• دریافت ۹۰/۳/۲۰
• تأیید ۹۰/۱۲/۹

شباهت‌های سبکی شعر شاملو و نثر تاریخ بیهقی

احمد خاتمی *
مصطفی ملک‌پائین **

چکیده

در بسیاری از مکاتب ادبی چه سنّتی و چه نو، زبان به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر شعر مورد بررسی ناقدان قرار گرفته و می‌گیرد. اهمّیّت زبان در نقد ادبی، در مکتب فرمالیست روس و فرزند آن ساختارگرایی، بیش از مکتب‌های دیگر است. پایهٔ فکری این مکاتب بیش‌تر بر برجستگی متون ادبی و غرابت و دوری آن از زبان عادّی و معمول است که به عنوان یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین شیوه‌های زیباسازی اثر و نفوذ در دل مخاطب بررسی می‌شود. یکی از راه‌های برجسته‌سازی متون ادبی، هنجار گریزی است و یکی از راه‌های هنجارگریزی برای ایجاد زیبایی اثر ادبی ، باستان‌گرایی است. از میان شاعران معاصر ایران، احمد شاملو از جمله کسانی است که یکی از اساسی‌ترین پایه‌های زبانیِ شعر خود را بر باستان‌گرایی نهاده است. از مشخّصه‌های اصلی شعر او، توجّه به متون گذشته به عنوان منبع بزرگ زبانی برای برجسته‌سازی و... است. یکی از متن‌هایی که بسیاری از ناقدان و صاحب‌نظران به عنوان منبع زبانی شعر شاملو مطرح می‌کنند، نثر شیوای تاریخ بیهقی است. در این مقاله سعی بر این است وجوه شباهت‌های شعر شاملو با تاریخ بیهقی آشکار شود و این شباهت‌ها با استفاده از آرای فرمالیستی و ساختارگرایی بررسی شود.

کلید واژه‌ها:
شاملو، تاریخ بیهقی، فرمالیست، ساختارگرایی، برجسته‌سازی، کهن‌گرایی.

* استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی. ایران. تهران. a_khatami@sbu.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.ایران. تهران.
m_malekp@yahoo.com

مقدّمه

پیشینهٔ بررسی شباهت‌های زبانی شعر شاملو با نثر تاریخ بیهقی به اشاره‌هایی گذرا با ذکر چند نمونهٔ مشابهت، مانند اشارات *براهنی* در *طلا در مس*، محمّد جعفر *یاحقّی* در *جویبار لحظه‌ها*، *تقی پورنامداریان* در *سفر در مه* ، *مجابی* در *آینهٔ بامداد*، *طنز وحماسه درآثار شاملو* و *حقوقی* در *شعر زمان ماو ترابی* در *بامدادی دیگر: نگاهی تازه به شعر احمد شاملو* و... محدود شده است. در ضمن هر یک از این کتاب‌ها به شیوه‌ای خاص این مشابهت را بیان کرده‌اند و روش کاری در آن اثرها با آن‌چه در این مقاله پی‌گرفته خواهد شد،متفاوت است. همچنین به این دلیل که بیشتر این منابع به موضوع باستان‌گرایی یا بیهقی‌گراییِ شاملو محدود نیستند، بسیاری نکته‌ها ناگفته‌مانده است.

شیوه‌های نو در نقد آثار ادبی باعث می‌شود که مخاطبان بخواهند، زیبایی‌ها و یا ضعف و قوّت آثار را از دریچهٔ این شیوه‌ها بنگرند. مکتب‌های نقد زبان‌گرا نیز یکی از همین شیوه‌ها است. می‌توان از راهِ این نوع نقدها به گسترهٔ وسیع جهان ادب نگاه کرد و به درک بسیاری از مسائل و مفاهیم ادبی‌ساز آثار نائل شد. نگاهی به شعر شاملو نشان می‌دهد که باستان‌گرایی در حوزهٔ زبان، در شعر او نمودی ویژه دارد. باستان گرایی حتّی در بسیاری موارد، مخاطبان آشنا با ادبیّات کهن ایران را به یاد شیوایی نثر ابوالفضل بیهقی می‌اندازد.

چارچوب نظری

این پژوهش بر مبنای آراء فرمالیستی و ساختارگرایی استوار شده است. و کوشش شده از دریچهٔ چشم آراء آنان، شباهت‌های زبانی شعر شاملو و نثر بیهقی پس از کشف، به بوتهٔ آزمایش گزارده شود، تا آشکار شود این شباهت‌ها چه تأثیری بر شعر شاملو داشته است. و پاسخ به این پرسش‌ها ممکن شود:

– شباهت‌های زبانی و ادبی شعر شاملو با تاریخ بیهقی در چه حوزه‌هایی است؟

– شعر شاملو به سبب باستان‌گرایی و بیهقی‌گرایی زبانی از چه فوایدی برخوردار شده است؟

– از منظر نقد فرمالیستی و ساختارگرایی، کاربرد آرکائیک زبان شاملو چگونه است؟

زبان‌شناسی و نقد ادبی

منتقدان ادبی و زبان‌شناسان پیوسته بر سر این مسئله مجادله داشته‌اند که آیا درست است

شیوه‌های زبان‌شناختی در بررسی ادبیّات به کار گرفته شود یا نه؟ تقریباً همه‌ی زبان‌شناسان با اطمینان عقیده داشته‌اند که چنین کاری کاملاً درست است، امّا به جرأت می‌توان گفت که منتقدان ادبی، آن را برنتافته و با خشم با آن مخالفت کرده‌اند. بیتسن (F.W.Bateson) از جمله منتقدان ادبی بود که می‌گفت زبان‌شناسی، ماهیّتی علمی دارد؛ حال آن‌که ادبیّات به قول او «ماهیّتی ذاتاً ذهنی» دارد که از طریق علم نمی‌توان به آن دست یافت. وی هم‌چنین معتقد بود که بررسی زبان‌شناسانه :حقاً پیش‌درآمد واکنش ادبی است. دیوید لاج (David Lodg) هم می‌گوید: ویژگی ذاتی زبان‌شناسی جدید، ادّعای آن دربارهٔ علم بودنش است. حال آن‌که ویژگی ذاتی ادبیّات این است که با ارزش‌ها سر و کار دارد و ارزش را نمی‌توان با شیوهٔ علمی سنجید. (فالر،۱۳۸۶: ۱۹و۲۰ ؛ نیز نک. گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۵و۲۶)

به هر روی چنان‌که چامسکی اعتقاد دارد ، زبان‌شناسی، روش کشف نیست. تحلیل زبان‌شناسانه، عملی هدایت‌شده و انعطاف‌پذیر است. بدین ترتیب، انواع اعتراضاتی که به زبان‌شناسی به‌منزلهٔ روشی مکانیکی وارد می‌شود، مردود است.(فالر،۱۳۸۶: ۲۱و۲۲) البتّه فرمالیست اوّلیه با مشخّصهٔ مکانیکی یا ماشینی بودنش، به‌وجودآورنده‌ی چنین ابهاماتی شده است. این سخن یاکوبسن می‌تواند راهنمایی قرار بگیرد که از جدلِ بینِ زبان‌شناسان و ناقدان ادبی مخالف آن بکاهد: زبان‌شناسِ بی‌توجّه به کارکرد شعریِ زبان و محقّقِ ادبیِ بی‌اعتنا به مسائل زبانی و یا ناآشنا به روش‌های زبان‌شناختی، هر دو به طرز شرم‌آوری واپس‌گرا هستند. (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۹)

فرمالیسم و ساختارگرایی

در دوره‌ی پانزده ساله‌ی ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۹، نظریّهٔ ادبیِ روسی با آهنگی شتابان از چندین مرحله عبور کرد. نخستین مرحله، شکل‌گراییِ(فرمالیسم) روسی بود. شکل‌گرایان در دو گروه بحث گرد آمده بودند. یکی گروه اپویاز (opoiaz) در سنت‌پترزبورگ، که *بوریس آیکن بام* (Boris Eikenbaum)، *بوریس توماشفسکی* (Boris Tomashevsky)، *یوری تینیانوف* (Yuri Tynyanov) و به‌ویژه *ویکتور اشکلوفسکی* (Victor Shklovdky) رهبران آن بودند، و دیگری «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» که *رومن یاکوبسن* (Roman Jakobson) رهبر آن بود. شکل‌گرایان مشتاقِ به چالش کشیدن پیش‌انگاشته‌های سنّتی و فروانداختنِ بار حرمت‌گذاری‌ها از روی دوش خود بودند. آن‌ها امیدوار بودند بتوانند نقد ادبی را به صورت علمی درآورند تا به این

ترتیب موضوع پژوهش یگانه‌ای از آن خود داشته باشد. از نظر آنان موضوع شایسته و درخورِ نقد ادبی، موضوعی بود که نزدیک به دیدگاه یاکوبسن است که آن را «ادبی بودنِ» متن می‌خواند، یعنی آن‌چه ادبیّات را از همهٔ پدیده‌های دیگر متمایز می‌کرد. شکل‌گرایی در سال ۱۹۲۰ تغییر جهت داد و کم‌کم بر نفوذ یاکوبسن و تینیانوف که بیشتر ذهن دانشگاهی داشتند، افزود و از نفوذ و تأثیر اشکلوفسکی کاسته شد. ساختارگرایی چک که مستقیم، از درون شکل‌گرایی روسی تکوین یافت، جهت نظرات یاکوبسن و تینیانوف را برگزید. خود یاکوبسن به بنیان‌گذاری حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ یاری رساند. این حلقه بود که جنبش ساختارگرایی به روی آن پایه‌گذاری شد، نخستین اعضای حلقهٔ پراگ زبان‌شناسان بودند و به زودی دامنهٔ علایق خود را با نقد ادبی به‌ویژه سبک‌شناسی گسترش دادند. نقد ساختارگراییِ چک در طول دههٔ ۱۹۳۰ شکوفا شد و موکاروفسکی برجسته‌ترین نمایندهٔ این مکتب بود. (هارلند، ۱۳۸۲: ۲۳۵-۲۵۱؛ نیز نک. سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۴۵-۴۷)

