کتاب **ساختار زبان شعر امروز** در چهار بخش تدوین شده است. در بخش اول کتاب با عنوان «زبان شعر - ملاحظات نظری» مباحثی چون «وحدت ذهن و زبان شاعر»، «تمایز شعر و نثر در صورت و ساختار» و «تمایز شعر و نثر در مقصود و محتوا» مطرح شده‌اند. عنوان بخش دوم کتاب «ساختارهای نحوی زبان شعر امروز» است. در این بخش مؤلف محترم مباحث «نوآوری نحوی»، «نوآوری و بدعت در کاربرد حروف» و «باستانگرایی نحوی» را در شعر امروز بررسی کرده است. در سومین بخش کتاب با عنوان «واژگان در زبان شعر امروز» مباحث « نوآوری در واژگان » ، «باستانگرایی واژگانی» و «جمع بستنهای نامتعارف» در شعر امروز فارسی مطرح شده‌اند. آخرین بخش کتاب «رویکرد به شیوه‌های بیان محاوره در زبان شعر امروز» نام گرفته است. مؤلف محترم در این بخش به مباحث «محیط، واژه‌های بومی و صداها»، «واژه‌های فرنگی»، «بافتهای زبان گفتار»، «رویکرد به بیان محاوره برحسب موقعیت» و «پیوند مشخصه‌های فرهنگی مردم با زبان احساس شاعر» پرداخته است.

این مقاله ناظر است به سه بخش پایانی کتاب با نگاه و نظری به متون نظم و نثر کهن فارسی.

۱.«کاربرد فعل دعایی به جای فعل مضارع:

ای شعرهای من، سروده و ناسروده
سلطنت شما را تردیدی نیست
اگر او به تنهایی /خوانندهٔ شعر شما باد

(**آیدا در آینه**، ص ۵۰)

فعل دعایی «باد» را به معنای فعل مضارع «باشد» به کار برده است. شاید فعل دعایی «باد» در این سطر، نخستین بار است که در شعر فارسی، معنای دعایی را با خود ندارد هر چند با نوعی احساس آرزومندی همراه است.» (ص ۲-۸۱)

یکی از معانی «باد» در زبان و ادب فارسی «باشد» است. در لغت نامه می خوانیم:«باد: فعل دعایی مخفف بواد... و نیز به معنی باشد.»

در **شاهنامه** در داستان رستم و اسفندیار آنگاه که رستم به بهمن می گوید:

خورش چون بدین گونه داری به خوان
چرا رفتی اندر دم هفتخان ؟
چگونه زدی نیزه در کارزار
چو خوردن چنین داری ای شهریار

بهمن پاسخ می دهد:

بدو گفت بهمن که خسرو نژاد
سخنگوی و بسیار خواره مباد
خورش کم بود کوشش و جنگ بیش
به کف برنهیم آن زمان جان خویش

(**شاهنامه**، براساس چاپ مسکو، جلد ۷-۶، ص ۲۳۹)

در لغت نامه نیز شواهدی برای این معنا آمده است:

منزلت بادا مبارک باده‌ات در جام باد
کامران باشی به عالم تا ز عالم نام باد
(وحید)

دشمنت خسته باد کو به عبث
جادوی بابلش در افسون باد
(عرفی)

● ساختار زبان شعر امروز

پویا وحیدی فردوسی

●انتشارات فردوس ،چاپ اول،تهران ۱۳۷۸

منشین به رقیب بعدِ قتلم
تا بر تو حلال باد خونم
(الهی قمی)

۲ـنویسنده در صفحهٔ ۹۰ کتاب بحثی را آغاز کرده است با عنوان «تقدم مضاف الیه ضمیری بر صفت»:

«با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب»

در سازه‌های: تنش گرم (=تن گرمش)، گورش تنگ (= گور تنگش)، تنم خسته (تن خستهٔ من) مضاف‌الیه بر صفت تقدم داده شده است.» (ص ۱-۹۰)

آقای علی‌پور بارها این ساخت را ساخت ابداعی نیما خوانده‌اند:

«این قرارداد زبانی توسط نیما به صورتی که بحث شد شکسته شده و به گونه‌ای که دیدیم شکل می گیرد هر چند در آغاز این نمونهٔ ابداعی نیما با اعتراض و انتقاد بسیاری روبه‌رو می گردد...» (ص ۹۲)

«در مورد ساخت نحوی ابداعی نیما (تقدم مضاف‌الیه بر صفت)... می توان به نکات زیر اشاره کرد...»(ص ۹۳)

«این ساخت ابداعی نیما توسط شاگردان او و شاعران بزرگ روزگار ما، به ویژه اخوان ثالث مورد اقبال قرار گرفته...»(ص ۹۴)

حال آن که این ساختار در یک هزار سال پیش، از ساختارهای مورد علاقه و توجه حکیم طوس بوده است:

ـهمان طوق کیخسرو و گوشوار
همان یارهٔ گیو گوهرنگار
ـ ابا پند و اندرز و گفتار نغز
بزرگان ایران پاکیزه مغز
ـبه رمز آن گیا این کلیله است و بس
مگر داور هند فریاد رس
به گنجور فرمان دهد تا ز گنج
سپارد به من کو ندارد به رنج
ـبه دستور گفت آن زمان شهریار
که آن جامهٔ روم گوهرنگار
نه آیین پرمایه دهقان بود
که آن جامهٔ جاثلیقان بود!

آقای علی‌پور که نخواسته‌اند دیگران را در آفرینش این «ساخت ابداعی و پیشنهادی نیما» با نیما شرکت دهند به تفکیکی قائل شده‌اند: «تقدم مضاف الیه بر صفت در ساخت ابداعی و پیشنهادی نیما، هنگامی اتفاق می‌افتد که مضاف‌الیه «ضمیر» (متصل، منفصل در مفهوم ملکی و تخصیصی) باشد نه اضافهٔ اسمی. گفتنی است در گلستان به ترکیبی اضافی

برمی‌خوریم که مضاف الیهی که «اسم» بوده بر صفت پیشی داده شده است:

پسران وزیر ناقص عقل
به گدایی به روستا رفتند
(**گلستان**، ص ۱۵۴)

نیز این بیت از شاهنامه:

همه دخت ترکان پوشیده روی
همه سرو قد و همه مشک موی
(داستان بیژن و منیژه، بیت ۱۶۱)

.... البته در نمونه ذکر شده از شیخ اجل و شاهنامه به نظر می‌رسد، تعمدی در میان نبوده و آن را به قصد ابداع و آفرینش برنیاورده باشند و کاربردشان نتیجهٔ نوعی ضرورت مثل وزن و... باشد چرا که اگر غیر از این می‌بود، می‌بایست نمونه‌های بی‌شمار دیگری نظیر آن را در آثار آنان دید.» (ص ۴-۹۳)

الف: تقدم مضاف الیه بر صفت هنگامی که مضاف الیه ضمیر باشد نیز همچون زمانی که مضاف الیه اسم است در آثار قدما پیشینه دارد. حکیم طوس می‌فرماید:

شد آن رنج من هفت ساله به باد
و دیگر که عیب آورم بر نژاد

در **اسکندرنامه** نیز آمده است:

«شه ملک چون این بشنید عجب ماند و بترسید گفت خان و مان ما همه چندین ساله ببرد.»

ب: البته و هزاران البته که رویکرد بزرگانی چون حکیم طوس و شیخ اجل به چنین ساختارهایی با مقاصد بلاغی همراه بوده است و از جمله مقاصد، همان‌گونه که آقای علی‌پور نیز به درستی نشان داده‌اند «برجستگی، تأکید و تحکیم صفت» است.

قدما به شیوه‌های دیگر نیز به منظور «برجستگی، تأکید و تحکیم صفت» میان صفت وموصوف فاصله ایجاد می‌کرده‌اند از جمله گاه فعل و یا رابطه را بین دو جزء ترکیب وصفی قرار می‌داده‌اند:

- بپرسید که آهو کدام است زشت
که از ارج دور است و دور از بهشت
(فردوسی)

- ز هامون بکوهی برآمد بلند
یکی تازیی بر نشسته سمند[۲]
(فردوسی)

۳ـ جابه جایی عناصر نحوی زبان: قید درجایگاه صفت:

آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
(نیما، قطعهٔ آی آدمها)

در این پاره از شعر نیما قید «دائم» در جایگاهی بی‌واسطه پس از اسم نشسته و به عنوان یک صفت، وظیفهٔ وصفی را برعهده دارد.«دائم» قید زمان است، بعد از «دست و پا» قرار گرفته، به توصیفش می‌پردازد.... گفتنی است در **کلیله و دمنه** بهرامشاهی یک بار قید «دائم» به جای صفت نشسته و اسم را وصف کرده است و دقیقاً همان کارکردی را یافته که در شعر نیما می‌بینیم اما بعید به نظر می‌رسد که «نیما» آن را قبلاً دیده و از آن متأثر شده باشد. جملهٔ کلیله این است:

«اگر کسی را گویند که صد سال در عذاب دائم روزگار باید گذاشت چنان که روزی ده بار اعضای تو را از هم جدا می‌کنند....»
(**کلیله و دمنه**، باب برزویهٔ طبیب، ص ۵۳)

