینجا یک حذف دیگر هم داریم و بنابراین دو جملهٔ کامل در اینجا چنین است: ۱- امید به چشمش می‌تابد. ۲- رنگ به چشمش می‌تابد. «به‌چشمش» در میان عبارت، پیوندی بین دو طرف ایجاد می‌کند و واقعاً حذف زیبایی صورت گرفته است. از طرف دیگر، به نوعی در این دو جمله‌ای که استادانه با هم ادغام شده‌اند، رنگ و امید معادل هم قرار گرفته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



مصطفی علیپور

انتشارات فردوس

چاپ اول :۱۳۷۸

است. در واقع شاعر نمی‌خواهد بگوید که امید، او را به زیبایی‌ها و رنگ‌ها رسانده است، برعکس، روال کل مصراع «با تلاشش از پی بهزیستن...» می‌خواهد بگوید که تلاش، او را به امید رسانده است. او امید را دیده است اما از درون تلاش خود؛ او به زیبایی‌ها رسیده است اما از درون تلاش خود. امید و رنگ در این مصراع از چشم نمی‌تابند بلکه به چشم می‌تابند؛ یعنی او امید و رنگ را می‌بیند؛ این تلاش است که باعث می‌شود او امید و رنگ را ببیند، تلاش است که امید و زیبایی‌ها را **نشان می‌دهد**. می‌بینیم که با یک تحلیل زبانی به چیزی دیگر رسیدیم. به نظر من این جملهٔ شاملو یکی از عمیق‌ترین کنکاش‌های زبانی او را نشان می‌دهد و البته من نحوهٔ دیگری از قرائت این جمله را نیز نفی نمی‌کنم ولی فعلاً بدان نمی‌پردازم.

در صفحهٔ ۸۱ نیز دربارهٔ مصراع دیگری از شاملو:

«و درد سنگین این هر دو افق بر سینهٔ من می‌فشارد.»

نوشته‌اند: «شاعر فعل متعدی **می‌فشارد** را در معنای لازم به کار برده و **درد سنگین** را فاعل فعل دانسته است، که بسیار نارساست و به **هیچ** وجه قابل توجیه نیست.» البته می‌دانیم که «فشاردن» به معنای «زورآوردن» و «سنگینی وارد کردن» است و به همراه «بَر» می‌آید. از طرف دیگر این حرف اضافهٔ «بَر» پیش از اسم به همراه افعال نیز می‌آید و در مفهوم تغییری اندک ایجاد می‌کند؛ به عبارت دیگر، «فشردن بر چیزی» به معنای «زورآوردن بر آن چیز» است و همچنین به معنای «فشردن آن چیز را». اما اگر در معنای دومی باشد مفهوم استعلا و فشار از بالا از آن بر نمی‌آید. درواقع کلمهٔ «سینه» به واسطهٔ حرف اضافهٔ «بَر» مفعول واقع شده است و این امر هم در ساختار زبان فارسی کاربرد دارد. از طرف دیگر می‌توان این فعل را در این ساخت از جمله، فعلی مجهول به شمار آورد؛ یعنی به معنای «فشرده می‌شود». این هم هیچ استبعادی ندارد و مثل کار فعل «نیفزاید» سعدی در مصراع «قیمت سنگ نیفزاید و زر کم نشود» است. این فعل گنجایش این چندگونگی را دارد و چنان نیست که به هیچ وجه قابل توجیه نباشد. وانگهی باید توجه داشت که فعل «می‌فشارد» می‌تواند دو مفعولی نیز بشود که یک مفعول به همراه «را» و مفعول دیگر به همراه «بر» یا «به» می‌آید.

باز در صفحهٔ ۸۸ دربارهٔ مصراع دیگر:

«آیا چه اتفاق؟»

نوشته‌اند: «آشکار نیست که شاعر با استناد به کدام اختیار زبانی و قرارداد دستوری، فعل **افتاده است** را حذف کرده است.» و بعد معتقد هستند که ضرورت وزنی شاملو را به چنین اشتباه فاحشی انداخته است. البته می‌دانیم که این مصراع می‌توانست با «فتاده‌ست» یا چیزی مثل این پُر شود و وزن هم مختل نشود؛ اما شاملو چنین نکرده است. از طرف دیگر می‌دانیم که وی کسی نیست که جمله را فدای وزن کند. از این گذشته، چرا نتوانیم فعل «افتاده است» را با قرینهٔ معنوی محذوف بدانیم!؟ زیرا مفهوم این فعل ذاتاً در کلمهٔ «اتفاق» وجود دارد و این یک نوع ایجاز زبانی است. از دیگر سو «قطع کلام» یکی از شیوه‌های بلاغت است که می‌تواند بیانگر شگفتی یا تکیه یا شتاب یا شرم یا دلهره یا اندوه باشد و اصطلاحاً می‌توان آن را «سکوت بدیعی» (Rhetorical Reticence) نامید. به هرترتیب معیاری دقیق برای نادرست بودن آن در دست نیست.