پرسش اصلی ذهنِ فرمالیست‌ها این بود که چه چیزی متون ادبی را از اسناد دولتی یا مقالات روزنامه متمایز می‌کند؟ آن‌ها در تلاش‌هایشان برای پاسخ به این پرسش که ادبیّات چیست، بر جنبه‌های فرمال و فرم‌های خاصِّ ادبیّات و نیز زبان مورد استفادهٔ ادبیّات متمرکز شدند. فرمالیست‌های روسی عقیده داشتند: ادبیّات با به کارگیری گسترهٔ وسیعی از " تمهیداتِ " آشنایی زدا، زبان مورد استفادهٔ خود را از زبان غیر ادبی متمایز می‌کند. آنان در گام بعدی، اصل آشنایی‌زدایی را به عنوان نیروی محرّک ادبیّات در نظر گرفتند و چنین بیان کردند که وقتی فرم‌های رایج ادبیّات آشنا بشوند و گونه‌ای خودکار شدگی درون آن رخ بدهد، ادبیّات با فاصله گرفتن از فرم‌هایی که کاملاً آشنا و تکراری شده است، خود را دوباره نو می‌کند. وارثان فرمالیست‌ها یعنی ساختارگرایانِ پراگ ،بنیان کار خود را بر تفاوت بنا نهادند و استدلال کردند که متن ادبی ساختاری است متشکّل از تفاوت‌ها. گذشته از این زمینه‌ای که عنصرآشنایی‌زدا به آن نیاز دارد تا واقعاً بتواند برجستگی خود را در آن بنمایاند، به اندازه‌ی خود آن عنصر، اهمیّت دارد. برجسته‌سازی زمانی رخ می‌دهد که زمینه‌ای نیز وجود داشته باشد. پیش زمینه و پس زمینه — ناآشنا و آشنا — درون یک ساختار واحد عمل می‌کنند و در کنار یکدیگر جلوه‌های شاعرانه به وجود می آورند. در انتها متن ادبی از متون دیگر متمایز می شود، زیرا ما آن را پیامی در نظر می‌گیریم که در درجهٔ نخست، به سوی خودش — فرم خودش — جهت‌گیری شده است و نه به سوی جهان بیرون یاخوانندگان بالقوّه‌اش.

از دیدگاه تاریخی، دست‌آوردهای ساختارگرایی را در زمینهٔ سخن هنری، به دو بخش تقسیم می‌کنند: ۱) مباحثی که در نخستین نیمهٔ این سده شکل گرفت و قلب آن، آثار فرمالیست‌های روسی و مهم‌ترین نکتهٔ مورد بحث آن، شکل اثر هنری بود. ۲) مباحثی که از دههٔ ۱۹۵۰، بیشتر در فرانسه، به گونه‌ای منظّم و دقیق طرح شد و به روشی تازه در بررسی متون دست یافت که رولان بارت آن را «بررسی ساختاری متن» نامیده است. نقش مهمٍّ پیشروان ساختارگرایی به ویژه فرمالیست‌های روسی در این تقسیم‌بندی روشن است. (احمدی،۱۳۷۰: ۱۸۰و۱۸۱)

تحلیل ساختاری شعر به شیوهٔ نقد و تحلیل صورت‌گرایان بسیار نزدیک است. در باور *یاکوبسن* برای درک معنای شعر –و نه معنای نهانی شعر– باید ابتدا دریافت که شعر چگونه ساخته شده است. در واقع مهم‌ترین ارزش وارد شدن به معنای شعر، پرداختن به این نکته است که چگونه و با اتّکا به چه ویژگی‌هایی، زبان مکانیکی –خودکار و غیر هنری– مبدّل به زبان شعری و هنری شده است؛ سپس این زبان هنری چگونه می‌تواند مفهوم خاصّی را که مقتضای شکل هنری آن است، القاء کند.(امامی،۱۳۸۲: ۲۸و۲۹)

نقش‌های پیام:

یاکوبسن نقش‌های زبان را این‌گونه تبیین می‌کند: «**گوینده، پیامی** را به **مخاطب** می‌فرستد. این پیام برای مؤثّر واقع شدن باید به **زمینه‌ای** [(موضوع)] دلالت داشته باشد، زمینه‌ای که یا کلامی باشد یا بتوان آن را بیان کرد و مخاطب قادر باشد آن را به روشنی دریابد؛ هم‌چنین به **رمزی** نیاز است که هم گوینده و هم مخاطب آن را بشناسند؛ و سرانجام به **تماس** [(مجرای ارتباطی)] نیاز است، یعنی به مجرایی جسمی و پیوندی روانی بین گوینده و مخاطب که به هردوی آنان امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند.» (راجر فالر و...، ۱۳۸۶: ۷۲و۷۳ ؛ نیز نک. اسکولز،۱۳۸۳: ۴۵و۴۶) «یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط، یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام، و موضوع را که حاصل معنی است، تعیین‌کنندهٔ نقش‌های ششگانهٔ زبان می‌داند.» (صفوی۱۳۸۳،۱: ۳۱ ؛ نیز نک. پورنامداریان:۱۳۸۱: ۲۱) نقش‌های شش‌گانهٔ زبان عبارت‌اند از:عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی. نقش‌های پیام را می‌توان با توجّه به این جدول نشان داد:

جهت‌گیری پیام	نقش	نکته	نمونه
گوینده	عاطفی، حدیث‌نفس (emotive)	غیرقابل صدق و کذب	ای وای
مخاطب	ترغیبی (conative)	ساخت‌های ندایی یا امری	این کتاب را بخوان!
موضوع(زمینه)	ارجاعی، توصیفی،بیانی (referential)	قابل صدق و کذب، زبانِ علمی	امروز باران می‌بارد.
رمز	فرازبانی (metalingual)	در فرهنگ‌های توصیفی	عمو یعنی برادرِ پدر
مجرای‌ارتباطی(تماس)	همدلی، سخن‌گشایانه (phatic)	ارتباط برقرار کنند، موجب ادامه‌ی ارتباط شوند	الو؛ صدایم را می‌شنوی؟
پیام	ادبی، زیبایی‌آفرینی،شعری (poetic)	خودِ پیام مهم است	«چشم به راهِ خزانِ تلخ نشستم» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۰۴۵)

زبان ادبی

روش *یاکوبسن* در نظام‌مند کردن فرآیند ارتباطی به وسیلهٔ زبان، برای بررسی چگونگی نقش شاعرانهٔ زبان، رهیافتی زبان‌شناختی به دست داد. یاکوبسن به نقش ادبی زبان توجّهی دقیق‌تر نشان داد و بر این نکته تأکید ورزید که برجسته‌سازی، زمانی تحقّق می‌یابد که به هنگام ایجاد ارتباط، جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام باشد. (صفوی۱، ۱۳۸۳: ۱۲۰) «هرگاه عناصر زبانی :صرفاً وسیلهٔ ابلاغ پیام باشند یا به تعبیر دیگر برای ایجاد ارتباط به کار روند و بس، با زبان محاوره سر و کار داریم. امّا اگر پیام به گونه‌ای بیان شود که ارزش زبانی آن، بیش از ارزش اطّلاعاتی آن باشد، به «زبان ادبی» نزدیک شده‌ایم.»(غلامرضایی،۱۳۸۱: ۱۹ نیز نک. صفوی۱،۱۳۸۳: ۳۴-۳۶) راجر فالر بیان می‌کند که آن‌چه یاکوبسن « کارکرد شعری» می‌نامد، اهمّیت ادبیّات را در این می‌داند که چگونه ساختار متن به منظور برجسته‌سازی عناصر جوهری آن تنظیم می‌شود. (فالر و...،۱۳۸۶: ۲۳)

برجسته‌سازی(آشنایی‌زدایی)

«زبان، زمانی «ادبی» است که واژه‌ها بر اساس محور جانشینی انتخاب شوند و بر روی محور هم‌نشینی، به گونه‌ای خاص قرار گیرند. بنابراین، در ادبی شدن زبان، دو عاملِ «انتخاب» و «شیوهٔ ترکیب واژه‌ها» اهمیّت خاص دارد. حاصل این دو عامل، همان چیزی است که در اصطلاح زبان‌شناسان، «برجسته‌سازی» نامیده می‌شود.» (غلامرضایی،۱۳۸۱: ۱۹) پژوهشگرانی چون وحیدیان*کامیار* اعتقاد دارند: کار اصلی ادبیّات، آشنایی‌زدایی در زبان یا به قولی تهاجم سازمان‌یافته علیهِ زبانِ خبر است.(نک . وحیدیان‌کامیار،۱۳۸۳: ۴)مفهوم آشنایی‌زدایی که نخستین‌بار شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ مطرح کرد و بعدها دیگران آن را بیگانه‌سازی و عادت‌زدایی نیز نامیدند، در واقع شامل تمام شگردها و فنونی می‌شد که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌ساخت و با آشنایی‌زدایی از زبان، با عادات زبانی مخاطبان مخالفت می‌نمود. این شگردها، تمامی خصوصیّات زبان شعری از قبیل انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخّصات زبانی مخالف با زبان طبیعی و معمولی در بر می‌گیرد.(پورنامداریان،۱۳۸۱: ۲۰)

اهمیّت برجسته‌سازی و کارکردهای خاصِّ آن در زبان، روشن است؛ امّا مشکل این است که نمی‌توان به راحتی مرز زبان هنجار و ناهنجار را مشخّص کرد، تا به دنبال آن بتوان زبان برجسته‌شده را با توجّه به انحراف از هنجار کشف کرد. دیگر این‌که باید گفت، هنجار پدیده‌ای اجتماعی است و از اجتماعی به اجتماع دیگر متفاوت است. و دو دیگر این‌که مفهوم قاعده، در ذات خود، متغیّر است. زبان‌شناسان زیادی به طرح تعریفی از زبان هنجار برآمدند: *کریستال* و *دیوی*، گفت‌وگوی غیر رسمی را زبان هنجار می‌دانند. به اعتقاد اینان، چنین کاربردی از زبان پربسامد و بی‌نشان است. *اسو* نیز گفتار غیررسمی را به عنوان زبان هنجار به‌دست‌می‌دهد. *کوهن* نیز زبانی را هنجار می‌داند که به هنگام طرح یک موضوع علمی به کار می‌رود. وی در این مورد برای اشاره به زبان هنجار، از اصطلاح «زبان علم» استفاده می‌کند. زبان‌شناسانی چون شورت نشان دادند که در محدودهٔ روابط دستوری–واژگانی، تعیین قطعی قواعد هنجار ناممکن است. شورت در استدلال‌های خود به این نکته اشاره می‌کند که میزان هنجاریِ یک قاعده، به واژه‌های به‌کار رفته در جمله وابسته است و درجهٔ بهنجاریِ آن نسبت به واژه‌ها تغییر می‌کند.(صفوی۱۳۸۳،۱: ۳۵) شمیسا نیز به کَند و کاو می‌افتد تا پاسخ این سؤال را که «زبان معیار هر دوره کدام است؟» بیابد؛ او می‌نویسد: «باید آثار هر دوره را به دقّت خواند و مختصّات