این جابه‌جایی و کاربرد (قید به جای صفت) هم در کلیله و هم در شعر نیما آن چنان طبیعی و خوش نشسته است که تغییر هنجار آن به‌سادگی آشکار نیست. (ص ۹۹)

دائم به معنای «جاوید و پایدار» صفت است و به معنای «همیشه و همواره» قید[۳]. «دائم» در آثار قدما هم در نقش صفت ظاهر شده است و هم در نقش قید. به جز مثالی که آقای علی‌پور از **کلیله و دمنه** نقل کرده‌اند به این مثالها که «دائم» در آنها صفت است دقت کنید:

من اینجا دیر ماندم خوار گشتم
عزیز از ماندن دائم شود خوار
(دقیقی به نقل از لغت نامه)

باقی شود اندر نعیمِ دائم
هر چیز در این رهگذر نباشد
(ناصرخسرو به نقل از لغت‌نامه)

خری را ابلهی تعلیم می‌داد
بر او بر صرف کرده عمر دائم
(سعدی به نقل از لغت نامه)

۴ـ یکی از زیباترین و شاعرانه‌ترین نمونهٔ کاربرد قید به جای صفت را در قطعهٔ زیر از فروغ فرخزاد می‌توان یافت:

از لحظه‌ای که بچه‌ها توانستند
بر روی تخته حرف «سنگ» را بنویسند
سارهای سراسیمه از درخت کهنسال پر زدند
(**ایمان بیاوریم**...، ص ۱-۶۰)

«سراسیمه» قید است از نوع معنایی «حالت» مطابق هنجار طبیعی زبان «سراسیمه» می‌بایست در نقش قیدی در چنین ساختی قرار می‌گرفت: «سراسیمه، سارها از درخت کهنسال پرزدند». در قطعه شعر فروغ «سارهای سراسیمه»، «سراسیمه» توصیف «سارها» (اسم) است. در حالی که «سراسیمه» از لحاظ دستوری قید است و باید فعل را توصیف کند.(ص ۱۰۰)

«سراسیمه» الزاماً همواره قید نیست بلکه این واژه از جملهٔ موارد ،قید است که فعل را توصیف کند، اما هرگاه با معانی مضطرب، حیران، سرگردان، سرگشته، پریشان و... به توصیف «اسم» بپردازد، صفت است. «سراسیمه» به این معانی و در نقش صفت در متون نظم و نثر فارسی فراوان به کار رفته است:

باغِ جهان زحمت خاری نداشت
خاک سراسیمه غباری نداشت
(**مخزن الاسرار**، ص ۱۶۱، بیت ۱۳)

سراسیمه گوید سخن بر گزاف
چو طنبور بی مغز بسیار لاف
(**بوستان** سعدی، ص ۱۵۵)

گرت برکند خشم روزی زجای
سراسیمه خوانندت و تیره رای
(**بوستان** سعدی، ص ۱۶۹)

۵ـ صفات طولانی و پی در پی در ساختی اضافی:

آوردن صفات پی‌درپی برای موصوف در ادامهٔ بدعتهای نیما یوشیج قابل معرفی است، صفتهایی که به جای «واو» عطف با کسره به یکدیگر مرتبط شده، به رغم استقلال، یک بافت وصفی واحد را به وجود می‌آورند و باعث نوعی تشخص زبانی می‌شوند. گفته شد این ساخت بدیع نحوی هر چند در آثار نیما بسامد چندانی ندارد، حلقه‌ای از سلسلهٔ بدعتها و سنتهای زبانی اوست. زیرا:

۱.نخستین بار در زبان شعر «نیما» شکل گرفته و به صورت یک سنت پیشنهاد شده است:

من دلم سخت گرفته از این
میهمانخانهٔ مهمانکش روزش تاریک
(**مجموعه کامل اشعار نیما**، ص ۵۱۳)

۲. این، زبان شعر نیمایی است که به شاعر قدرت و امکان خلق چنین ساختی برای توسعه زبان می‌دهد اگر چه در گذشته به‌ویژه در آثار سعدی و حافظ، نمونه‌هایی موفق از این ساخت، شکل گرفته است ولی در سطح بسامدی چندانی نیست که بتواند به عنوان یک سنت مطرح شود. اساساً چنین ساختهایی در شعر گذشته غالباً اتفاقی شکل می‌گرفته و در ایجاد آنها دخیل نبوده است... در شعر گذشته به همان دلیلی (تساوی طولی مصرعها) که گفته آمد، به‌ندرت آن هم درآثار بزرگان با ساخت مورد بحث روبه‌رو می‌شویم. در این آثار صفتها به واسطهٔ حرف واو عطف با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند، یا با سکون از یکدیگر مستقل می‌شوند و این کافی است تا آن وحدت وصفی مورد نظر شکل نگیرد.» (ص ۹-۱۰۸)

الف: از نظر آقای علی‌پور هر بدعت و نوآوری در شعر گذشتهٔ فارسی یا «اتفاقی شکل می‌گرفته» و یا «نوعی ضرورت مثل وزن» در ایجاد آنها دخیل بوده است. آقای علی‌پور در بسیاری از مباحث کتاب سعی کرده‌اند با کمرنگ کردن و اتفاقی خواندن و به ضرورت وزن دانستن زیباییهای شعر کهن فارسی، شعر «نیما» و شعر نیمایی امروز را جلوه دهند، حال آن که نه تنها نیمای بزرگ و شعر درخشان امروز از چنین شیوه‌هایی بی‌نیاز است بلکه بی‌شک یکی از اساسی‌ترین رمز و رازهای موفقیت بخشی از شعر ماندگار امروز، شناخت عمیق شعر کهن و بهره‌گیری از دستاوردهای هزارسالهٔ آن است.

ب: همان‌گونه که هر نوآوری و بدعتی در شعر گذشتهٔ فارسی از نظر نویسنده محترم کتاب «اتفاقی» و یا در نتیجهٔ «نوعی ضرورت مثل وزن» است، «تساوی طولی مصرعها» نیز به زعم ایشان همیشه باعث فقدان ساختارهای منسجم و کارآمد در شعر کهن فارسی است. چگونه است که در شعر گذشته به دلیل «تساوی طولی مصرعها» ساخت مورد بحث (صفات پی در پی در ساختی اضافی) امکان حضور گسترده نمی‌یابند، اما «امکان عطف صفتها» به یکدیگر باقی می‌ماند حال آن‌که ارزش عروضی کسرهٔ اضافه با حرف عطف یکسان است؟

ج: ساختار «صفات پی در پی در ساختی اضافی» در شعر گذشته اتفاقی شکل نمی‌گرفته است بلکه یکی از شیوه‌های به‌کار بردن صفات متعدد برای موصوف واحد بوده است:

گیتی فرتوت گوژپشت دژم روی
بنگر تا چون بدیع گشت و مُجَدد
(**دیوان منوچهری** - ص ۲۲)

سودای زلف آن گل سیراب سرو قد
مانند غنچه در دل ما هست تو به تو
(باباکوهی)

امسال بسی روز به یکجای نشستیم
با سرو سیه زلف سیه‌چشم سیه خال
(قطران)

آفتاب دین و دولت ظل حق بهرام شاه
آن ظفر سیمای نصرت قدرت گردون توان
(سیدحسن غزنوی)

بسی زینهار بیامد سوار
بزرگان جنگ آور نامدار
(فردوسی)

گرم بازآمدی محبوب سیم‌اندام سنگین دل
گل از خارم برآوردی و خار از پای و پای از گل
(سعدی)

سلام کردم و بامن به روی خندان گفت
که ای خمارکُش مفلس شراب زده[۴]
(حافظ)

د: به جز مواردی که در کتاب ذکر شده است. ارتباط صفتها به واسطهٔ حرف «واو» عطف و سکون. یکی از شیوه‌های بدیع در شعرکهن فارسی آن بوده است که برخی از صفات را مقدم و بعضی دیگر را مؤخر از موصوف می‌آورده‌اند:

یکی زرد پیراهن مشکبوی
بپوشید و گلنارگون کرد روی
(فردوسی به نقل از **شاهنامه و دستور** ص ۱۴۸)

هـ: برخی از مثالهای ارائه شده در این مبحث «صفات طولانی و پی در پی ساختی اضافی» فاقد خصوصیت مورد بحث هستند، مانند:

ای زبرجد گون نگین خاتمت بازیچهٔ هر باد
تا کجا بردی مرا دیشب
با تو دیشب تا کجا رفتم
(**شعر زمان ما ۲**، ص ۱۹۴)

۶. آقای علی‌پور در ادامهٔ بحثی (ص ۹-۱۱۸) با عنوان «استفاده از صفت به جای اسم» افزوده‌اند:

«شکل دیگری از این کارکرد را نیز در شعر امروز می‌توان یافت مثل کاربرد «شگفت» به جای «شگفتی» و «شگفت‌انگیز» در شعر منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد و قیصرامین‌پور شگفتی و غرابت ویژه‌ای را به رخ می‌کشد:

دست می‌کشم /بر جدار تیرگی /و شگفتهای خیس غار را/لمس می‌کنم....
(**گزیده اشعار آتشی**، ص ۲۱۱)