در صفحهٔ ۱۰۰ دربارهٔ یک کلمه در مصراع شعر فروغ:

«سارهای سرآسیمه از درخت کهنسال پر زدند.»

می‌نویسند: «سرآسیمه قید است از نوع معنایی حالت.» اما کمی دقت بیشتر نشان می‌دهد که کلمهٔ «سرآسیمه» صفت است و به معنای «هراسان» و «مضطرب» و «حیران». این کلمه می‌تواند هم در نقش وصفی به کار رود و هم در نقش قیدی؛ و این نشان می‌دهد که نوع کلمه قید نیست. در اینجا هم در نقش وصفی به کار رفته است. در فرهنگ «معین» نیز این کلمه صفت دانسته شده است.

دربارهٔ «اضافهٔ گسسته»، مانند جملهٔ «من دلم سخت گرفته است از این»، که در شعر نیما آمده است، در صفحهٔ ۱۳۴ گفته‌اند: «به نظر می‌رسد که ساخت اضافهٔ گسسته شکل دگرگون شده‌ای از یک ساخت نحوی گفتار مردم مازندران باشد.» مانند **می‌دل بگیته** (= دلِ من گرفته). در اینجا باید بگویم که اولاً این ساخت جملهٔ مازندرانی هیچ ارتباطی به بحث مربوط به اضافهٔ گسسته (من دلم گرفته) ندارد؛ زیرا اصولاً ساختار ترکیب اضافی در زبان‌هایی مثل مازندرانی و گیلکی براساس تغییر جای مضاف و مضاف الیه نسبت به فارسی است؛ یعنی مضاف الیه اول می‌آید و پس از آن مضاف آورده می‌شود. در این صورت هیچ گسستی میان آنها دیده نمی‌شود. ثانیاً این شکل از جمله‌بندی جزو گفتار عامیانه محاوره‌ای زبان فارسی و در میان مردم بسیار رایج است و ابداع تازه‌ای نیست. این فقط گرایش نیما را به زبان محاوره نشان می‌دهد؛ مانند: «من بچه‌ام از دست رفته» یا «تو کتابت پیش من نیست» یا «او ماشینش خراب است». هزاران نمونه مثل این می‌توان از زبان مردم نمونه آورد. از طرف دیگر باید توجه داشت که این نوع اضافهٔ گسسته به هیچ ترتیبی در زبان‌های مازندرانی و گیلکی امکان ساخت در زبان ندارد؛ زیرا در این زبان‌ها ضمیر متصل اضافی اصلاً وجود ندارد و این

دسته ضمایر همواره پیش از اسم می‌آیند و پس از اسم امکان ظهور ندارند.

در صفحهٔ ۱۵۳ دربارهٔ حرف ربط «که» در مصراع:

«یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند»