زبانی (و فکری و ادبی) آن را دقیقاً شناخت و این کار آسانی نیست. اگر زمانی نُرم زبانی هر دوره مشخّص شود، می‌توان تشخیص داد که آثار هر شاعر نسبت به دورهٔ خود چه انحراف‌هائی دارد؛ امّا اکنون که صورت دقیق و کامل این اطّلاعات در دست نیست، بهتر است در بررسی‌های سبک‌شناسی نُرم را زبان ادبی و رسمی امروز فارسی قرار دهیم و هر انحراف و عدولی را نسبت به آن بسنجیم.»(شمیسا،۱۳۸۰: ۳۶و۳۷) این راهی که شمیسا پیشنهاد می‌کند نیز کمی سؤال‌برانگیز است؛ به نظر می‌رسد اگر نُرم را زبانِ ادبی بگیریم، به کلّی از غرض دور افتاده‌ایم، زیرا یکی از مشخّصه‌های اصلی زبانِ ادبی، همان انحراف از نُرم است؛ امّا اگر نُرم را زبان رسمی بگیریم راه کمی روشن می‌شود.

لیچ پس از طرح فرآیند برجسته‌سازی به دو گونه از این فرآیند، توجّه نشان می‌دهد. به اعتقاد وی، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آن‌که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و دوم آن‌که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلّی خواهد یافت. (صفوی۱۳۸۳،۱: ۴۰)

هنجارگریزی(قاعده‌کاهی):

در بخش برجسته‌سازی گفته شد که هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ *شفیعی‌کدکنی* در *موسیقی شعر* ، اعتقاد خود را در مورد شعر این‌گونه بیان می‌کند: یکی از صورتگرایان روسی، شعر را «رستاخیز کلمه‌ها» خوانده، و درست به قلب حقیقت دست‌یافته است؛ زیرا در زبان روزمرّه، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجّه ما را جلب نمی‌کنند؛ ولی در شعر، و چه‌بسا که با مختصر پس‌وپیش‌شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد، سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود.(*شفیعی‌کدکنی*، ۱۳۷۶: ۵) این بیان به آشکاری نشان‌دهندهٔ دیدگاهی است که بر هنجارگریزی و غیر اعتیادی بودن زبان در شعر ،به عنوان صفتی اساسی تأکید می‌کند.

البتّه منظور از هنجارگریزی هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا بعضی انحراف‌ها در ارتباط با ساختی غیر دستوری مرتبط است و نوآوری به‌شمار نمی‌آید. به هر حال ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که اگر بپذیریم که شعر، آن‌گونه که *شفیعی‌کدکنی* بیان‌کرده‌است: حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳)، پس به‌ناچار

باید این اصل را هم بپذیریم کـه در هنجـارگریزی‌هـا نبایـد از دایـرهٔ زبـان خـارج شـد، یعنـی هنجارگریزی در دایرهٔ ساختار زبان، باعث برجسته‌سازی هنری می‌شود.

کهن‌گرایی(باستان‌گرایی، هنجارگریزی زمانی):

لیچ به هشت نوع هنجارگریزی اشاره می‌کند که یک نوع آن، هنجارگریزی زمانی اسـت. (نـک. غلامرضایی،۱۳۸۱: ۲۰) یعنی شاعر می‌تواند از گونهٔ زمانیِ زبان هنجار بگریزد و صورت‌هـایی را به کار ببرد که پیش‌تر در زبان متداول بوده‌اند و امـروز دیگـر واژگـان یـا سـاخت‌هـای نحـویِ مرده‌اند. این دسته از هنجارگریزی‌ها را باستان‌گرایی می‌نامنـد. (صـفوی۱۳۸۳،۱: ۴۶-۵۰ ؛ نیـز نک. غلامرضایی،۱۳۸۱: ۱۹و۲۰) البتّه به نظر می‌رسد کاربرد واژگان یا ساخت‌های نحویِ مـرده، چندان هم درست نباشد؛ زیرا این دسته از واژگان و ساخت‌ها، به اصـطلاح مـرده نیسـتند. زیـرا بیش‌ترِ آن‌ها اگرچه قدیمی و خیلی کم‌کاربردند، ولی به‌کلّی متروک و غیر قابل استفاده نشده‌انـد و همچنان در زبان فارسی قابلِ کاربردند. به هر روی دوری از زبان عادت برای رسیدن به شـعر، با شگردهای زبانی گوناگونی انجام می‌گیرد که یکی از آن‌ها باستان‌گرایی یا به‌کارگیریِ واژگـان و ترکیب‌های زبان قدیمی و به اصطلاح آرکائیک است. باسـتان‌گرایـی را بـرای «archaism» پیشنهاد کرده‌اند. شفیعی‌کـدکنی اعتقـاد دارد کـه: شـاید پـس از وزن و قافیـه، معـروف‌تـرین و پرتأثیرترین راه‌های تشخّص دادن به زبان، کاربرد آرکائیک زبان باشد؛ یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمرّه و عادّی به کار نمی‌روند. یکی از علل آن که زبان شعر، همیشه از زبـان کوچـه و بازار ممتاز بوده است، همین اصل باستان‌گرایی است. واژگان و ساخت‌های نحـوی کهنـهٔ زبـان، اگر جانشین واژگان و ساخت نحوی معمـولی و روزمـرّه شـود، از عوامـل تشـخّص زبـان اسـت. باستان‌گرایی را به این صورت می‌توان تعریف کرد: ادامهٔ حیـات زبـان گذشـته در خـلال زبـان اکنون. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۶: ۲۴)

شباهت‌های زبانی شعر شاملو و نثر تاریخ بیهقی

روشن شد که شاعر یا نویسنده با ایجاد غرابت در واج و اصوات کـلام بـه نـوعی هنجـارگریزی دست می‌یازد که کمک می‌کند اثر وی، از زبان معیار و عادّی فاصله بگیرد و به زبـان ادبـی کـه یکی از گونه‌های ششگانه‌ی ارتباط است، نزدیک شود. توجّه به متون کهن در ایجـاد ایـن‌گونـه برجسته‌سازی می‌تواند مفید باشد؛ زیرا با نقش ارتباطی زبان هم‌سو و هماهنگ اسـت. بیهقـی در

تاریخ خویش در به کار بردن برخی واج‌ها و صداهای کلام دارای سبکی است که شاملو با رجوع به این منبع و استفاده از تغییرات واجی و صداییِ آن –البتّه به گونهٔ ناخودآگاه– سعی نموده است در شعرهای خویش به برجستگی و غرابتِ مورد نظر دست یابد. به همین دلیل شباهت‌هایی در این زمینه در نثر بیهقی و شعر شاملو یافت شد:

شباهت‌های صرفی واج‌ها و صداها:

۱. کاربرد ب به جای و : بیهقی: نبشتند بندگان از تگیناباد (بیهقی:۳)؛شاملو: ...از سرِ احتیاط هرگزا بر کاغذی نبشته نمی‌شود. (آیدا در آینه:۴۸۱)

۲. کاربرد و به جای ب: بیهقی: ...سه دیه یکی بزاولستان و دو به پرشور(بیهقی:۷۴۷)؛شاملو: آن روز در این وادی پاتاوه گشادیم...(در آستانه:۹۷۷)

۳. حذف همزهٔ فارسی: بیهقی: بنده را شغل دبیری است و از آن زاستر چیزی نگوید (بیهقی:۶۷۰)؛ شاملو:وز آخرین هیاهوی پرنده‌گانِ کوچ...(حدیثِ بی‌قراری ماهان:۱۰۴۰)

۴. حذف همزهٔ عربی: همزهٔ آغاز کُنیه‌ها غالباً در تاریخ بیهقی حذف می‌شود: بوالحسن سیّاری (بیهقی:۵۰۳) بوالحسن قطان (بیهقی:۵۱۲) بوالفرج کرمانی (بیهقی:۴۱۸)و... ؛ شاملو: گمان مدار که به قانونِ بوعلی...(ابراهیم در آتش:۷۱۵)

۵. حذف الف: بیهقی: ستدن به جای استدن.بدانکه خلعت مصریان بستد...(بیهقی، ۲۲۸) جهانا همانا فسوسی و بازی (بیهقی: ۵۱۳)؛ شاملو:فتاد از کفم سبو...(باغ آینه:۳۱۷) انفجارِ تُندری که کنون را در خود می‌خروشد... (حدیثِ بی‌قراری ماهان:۱۰۲۶) اشباحِ بی‌تکان و خموش و فسرده را...(هوای تازه:۱۵۳)

۶. حذف ن و تبدیل مصوّت بلندِ و به مصوّت کوتاهِ ـُ: بیهقی: از میانِ هزار غلام چنو بیرون نیاید بدیدار(بیهقی:۴۰۲) شاملو: ...از خورشیدِ هزاران هزار غنچه چُنُو(آهن‌ها و احساس:۳۵)

۷. باقی بودن واج‌هایی که به تدریج در زبان حذف شده است:

۱) د بعد از حرف اضافه‌ی به: بیهقی:بدین پیوست...(بیهقی:۳۹۸) این دختر بپردهٔ امیر محمّد رسید بدان وقت که بغزنین آمد...(بیهقی ص۳۹۹) ...عمل بست بدو دادند...(بیهقی:۴۰۴) شاملو:و جوابی بدانان ندادم(هوای تازه :۱۰۷) بدان‌گونه می‌خزید(آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۵۳) تنها بدین انگیزه...(آیدا در آینه :۴۸۰) بدین حقیقتِ خوف‌انگیز(آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۶۳) چون ایشان بدین دیار فراز آمدند...(مرثیه‌های خاک :۶۴۸) و بدین

نمط... (مرثیه‌های خاک :۶۴۸) و...