می‌بینیم شاعر به شکل مفرد آن «شگفت» به جای «شگفتی» قانع نشده و آن را جمع بسته و غرابت آن را دوچندان کرده است. نیز در سطر ذیل از همین کتاب «شگفت» به جای «شگفت‌انگیز» نشسته است بی‌آن‌که کاهشی را در توان انتقال معنای آن ایجاد کند:

ای آهوی شگفت! چرا این چنین رها شده، سرشار از یقین...
(همان جا، ص ۳۱۴)

همین جسارت و تجربه را در سطری از «فروغ» نیز می‌خوانیم، البته با لحنی صمیمی‌تر، که خاص زبان اوست:

ای هفت سالگی/ای لحظهٔ شگفت عزیمت...
(**ایمان بیاوریم**... ص ۴۶)

در «در دردواره‌ها» از قیصر امین‌پور نیز می‌خوانیم:

این سماجت عجیب /پافشاری شگفت دردهاست.
(**آینه‌های ناگهان**، ص ۱۵)

و پیش از همه باز این «نیما یوشیج» است که در قطعهٔ «جامهٔ نور» شگفت را به جای «شگفتی» به کار برده و تلاشهای پیروانش را در نوآوری بیمه کرده است:

دمی چند بر وی ملامت گرفت
بدو گفت اُستا: نه جای شگفت...»
(**مجموعهٔ کامل اشعار**، ص ۸۵)

در مثالهای فوق «شگفت» به جای «شگفتی» و «شگفت‌انگیز» به کار نرفته‌اند. در واقع شگفت و شگفتی مترادفند. استاد مجتبی مینوی در توضیحات **کلیله و دمنه** مرقوم فرموده‌اند: «شگفت به معنی عجیب و موجب حیرت است؛ زمخشری گوید: اَمرٌ عجیب کار شگیفت و جمال قرشی گوید: عجیب کار شگفت و تعاجیب شگفتها. پس شگفتی به یاء مصدری به معنی تعجب می‌شود که شگفت داشتن باشد. و در حال تعجب کردن می‌توان گفت «ای شگفت» = ای عجیب. و نشگفت به معنی عجیب نیست و عجبی ندارد. ولیکن در نظم و نثر فارسی از فردوسی تا سعدی و حافظ شگفت به معنی تعجب و آنچه موجب تعجب است، هر دو فراوان آمده است و

شگفتی نی بهر دو معنی بسیار به کار رفته...»[5]

در لغتنامه‌ها نیز «شگفت» - همچون شگفتی - به معنای الف: تعجب، تحیر، حیرت ب: عجیب و غریب، حیرت آور ج: معجزه د: طرفه، فری، نوظهور و اعجوبه آمده است.

در حدود هزار سال پیش «قطران نام شاعری» نیز شگفت را جمع بسته است. اگر آتشی از شگفتهای خیس غار سخن می گوید قطران از شگفتهای جهان سخن رانده است:

شگفتهای جهان را پدید نیست کران
هر آن شگفت که بینی بود شگفت تر آن
(قطران به نقل از لغت نامه)

بی شک اگر امروز نیمای بزرگ در میان ما بود و می خواند که «پیش از همه باز این نیما یوشیج است...» دچار شگفتی می شد، زیرا نیما این واژه را در متون بسیاری از اولین ادوار زبان فارسی دیده بوده است:

شگفت خداوند چرخ بلند
به گیتی که داند شمردن که چند
(اسدی به نقل از لغت نامه)

گر لطف تو خرید مرا بس شگفت نیست
کاهل بصر خرند به سیم و زر آینه
(**دیوان خاقانی** ص ۳۹۹)

از مشاهدت این حال در شگفت عظیم افتادم و چون بنگریستم...
(**کلیله و دمنه** ص ۵۶)

ای که از انصاف تو صورت منقار کبک
صورت مقراض شد بر پر و بال عقاب
عقل ندارد شگفت گر شود از عدل تو
دانهٔ انجیر زرد دام گلوی غراب
(**مرزبان نامه**. جلد اول ص ۵۳۰)

۷ـ «فاصله انداختن میان صفت و موصوف:

همان بهرام ورجاوند
که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست،
هزاران کار خواهد کرد، نام آور
هزاران طرفه خواهد زاد از او بشکوه
(**از این اوستا**، ص ۱۷)

«نام آور» و «بشکوه» به ترتیب، صفتهای «کار» و «طرفه»اند که با فاصله از موصوف خود در پایان عبارت نشسته‌اند. پیش از اخوان، نیمایوشیج این ساختار را در قطعهٔ «روی بندرگاه» تجربه می کند:

هیچ آوایی نمی آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی
(**مجموعه کامل اشعار نیما**، ص ۵۱۰)

به نظر می رسد الگوی اخوان همین تجربهٔ نیما باشد.» (ص ۱۲۰)

همان گونه که گذشت در نثر و نظم قدما گاه کلمه یا حتی جمله‌ای بین صفت و موصوف فاصله ایجاد می کرده است. بزرگان ادب فارسی از ایجاد چنین فاصله‌هایی مقاصدی بلاغی همچون برجسته‌سازی صفت را دنبال می کرده‌اند. تجربهٔ نیما و اخوان در ادامهٔ تجربه‌های مکرر گذشتگان است، حکیم طوس می فرماید:

یکی جام دید او پر از می بلور
بدلش اندر افتاد از آن جام شور[6]
بگفتا فروغی است این ایزدی
پرستید باید اگر بخردی[7]

در میان متون نثر ادب فارسی، تاریخ بیهقی سرشار از چنین ساختارهایی است.

۸ـ «اما، گاه پیشتر از سایر عناصر در آستانهٔ شعر می ایستد و از این نظر به «واو» آغازین شعر، صرف نظر از هدف و کارکرد، شبیه است. به نظر می رسد که شاعر پیش از آن که بخواهد این نوع استفاده از «اما» را به قصد عرضهٔ شکل خاصی از القای معنا و احساس انجام دهد، هدف هنجار شکنی و از بین بردن نیروی عادت را در مخاطب دنبال می کند. گفتنی است این شکل استفاده از اما، نوعی زیبایی را در چشم انداز مخاطب می گسترد، هر چند حذف آن، هیچ آسیبی به جریان انتقال اندیشه وارد نمی کند:

اما نمی دانی چه شبهایی سحر کردم
بی آن که یک دم مهربان باشند با هم، پلکهای من
(**از این اوستا**، ص ۴۰)» (ص ۱۵۲)

این داوری دربارهٔ ابتدای شعر «آنگاه پس از تندر» است. شعری رمزی با فضایی پر از شک و تردید. اخوان چنین شعری را با «اما» آغاز می کند. «ساخت این شعر متکی بر نقل قصه‌ای است. اسلوب بیانی نیز رمزی است. در لایهٔ ظاهری شرح شطرنج باختن ناقل است با زنی جادو.... در ابتدا پیروزی با ناقل است اما بناگهان متوجه می شود که در عرصه شطرنج حریف شاهی نیست و او باید قلعه‌ها را مات کند. زن جادو اسبی کشته را برمی دارد و با آن ابری را در میانهٔ جنوب و شرق نشان می دهد. آنگاه باران جَرجَر است و شاید باخت. قدرت داستانگویی اخوان تنها در نقل حوادث نیست بلکه در تنظیم حوادث، انتخاب شروع، میانه، پایان و نیز شخصیت پردازی است.»

اما نمی دانم چه شبهایی سحر کردم

«که انگار مدتهاست ناقل سخن گفته است و ما در میانهٔ سخن او رسیده‌ایم. این نوع عرضهٔ نقل با توجه به پایان شعر از آن لحظات نادر اما گرانبهاست که این شعر را به شعری سمبلیک نزدیک می کند...»

«پس از این سطر ناقل با همان زبان غیرمستقیم، پر از شک و اما و گاه حاشیه رفتن که البته با قصه‌ای که در پیش خواهیم داشت و بخصوص با فضای قصه سخت همخوان است نمونه‌هایی از این خوابها، یا بهتر رویاهای پر وحشت بیداریهایش عرضه می کند تا ذهن مخاطب برای آن شطرنج باختن نامحتمل آماده شود.»[8]

بر خلاف نظر آقای علی‌پور، اخوان با شناختی جادویی از کلمات «اما» را به قصد عرضهٔ شکل خاصی از القای معنا و احساس در ابتدای شعرش قرار می دهد و این شروع نشان می دهد که امید چه شناخت شگرفی از کلمات دارد.

۹ـ «شاید حرف ربط «پس پشت» اهمیتش را وامدار ساخت موسیقایی U-UU ، خصوصاً درنگ طنین و ضربهٔ هجای کشیدهٔ پایانی است.» (ص ۱۸۹)

لغت نامهٔ دهخدا «پس پشت» را اسم مرکب و **فرهنگ فارسی معین** «قید مرکب» دانسته است. باری «پس پشت» قطعاً حرف ربط نیست.

۱۰ـ «پوزار کشیدن:

بر پرت افتاده‌ترین راهها
پوزار کشیده بود
رهگذری نامنتظر
که هر بیشه و پل آوازش را می شناخت
(**شکفتن در مه**، ص ۳۱)

«پوزار» صورت تغییر یافته و مختصر شدهٔ پای افراز است. این که شاملو آن را خود ساخته، یا از لهجه‌ای خاص گرفته است بدرستی روشن نیست.» (ص ۶-۲۲۵)

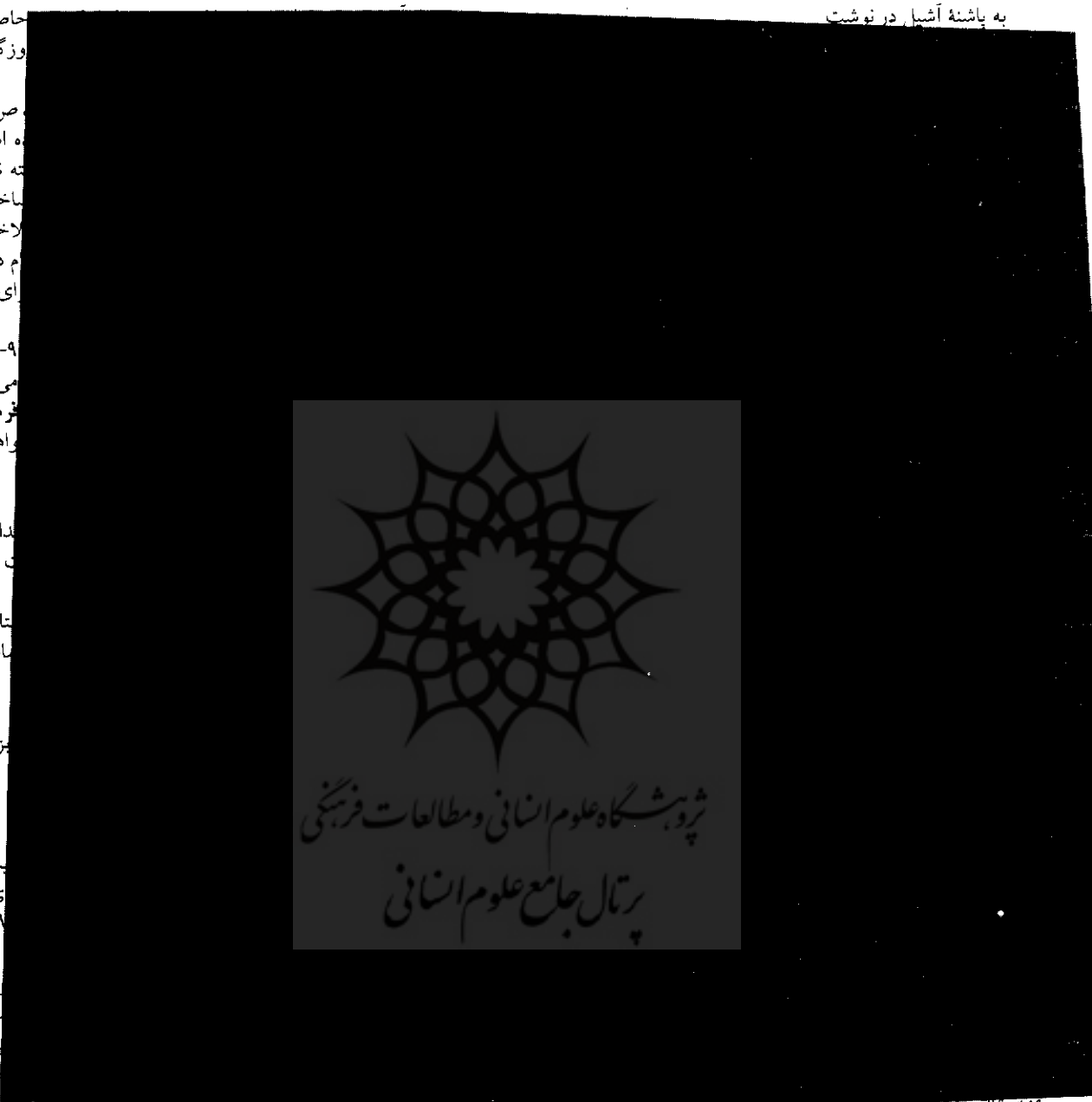
«پوزار» قطعاً ساختهٔ زنده یاد احمد شاملو نیست. در **کتاب کوچهٔ** شاملو (جلد ۷. حرف پ .دفتر اول ص ۳۵۴)این مثل ثبت شده است:

«از پر دویدن فقط پوزار پاره می‌شود.»

در **امثال و حکم** دهخدا (جلد اول .ص ۱۰۹) مثل فوق این گونه است: «از پر دویدن پوزار پاره می‌شود.»

۱۱ـ «واژه‌های اسمی:

شیر آهنکوه مردی از آن گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنهٔ آشیل در نوشت



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌تواند عامل دستکاری وی در ساختمان ترکیب شود. آنچه فراهم آمده، ترکیب اسمی زیبایی با ساختار محکم و آرکائیسم و با درونه‌ای انباشته از آهنگ است... شباهنگام یک بار در شعر پروین اعتصامی نیز به کار رفته است.» (ص ۳-۲۵۲)

«شباهنگام» مخفف شبان هنگام است همچون شباروز. در حدود ۱۰۰۰ سال پیش از نیما «شباهنگام» در **التفهیم** ابوریحان بیرونی آمده است: «شباهنگام نو پدید آید به اول ماه»

(به نقل از لغت نامه)

«پدید آیند به مغرب شباهنگام»

(به نقل از لغت نامه)

نظامی نیز در **خسرو و شیرین** بارها لغت شباهنگام را به کار برده است.

۱۳ـ «ابداع واژه و ترکیبات واژگانی:

«سنگستان»

حاصل
وزگاران

ص ۲۱)
ه است.
ته نهفته
ساخته و
لاخی و
م دارد:
ای آن

۹-۲۵۸)
می داند
زهنگ
واهدی

دارش
نامه)

تان[۱۰]
ماعیل)

زرگ

۱۷۴)
یشان،
ی به
امه با

چهر
ائب
شان
حرام،
سیر،

پریشان سخن، پریشان گفتگو، پریشان نظر، پریشان فکر، پریشان نگاه و پریشان وقت به کار برده است[۱۱] :

پریشانگرد را آغاز و انجامی نمی‌باشد
کدامین گردباد از دامن صحرا برون آمد

۱۵ـ «ابداع واژه و ترکیبات واژگانی:

«دلاشوب»

دوستانم، رفقای محرم! به هوایی که حکیمی برسر، مگذارید
این دلاشوب چراغ/روشنایی بدهد در بر من

(**مجموعهٔ کامل اشعار نیما**، ص ۵۰۳)

.... دلاشوب واژه‌ای است فشرده، موجز و تصویر خوبی از پریشان سوزی چراغ.» (ص ۲۷۵)

«دلاشوب» نیز از ترکیباتی قدیمی و به اصطلاح جا افتاده در زبان فارسی است:

آن لعل دلکش بین و آن خندهٔ دل آشوب
آن رفتن خوشش بین و آن گام آرمیده
(حافظ به نقل از لغت نامه)

در **لغت نامهٔ دهخدا** شواهدی از سنایی، مختاری و نظامی نیز آمده است.

او را سپرده‌ام دل و او را سزد از آنک
دلبند و دلفریب و دل آشوب دلبر است[۱۲]
(ادیب صابر)

نه من تنها ز روزگار دل آشوب
کار طرب نیک برقرار ندیدم[۱۳]
(مجیر بیلقانی)

۱۶ـ «ابداع واژه و ترکیبات واژگانی:

«خاموشبار»

هر چه، هرجا ابر خشم از اشک حسرت باد آبستن
همچو ابر حسرت خاموشبار من

(**از این اوستا**، ص ۹۴)

«خاموشبار» به قیاس «دریابار» پرداخته می‌شود.» (ص ۲۹۶)

اگر قرار باشد «خاموشبار» به قیاس ترکیبی پرداخته شده باشد بی شک آن ترکیب، ترکیبی از این دست است: گهربار، اشکبار، فتنه بار،....

در واژه‌هایی چون دریابار «بار به صفتهایی که اسامی ساکنان یک سرزمین را توصیف می‌کنند و یا به اسم پدیده‌های طبیعی وصل می‌شود و اسم مکانهایی می‌سازد که معمولاً در جوار دریا، رود، رودخانه... واقع شده‌اند.

هندو ← هندوبار زنگ ← زنگبار دریا ← دریابار رود ← رودبار....»[۱۴]

حال آن که «بار» در «خاموشبار» ـ همان گونه که مؤلف محترم نیز قید کرده‌اند بن مضارع از مادهٔ باریدن است همچون گهر بار در این بیت خواجهٔ شیراز:

هر می لعل کز آن دست بلورین ستدم
آب حسرت شد و در چشم گهر بار بماند
(**دیوان حافظ**، ص ۳۶۶)

از ترکیب اسم با بن مضارع از مادهٔ باریدن کلمات فراوانی ساخته نشده است.

۱۷ـ «شوخگین به قیاس «خشمگین و شرمگین» ساخته شده است.

ببخشا گر غبارآلود راه و شوخگینم، غار!
(**از این اوستا**، ص ۲۴)» (ص ۲۹۸)

شوخگین نیز یک هزار سال پیش از اخوان در **فرهنگ فرس** با شاهد شعری ثبت شده است.

(جزء اول این ترکیب اسم ذات است همچون: نمگین .ریمگین .آفتابگین)

۱۸ـ «پیشوند فعلی:

«در»

داسی سرد بر آسمان گذشت /که پرواز کبوتر ممنوع است...
وگزمگان به هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند
(**ابراهیم در آتش**، ص ۴۹)

«در نهادن» و به صورت عبارت فعلی با ساختار «وسیلهٔ قتّاله + در + نهادن» چند بار در تاریخ بیهقی به کار رفته است:

پسرش احمد بر پیلی بود، بربودند و تیر و شل و شمشیر در احمد نهادند...

(**تاریخ بیهقی**، ج۲، ص ۶۵۸)

از نمونه‌های کاربرد فعل «در نهادن» در **بیهقی** چنان دریافته می‌شود که فعل پیشوندی «در نهادن» صرفاً در مفهوم کشتن با ابزار و آلات قتاله مثل شمشیر و تیر و... کارکرد دارد نه کشتن به گونه‌ای دیگر:

آن غلامان سرایی شمشیر و ناچخ و دبّوس درنهادند و هرون را بیفگندند.... (همان جا، ص ۱۱۸)» (ص ۳۱۸)

الف: فعل در شعر شاملو و نیز در اولین عبارت **تاریخ بیهقی** فعل پیشوندی از مصدر «در نهادن» نیست، به بیان دیگر در این دو عبارت «در» حرف اضافه است نه پیشوند فعل. در شعر شاملو «در» حرف اضافه‌ای است که متمم - پرندگان - را به جمله افزوده است و در عبارت **تاریخ بیهقی** «احمد» را. تنها در عبارت دوم **تاریخ بیهقی** (آن غلامان سرایی...) «در نهادن» فعل پیشوندی است. نویسندهٔ محترم کتاب گویا به تفاوت میان «شمشیر در پرندگان نهادن» و «شمشیر در نهادن» عنایت نداشته است.

ب : «در نهادن» همواره و همه جا به معنای کشتن با ابزار و آلات قتّاله مثل شمشیر و تیر و... نیست. زیرا در اغلب شواهد «کشتن» و «کشتار کردن» پس از این فعل آمده است:

و مسلمانان شمشیر اندر نهادند و همی کشتند و اسیر همی کردند
(**تاریخنامهٔ طبری** ص ۱۲۸)

و خالد بفرمود تا شمشیر درنهادند و مسلمانان را می کشتند
(**تاریخنامهٔ طبری** ص ۱۶۸)

و پیش و پس شمشیر اندر نهادند به کشتن مسلمانان
(**تاریخنامهٔ طبری** ص ۱۶۸)

و عبدالله بن علی از پس ایشان اندر شد با لشکر، و شمشیر اندر نهادند از کران رود تا زمین موصل همی کشتند
(**تاریخنامهٔ طبری** ص ۱۰۴۶)

سعد گفت: شمشیر دهید. شمشیر درنهادند چهارصد مرد مقاتل و بروایتی هفتصد مرد مقاتل را گردن زدند
(**قصص قرآن مجید** ص ۲-۳۲۱)

در لغت نامه «درنهادن» «با سختی و ضرب چیزی را مماس چیزی ساختن»، «فرود آوردن با سختی و شدت» معنا شده است:

« و خیلتاش میرفت تا بدر آن خانه و دبّوس درنهاد و هر دو قفل بشکست و در خانه باز کرد و در رفت»
(**تاریخ بیهقی** ص ۹-۱۴۸ به نقل از لغت نامه)

در «فهرست لغات و ترکیبات و تعبیرات» **اسرارالتوحید** «تازیانه در نهادن» و «کارد در نهادن» در دو عبارت ذیل «حمله ور شدن با کارد یا تازیانه»[۱۵] معنا شده است:

تازیانه در نهادند و کسان قاضی صاعد را بسیار بزدند
(**اسرارالتوحید** ص ۱۰۳)

کارد در نهاد و آن مرد را پاره پاره کرد
(**اسرارالتوحید** ص ۱۸۴)

در «فهرست بعضی از لغات» کتاب **قصص قرآن مجید** «شمشیر در نهادن»، «شمشیر بدست گرفتن و شمشیر کشیدن»[۱۶] معنا شده است.

۱۹ـ «قاعده افزایش و کاهش:

در شعر گذشته فارسی، گاه واژه‌هایی آشنا یافته می‌شوند که بیرون از قراردادهای صرفی، حرف «الفی» در آغاز یا پایان دارند و نیز

حرف یا حروفی (معمولاً حرف «هاء» غیر ملفوظ) از آخرشان کاسته می‌شود. به نظر می‌رسد این افزایش و کاهش بنا بر ضرورتهای وزنی انجام می‌گرفته و تابع قرارداد زبانی خاصی نبوده است... :

خواجه را کشتی به استم زار زار
هم بر اینجا، خواجه گویان: زینهار
کارد از اشتاب کردی زیر خاک
از خیالی که بدیدی سهمناک

(مثنوی، دفتر ۳. جلد ۳، ص ۱۱۷) (ص ۳۴۰)

آنچه نویسنده آن را «قاعدهٔ افزایش و کاهش» نامیده است، به شکلی با تحول واکها در تاریخ زبان فارسی مرتبط می‌شود. در ادوار اولیهٔ زبان فارسی دری «بعضی کلمات آن به صورت کهن، شکل رایج در زبان قدیم دری، یا صورتی نزدیک بدانچه در زبان پهلوی گفته می‌شده باقی مانده است و حال آن که در زبان فارسی جاری تخفیف در آن کلمات راه یافته است. بعضی از این واژه‌ها در قدیم مُصدّر به همزه‌یی بوده‌اند که در روزگاران بعد حذف شده است مانند شتر، شکم، شکوفه که اشتر، اشکم و اشکوفه خوانده و نوشته می‌شده است.... صاحب **المعجم** بدون توجه بدین نکته که زبان به سوی آسانی و اختصار می‌گراید و بدین طریق تحول می‌یابد، استعمال این گونه کلمه‌ها را از عیبهای شعر و حرفهای زاید را از «زیادات قبیح» شمرده است.»[۱۷] و امروز پس از قرنها در دوران رشد و شکوفایی علومی که هر یک به نوعی راز و رمزهای ارتباط زبان امروز را با زبان گذشته روشن می‌کنند مؤلف محترم کتاب ساختار زبان شعر امروز معتقد است که «این افزایش و کاهش بنا بر ضرورتهای وزنی انجام می‌گرفته و تابع قرارداد زبانی خاصی نبوده است.»

آیا در متون نثر نیز «ضرورتهای وزنی» موجب می‌شود که نویسنده «بیرون از قراردادهای صرفی» حرف الفی در آغاز بعضی از واژه‌ها بیفزاید؟

نویسندهٔ **تاریخنامه طبری** در یک سطر «اشتر» را در کنار «شتر» به کار برده است:

«اباد گفت: آن شتر دنب بریده بوده است. انمار گفت: آن اشتر از خداوند رمیده بوده است.»

(تاریخنامهٔ طبری، ج ۱. ص ۳)

در همین کتاب ، مؤلف، واژه‌های مُصدّر به همزه را با رغبت و به فراوانی به کار برده است:

«پس عطّاشه بن محصن الفزاری برخاست گفتا فلان شب به فلان جای و فلان غزو من اشتر خویش پهلوی اشتر تو همی راندم، تو قضیبی بگذاشتی که بر اشتر خویش زنی، بر تن، من آمد....»

(تاریخنامهٔ طبری، ج ۱. ص ۳۲۵)

«زرهی نیک داری و اسپری قوی و لیکن ندانم که با این مرد چگونه خواهی بودن»

(تاریخنامهٔ طبری، ج ۲. ص ۸۰۲)

«مثنی آن مردمان را بخواند و گفت آن اسب و استام بدان غلام دهید»

(تاریخنامهٔ طبری، ج ۱. ص ۴۴۰)

در **لغت نامه دهخدا** نیز شاهدی برای لغت «اشتاب» از **تذکرة الاولیای** عطار نقل شده است:

«نقلست که او را دید که به نماز می‌دوید. گفتند چه اشتاب است. گفت: این لشکر که بر در شهرست منتظر من‌اند. گفتند: کدام لشکر؟ گفت: مردگان گورستان.»

همان‌گونه که گذشت برخی از واژه‌های مُصدّر به همزه یا صورت نزدیک به زبان پهلوی آن کلمات بوده‌اند و یا به علل دیگری شکل گرفته‌اند به عنوان مثال «در زبانهای ایرانی باستان گروههای صامت، یعنی اجتماع دو صامت در آغاز کلمه وجود داشته است... در فارسی دری دو صامت در آغاز کلمه قرار نمی‌گیرد و این همان معنی است که در صرف و نحو عربی از آن به عبارت «ابتدا به ساکن محال است» تعبیر می‌کنند. بنابراین کلماتی که در مراحل پیشین دارای چنین ترکیبی در واکها بوده به یکی از دو صورت درآمده است: یکی آن‌که میان دو صامت آغازی مصوتی درآمده.... دیگرآن‌که به آغاز کلمه مصوتی الحاق شده تا از اجتماع دو صامت در هجای آغازی پرهیز شود.

باستان	میانه	جدید
brū	brūy	ابرو ab-r u

و گاهی به هر دو صورت در فارسی دری آمده است:

stūnā	istūn	استون-ستون»[۱۸]

در ادوار اولیه زبان فارسی دری هر دو شکل «برو» و «ابرو»، «ستون» و «استون» در نظم و نثر به کار رفته است. به کارگیری شکلهای کهن واژه در نثر به روشنی نشان می‌دهد که «ضرورت وزنی و موسیقایی» دلیل انتخاب صورتهای کهن نمی‌تواند باشد.

«.... یا بخلاف این بروزی معلوم برو و چشم با وی درد کند....»

(هدایة المتعلمین فی الطب ص ۲۲۷)

همان ناخنش پر ز خوناب کرد
سپهبد بُرو ها پر از تاب کرد

(رزم نامه رستم و اسفندیار ص ۱۶۴)

«بفرمود تا وی را بر زمین باز کشیدند و بمیخ بر زمین دوختند و استونی سنگین عظیم بهژده مرد برگرفتند و بر وی نهادند و همچنان بگذاشتند.»

(قصص قرآن مجید، ص ۵۶)

چار عنصر، چار استون قویست
که بدیشان سقف دنیا مستویست

(مثنوی مولانا، دفتر ششم - بیت ۴۸)

۲۰ـ «زمان و مکان در سر تا سر عمر شعر فارسی (جز در چند مقطع کوتاه تاریخی) عناصری بی‌اعتبارند. ساختارهای اجتماعی، نهادهای عمومی و کششهای ویژهٔ زیستگاه شاعران، بازتاب و تصویری در شعر اغلب آنان ندارند. به عنوان نمونه، منوچهری دامغانی، شاعری است که در گستره زندهٔ طبیعت، و در حصار مجموعه‌ای از گل و گیاه و پرنده و رنگ دامنه‌های سرسبز دامغان، در همسایگی سرزمین درخت و دریا (مازندران) زیسته است. اما جز چند گل و گیاه مثل نرگس، بنفشه و سوسن که عناصر طبیعی و تکراری همهٔ شاعران است، هیچ عنصر زیست محیطی، اجازهٔ ورود به شعر او را نیافته است.» (ص ۳۴۷)

اظهارات آقای علی‌پور دربارهٔ منوچهری آن‌چنان با واقعیت مغایر است که خواننده ناچار در تاریخ ادبیات ایران به جست‌وجوی منوچهری دیگری برمی‌آید. آیا ایشان دربارهٔ منوچهری دامغانی شاعر معروف قرن پنجم هجری که دیوانش به کوشش استاد دکتر محمد دبیرسیاقی با فهارس گوناگون از جمله فهرست نام گلها و فهرست نام پرندگان به چاپ رسیده است سخن می‌گویند؟ در فهرست نام پرندگان از ۶۳ پرنده و در فهرست نام گلها از ۴۶ گل نام برده شده است که منوچهری گاه نه یک بار بلکه بارها از زوایای مختلف و با نگاه متفاوت به توصیف هریک از آنها پرداخته است. پس چگونه است که ایشان معتقدند «جز چند گل و گیاه مثل نرگس، بنفشه و

سوسن که عناصر طبیعی و تکراری همهٔ شاعران است هیچ عنصر زیست محیطی اجازهٔ ورود به شعر او را نیافته است.»

۲۱ـ«طبیعت گرایی منوچهری و شاعران مثل او، نتیجهٔ رویکردی بی‌واسطه به طبیعت نیست. تصویرطبیعت در شعر آنها از تماس مستقیم‌شان با طبیعت حاصل نمی‌شود. آنان طبیعت را پیش از آنکه در پیرامونشان تماشا کنند، در آثار دیگران یافته و دیده‌اند.»(ص ۳۴۸)

قطعاً یکی از شاعران این دوره که تصویر طبیعت در شعر آنها اغلب از تماس مستقیم‌شان با طبیعت حاصل می‌شود، منوچهری است. استاد دکتر شفیعی کدکنی به تفصیل در این‌باره سخن گفته و حق مطلب را ادا کرده‌اند: «از آنجا که این دوره از شعر فارسی را باید دورهٔ طبیعت و تصاویر طبیعت در شعر فارسی دانست، منوچهری بهترین نمایندهٔ این دوره از نظر تصاویر شعری به شمار می‌رود زیرا از نظر توفیق در مجموعهٔ وسیعی از تصاویر گوناگون طبیعت با رنگها و خصائص ویژهٔ دید شخصی شاعر، او توانسته است شاعر ممتاز این دوره و بر روی هم در حوزهٔ تصویرهای حسی و مادی طبیعت، بزرگترین شاعر در طول تاریخ ادب فارسی به شمار آید. تصاویر شعری او اغلب، حاصل تجربه‌های حسی اوست و از این نظر طبیعت در دیوان او زنده‌ترین وصف‌ها را داراست.... هر تصویر او از طبیعت چنان است که گویی آیینه‌ای فراروی اشیاء داشته و از هرکدام تصویری در این آیینه - که روشن است و بیکرانه - به وجود آورده است.... وی هیچ یک از اجزای صورخیال خود را از دیوانهای پیشین و یا معاصران خود نگرفته بلکه هر تصویر در شعر او حاصل نوعی کوشش ذهنی و خلق هنری است که تخیل وسیع او یک‌یک آنها را آفریده است.... بی هیچ گمان تجربه‌های حسی او در زمینه‌های گوناگون طبیعت، متنوع‌ترین و تازه‌ترین تجربه‌های شعری در ادب فارسی است و میزان تجربی بودن تصاویر او را در قیاس با تصاویر شعری دیگر گویندگان به طور محسوس‌تری می‌توان دریافت... منوچهری در قلمرو تصاویر طبیعت از حس و تجربهٔ خود کمک می‌گیرد و از همین نظر است که تصاویر شعر او جز به ندرت، در دوره‌های بعد تکرار نشده و چنان باتجربهٔ خاص او پیوستگی داشته که دیگران نتوانسته‌اند آنها را به دیوان خود منتقل کنند.... در شعر دیگران، اغلب تصاویر به گونه‌ای ارائه می‌شود که گویی یکبار بیشتر آنها را شنیده‌ایم ولی در شعر او مثل این است که هر بار برای اولین بار با این تصویر روبه‌رو می‌شویم و علتش هم این است که او برشهای خاص میان اشیاء و طبیعت ایجاد می‌کند که قبل از وی از آن نقطه‌ها هیچ‌کس برشی ایجاد نکرده است... او همچنانکه از طبیعت سود جسته و تصاویر خود را از قلمرو و طبیعت گرفته از زندگی محیط خود نیز غافل نمانده و بسیاری از تشبیهات او تصویرهایی است از بعضی خصایص زندگی در عصر او.... بر روی هم او را باید بهترین نمایندهٔ تصاویر طبیعت در شعر فارسی و بزرگترین شاعرطبیعت گرای

زبان فارسی به شمار آورد که با همهٔ اشعار کمی که از او باقی است دیوانش دفتر طبیعت و دیوان گلها و پرندگان و جانوران و میوه‌ها و آهنگها و نغمه‌هاست و اگر در مورد شاعران دیگر این عصر، کوشش شود که تصاویر برجسته و اصیل آنها استخراج شود، در دیوان او تصاویر اصلی و ابتکاری چندان هست که باید تشبیهات غیراصلی و کلیشه‌ای را - که بسیار کمتر است - استخراج کرد و بقیه تصاویر او را، به طور کلی، ابداعی و ابتکاری دانست.»[۱۹]

۲۲ـ «ورود صداها و آواها به طور جدی و کارآمد، به قلمرو زبان شعر امروز، نخستین بار، همزمان با نخستین زمزمه‌ها و سروده‌های نیما یوشیج اتفاق می‌افتد.... شاعران امروز و در رأس آنها «نیما» آن چنان طبیعی و راحت صدای پرندگان و اصوات دیگر در طبیعت را در زبان خویش جای داده، هویت شاعرانه می‌بخشند که گویی واژه یا عناصر ترکیبی زبان را وارد شعر کرده‌اند. کاری که پیش از این کم‌تر شاعری‌بدان مبادرت ورزیده‌است. اساساً چهارچوبهای پیش‌بینی‌شده شعری و دایرهٔ محدود بینش عامه کمتر اجازه چنین جسارتی را به شاعران می‌دادند.»

پس از این داوری، مؤلف با نقل چند بیت از مولانا، صدا در شعر گذشتهٔ فارسی را معادل نوع خاصی از صدا در شعر مولانا فرض کرده چنین ادامه داده است: «اما صدا در شعر امروز، پیش از آنکه زادهٔ احساس عرفانی باشد در طبیعت پیرامون زندگی شاعر و در همسایگی فضای اندیشگی او، در بیرون وجود عینی دارد و گوش و هوش از آن لبریز است. به تعبیر دیگر، صدای شعر مولانا آسمانی و صدا در شعر امروز زمینی است.» (ص ۷-۳۵۶)

بزرگان شعر گذشتهٔ فارسی به‌رغم «چهارچوبهای پیش بینی شدهٔ شعری» چنان آواها و صداها را بهنجار و به آیین در شعر خویش نشانده‌اند که آدمی گاه در مقابل آن‌همه ذوق و بینش و هنر مبهوت می‌ماند:

آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو
بر درگه او شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای
بنشسته همی گفت که کوکوکوکو
(خیام)

امروز هیچ فاخته، کوکو نمی‌زند
گویا بباغ آن قد دلجو گذشته است[۲۰]
(صائب)

به رغم نظر آقای علی‌پور به اعتقاد راقم این سطور شعر درخشان امروز در این زمینه نیز بی تأثیر از گذشتگان نیست. به عنوان نمونه دور نیست که زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث در شعر «آواز کرک[۲۱]» ـ بده.... بدبد.... چه امیدی؟ چه ایمانی؟ ـ در هماهنگی صوت و معنا متأثر از سرمشقهای درخشانی چون رباعی خیام باشد.

یکی از شیوه‌های بدیع حکیم طوس به منظور خلق فضای مورد نظر استفاده از صداها و آواهاست:

- زبس چاک چاک تبرزین و خود
روانها همی داد تن را درود
- همی گرز بارید همچون تگرگ
همی چاک چاک آمد از خود و ترگ
- زبس نعره و چاک چاک تبر
ندانست کس پای گفتی ز سر
- برآمد چکاچاک زخم تبر
خروش سواران پرخاشگر
- برآمد چکاچاک زخم سران
چه پولاد با پتک آهنگران
- چکاچاک برخاست از هر دو روی
ز پرخاش خون اندر آمد بجوی
- زبس های و هوی و جرنگ درای
بکردار طهمورثی کره نای
- سپه داغ دل شاه با های و هوی
سوی باغ ایرج نهادند روی
- بزد کوس و سوی ره آورد روی
جهان شد پر از لشکر و های و هوی
- بزد دست و ببرید رومی قبای
برآمد خروشیدن های‌های

امروز از پس هزار سال هر گاه گوش هوش به سخن حکیم طوس بسپاریم صدای برخورد شمشیر و تبر را در همهمهٔ میدان نبرد می‌شنویم. نه تنها در **شاهنامه** بلکه در منظومه‌های رزمی و حماسی دیگر نیز اغلب، صداها و آواها در خلق فضای مورد نظر سهیم‌اند:

ترنگ کمان رفته در مغز کوه
فشافش کنان تیر بر هر گروه
(نظامی)

چو برکوه سودی تن سنگ رنگ
به فرسنگ رفتی چکاچاک سنگ
(اسدی)

ترنگ تیر و چاکاچاک شمشیر
دریده مغز پیل و زهرهٔ شیر
(نظامی)

زبس چاک چاک و ز بس دار و گیر
بنالید مریخ و کیوان و تیر
(**بهمن نامه** - بیت ۵۵۴۲)

از دیگر صداهای ماندگار در ادب هزار سالهٔ فارسی صدای مجالس بزم است:

ترنگاترنگی که زد ساز او
به از زند زردشت و آواز او
(نظامی)

سنج درآمد به ترنگاترنگ
زهره به یکبار فرو ریخت چنگ
(مولوی)

ترنگ چنگ وصل او بپرّاند همی جان را
تو گویی عیسی خوش دم درون آن ترنگستی
(مولانا ـ **دیوان کبیر** ـج۵ ـ بیت ۲۶۶۳۶)

باری صدا در شعر گذشته فقط «زادهٔ احساس عرفانی» نیست بلکه همچون امروز «در طبیعت پیرامون زندگی شاعر و در همسایگی فضای اندیشگی او در بیرون وجود عینی دارد.»:

از برای جیفه عوعو تا به کی همچون کلاب
بر سر مردار تا کی چون کلاغان غارغار
(فیاض)

های و هویی می‌رسد امشب به گوش هوش باز
همنشین از گریهٔ پر هایها معذور دار
(میرزا مؤمن استرآبادی)

صدبار بیش مُردم و از بس که بی‌کسم
یک های‌های گریه‌ام از خانه برنخاست
(لسانی شیرازی)

هر که را وقتی دمی بوده ست و روزی مستیی
دوست دارد نالهٔ مستان و های و هوی را
(سعدی)

هان مردا هوی و هان جوانمردا هوی
مردی کنی و نگاه داری سرکوی
(منسوب به ابوسعید ابوالخیر)

چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هوهو
منه زدست پیاله چه می‌کنی هی هی[۲۲]
(حافظ، **دیوان** ـ ص ۸۶۰)

۲۳ـ برخی از مباحث طرح شده در کتاب **ساختار زبان شعر امروز** پیش از این در نقد و نظرهای پراکنده دربارهٔ شعر و شاعران معاصر مطرح شده‌اند؛ گذشته از این گاه مؤلف شواهد و نکاتی را از منابع دیگر بدون ذکر نام و نشان مرجع نقل می‌کند:

الف: از شواهد شعری صفحهٔ ۱۴۰ ابیات ابوشکور بلخی، انوری، مولانا و ایرج میرزا از کتاب **بدعتها و بدایع نیما یوشیج** صفحات ۵۴۶، ۵۳۶، ۵۵۳ نقل شده‌اند[۲۳].

ب: در صفحهٔ ۱۷۲ بیت **شاهنامه** و عبارت **گلستان** از کتاب **دستور زبان فارسی** ـ کتاب حروف اضافه و ربط تألیف دکتر خلیل خطیب رهبر ـ صفحهٔ ۳۵۸، نقل شده‌اند. گویا آقای علی‌پور پس از اطلاع از بیت فردوسی برای یافتن آن در متن **شاهنامه** از **کشف‌الابیات شاهنامه** کمک می‌گیرند. در **کشف‌الابیات شاهنامه** (جلسهٔ نخست ص ۲۷۴) چهار بیت ضبط شده است که مصراع اول تمامی آنها «پذیره شدن را بیاراستند» است. از این چهار بیت، یک بیت در پادشاهی فریدون، دو بیت در پادشاهی منوچهر و یک بیت در پادشاهی یزدگرد بزه‌گر است. آقای علی‌پور شمارهٔ ابیات پادشاهی فریدون و منوچهر را ذیل بیت منقول از دستور زبان دکتر خطیب رهبر می‌نویسند:

«پذیره شدن را بیاراستند
می و رود و رامشگران خواستند
(پادشاهی فریدون و منوچهر ابیات ۵۶۳-۱۶۷۵-۲۱۱۱)» (ص ۱۷۲)

اما هر چند شمارهٔ این ابیات در **کشف الابیات شاهنامه** چنین است، در منابع مورد استفادهٔ ایشان یعنی ـ **شاهنامهٔ** ژول مول و **شاهنامهٔ** چاپ مسکو شمارهٔ آنها متفاوت است. از این گذشته هر چند مصراع اول این ابیات مشترک‌اند، مصراع دوم آنها متفاوت‌اند. به بیان دیگر این بیت سه بار در **شاهنامه** تکرار نشده است بلکه ابیات مورد نظر براساس **شاهنامه** ژول مول چنین‌اند:

پذیره شدن را بیاراستند
می و رود و رامشگران خواستند
(**شاهنامه** ژول مول ـ پادشاهی فریدون ـ بیت ۵۴۶)

پذیره شدن را بیاراستند
یکایک پرستندگان خواستند
(پادشاهی منوچهر ـ بیت ۱۵۶۹)

پذیره شدن را بیاراستند
همه کوی و برزن بپیراستند
(پادشاهی منوچهر ـ بیت ۱۹۶۸)

ج: شواهد صفحات ۱۷۸ و ۱۷۹ یعنی عبارت **کلیله و دمنه**، عبارت **تاریخ بیهقی** و بیت **شاهنامه** از کتاب **دستور زبان فارسی**، حروف اضافه و ربط صفحات ۳۶۴ و ۳۶۵ نقل شده‌اند.

د: شواهد صفحهٔ ۱۸۲ یعنی بیت **شاهنامه** و عبارت **سفرنامه** از کتاب **دستور زبان فارسی** صفحهٔ ۱۴۶ نقل شده‌اند.

هـ: شواهد صفحهٔ ۱۸۵ یعنی بیت حافظ و بیت سنایی نیز از همان کتاب، صفحهٔ ۱۵۳ نقل شده‌اند.

و: نویسندهٔ **ساختار زبان شعر امروز** گاه حتی نوع استدلال خود را از دیگران به عاریت می‌گیرد:

«این که می‌بینیم فرهنگهای لغت هر دوره‌ای از دوره‌های پیشین قطورتر می‌شود به کوششهای خلاق شاعران و برخی نویسندگان مرتبط است. چرا که «هر که آمد عبارتی نو ساخت...» و رفت.» (ص ۲۳۶)

زنده یاد مهدی اخوان ثالث در کتاب **بدعتها و بدایع نیما یوشیج** (ص ۳۹۳) که به حق یکی از مراجع مسلم کتاب **ساختار زبان شعر امروز** است می‌نویسد: «سابقه کار و تاریخ فن لغتنامه نویسی و فرهنگ نگاران این معنی را به خوبی نشان می‌دهد که هر چه بر مقدار و حجم آثار شاعران و نویسندگان خلاق زبان به مرور زمان افزوده گردد، حجم فرهنگها نیز بیش از پیش می‌شود.»

ز: در صفحهٔ ۲۵۱ بیت ابتهاج و بیت سنایی از کتاب **شاعر آینه‌ها** اثر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی صفحهٔ ۵۶ نقل شده‌اند.

ح: در صفحهٔ ۱۰۸ بیت حافظ و ابیات مولانا از کتاب **کلیات سبک‌شناسی** اثر دکتر سیروس شمیسا صفحهٔ ۲۴۲ نقل شده‌اند.[۲۴]

سخن آخر آن که شعردرخشان امروز در برابر شکوه و عظمت شعر گذشتهٔ فارسی نیز درخشش و جلوهٔ خاص خود را دارد و برای نشان دادن اوجها، زیباییها و نقاط قوت آن نیازی به نفی و نادیده انگاشتن آن همه، در ادب گذشته نیست.

در پایان ضمن آرزوی توفیق برای مؤلف محترم کتاب امیدواریم که با نگاهی عمیق‌تر به میراث هزار ساله، چاپهای بعدی **ساختار زبان شعر امروز** را پربارتر کند.

پانوشتها:

۱.ابیات شاهنامه به نقل از: شفیعی، محمود، **شاهنامه و دستور**، تهران، انتشارات نیل، چاپ اول، ۱۳۴۳، ص ۱۵۰.

۲.شواهد شعری شاهنامه و نیز عبارات **اسکندرنامه و گرشاسب نامه** به

نقل از: شفیعی، محمود، همانجا. ص ۱۵۰.

۳. بنگرید به: **فرهنگ فارسی معین** و **لغت نامه دهخدا**.

۴. **ابیات باباکوهی**، قطران، سیدحسن غزنوی، ظهیرفاریابی، سعدی و حافظ به نقل از: همایونفرخ، عبدالرحیم، **دستور جامع زبان فارسی**، تهران، انتشارات علی اکبر علمی، چاپ دوم، بی‌تا، صفحات ۴۲۰-۳۹۹-۳۹۵-۳۹۵ (مکرر) ۴۲۰ و ۴۰۲.

۵. ابوالمعالی، نصرالله، **کلیله و دمنه** به تصحیح مجتبی مینوی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ یازدهم، ۱۳۷۳، ص ۳۶.

۶ و ۷. به نقل از شفیعی، محمود، همانجا، ص ۵۰-۱۴۹.

۸. گلشیری، هوشنگ، همخوانی با هماوازان (۴)، رندی از تبار خیام، **مفید**، شمارهٔ پنجم، شهریور شصت و شش، ص ۴۲-۳۸.

۹. به نقل از شفیعی، محمود، همانجا، ص ۱۴۴.

۱۰. به نقل از همایونفرخ، عبدالرحیم، همانجا، ص ۱۵۷.

۱۱. بنگرید به: گلچین معانی، احمد، **فرهنگ اشعار صائب**، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۴، جلد اول، ص ۸-۱۲۶.

۱۲ و ۱۳. به نقل از: عفیفی، رحیم، **فرهنگنامهٔ شعری**، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۷۲، جلد دوم، ص ۹۹۸.

۱۴. کشانی، خسرو، **اشتقاق پسوندی در زبان فارسی امروز**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۷۱، ص ۵-۵۴.

۱۵. محمدبن منور، **اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید**، تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ اول، بهار ۱۳۶۶، جلد دوم، ص ۹۱۸.

۱۶. عتیق نیشابوری، ابوبکر، **قصص قرآن مجید** به اهتمام یحیی مهدوی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم، مهر ۱۳۷۰، ص ۵۱۱.

۱۷. محجوب، محمدجعفر، **سبک خراسانی در شعر فارسی**، انتشارات فردوس و انتشارات جامی، تهران، چاپ اول، بی تا، ص ۲۱۲.

۱۸. ناتل خانلری، پرویز، **تاریخ زبان فارسی**، تهران، انتشارات فردوس، چاپ ششم، ۱۳۷۷، جلد اول، ص ۳۵۱.

۱۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا، **صورخیال در شعر فارسی**، تهران، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، تابستان ۱۳۷۰، ص ۲۵-۵۰۱.

۲۰. به نقل از: همایونفرخ، عبدالرحیم، همانجا، ص ۸۱۴.

۲۱. اخوان ثالث، مهدی، **گزینه اشعار**، تهران، انتشارات مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۷۴، ص ۷۸.

۲۲. تمامی ابیات بدون ذکر مآخذ به نقل از **لغت نامه دهخدا**.

۲۳. این شواهد شعری درمبحث «نوآوری و بدعت در کاربرد حروف، واو عطف در آغاز مصراع» آمده‌اند. این بحث را قبل از این زنده یاد مهدی اخوان ثالث در مقالهٔ مبسوطی (بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج ص ۵۶-۵۲۸) با شواهد و مثالهای متعدد دیگر مطرح کرده است.

۲۴. آقای علی پور در پایان بحثی با عنوان «اسناد صفت مضاف‌الیه به مضاف در ترکیب اضافی» افزوده‌اند: «همانند این ساختار در شعر و نثر گذشته و در زبان ادبی خراسانی و عراقی رایج بوده است، با این تفاوت که در آن برعکس ساختار مرسوم در زبان شعر امروز، صفت مضاف به مضاف الیه نسبت داده می‌شود، البته با جهان‌بینی و نگاهی ویژهٔ گذشته» (ص ۸-۱۰۷) و سپس در پی‌نوشتهای آن افزوده‌اند: «دکتر سیروس شمیسا در **کلیات سبک‌شناسی** ص ۲۴۲ با ارائه برخی از این نمونه‌ها به اشتباه ساختار آنها را همانند ساختار مورد بحث ما در شعر امروز دانسته است...» (ص ۱۵۸).

حال آن‌که در **کلیات سبک‌شناسی** ص ۲۴۲ پس از بحثی با عنوان «جابه جایی صفت» آمده است: «شبیه این مختصه -با تغییر در نگرش- امروز در شعر نو مرسوم شده است.» دکتر شمیسا از «شباهت» سخن گفته است نه آنچنان که آقای علی‌پور نوشته‌اند از «همانندی» آقای علی پور نه تنها مثالهای این بحث را از کلیات سبک‌شناسی اخذ کرده‌اند، عبارات نیز مورد توجه ایشان بوده است. آیا «با جهان بینی و نگاهی ویژهٔ گذشته» همان «با تغییر در نگرش» کتاب **کلیات سبک‌شناسی** نیست؟

منابع دیگر:

- ابوبکر ربیع بن احمد الاخوینی البخاری، **هدایة المتعلمین فی الطب**، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ دوم، ۱۳۷۱.

- اخوان ثالث، مهدی، **بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج**، تهران، انتشارات بزرگمهر، چاپ دوم، (با تجدید نظر)، زمستان ۱۳۶۹.

- ایرانشهر بن ابی‌الخیر، **بهمن نامه**، ویراستهٔ رحیم عفیفی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۰.

- بلعمی، ابوعلی محمدبن محمد، **تاریخنامهٔ طبری**، تصحیح محمد روشن، تهران، نشر نو، چاپ دوم، ۱۳۶۸.

- بیهقی، ابوالفضل، **تاریخ بیهقی**، تصحیح دکتر علی اکبر فیاض، تهران، نشر علم، چاپ سوم، ۱۳۷۱.

- حافظ، شمس‌الدین، **دیوان**، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۵۹.

- خاقانی، افضل‌الدین، **دیوان**، به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی، تهران، انتشارات زوار، چاپ چهارم، ۱۳۷۳.

- خطیب رهبر، خلیل، **دستور زبان فارسی**، کتاب حروف اضافه و ربط، تهران، انتشارات سعدی، چاپ اول، ۱۳۶۷.

- دبیرسیاقی، محمد، **کشف الابیات شاهنامهٔ فردوسی**، تهران، انتشارات انجمن آثار ملی، اردیبهشت ماه ۱۳۴۸، جلد نخست.

- دهخدا، علی اکبر، **امثال و حکم**، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم، ۱۳۷۶، جلد اول.

- سعدی، مصلح‌الدین، **بوستان**، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ پنجم، دی ماه ۱۳۷۵.

- شاملو، احمد، **کتاب کوچه**، تهران، انتشارات مازیار، چاپ اول، ۱۳۷۸، (جلد ۷، حرف پ، دفتر اول).

- شعار، جعفر، **رزم نامهٔ رستم و اسفندیار**، تهران، موسسه مطبوعاتی علمی، چاپ سوم، بهار ۱۳۶۸.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، **شاعر آینه‌ها**، تهران، انتشارات آگاه، چاپ سوم، زمستان ۱۳۷۱.

- شمیسا، سیروس، **کلیات سبک‌شناسی**، تهران، انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۲.

- فردوسی، ابوالقاسم، **شاهنامه** براساس چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، دفتر نشر داد، چاپ دوم، ۱۳۷۴.

- **شاهنامه**، به تصحیح ژول مول، تهران، انتشارات سخن، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد، **دیوان**، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران، انتشارات زوار، چاپ اول، زمستان ۱۳۷۰.

- مولوی، جلال‌الدین محمد، **دیوان کبیر**، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.

- **مثنوی** تصحیح نیکلسون، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ یازدهم، ۱۳۷۱.

- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، **خمسه نظامی** جلد اول، **مخزن الاسرار** تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، تهران، انتشارات توس، چاپ اول، زمستان ۱۳۶۳.

- وراوینی، سعدالدین، **مرزبان نامه**، تصحیح محمد روشن، تهران، نشر نو، چاپ دوم، ۱۳۶۷.