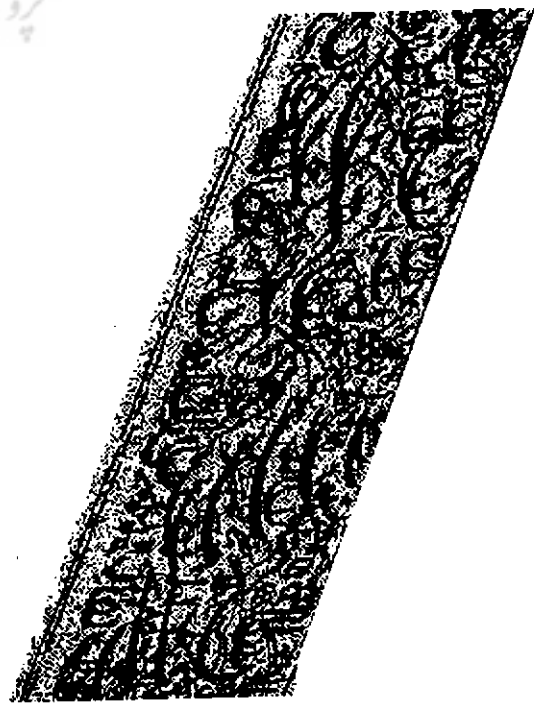
می‌نویسند: «بی‌تردید ضرورت وزنی باعث چنین استعمالی از حرف ربط «که» شده است. هیچ دلیل زیباشناسی و بلاغی برای این کاربرد وجود ندارد.» به‌نظر ایشان این‌گونه کاربرد با روح زبان هم مطابقت ندارد. اما نکته اینجاست که همهٔ کاربردهای حروف در زبان فارسی به طور کامل و دقیق مورد بررسی و شناخت قرار نگرفته‌اند. لازم به ذکر است که یک کاربرد حرف «که» در زبان فارسی، بیان تعجب و شگفتی همراه با تأکید است؛ مانند: «ای وای او که رفت!». می‌بینید که این حرف دیگر در اینجا حرف ربط نیست بلکه قید شگفتی و تأکید با هم است؛ یا مانند: «دارد می‌رود که!» (= داره میره که!). حالا می‌توان جای «که» را به میان دو قسمت فعل نیز برد، که در زبان عامیانه بسیار زیاد کاربرد دارد.

هزاران نمونه از این شیوهٔ کاربرد را می‌توان در زبان فارسی مثال زد و فکر می‌کنم همین یکی دو نمونه برای دقت بیشتر، کافی باشد. البته این کاربرد عامیه راکه ذکر کردم در هیچ کتاب دستوری مورد بحث قرار نگرفته، اما باید حتماً تجدید نظری کرد و موارد کاربرد عامیانه را بیشتر مورد دقت و تفحص قرار داد. این که یک کاربرد در کتاب‌های دستوری نیامده، نمی‌تواند معیار قضاوت بر نادرستی آن باشد. معیار قضاوت، کاربرد مردم است. این هم از مواردی است که گرایش نیما را به زبان عامیانه نشان می‌دهد.

باز در صفحهٔ ۱۵۴ دربارهٔ «نیز هم» که در شعر حافظ آمده (دردم از یار است و درمان نیز هم)، می‌نویسند: «وقتی بزرگی چون حافظ بگوید دردم از یار است و درمان نیز هم / دل فدای او شد و جان نیز هم، و ناگزیر شود دو واژهٔ هم معنا (نیز و هم) را که کارکرد واحدی (قیدی) دارند، در کنار هم قرار داده، یک شکاف وزنی را پر کند، ارتکاب چنین گناه صغیره‌ای را بر نیما می‌توان بخشید.» اینجا نیز لازم به توضیح می‌دانم که اولاً چنان که گفتم، نیما همان گناه صغیره را هم در آن عبارت مرتکب نشده و ثانیاً به این جملهٔ عامیانه توجه کنید: «او هم همینطور!» یا «او هم مثل من، رفت» و هزاران نمونهٔ دیگر. طبق کدام معیار گفتاری و زبانشناسی این جمله‌ها غلط هستند؟ چرا این جمله غلط است که: «دردم از یار است و درمان هم همینطور!»؟ در واقع اگر کمی دقت شود در می‌یابیم که کلمهٔ «همینطور» که عیناً کاربردی مثل «هم» دارد، کاربردی متفاوت یافته است، یعنی در حقیقت، کلمهٔ «همینطور» جانشین یک جملهٔ کامل دیگر شده است؛ به عبارت دیگر کل عبارت چنین بوده است: «دردم از یار است و درمانش هم از یار است». پس در واقع حافظ به نحوی شگفت‌انگیز به کاربرد دیگری از واژهٔ «هم» دست یافته است. کلمهٔ «هم» جانشین یک جملهٔ کامل شده است و این از نوع کاربردهای زبان عامیانه است که شکل ادبی یافته است.

البته چنانکه گفتم این موارد در برابر انبوهی از دقت‌ها و زحمت‌های ایشان ناچیز است و از ارزش این تحقیق و نقد هیچ چیز نمی‌کاهد.

این‌گونه تحقیقات هم راهگشای نقد و هم دانش معانی و هم علم سبک‌شناسی و نیز تاریخ ادبیات هستند و جامعهٔ ادبی ما نیاز مبرمی به چنین آثاری با دید نوین دارد. مطالعهٔ این اثر ارزشمند را به تمامی علاقمندان نقدوادبیات توصیه می‌کنم.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دیگر رویکرد کلاسیک
Rethinking Nima
A Different Approach
در یک نگاه