۲) بر جای بودن صامت ی بعد از مصوّت‌های بلندِ ا و و : بیهقی: آوردن او بخانه بجای ماندند(بیهقی :۳۹۹) ...سرای‌پرده آنجا زده بودند.(بیهقی : ۴۰۱) ...این کودک را بخدای، عَزَّ وَ جَلَّ، سپردم(بیهقی : ۴۰۱)و... شاملو: ...ز حیرتِ این صبحِ نابه‌جای(مرثیه‌های خاک : ۶۵۳) ...بر جای نمی‌ماند(دشنه در دیس :۷۹۹) ...بر دو پای...(مدایحِ بی‌صله :۸۴۶) خدای را از چه هنگام این‌چنین... (آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۴۶)...نیز از این روی...(آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۸۶) در آن‌سوی...(باغ آینه : ۳۶۴) با من بگوی...(مدایحِ بی‌صله :۹۱۳)و...

۳) بر جای بودن مصوّت و در کلمه‌ی روفتن به جای رُفتن در بیهقی به کار رفته است. شاملو: خاطر/ بروفتی...(مدایحِ بی‌صله : ۹۰۲)...جمجمه‌های روفته(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۵۳)

۴) بودن ت به جای ه در آخر بعضی از کلمات عربی که امروز حذف شده است: بیهقی: ...او را از محلّت ما...(بیهقی : ۳۹۹) این دختر را نزدیک او فرستادند بقلعت...(بیهقی :۳۹۹) به‌چند دفعت مجمّزان رسیدند...(بیهقی :۴۰۰) حیلت کرد...(بیهقی : ۴۰۴) شمّتی یافته بود... (بیهقی : ۴۰۱) این بقعت بر خود حرام کردیم...(بیهقی :۴۰۶)و... شاملو: ...سرخیِ حیلت‌بازِ چشمانش را (مدایحِ بی‌صله :۹۰۳)...صلتِ کدام قصیده‌ای...(ابراهیم در آتش :۷۲۲) در رشته‌ی بی‌انتهای معجزتی که اوست...(در آستانه :۹۹۵) ...مرا در مرتبتِ خاک‌ساریِ عاشقانه...(مدایحِ بی‌صله:۸۹۲)... کُنیَت‌ام پارسی.(مدایحِ بی‌صله :۸۷۳)...کنایتی طنزآلود بوده است.(آیدا در آینه :۴۵۳)...تعزیتی می‌کنند(ابراهیم در آتش :۷۱۳) ستم را / واگوینده‌تر از شب/ آیتی نیست.(مرثیه‌های خاک :۶۵۲) و...

بیهقی گرایی در کاربرد واژگان:

شاعر یا نویسنده بنا به اقتضای مطلب می‌تواند از واژگان کهنه و قدیمی استفاده کند، به این کار باستان‌گرایی زمانی گفته‌اند؛ امّا فراتر از این می‌تواند از شیوه‌ی ترکیبی واژگانِ قدیمی استفاده کند و با خلّاقیّت خویش، واژه‌ای با معنیِ مورد نظر خود بپرورد و در نوشتهٔ خویش به کار ببرد. به هر روی، شاعر می‌تواند از طریق کاربرد قدیمی واژگان و برجسته‌سازی ناشی از این کار زبان خود را ادبی کند. شاملو نیز با استفاده از واژگان کهنه که در زبان غنی ادبی کهن به ویژه نثر

تاریخ بیهقی وجود دارد، زبان خود را ادبی می‌کند.

۱. به نظر می‌رسد استفاده‌ی شاملو از برخی واژگان با یادداشت ذهنی او که حاصل مطالعه‌ی تاریخ بیهقی است، هم‌سو است؛ این واژگان در برخی موارد به حدّی در آثار قدیمی کم به کار رفته‌اند که مخاطبی که با نثر بیهقی خو داشته باشد، با دیدن آن‌ها، به یاد نثر بیهقی می‌افتد:

آبگینه:بیهقی:(ص۹۴۰)شاملو: (ص۹۲ و ۵۸۸) **اشارت:**بیهقی:(ص۲۷۱) شاملو: (ص۴۹۱ و ۷۹۴ و ۸۵۲ و ۹۷۵) **پذیره:**بیهقی: (ص۴۶و۶۵۲)شاملو: (ص۳۰۴ و ۵۸۶) **حدیث:**بیهقی: (ص۱۸۴)شاملو: (ص۶۲۶ و ۶۸۹) **درخور:** بیهقی: (ص۶۳۸)شاملو: (ص۶۹۴ و۸۷۴ و۱۴۴) **دهلیز:**بیهقی:(ص۱۷۸)شاملو: (ص۷۴۸ و ۱۸۲ و ۲۹۴ و ۲۹۵و۷۴۸) **سراپرده:**بیهقی:(ص۱۱ و۱۱۱۸)شاملو: (ص ۵۴۸) **شارستان:**بیهقی: (ص۳۷و۱۹۶)شاملو: (ص۶۳۶و۶۳۷) **شبگیر:**بیهقی: (ص۲۶و۲۱۳) شاملو: (ص۶۵۲و۷۱۶) **شوخ:** بیهقی: (ص۹۱۱) شاملو: (ص۷۷۱و ۱۴۴) **صعب:**بیهقی:(ص۴۸۳و۱۷۶)شاملو: (ص۶۳۷و۸۶۴) **صلت:**بیهقی: (ص۱۸۱)شاملو:(ص۷۲۲) **قرمطی:**بیهقی: (ص۲۲۹) شاملو:(ص۸۸۲) **قفا:**بیهقی: (ص۱۷۷و۲۱۰) شاملو: (ص۶۷۱ و ۶۱۲) **قیلوله:**بیهقی: (ص۱۷۲)شاملو: (ص۷۲۴ و ۷۹۱و۹۹۸) **کاریز:**بیهقی: (ص۴۷۳و۸۷۰)شاملو: (ص۳۸۴و۵۶۷و۵۶۹) **کلان:**بیهقی: (ص۱۷۷)شاملو: (ص۹۶۴) **کوتوال:**بیهقی: (ص۴۰۵و۹)شاملو: (۱۰۲۷و۲۴۶) **ماضی:**بیهقی:(ص۵۵و۵۶)شاملو: (ص۱۰۳۶) **موکب:**بیهقی: (ص۴۲۰و۳۹)شاملو:(ص۳۱۹و۳۹۶و۱۰۰۲) **نظّاره:**بیهقی:(ص۴۱۱) شاملو:(ص۹۷۳و۶۶۳) **وهن:**بیهقی: (ص۴۶۸و۶۱۸) شاملو:(ص۷۱۶و۷۳۹)و هم‌چنین یله، یال، همگنان، نواله، عاصی، لاف، قواد، دستار و... را هم بیهقی و هم شاملو به کار برده‌اند.

۲. یکی از جنبه‌های واژگان نثر بیهقی، واژگان مرکّب و اشتقاقی است.(غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۵۰) و در شعر شاملو نیز چنین واژگانی شبیه کاربردِ بیهقی دیده می‌شود:

- ساخت واژه‌های مرکّب با نیم: بیهقی: نیم‌رسول (بیهقی :۹۶۱)، نیم‌کافر (بیهقی :۲۲۱)، نیم‌ترگ (بیهقی :۲۸۷)، نیم‌عاصی(بیهقی :۲۶۶)، نیم‌دشمن بیهقی :۴۱۳). شاملو: نیم‌شمرده به جام می‌ریزد(مدایحِ بی‌صله :۹۴۵) ...گُلِ زردِ شعله را از تارکِ شمعِ نیم‌سوخته

ربود...(هوای تازه: ۲۹۴) جذامیان آزادانه می‌خرامند، با پلک‌های نیم‌جویده (مدایحِ بی‌صله :۸۷۷) در قلمروِ آفتابِ نیم‌جوش (باغِ آینه :۳۷۹) نیم‌رنگ، نیم‌نیزه، نیم‌شب، نیم‌پرده، نیم‌نگاه، نیم‌رنگ، نیم‌روز و نیم‌رخ نیز در شعرهای شاملو دیده شد.

- ساخت واژه‌هایی مرکّب با ستان و گاه: بیهقی: لاله‌ستان (بیهقی :۷۴۶)، ، بهارگاه (بیهقی :۶۹۴)، گرمگاه (بیهقی :۱۸۴) متواری‌گاه (بیهقی :۶۶۱)و... ؛ شاملو:پدران از گورستان بازگشتند (باغِ آینه :۳۸۳) و در آن سوی نهالستانِ عریان...(در آستانه :۱۰۰۰) دورسوی آن دو سهیل که بر سیبستانِ حیاتِ من می‌نگرد(حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۴۳)...که کارستانی از این‌دست...(در آستانه :۹۷۴) ...در گلوگاهِ تو می‌کاود.(مدایحِ بی‌صله : ۸۹۸) وز آخرین هیاهوی پرندگانِ کوچ/ دیرگاه‌ها می‌گذرد.(حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۴۰) گذرگاه، قربان‌گاه، خواب‌گاه، سحرگاه، بی‌گاه، شبان‌گاه، خُفیه‌گاه، شام‌گاه :بح‌گاه، کارگاه، شکنجه‌گاه، نظرگاه، نازگاه، تهی‌گاه، پنهان‌گاه، نهان‌گاه، تکیه‌گاه، جگرگاه، دام‌گاه، پرت‌گاه، پی‌گاه، سایه‌گاه، زادگاه، شیب‌گاه، کام‌گاه، تخت‌گاه، خاست‌گاه، گریزگاه، کمرگاه، گُرده‌گاه نیز در شعرهای شاملو دیده شد.

۳. واژه‌های اشتقاقی که در تاریخ بیهقی بیش‌تر قابل توجّه است و در شعرهای شاملو نیز به همین شیوه یافت می‌شود:

الف) واژه‌های مشتق که با پسوند گونه ساخته شده به‌خصوص در معنایی که بیهقی به کار برده است:

خَلَق‌گونه(بیهقی :۶۱۷)، ترگونه(بیهقی :۴۱۰)، متربّدگونه(بیهقی :۴۶۵)، آرام‌گونه(بیهقی :۴۸۱)، خلوت‌گونه(بیهقی :۴۹۹)، خجل‌گونه(بیهقی :۵۰۰)، بیگاه‌گونه(بیهقی :۶۲۵)، بیگناه‌گونه(بیهقی :۷۰۱). (نقل از غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۵۰) و ضبط‌گونه(بیهقی :۶۴۷)، ابله‌گونه(بیهقی :۶۵۹)، نرم‌گونه(بیهقی :۶۸۸)، مواضعت‌گونه(بیهقی :۷۱۸)، وجه‌گونه(بیهقی :۷۱۸)، متوحّش‌گونه(بیهقی :۷۴۹)، متّهم‌گونه(بیهقی :۷۵۰)، مراد گونه(بیهقی :۷۶۰)، مقدّم‌گونه(بیهقی :۸۹۸)، بالاگونه(بیهقی :۹۰۲) :لح‌گونه(بیهقی :۹۱۷)، ایمن‌گونه(بیهقی :۹۳۴).شاملو: از آن پیش‌تر/ که سایهٔ توفان/ صیقلِ نیل‌گونه را کدر کند،/ آرامشِ هُشیارگونه چنان بود...(آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۵۳) و پروای بی‌تابیِ سیماب‌گونهٔ موج و خیزابش نبود. (آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۶۲) غریوِ شوریده‌حال‌گونه‌ای گریخته از

خویش...(مـدایحِ بـی‌صـله :۹۴۵) واژگونـه، باژگونـه، دیگرگونـه، وِردگونـه، جسـرگونه، آفتاب‌گونه، بیمارگونه، خیال‌گونه نیز در شعرهای شاملو یافت شد.

ب) واژه‌های مشتق با پسوند وار ساخته شده: ترکی‌وار(بیهقی :۸۸۵)، اکفاءوار(بیهقـی :۹۹۴)، حجّاج‌وار(بیهقی :۱۱۱۲)قناعـت‌وار/ تکیـده بـود(شـکُفتن در مِـه : ۷۰۴)لالای نجـواوارِ فوّاره‌ای خُرد...(دشنه در دیس : ۷۹۱) نیز مُردارْوار، دیوانه‌وار، امیدوار، اسپندوار، مرثیه‌وار، خاموش‌وار، بُت‌وار، آینه‌وار، شعله‌وار، مجنون‌وار، نسـیم‌وار، زنـده‌وار، مـرده‌وار، نقطـه‌وار، تلخ‌وار، ننگ‌وار، نومیدوار، پری‌وار، فریـادوار، پوسـت‌وار، قناعـت‌وار، مـوج‌وار، خضـروار، کوه‌وار، سیماب‌وار، خوابگردْوار، زرخریده‌وار، تُندروار، ابروار، جنین‌وار، گـداوار، آفتـاب‌وار، آذرخش‌وار، ماهی‌وار، اسفنج‌وار، بیگانه‌وار در شعرهای شاملو یافت شد.

۴. کاربرد پسوند ا که برای تحسین و تعجّب و تعظیم به کار می‌رود و در تاریخ بیهقی به‌نسبت زیاد است: بزرگا و با رفعتا که کار امارت است، در بزرگ غلطا که من بودم. این پسوند گاهی در آخر صفت و موصوف هر دو مـی‌آیـد: بزرگـا مـردا :عبـا فریبنـده کـه ایـن درم و دینـار اسـت.(فرشیدورد،۱۳۵۰: ۴۷۳) شاملو: خوشا ماندابی دیگر/ به مُردابی دیگر! (آیدا: درخـت و خنجـر و خاطره :۵۴۵) خوشانظربازیا که تو آغاز می‌کنی! (ابراهیم در آتش : ۷۲۲)دریغا شیرآهن‌کوه مردا / که تو بودی(ابراهیم در آتش : ۷۲۹) با حنجره‌ی خونین می‌خوانند و از پا درآمدنا/ درفشی بلند به کف دارند(ترانه‌های کوچکِ غربت : ۸۰۶)حسرتا /که مـرا / نصـیب/ ازایـن سُـفرهٔ سُـنّت/ سروری نیست. (ترانه‌های کوچـکِ غربـت : ۸۲۰) عجبـا! / جُسـتجوگرم مـن/ نـه جُسـتجو شونده.(مدایحِ بی‌صله :۸۴۷)ابلهامردا/ عدوی تو نیستم من/ انکارِ توأم. (مدایحِ بی‌صله :۸۷۰)

شباهت‌ها در کاربرد فعل:

۱. یکی از شباهت‌های شعر شاملو با نثر تاریخ بیهقی، کاربرد فراوان فعل‌های پیشوندی است که پیشـوند آن، نقـش بسـیار مهمّـی در رسـاندن معنـی و مفهـوم دارد، شـاملو نیـز از معنـای پیشوندهای فعلی بسیار بهره برده است:

بیهقی: باز افگندن (بیهقی : ۴۹۶) باز خوانـدن (بیهقـی : ۹۸۴) بـاز رانـدن (بیهقـی : ۹۱۷) بـاز رسیدن (بیهقی : ۵ و۱۱۱۰) باز کردن (بیهقی : ۶۷۷) باز کشـیدن (بیهقـی : ۷۴) بـاز نمـودن (بیهقی : ۱۱۰۷) و...؛ بر ایستادن (بیهقی : ۷۱۲) بـر آمـدن (بیهقـی : ۱۶۰ و ۴۸۵) بـر چیـدن (بیهقی : ۸۹۹) بر خاستن (بیهقی : ۴۸۸) بر خیزیدن (بیهقی : ۲۸۱) بر داشـتن (بیهقـی : ۳۹۶

و ۴۰۰) بر کشیدن (بیهقی : ۱۸۹ و ۳۹۸) بر گردانیـدن (بیهقـی : ۱۱۱۱و ۷۲۷) بـر گـزاردن (بیهقی : ۴۶۸) بر نشاندن (بیهقی : ۲۶۷) و... ؛ فرا افکندن (بیهقی : ۹۴۷) فرا افگندن (بیهقـی : ۷۰) فرا آوردن (بیهقی : ۷۱۵) فرا بریدن (بیهقی : ۱۷۶ و ۶۱۹ و ۶۵۵) فرا خیزیدن (بیهقی : ۶۳۹) فراز آمدن (بیهقی : ۶۹۷ و ۴۰۷) فراز آوردن (بیهقی : ۶۷) فراز رسیدن (بیهقـی : ۲۶۲) فراز کردن (بیهقی : ۱۹۲) و... ؛ فروایستادن (بیهقی : ۴۵۸) فروآمدن (بیهقی : ۶۹۱) فروبـردن (بیهقی : ۲۲۷) فروتراشیدن (بیهقی : ۲۳۶) فروخـوردن (بیهقـی : ۲۱۳) فروداشـتن (بیهقـی : ۹۳۴) فـرورفتن (بیهقـی : ۲۴۸) فروشـدن (بیهقـی : ۹۲۸ و ۴۶) فروشکسـتن (بیهقـی : ۴۹) فروفرستادن (بیهقی : ۹۰۶) فروکردن (بیهقی : ۵۰۰) فرود داشتن (بیهقی : ۸۷۱)فـرود رفـتن (بیهقی : ۲۱۲)فرود فرستادن (بیهقی : ۶۲۲)فرود گرفتن (بیهقی : ۲۷۵)فرود مانـدن (بیهقـی : ۴۹۵)فرود نهادن (بیهقی : ۱۹۷)و... .

شاملو: اندرکشیدن(حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۲۳) باز ماندن (حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۳۲) بر آمدن (حدیثِ بی‌قـراری ماهـان : ۱۰۳۹) بـر آوردن (حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۵۰) برخاستن: بلندشدن (حدیثِبی‌قراریِ ماهان : ۱۰۱۹) بر دریـدن(حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۲۲) بر کردن(حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۵۰) بـر کشـیدن (حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۴۸) بر گذشتن (حدیثِ بی‌قراری ماهـان : ۱۰۳۰) در افتـادن(حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۴۶) در سپردن (حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۴۴) در کشیدن (حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۳۰) در یافتن (حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۳۴) فراز آمدن (مرثیه‌های خـاک : ۶۴۸) فـراز شدن (حدیثِبی‌قراریِ ماهان : ۱۰۲۱) فرو اِستادن (حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۵۳) فـرو ریختن (حدیثِ بی‌قـراری ماهـان : ۱۰۵۳) فـرو شـدن (حـدیثِ بـی‌قـراری ماهـان : ۱۰۵۳) فرومردن (حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۲۷) فرونشستن (حدیثِ بی‌قراری ماهان : ۱۰۳۰) و...

۲. فعلِ باید ،همراه با مصدر مرخّم و گاه مصدر کامل در تاریخ بیهقی مکرّر به کار رفتـه و البتّـه این کاربرد با متنی درباری و اشرافی و وجود شخصیّت‌های حکومتی در آن، کـاملاً متناسـب است: به خدمت باید آمد، به خدمت درگاه باید آمد، چاکران را امانت می‌باید داشـت، بایـد بـه خدمت آید با لشکرها، اگر در چیزی خلل است به زودی در باید یافـت، نزدیـک ایشـان نیـز می‌باید آمد. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰) شـاملو: چگونـه گرسـنگی را/ گـرم‌تـر از نـانِ شما/می‌باید پذیرفت! (باغِ آینه :۳۵۳)...از کدامین کوه می‌بایدم گذشت...(آیـدا در آینـه :۴۹۴) عقوبتی جان‌فرسای را/ تحمّل می‌بایدِتان کرد (شِکُفتن در مه :۶۹۶)

۳. افزودن ی در آخر افعال انشایی(تمنّی و شرطی): بیهقی: کاشکی فسادی تولّد نکندی، بدانکه با علی تگین یکی شود (بیهقی : ۴۶۳) در سر، باد وزارت نیست و نبوده است، اگر بودستی، خواجهٔ بزرگ بدین جای نیستی.(بیهقی : ۵۰۰) شاملو: ای خدا! گر شک نبودی در میان/ کی چنین تاریک بود این خاکدان؟(باغ آینه : ۳۲۳) با این‌همه کاش / ای‌کاش آب می‌بودم/ گر توانستمی آن باشم که دل‌خواهِ من است.(مدایحِ بی‌صله :۹۵۱)

شباهت‌ها در کاربرد قید:

۱. به کار بردن قیدها یا صفت‌هایی که از پیش‌وند فارسی با اسم عربی یا فارسی مرکّب است، از ویژگی‌های سبکی نثر بیهقی است: سخت به‌تعجیل بسیج آمدن کند، ولی عهد به‌حقیقت اوست، تدبیر این نواحی بواجبی ساخته آید، بسیار ذلّتِ به‌افراط‌ها درگذشته است، کارها به‌جدّتر پیش‌گرفتند، آنکه به‌نوی فرازآورده است. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰ ؛ نیز نک. پروین‌گنابادی: ۱۱۵–۱۱۷)که شاملو هم با همین شیوه، صفت ساخته است: قصری از آن دست پُرنگار و به‌آیین...(مدایحِ بی‌صله :۹۱۱)

۲. قیدهایی مانند سخت، نیک، تفت، راست :عب و امثال این در تاریخ بیهقی به‌کار رفته است (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰): برنایی سخت نیکو روی...(بیهقی :۸۸۳) ...وی را در خانه‌ای کردند سخت تاریک چون گوری... (بیهقی :۴۷۴) ...دیگر روز چون خبر رسید که ایشان نیک میانه کردند، بنده بازگشت...(بیهقی :۶۶۴) و شاملو نیز چنین کاربردی دارد: پرچمِ محزونِ‌تان را / سخت/ دور می‌بینم ...(باغ آینه :۳۳۹)...به راهی سخت صعب، مرا بارکش بود... (قُقنوس در باران :۶۳۷) ... از خواندنِ هر شعر سخت تهی دست بازمی‌گردد. (آیدا در آینه :۴۸۳)دو تن‌ایمما/ هر دو سخت / کوفته (آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۵۴) ترنّمِ بی‌گناهی‌ست/ راست همچون سازی در توفانِ سازها (در آستانه :۹۶۶) راست بدان‌گونه/ که عامی‌مردی/ شهیدی...(ابراهیم در آتش : ۷۲۸)

۳. قیدهایی که از دو کلمهٔ تکراری ساخته شده، در این کتاب فراوان است: بیهقی: دوگان‌دوگان (بیهقی :۶۷۴)، یکان‌یکان (بیهقی :۵۰۷)، آویزان‌آویزان (بیهقی :۹۴۷)، خوشک‌خوشک (بیهقی :۶۴۴)، خوش‌خوش (بیهقی :۶۵۳) و... ؛ گاهی با واسطهٔ حرف‌ها ساخته می‌شود: ریشاریش(بیهقی :۶۵۳) و... . این کاربرد در تاریخ بیهقی فراوان است. و شاملو نیز چنین کاربردی را استفاده می‌کند: آن پوک‌تپه، نالان‌نالان/ لرزید و پاگشاد و فروریخت (باغ آینه

:۳۱۹) ابری رسید پیچان‌پیچان/ چون خِنگِ یالش آتش، بردشت (باغ آینه :۳۱۹) و نجوای اورادش/لَخت لَخت/ آسمانِ سیاه را می‌انباشت(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۳۸) ...به پایان بردم /لحظه‌لحظهٔ تلخِ انتظارِ خویش(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۴۵)اشکی بی‌قرار،/بدری سیاقلم/جویده‌جویده ریخته‌واریخته(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۵۱)ناوکِ پُرانکسارِ پولادِ سپید و/طبله‌طبله/ غَلتِ بی‌کوکِ طبلِ رعد...(در آستانه :۱۰۰۲)به لخته‌لختهٔ خونی بی‌حاصل(مدایحِ بی‌صله :۹۵۰)طرحِ پیچ‌پیچ مخالف‌سرای باد...(شکُفتن در مِه :۷۰۱) تو را برگزیده‌ام/ رَغمارَغم بیداد.(ترانه‌های کوچکِ غربت : ۸۳۵) درد/ موجاموج از جریحه‌ی دست و پایش به درونش می‌دوید (مدایحِ بی‌صله :۹۱۸) دستادست ایستاده‌ایم (مدایحِ بی‌صله :۹۴۷)اسماءِ طلسماتِ حرفاحرفِ نامِ تو را می‌داند (مدایحِ بی‌صله :۹۵۳)نه در این اقیانوسِ کشاکشِ بی‌داد(مدایحِ بی‌صله :۹۵۱)پچپچه‌ای که غلتاغلت تکرار می‌شود(در آستانه :۹۶۸)نزولِ لَختالَختِ تاریکی/چون خواب(در آستانه :۱۰۰۳)...به گرماگرم هنگامه‌ای(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۲۴)شرقاشرق شادیانه به اوجِ آسمان...(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۴۲)

شباهت‌ها در کاربرد حرف‌ها:

۱. حرف اضافهٔ به به‌معنیِ برای و به‌قصد در تاریخ بیهقی به‌کار رفته است: بندگان بدین آمده‌اند. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰) شاملو: و بدین رسالت/دیری‌ست/تا مرگ را/فریفته‌ام.(ابراهیم در آتش :۷۳۳)

۲. آمدن حرف را به معانی و صورت‌های گوناگون: بیهقی: فرمان چنان بود علی را ، ما را مقرّر است ، فرمان نیست که هیچ‌کس را از کسان وی بازداشته شود؛ وی را این خبر رسیده باشد ؛ مَلِکِ اسلام را – محمود – در دل افکند که اینجا آمد ؛ بوالفضل و ابراهیم را و دیگران را به دیوان باید رفت. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰ ؛ نیز نک. پروین‌گنابادی:۱۳۵۰: ۱۱۴و۱۱۵؛ برای رای نشان مفعول نک. شریعت، ۱۳۵۰: ۳۶۵–۳۷۳) خطیب رهبر در مقدّمهٔ تاریخ بیهقی این مشخّصه را می‌نویسد: حرف اضافهٔ را گاه به معنی در برای ظرفیّت به کار می‌رود: شغل لشکر و عمّال همه راست کن ... چنانکه غرّهٔ رجب را سوی ری رود(ص۶۲۱)شاملو نیز چنین کاربردهایی دارد: ۱. به کار بردن «را» برای فکّ اضافه: محتضر را/سر بر زانوی خویش نهادم(مرثیه‌های‌خاک : ۶۷۰) ۲. به کاربردن حرف را در معنای «به سبب» و «برای»:و امیران/نمایشِ قدرت را/شمشیر بر گردنِ

محکوم/می‌زدند(مرثیه‌های خاک : ۶۷۰) قافلهٔ مُرده‌گان/نماز استجابت را آماده می‌شود(مدایحِ بی‌صله : ۸۴۹)من هم‌دستِ توده‌ام/تا آن دَم که توطئه می‌کند گسستنِ زنجیر را(مدایحِ بی‌صله : ۸۴۹)راستی را/هر چند/شعلهٔ سردی آن‌سان که بر آن بتوان انگشت نهاد...(مدایحِ بی‌صله : ۸۵۴)از چشمِ ینگه‌ی مغموم/ آن‌گاه/یادِ سوزانِ عشقی ممنوع را/قطره‌ای/به زیر غلتید.(در آستانه : ۹۶۳)

شباهت‌ها در کاربرد ضمیر:

۱. جمع بستن ضمیر شما: بیهقی: احمدِ حسن شمایان را نیک شناسد ؛ شمایان را فرمان نبود جنگ کردن ؛ شمایان مردمان پشت به پشت آرید. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۵۰)گوش کنید ای شمایان، در منظری که به تماشا نشسته‌اید...(هوای تازه :۳۰۵)

۲. بیهقی ضمیر او و ایشان و وی را در غیر ذوی‌العقول به کار می‌برد: بازگشت بدانکه مواضعه نبیسد برسم و درو شرایط شغل خویش درخواهد ؛ مالی عظیم از وی (مراد شهر بنارس) ... و چند پیل حاصل گشت ؛ بسیار طاوس و خروس بودی، من ایشان را می‌گرفتمی. شاملو نیز چنین کاربردی دارد: مثلِ این است، در او با هر دَم/ به‌گریز است نشاطی از من./مثلِ این است که پوشیده، در اوست/هر چه از بود، ز غم پیراهن. (باغ آینه :۳۱۴) (در این مثال او به «خانه» بر می‌گردد.) و را لجاجتی‌ست که، با هرچه پیشِ دست،/روی سیاه را/سازد سیاه‌تر.(باغ آینه : ۳۲۸) (در این مثال او به «شب» بر می‌گردد.) این آیینه‌ای که از بودِ خود آگاه نیست/مگر آن دَم که در او درنگرند(ترانه‌های کوچک غربت :۸۳۲) (در این مثال او به «آیینه» بر می‌گردد.) دیرنگذشت که خلاف در ایشان افتاد و غوغا بالا گرفت... (مدایحِ بی‌صله :۸۹۴)(در این مثال او به «شب و باران و باد» بر می‌گردد.)

باستان‌گرایی نحوی و بیهقی‌گراییِ شاملو در نحو کلام

شفیعی کدکنی اعتقاد دارد:«نحو یعنی میزان توانایی شاعر در طرز قرار دادن اجزای جمله به تناسبی که نیاز دارد». (شفیعی‌کدکنی ، ۱۳۸۳: ۹۴) به زبانی از جنس ساختارگرایان، نحو همان محور همنشینی است که شاعر یا نویسنده با تغییر در شکل هنجار و عادّی آن، به نوعی برجسته‌سازی دست می‌یازد تا به کلام خویش رنگی ادبی بپاشد و آن را دل‌پذیر کند. شفیعی کدکنی می‌افزاید: یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در شعر و به طور کلّی در هنرهایی که با کلمه سر و

کار دارند، بلاغت جمله است؛ یعنی آگاهی از طرز کاربرد اجـزای جملـه. تفـاوت بیهقـی در نثـر فارسی مثلاً با گردیزی در همین است که بیهقی از اسرار بلاغت جمله آگاه اسـت و بـه تناسـب حالات، جای فعل و فاعل و دیگر متعلّقات جمله را پس و پیش می‌کند، ولـی گردیـزی– مـورّخ معاصر او – از این مایه بلاغت برخوردار نیست. (همان) *ترابی* اعتقاد دارد: نقش برجسـته و مهـمّ زبان، در شعر سپید شاملو به حدّی است که برای بررسی شعر او نخست باید بـه عنصـر زبـان و نقش آن در تشکیل کلّی شعر توجّه کرد: زبانی که هویّت فردی شعر شاملو را رقم می‌زنـد، ولـی زبانی است عاریّتی؛ یعنی زبانی که ریشه در زبان زنده و رایج روزانه مردم ندارد، بلکه ریشه‌هـای آن را باید در زمانه‌ای دور و در متون گذشتگان جست‌وجو کرد. به عبارت دیگر برجستگی زبـان شعر سپید شاملو، در حقیقت در نحو بیان نهفته است؛ نحوی کـه در زبـان امـروز فارسـی رایـج نیست، بلکه متعلّق به روزگاری بسیار دور است؛ یعنی قرن چهارم و پنجم هجری که مهم‌تـرین آن‌ها، کتاب سترگ و با ارزش «تاریخ بیهقی» اثر خواجه ابوالفضل محمّد بن حسین بیهقی دبیر، مورّخ دورهٔ غزنوی و دبیر سلطان مسعود غزنوی است.(ترابـی،۱۳۸۷: ۱۷و۱۸) نحـو قابـل تغییـرِ جمله‌های فارسی، این امکان را به نویسنده یا شاعر می‌دهد تا بتواند مفهوم مورد نظر خـویش را با تکیه و تأکید مخصوص آن جمله، به کار ببرد؛ هم چنین وی می‌تواند بدون این‌که بـه مفهـوم آسیبی برسد، با جابه‌جایی آن و استفاده کردن از جمله بر خلاف معمول ، آن را برجسته کند و از این طریق به زبان ادبی نزدیک شود. این ساخت نحوی کهنه، همان است کـه عطّـار در تـذکرهٔ الاولیا و بیهقی در تاریخ خود و هم‌چنین سعدی و حافظ و فردوسی و... در شعرهای خود بـه کـار برده اند؛ ساختی که اگر چه شاید در نظم‌ها – یا در بیش‌تر نظم‌ها – بـه خـاطر ضـرورت وزن و قافیه این‌گونه باید می‌بود، ولی در نثرها تنها ضرورت، توجّه به حال و مقام و موسیقی ذاتیِ کلام بود. شاملو این نکته را دریافت و به دنبال ایجاد نحوی برجسته و در عین حال مـوزون، بـه ایـن زبان توجّه نشان داد و در این راه و شیوه، به ویژه بیهقی را سرمشق خویش قرار داد. البتّه ناگفته نماند این سرمشق شاید ناخودآگاه و در اثر مطالعهٔ تاریخ وی بوده باشد.

شباهت‌های نحوی تاریخ بیهقی و شعرهای شاملو:

در تاریخ بیهقی اجزای جمله مانند فعل، قید، مفعول و گروه قیدی جای ثابتی ندارند به این معنی که گاهی در آغاز و گاهی در وسط و گاهی در آخر جمله می‌آیند. (فرشـیدورد، ۱۳۵۰: ۴۷۹) ایـن ویژگی در شعرهای شاملو نیز وجود دارد و شـباهت‌هـای فراوانـی بـین آن‌هـا یافـت مـی‌شـود:

کنون‌اش درختی می‌بینم بربالیده و گسترده‌شاخ‌سار(حدیثِ بی‌قراری ماهان :۱۰۳۲) مطرب درآمد/با چکاوکِ سرزنده‌ای بر دستهٔ سازش(در آستانه :۹۶۳) از خاطرم گذشت که: «چرا برنمی‌خیزد پس؟...(مدایحِ بی‌صله :۸۴۵) این چه رؤیای شگفتی‌ست که در بی‌خوابی می‌گذرد/بر دو چشمِ نگرانِ من؟/این چه پیغامِ پُراز رَمزِ پُر از رازی‌ست/که کشد عربده بی‌گفتار/این‌چنین از تَکِ کابوسِ شبانِ من؟(مدایحِ بی‌صله : ۸۵۲)؛ در ادامه به صورت جزئی به این شباهت‌ها در موارد مختلف پرداخته خواهد شد:

۱. در تاریخ بیهقی گاهی جایگاهِ فاعل تغییر می‌کند، یعنی بر خلاف هنجار عادّی زبان در ابتدای جمله نمی‌آید: امیر را نیک درد آمده بود که حسنک را قرمطی خوانده بود خلیفه... ؛ و روز پنجم شنبه روزه گرفت امیر ؛ بازگشتند قوم ما سخت غمگین ؛ و با بوسهل حمدوی، امیر سرگردان می‌داشت.

شاملو: برده‌گانِ عالی‌جاه را دیده‌ام من (شکفتن در مه :۶۹۵) نقره‌دوزی می‌کند مهتاب/ رویِ ترمه‌ی مُرداب...(هوای تازه :۱۷۹) سربه‌سر سرتاسر در سراسرِ دشت/راه به پایان بُرده‌اند/گدایانِ بیابانی.(در آستانه: ۹۹۷)وه که می‌خواند/جنگل/چه به‌شور! (باغِ آینه :۳۲۶) با سُم‌ضربهٔ رقصانِ اسب‌اش می‌گذرد/از کوچهٔ سرپوشیده/سواری (دشنه در دیس : ۷۸۹) ای شمایان!/ حکایت شادکامی خود را/من/رنج‌مایهٔ جان ناباورتان می‌خواهم (آیدا: درخت و خنجر و خاطره :۵۰۹)

۲. در تاریخ بیهقی فعل نیز جایگاهی ثابت ندارد، در حالی که در زبان فارسی معمولاً فعل در آخر جمله می‌آید. بماند کار من بر نظام(ص۹۳۳) یافتم امیر را آنجا فرود آمده(ص۹۵۵) و بر سر این دیوسواری خیلتاش دررسید روز هشتم، چاشتگاه فراخ (ص۱۷۵)

شاملو: مکن نوای غریبانه سر به زیر و زبر.(شکُفتن در مه :۶۸۹) نیست حرفی به لبانش/لیک نمانده با خامُشی‌اش مطلب‌ها (باغ آینه : ۳۲۶) و ماند بر سرِ هر راه‌کورهٔ غم‌ناک/گوری چند/بر خاک/بی‌سنگ و بی‌کتیبه و بی‌نام و بی‌نشان (باغ آینه :۳۹۴) شد آن زمان که به جادوی شور و حال/هر برگ را/بهاری می‌کردی(ققنوس در باران :۶۴۱) و...

۳. در هنجار عادّی جمله در زبان فارسی، معمولاً مفعول قبل از فعل می‌آید؛ در زبان بیهقی مفعول هم جایگاه ثابتی ندارد: بزرگی خویش فرمود خادمی را(ص۲۲۴) آتش زند کوشک را(ص۱۱۰۸) یافتم امیر را در خرگاه تنها(ص۱۸۵)

شاملو: می‌برد نغمهٔ دل‌تنگی را/بادِ جنوب(باغ آینه :۳۲۶)و...

۴. مـتمّم نیـز در زبـان معمـول، جایگـاهش پـیش از فعـل اسـت. بیهقـی در ایـن زمینـه هـم هنجارگریزی اختیار می‌کند: امیرالمؤمنین چون مرا بدید بر آن حال، ...(ص۲۲۴) امیـر شـهید مسعود، رضی الله عنه ، عبدالجبّار پسر خواجه احمد عبدالصّمد را برسالت گرگـان فرسـتاد بـا خادم و مهد (ص۶۱۵)

شاملو: دریغا که فقر/ممنوع ماندن است/از توانایی‌ها/بـه هیـأتِ محکـومیتی(قققنـوس در بـاران :۶۲۶) من بانگ برکشیدم از آستانِ یأس(باغِ آینه، ۳۳۷) و...

۵. جایگاه قید در جمله‌های بیهقی ثابت نیست و در بسیاری از جاهـا بـر خـلاف نُـرم عـادّی و معمول زبان است: چون به خادم رسیدم، بحالی بودم عرق بر من نشسته و دم بـر مـن چیـره شده(ص۲۲۴) برهنه با ازار بایستاد و دستها در هم زده (ص۲۳۴)احمد جامه‌دار بیامـد سـوار و روی بحسنک کرد(ص۲۳۴) چون بازگشتند مستان(ص۶۱۵)

شاملو: هیچ در باز نشد/تا خطوطِ گُم و رؤیاییِ رُخسارِ تو را/بازیابم من یک بارِ دگر...(هوای تازه :۱۸۲) مرده‌ای در دلِ تابوت تکان می‌خورد آرام‌آرام...(هوای تازه : ۱۸۳) چندان به خاکِ تیره فروریختند سرد/که گفتی/دیگر/زمین/همیشه/شبی بی‌ستاره ماند. (باغ آینه :۳۲۹)

۶. پاره‌ای تکرارهای دیگر در بیهقی دیده می‌شود. که شاملو هم، چنین تکرارهایی را به کار برده است: از آن جمله است:

الف) تکرار نشانهٔ مفعول: خیز کسان فرست و سپاه‌سالار تاش را و التون‌تاش حاجـب بـزرگ را و دیگر اعیان و مقدّمات را بخوانید ؛ پس امیر غـازی سـپاه‌سـالار را و سـرهنگان را بنواخـت ؛ امیرابوالحسن عقیلی را و یعقوب دانیال و بوالعلا را که طبیبان خاصّه بودند به نزدیـک غـازی فرستاد. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰ نیز نک. پروین‌گنابادی، ۱۳۵۰: ۱۰۹)

شاملو: مرا تکرار می‌کند/به‌سانِ بهار/که آسمان را و علف را(باغ آینه :۳۸۰) زمین/مرا و تـو را و اجدادِ ما را به بازی گرفته است.(آیدا در آینه: ۴۸۶)و...

ب) تکرار حرف اضافهٔ میان: اوباشِ پیاده درماندند میان جوی‌هـا و میـان دره‌هـا. (غلامرضـایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵–۱۵۰)

شاملو:میانِ کتاب‌ها گشتم/میانِ روزنامه‌های پوسیدهٔ پُرغبار،/در خاطراتِ خویش(مدایحِ بی‌صـله : ۸۴۷)میانِ همه این انسان‌ها که مـن دوسـت داشـته‌ام/میـانِ همـه آن خـدایان کـه تحقیـر کرده‌ام/کدام‌یک آیا از من انتقام باز می‌ستاند؟(هوای تازه :۲۸۳) و...

ج) تکرار ضمیر خود یکی از ویژگی‌های سبکی تاریخ بیهقی است: چنان نباشـد کـه همـه خـود

خورد و خود پوشد. (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۵۰)

شاملو: در خود به جُست وجویی پیگیر/همّت نهاده‌ام/در خود به کاوش‌ام/در خود/ستم‌گرانه/من چاه می‌کَنَم... (قُقنوس در باران :۶۳۳)

۷. شیوهٔ دیگری که بیهقی در جمله‌بندی‌های خود به کار برده و در نثرهای بیش از وی کم‌تر دیده می‌شود، آوردن جمله‌های معترضه است: این نامه را –اگر گویید –باید فرستاد به نزدیک امیر محمّد و...(غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۵۰)

شاملو: با جامه‌ها همه یک‌دست/و با پاپوش‌ها و پاپیچ‌هایی یک‌دست – هم بدان قرار –/و نان و شوربایی به تساوی(آیدا: درخت و خنجر و خاطره: ۵۸۲) گویی شکنجه را و رنجِ شهادت را/– که چیزی سخت دیرینه سال است –/ با ابزارِ نو نمی پسندند (آیدا: درخت و خنجر و خاطره: ۵۸۷) ... قصدم آزار شماست!/اگر این‌گونه به رندی/ با شما/ سخن از کام‌یاریِ خویش در میان می‌گذارم،/–مستی و راستی–/ به جز آزار شما/ هوایی/ در سر/ ندارم! (آیدا: درخت و خنجر و خاطره: ۵۰۷) و...

نتیجه‌گیری

طبق یافته‌های این تحقیق مشخّص شد شعر شاملو در قسمت‌های صرفی هم‌چون «واج‌ها و صداها»، «واژگان (ساده، اشتقاقی و ترکیبی)»، «فعل» (به ویژه فعل‌های پیشوندی)، «قید»، «ضمیر»، «حرف» هم‌چنین در قسمت‌های نحوی، به نثر تاریخ بیهقی بسیار شباهت دارد. آوردن واژگانی چونان واژگان بیهقی در کنار نحو و ترکیب‌ها و قیدها و فعل‌ها و حرف‌ها و... که شبیه نثر بیهقی است، چشممان را به نثر شسته و رفتهٔ بیهقی می‌کشاند. فواید بیهقی‌گرایی شاملو به طور خلاصه این چنین است:

– یکی از مزیّت‌های قابل توجّه شعر شاملو در باستان‌گرایی و به طور ویژه بیهقی‌گرایی، استفاده از موسیقی و آهنگ درونی خود زبان است. شعر سپید شاملو بیش‌از هر چیزی، به موسیقی و آهنگ خود زبان اتّکا دارد، موسیقی‌ای که به طور ذاتی در زبان یافت می‌شود. شاملو آهنگ زبان خود را در خود زبان جُست؛ از این رو شاملو ناگزیر به روی‌آوردنِ به منبع پربارِ نثر کهن و به ویژه نثر آهنگین بیهقی شد که از این آهنگ بهرهٔ فراوانی داشت.

– هم‌چنین شاملو با استفاده از نثر بیهقی دایرهٔ واژگانی خود را به طرز قابل توجّهی افزایش داد.

که این موضوع نیز هم برای انتخاب واژگان مناسب و آهنگین در محور جانشینی به وی یاری نمود و هم برای انتقال مفاهیم ذهنی دست او را گرفت. و به طور فراوانی از شیوهٔ ترکیب‌سازی بیهقی سود جست و به همین سبب واژگان مرکّب و اشتقاقی تازه‌ای را به وجود آورد و به دایرهٔ واژگانی مخاطبان شعرش افزود.

- دیگر مزیّت باستان‌گرایی و بیهقی‌گرایی زبانی شاملو در لحن بیان او دیده می‌شود. ایجاد لحنی حماسی برای شاملو که یکی از اساسی‌ترین مفاهیم ذهنی او انتقادهای اجتماعی و سیاسی است، بسیار ضروری است.چنین لحنی در زبان بیهقی‌گرای شاملو به روشنی پیداست.
- از مهم‌ترین دست‌آوردهای شاملو در بیهقی‌گراییِ زبانی، بی‌شک ادبیّت بخشیدن به کلام بود. برجسته‌سازی حاصل از این کاربرد پیام متن شعر شاملو را از کیفیّت ارجاعی به طرف ادبی برده است. مخاطب با نوشته‌ای غیر از نوشته‌ای معمول سر و کار دارد. همین دیگرگونه به نظر آمدن زبان شاملو از دید نقد فرمالیست‌های روسی، مهم‌ترین عامل ادبیّت کلام او و نزدیک شدن آن به «شعر» در مقابل «نظم» است. علاوه بر این شعر شاملو با دیدی ساختارگرایانه، دارای ساختی منسجم و خالی از اضافه‌های غیر ضروری است. ساختی منسجم در کنار ادبیّت کلامی سبب شد شعر او از منظر فرمالیستی و ساختارگرایی ارزش فراوانی داشته باشد.

منابع

- احمدی، بابک. ۱۳۷۰. *ساختار و تأویل متن۱. نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*؛ ج۱ ؛ چ ۱؛ تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت. ۱۳۸۳. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات* ؛ ترجمه‌ی فرزانه طاهری ؛ چ۲ ؛ تهران: آگاه.
- امامی، نصرالله. ۱۳۸۲. *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری* ؛ اهواز: نشر رَسِش.
- بیهقی، ابوالفضل: ۱۳۸۵*تاریخ بیهقی*؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر؛ دوره‌ی ۳جلدی، چ ۱۰؛ تهران: نشر آفتاب.
- پروین‌گنابادی، محمّد: ۱۳۵۰«نکاتی راجع به تاریخ بیهقی» چاپ‌شده در یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی؛ مشهد: دانشگاه مشهد.
- پورنامداریان، تقی: ۱۳۸۱*سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو*؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.
- ترابی، ضیاءالدین: ۱۳۸۷*بامدادی دیگر: نگاهی تازه به شعر احمد شاملو*؛ تهران: افراز.
- حقوقی، محمّد: ۱۳۶۸*شعر زمان ما، احمد شاملو* ؛ چ۲(چ۱ نگاه) ؛ تهران: انتشارات نگاه.
- سلاجقه، پروین: ۱۳۸۰*نقد شعر معاصر: امیرزاده‌ی کاشی‌ها(شاملو)* ؛ چ۱؛ تهران: انتشارات مروارید.
- سلدن، رامان: ۱۳۸۴ ویدوسون، پیتر؛ *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ ترجمه‌ی عباس مخبر؛ چ۳؛ تهران:طرح نو.
- شاملو، احمد: ۱۳۸۴مجموعه *آثار*؛ ج۱؛ چ۶؛ تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.

– شریعت، محمّدجواد: ۱۳۵۰«افعال متعدی و طرز استعمال آنها در تاریخ بیهقی و مفعول بیواسطهٔ آنها» چاپ‌شده در یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی؛ مشهد: دانشگاه مشهد.
– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا: ۱۳۷۶*موسیقی شعر*؛ چ ۵ ؛ تهران: آگه.
–.....، .....: ۱۳۸۳ صورخیال در شعر فارسی، چ۹؛ تهران: آگاه.
– شمیسا، سیروس: ۱۳۸۰*کلّیات سبک‌شناسی* ؛ چ۶ ؛ تهران: انتشارات فردوس.
– شهرجردی، پرهام: ۱۳۸۱*دیسه‌ی بامداد: درباره‌ی احمد شاملو*؛ چ۱؛ تهران: کاروان.
– صفوی، کورش: ۱۳۸۳*از زبان‌شناسی به ادبیات*؛ ج۱: نظم ؛ چ۲ ؛تهران: سورهٔ مهر.
– .....: ۱۳۸۳*از زبان‌شناسی به ادبیات*؛ ج۲: شعر ؛ چ۲ ؛تهران: سورهٔ مهر.
– عسکری‌پاشایی: ۱۳۷۹*از زخم قلب، خوانش شعر و گزینه‌ی شعرها (احمد شاملو)*؛ چ۳؛ تهران: نشر چشمه.
– .....: ۱۳۸۲ *نام همهٔ شعرهای تو: زندگی و شعر احمد شاملو* ؛ج۱و۲ ؛ چ۲؛ تهران: نشر ثالث.
– غلامرضایی، محمّد: ۱۳۸۱ *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو* ؛ چ۱ ؛ ویرایش۲ ؛ تهران: نشر جامی.
– .....، .....: «*بحثی اجمالی در شیوهٔ نویسندگی ابوالفضل بیهقی*»؛ مجله تحقیقات زبان و ادب پارسی؛ ص۱۲۵–۱۵۰؛ ۱۳۸۸
– فالر، راجر و دیگران۱۳۸۶: *زبانشناسی و نقد ادبی* ؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده؛ چ۳؛ تهران: نشر نی.
– فرشیدورد، خسرو۱۳۵۰: «بعضی از قواعد دستوری تاریخ بیهقی» چاپ‌شده در یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی؛ مشهد: دانشگاه مشهد.
– گرین، کیت؛ لبیهان، جیل۱۳۸۳: *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*؛ ترجمه‌ی لیلا بهرانی محمّدی و...؛ تهران: روزنگار.
– مجابی، جواد: ۱۳۸۰*آینه‌ی بامداد، طنز وحماسه درآثار شاملو* ؛ چ۱ ؛ تهران: انتشارات فصل سبز.
– وحیدیان‌کامیار، تقی۱۳۸۳: *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی* ؛ چ ۱؛ ویرایش۲ ؛ تهران: انتشارات سمت.
– هارلند، ریچارد: ۱۳۸۲ *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبیات از افلاطون تا بارت*؛ گروه ترجمه‌ی شیراز،تهران: نشرچشمه.
– یاحقی، محمّد جعفر: ۱۳۸۳ *جویبار لحظه‌ها: جریانهای ادبی معاصر ایران* ؛ چ۶ ؛ تهران : جامی .
– یوسفی، غلامحسین: ۱۳۵۰«هنر نویسندگی بیهقی» چاپ‌شده در یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی؛ مشهد: دانشگاه مشهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی