هوشنگ گلشیری

در ستایش شعر سکوت

با فریادی به دنیا می‌آییم و آخرین دم را گویا به سکوت می‌گذرانیم. این به‌راستی تمثیلی است از شاعر شعر سکوت: ابتدا همه شغَب است و سرانجام، اگر در میانه قطع نشود، یا تمام نشود با تکرار خود و یا ماندن در دایرهٔ مشتی مریدان چشم وگوش بسته که همان سروده‌های پیشین را پیش چشم دارند، می‌رسد به همان قله‌ای که نیما در شعرهای آخرش رسید، مثل «ترا من چشم در راهم»، «در پیش کومه‌ام»، نه چون بسیاری از معاصران که از پس تجربه‌ها و شعرهایی ماندگار برمی‌گردند، شاید برای اینکه نامشان لقلقهٔ زبانها باشد، بر درگاه شعر کلاسیک، غزل و قصیده و مثنوی می‌آویزند.

کار هنری مداوم و به‌سالیان، اگر شکل دادن به آن شکل‌ناپذیر باشد که در ما می‌گذرد، پس تا آن بتِ عیار را عیان ببینند باید کلام را تراش داد، همان‌گونه که خود را، و نیز خواننده را. این‌گونه شاعران بر خطی از ازل تا ابد می‌روند، اگر بر گرداگرد خود نیم‌نگاهی می‌اندازند تا سنگی یا درختی یا قطرهٔ بارانی را بر جام پنجره‌ای ببینند، همه را در کار آن سوسوزن دوردست می‌کنند تا با این یکی دو شیء بدان عیار حاضر غایب شکلی بدهند، مگر این‌بار، بی حجابِ من یا منیت شاعر از عالم غیب به دیدار آید. چنین شعری را شعر سکوت می‌نامیم.

برای رسیدن به آن آخرین و بهترین شعر مواظبتی هرروزه لازم است، از مواظبت در رفتار و گفتار گرفته، تا حفظ سلامت تن و تعادل جان، یعنی پرهیز از همهٔ ابتلائات شایع که تن را می‌فرساید و یا جان را بندی ابنای روزمرّگی می‌کند، مثل همهٔ آنها که در غبار دم و دود گم شدند یا بر آستان بتهای زمانه این قیمتی دُرّ دری را نثار کردند.

بغیر از این مواظبتهای شخصی، برای رسیدن به قله‌ای چنان رفیع با جماعت زمانه نیز باید رابطه‌ای متعادل داشت. آن که به پسند مخاطبان بسیار می‌اندیشد شعر را به قامت روز می‌گوید، برعکس آن که مخاطب فردا را پیش چشم دارد از مصالح زندهٔ روز بی‌نصیب می‌ماند. گواه این هر دو مدعا همهٔ شعرهایی است که با ورق خوردن تاریخ از چرخش در اذهان ما مانده‌اند و نیز همهٔ آن سروده‌ها که آنچنان ناب بودند که هرگز به خاطر نمی‌آیند، برای نمونه می‌توان از شعرهای کسرایی و گلسرخی و سلطانپور گفت و یا از سروده‌های رؤیایی.

از احوالات شخصی گذشته، مواظبت در خود عرصهٔ شعر نیز لازم می‌نماید، مثل مواظبت در نوع عرضهٔ شعر مثل جای چاپ یا زمان چاپ، تا برسیم به حیطهٔ خلق که اینجا ما فقط به همین محدوده بسنده خواهیم کرد، گرچه می‌دانیم در باب آن عرصه‌ها سخن بسیار است و هیچ‌یک از معاصران بدان نپرداخته. پس یکسر به خود شعر خواهیم پرداخت و تا بگوییم مقصودمان از شعر سکوت چیست و دست‌آخر تعریفی از آن به‌دست دهیم، چند شعر را از نیما و شاملو و فرخزاد پیش چشم خواهیم داشت و از دیگران، برای آنچه شعر شغَب است و عربده، مثالها می‌آوریم و حتی از همین بزرگان. پر واضح است که آوردن مثال از هرکس نشان آن نیست که حکم ما بر شاعر این شعر همه همین است، که ما اینجا به شعر می‌نگریم و نه به شاعر. اما تا بگوییم که کدام شعر را شعر سکوت می‌دانیم فعلاً به دو محور بسنده خواهیم کرد: مسئلهٔ زبان و ساختار در شعر سکوت.

۱ . زبان شعر

مقصود ما از زبان شعر هم دو لایهٔ مرئی و مسموع شعر است، یعنی لایهٔ مکتوب و ملفوظ آن، و هم نظام انتخابی شاعر از کل نظام یک زبان و بالاخره شکل بیانی شعر که مبین شگرد شاعر است و از طریق آن می‌توان به لایهٔ معنایی شعر و جهان‌بینی شاعر دست

یافت. شکل بیانی یا صورت بیانی شعر اعم است از همهٔ اشکال کلام مخیّل مانند صفت، وصف بصری، رمز، استعاره، تشبیه، انواع مجاز مرسل، سمبل و نیز کلام غیر مخیّل که مرجع جمله در خارج موجود باشد. (به‌جای صوَر خیال یا تصویر، «صوَر بیانی» را پیشنهاد کرده‌ایم که هم نزدیک به دایرهٔ اصطلاحات قدماست و هم شامل انواع اشکال بیانی.)

□ **الف ـ شکل مکتوب شعر:** لایهٔ مرئی شعر را شکل مکتوب آن می‌دانیم که هم قراردادی است و هم حاکی از ضرورتی درونی، مثلاً نوشتن غزل و قصیده و رباعی در سنت شعر کهن همان شکل مکتوب شعر است. هر مصراع در این قالبها از نظر وزنی و نه لزوماً معنایی، مستقل است، پس به ضرورت وزن باید جدا از مصراع دوم نوشته شود. نوشتن دو مصراع در یک سطر قرارداد است میان خواننده و شاعر، که امروز به تبع پسند روز مصراعها را زیر هم می‌نویسند.

در شعر نو (از انتشار افسانه، ۱۳۰۱ تا کنون) و در شعر معاصر (از انتشار تولدی دیگر، ۱۳۴۲ تاکنون) هر مصراع ـ که بهتر است بگوییم سطر ـ چون از نظر وزنی مستقل است، در یک سطر نوشته می‌شود که باز به حکم ضرورت است. زیر هم نوشتن این سطور هم به حکم حذف قافیه از آخر مصراع دوم است و هم به‌دلیل استقلال نسبی هر سطر. مهمتر از همهٔ اینها، توجه به شکل کل یک شعر سبب شده است تا سطور زیر هم بیاید و دست آخر شعر بر اساس بندها نوشته و یا خوانده شود. برای نمونه می‌توان به همان شعر «در پیش کومه‌ام» توجه کرد:

دو بند اول شعر، هر کدام یک جمله است که بر اساس عناصر جمله و نیز ضرورت وزنی به چهار سطر تقسیم شده است. هر سطر در یکی از مقاطع زنجیرهٔ وزنی مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل الی آخر پایان می‌یابد:

در پیش کومه‌ام
در صحنهٔ تمشک
بیخود ببسته است
مهتاب بی‌طراوت، لانه.
یک مرغ دل‌نهادهٔ دریادوست

با نغمه‌هایش دریایی
بیخود سکوت خانه‌سرایم را
کرده است چون خیالش ویرانه.

بند سوم را می‌توان به سه جمله تقسیم کرد که هم به‌دلیل ساختاری و هم برای استفاده از صورت بیانی تکرار -تکرار بیخود + ماضی‌نقلی- و هم اتصال این بند به بند بعد با استفاده از مضارع اخباری، هر سه جمله در هم تنیده شده است، همچنان‌که خود عناصر مادی شعر:

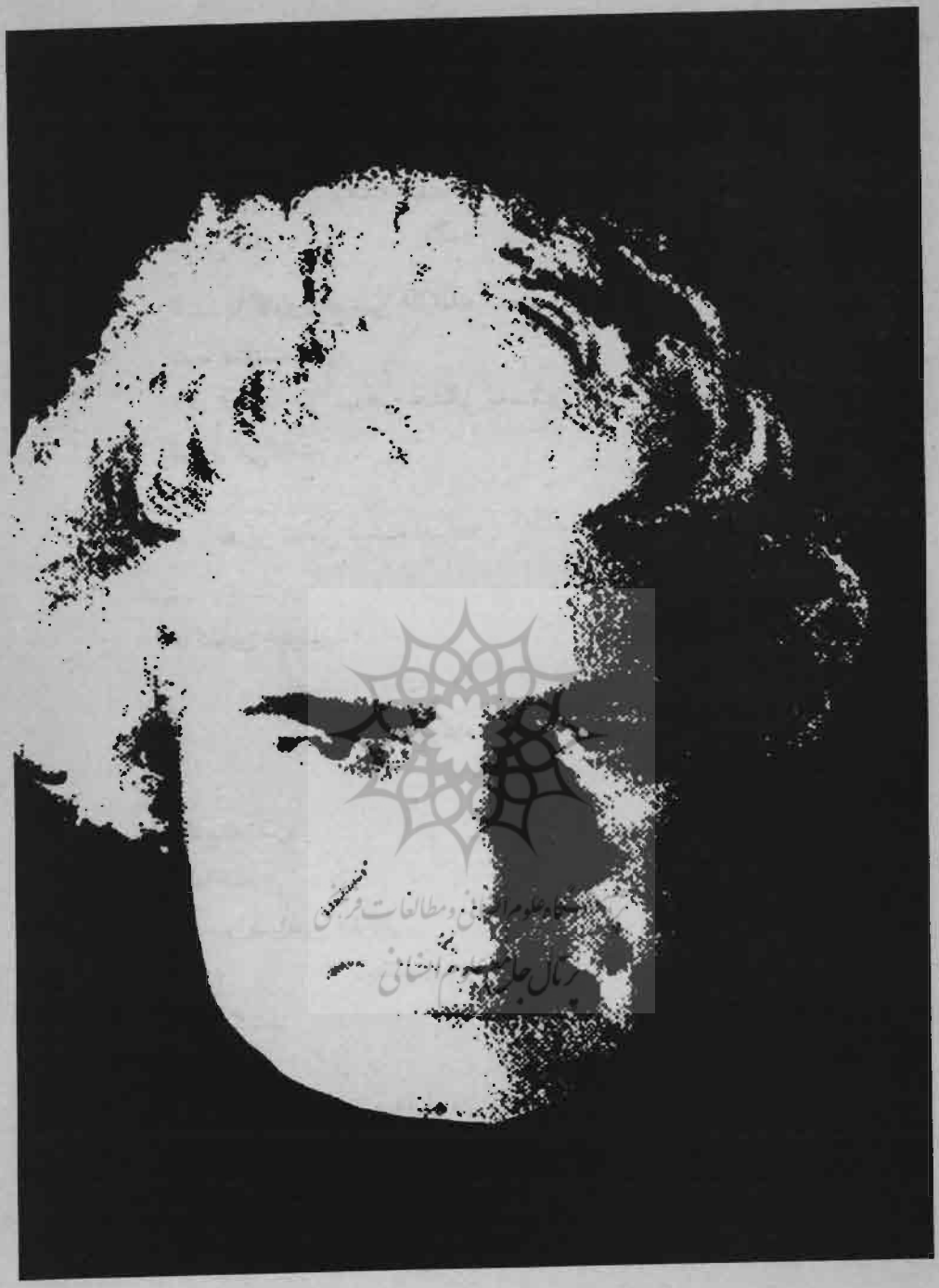
بیخود دویده است
بیخود تنیده است
«لم» در حواشی «آییش»
باد از برابر جاده
کانجا چراغ روشن تا صبح
می‌سوزد از پی چه نشانه.

تقسیم این سه جمله به شش سطر شعری هم به ضرورت وزنی است و هم تأکید بر عناصر مادی و جدید شعر.

بند چهارم نیز یک جمله است که به سه سطر شعری تقسیم شده است:

ای یاسمن تو بیخود پس
نزدیکی از چه نمی‌گیری
با این خرابم آمده خانه.

که کوتاه‌ترین بند است. فعل جمله نفی مضارع اخباری است، که با *می‌سوزد* بند سوم ذهن آمادهٔ پذیرش آن شده بود. تقسیم این جمله به‌دلیل وزن است و مهمتر تبعیت از تقسیمهایی که قبلاً در ذهن رسوخ یافته بود، مثلاً *با این خرابم آمده خانه*، همان‌گونه است که *با نغمه‌هایش دریایی*.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما تقسیم یک سطر به چند بخش، مثلاً پلکانی یا نردبانی نوشتن بخشهای یک سطر، بیشتر قرارداد ماست با خواننده وگاهی نیز برای ایجاد حظّ بصر است یا سه‌بعدی کردن دو بعد صفحهٔ چاپی، و نیز تأکید بر بعضی از بخشهای یک سطر. مثلاً «طرح» شاملو، سه جمله است که در چهار سطر نوشته شده است، اما اگر ضرورت وزن ملحوظ می‌شد به این شکل نوشته می‌شد:

شب با گلوی خونین خوانده است دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل به‌سوی نور
فریاد می‌کشد.

اما شاملو آن را بدین شکل نوشته است:

شب
با گلوی خونین
خوانده است
دیرگاه

دریا
نشسته سرد.
یک شاخه
در سیاهی جنگل

به‌سوی نور
فریاد می‌کشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک سطر شدن *فریاد می‌کشد* به‌دلیل وزنی است، بر همان زنجیرهٔ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات و پلکانی نوشتن سه سطر دیگر تنها به تبع جدا کردن عناصر جمله است، مگر نشسته سرد که احتمالاً نشست کردن سطر را لازم آورده است. در مجموع هیچ دلیل معنایی راهنمای تقسیم نبوده است، که اگر بود شاید می‌شد چنین نوشت:

شب با گلوی خونین خوانده است

دیرگاه

دریا

نشسته سرد

یک شاخه در سیاهی جنگل

به‌سوی نور

فریاد می‌کشد.

زیاده‌روی در تقسیم یک سطر به چند بخش شکستن حرمت قراردادی است که با خواننده می‌گذاریم، برعکس عدم استفاده از این امکان نادیده گرفتن چشم‌نوازی تزیین صفحه است و سه‌بعدی کردن آن و غیره.

نمونهٔ عالی شعر سکوت «صبح» شاملوست:

ولرم و

کاهلانه

آبدانه‌های چرکی باران تابستانی

بر برگهای بی‌عشوهٔ خطمی

به ساعت پنج صبح

در مزار شهیدان

هنوز

خطیبان حرفه‌ای در خوابند.

حفرهٔ معلق فریادها

در هوا

خالی است.

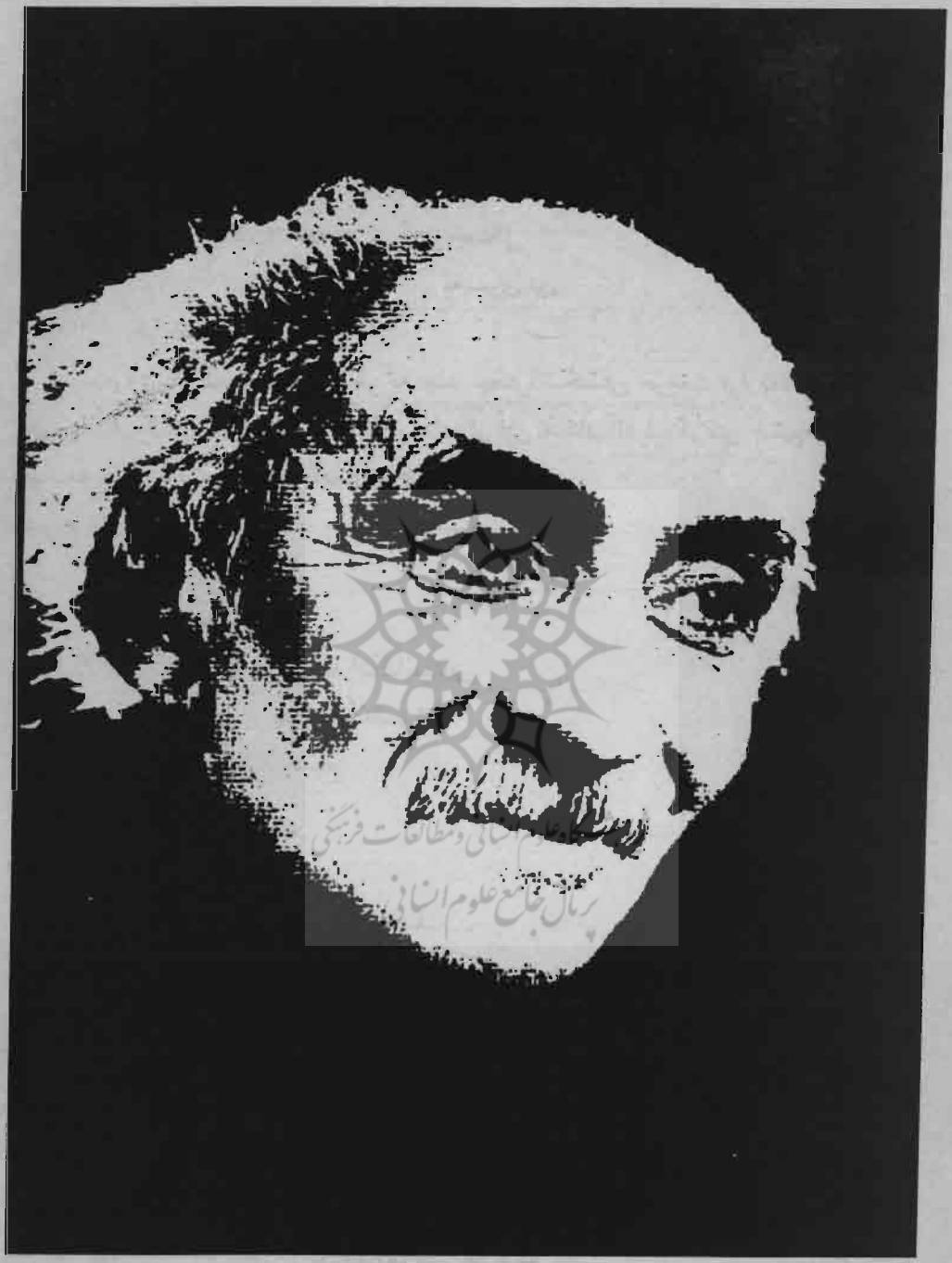
وگلگون‌کفنان

به خستگی

در گور

گرده تعویض می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به تردید
آبله‌های باران
بر الواح سرسری،
به ساعت پنج صبح.

شاعر از همهٔ امکانات چاپ سود جسته است، یعنی در همانجاها که باید، سطر ر پلکانی نوشته است و از آشفتن ذهن با تقسیم همهٔ سطور پرهیز کرده. پس شعر سکوت نه آشفتن ذهن است با قراردادهایی که خود شاعر بدان پای‌بند نمی‌ماند، و نه وانهادن خواننده است تا خود به کشف‌وشهودهای دل‌بخواهی دچار آید. این حکم در مورد نقطه‌گذاری هم قابل تعمیم است. همهٔ شعرهایی که به افراط از *دو نقطه*، *گیومه*، *خط تیر* و یا مثلاً سه‌نقطه، *علامت تعجب*، *علامت سؤال* سود جسته‌اند، مانع می‌شوند تا خود شعر به سخن درآید.

□ **ب ـ لایهٔ ملفوظ شعر**: در شعر کهن فارسی و نیز شعر نو موزون اساس وزن تناسب هجاهای بلند و کوتاه است، مثلاً در شعر «ترا من چشم در راهم» احساس وزن به‌دلیل تکرار یک هجای کوتاه و سه هجای بلند است که زنجیرهٔ وزنی آن را بدین شکل می‌نویسند: ∪ – – – / ∪ – – – / ∪ – – – که ∪ نشانهٔ هجای کوتاه و – نشانهٔ هجای بلند است. اما زنجیرهٔ وزنی شعر «در پیش کومه‌ام»، مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات الی آخر می‌شود: – – ∪ – ∪ – / ∪ ∪ – ∪ – ∪ – / – ∪ – ∪ – ∪ ...

احساس وزن هم به‌دلیل تکرار این هشت هجاست با همین ترتیب که هست و هم به دلیل تناسبی است که این آرایش هجاها برای ما دارد: یک بلند، یک بلند / یک کوتاه، یک بلند / یک کوتاه، یک بلند / یک کوتاه، یک کوتاه / الی آخر.

به گمان ما در همهٔ زنجیره‌های اوزان می‌توان با اندکی دقت چنین نظمی را یافت؛ نکته‌ای که از چشم قریب‌به‌اتفاق عروضیان نادیده مانده است. ایضاح این نکته البته مجالی دیگر می‌خواهد ولی همین‌جا برای اهل فن می‌توان ذکر کرد که اگر در اختیارات شاعری می‌توان به‌جای دو هجای آخر این پایه یک هجای بلند گذاشت، شاید به این دلیل باشد که گوش ما منتظر تکرار هجای بلند است.

با این مقدمات می‌توان گفت شعر کهن و شعر نیمایی متکی بر دو اصل تکرار و تناسب هجاهای بلند و کوتاه است. اما آنچه اوزان نیمایی را از شعر کهن جدا می‌کند، در لایهٔ ملفوظ، عدم تساوی طول مصراعهاست. اختلاف تنها در پایان‌بندی مصراعهاست، که مثلاً پسند اخوان قطع مصراع در مقطعی است که در شعر ما سابقه داشته است و ملایم با گوشِ آشنا به شعر کهن است ولی فروغ فرخزاد و رؤیایی وگاه سپانلو با افزودن یک یا دو هجای بلند به آخر سطر از هنجار آشنا تجاوز می‌کنند.

با اینهمه در هر شعر موزون عروضی تنها یک زنجیرهٔ وزنی به‌کار گرفته می‌شود، مگر شعرهایی که به‌دلیل عدم سلطهٔ شاعر بر وزن عروضی به سکته‌های ملیح و قبیح دچارند.

امکان دیگری که در وزن عروضی تجربه شده است ترکیب زنجیره‌های مختلف در یک شعر واحد است. بحث در توفیق یا عدم توفیق این تجربه‌ها باز مجالی دیگر می‌طلبد.

شروع سطرهای یک شعر در یک زنجیره و عدول از آن در پایان آنها نیز امکان دیگری است که در بعضی از شعرهای شاملو دیده می‌شود.

اینجا می‌توان گفت همهٔ این عدولها از شعر عروضی نشان‌دهندهٔ بحران در شعر عروضی است که همه را نمی‌توان به ناتوانی شاعران تأویل کرد. این بحران همان نکته‌ای است که زبان‌شناسان آن را غیرمعتبرشدن کوتاه و بلند بودن طول هجاها در زبان فارسی می‌گویند، به همین جهت است که تمایل به شعر غیرموزون روز به روز بیشتر می‌شود.

با نادیده گرفتن تکرار و تناسبِ امتداد هجاها در شعر، به شعر منثور و شعر آهنگین می‌رسیم. شعر منثور فاقد هر نوع ضرب یا آهنگ ملفوظ است، یعنی از تکرار و تناسب در آن خبری نیست. برای نمونه می‌توان از شعرهای احمدرضا احمدی یاد کرد. شعر آهنگین، در برابر شعر موزون عروضی، شعری است که گرچه بعضی از سطور آن همچنان موزون است، اما در مجموع همهٔ سطور آن را نمی‌توان بر یک یا دو وزن عروضی تقطیع کرد، یعنی شعر نه بر تناسب و تکرار هجاها که بر مختصه‌ای دیگر آهنگین است که معاصران با اصطلاح مبهم موسیقی کلام آن را از شعر موزون متمایز کرده‌اند، اما از توضیح علمی آن عاجز مانده‌اند، چراکه در منابع آنها ـ عربی یا انگلیسی ـ چیزی از این‌دست نبوده است.

ساده‌ترین چیزی که اشاره شده است همان تکرار صامتهای آغازی است، چیزی مثل

«شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی»، به همین جهت شعر بسیاری از شاعران پر شده است از همین تکرار یک صامت، غافل از این نکته که تکرار بیش از دوبار یک صامت در آغاز کلمات و حداکثر سه‌بار، شعر را آشفته می‌کند و ذهن را به‌خواب می‌برد.

شعر آهنگین تکرار صامتهای هم‌مخرج است و ایجاد تناسب میان آنها. برای نمونه می‌توان به این سطر توجه کرد:

وگلگون کفنان به خستگی در گور گرده تعویض می‌کنند.

در نظر اول در این سطر صامت «گ» پنج‌بار تکرار شده است: سه بار در اول کلمات و دوبار در وسط. صامت «ن» هم چهاربار تکرار شده است و صامت «ر» نیز سه‌بار. صامت «ت» نیز دوبار تکرار شده است. اگر آهنگین‌کردن سطر شعر همه همین باشد، پس من هم دارم کلام آهنگین می‌نویسم. برای درک چگونگی آهنگین بودن این سطر می‌توان به کلمهٔ گرده و تعویض توجه کرد. گرده کلمه‌ای عامیانه است و نشستن آن در کنار *گلگون‌کفنان* باید آزار دهنده باشد، اما از آنجا که ذهن با صامت «گ» آشنا شده است، و با توجه به صامت «ک» در میان این چهار صامت «گ» ذهن به‌راحتی می‌تواند حضور گرده را بپذیرد، مضافاً به اینکه پیش از شنیدن گرده دوبار نیز صامت «ر» را شنیده‌ایم، و یک‌بار هم «د» را. پس به‌راحتی می‌پذیریم که گرده از جنس کلمات پیشین است و نه کلمه‌ای عامیانه. تعویض به‌ظاهر کلمه‌ای غیرشاعرانه است ولی به‌مجرد شنیدن صامت «ت» آن را بیگانه نمی‌یابیم. مهمتر اینکه صامت «ض» سایشی است که مخرج آن لثوی است همچنان‌که «س» در خستگی. حال می‌رسیم به نکتهٔ اصلی در آرایش واجها در شعر آهنگین.

می‌دانیم که در فارسی مجموعاً ۲۹ واج داریم، ۲۳ صامت و ۶ مصوت. در شعر آهنگین به تبع همان دو اصل تکرار و تناسب می‌توان یک صامت را تکرار کرد، اما برای ایجاد تناسب معمولاً از مجموعهٔ چند واج سود جسته می‌شود که مخرج مشترک داشته باشند: مثلاً در نمونهٔ بالا «گ» و «ک» چون هر دو کامی هستند یک مجموعه را تشکیل می‌دهند، و آرایش «گ» و «ک» بدین شکل است:

گ گ ک گ گ گ

«ت» و «د» و «ن» نیز دندانی هستند که به‌ترتیب واکدار و بی‌واک و

غنه (خیشومی)اند، آمدن این سه صامت در یک سطر می‌تواند سطر را آهنگین کند، بی‌آنکه به تکرار صرف دچار آییم. پس تناسب در شعر آهنگین از طریق توالی صامتهای هم‌مخرج به‌دست می‌آید و تکرار یعنی تلفظ یک صامت از یک مخرج. چند صامت را که یک مخرج مشترک داشته باشند اینجا همنوا می‌نامیم، و می‌گوییم شعری را آهنگین می‌دانیم که میان صامتهای مکرر و همنوا و غیرهمنوای آن تناسب برقرار شده باشد، مثلاً در این دو سطر از شعر «باران» شاملو:

بر شرب بی‌پولک شب

شرابه‌های بی‌دریغ باران

صامتهای «ب» و «ش» و «ر» تکرار شده‌اند. از این میان «ب» و «پ» لبی هستند و همنوا. «ب» را اینجا A و «پ» را A' فرض می‌کنیم. صامت «ر» را B و «ش» را C. آرایش این چهار صامت، از راست به چپ، این خواهد بود:

A C A' A A B C B A

B A B A A B B C

که با توجه به صامتهای غیرمکرر و مصوتها می‌توان دریافت که صامتهای مکرر و مکرر همنوا به منزلهٔ نغمه هستند و صامتهای غیرمکرر و مصوتهابه منزلهٔ سکوت.

نمونهٔ بهتر، بند اول «شبانه» است:

شب تار

شب بیدار است

شب سرشار است

زیباتر شبی برای مردن.

بر اساس شعر موزون این چهار سطر را می‌توان بر زنجیرهٔ فعلاتن مفاعلن فعلاتن الی آخر تقطیع کرد، با این شکل، که البته هجای بلند اول دو هجای کوتاه محسوب می‌شود:

– ∪ – ∪ / – – ∪ ∪ –

به‌جای فعلاتن آغاز هم می‌توان فاعلاتن گذاشت که زنجیرهٔ آن می‌شود:

/ – ∪ – ∪ / – – ∪ –

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پس این سطر *آسمان را بگو از الماس ستارگانش خنجری به من دهد.* می‌شود:

– ∪ – – / ∪ – – – ∪ – ∪ ∪ – / – – – ∪ ...

می‌بینیم که ادامهٔ سطر دیگر بر این زنجیره نیست و در سطرهای بعدی مثلاً این س
شب سراسر شب، یک‌سر بر این زنجیره است: فاعلاتن فعلاتن و این سطر *غریوکشان
تالاب تیره‌گون در نشست* بر وزن مفاعل فاعلاتن مفاعلن فاعلن است که دیگر موز
نیست، مضافاً به اینکه بر زنجیرهٔ دیگری است.

حال آیا نمی‌توان گفت که این شعر را باید یکسره بر میزانی دیگر سنجید و بر هم
میزان گفت بعضی از سطور آن آهنگین است و بعضی سطور موزون و آهنگین و بعض
سطور منثور؟ مثلاً بند اول آهنگین است. از تکرار شب که بگذریم، به تکرار صام
«ب» می‌رسیم در *بیدار* و *شبی* و *برای*. صامت «ت» نیز در *تار* و *است* و *زیباتر* تکرار ش
است. صامت «ش» نیز بغیراز *شب* در *سرشار* تکرار شده است. این تکرارها اگر به منز
آهنگ باشند، واجهای غیرمکرر به‌منزلهٔ سکوت است. مهمتر از همه تکرار و سکوت
دو صامت «ت» و «د» است که مخرج هر دو یکی است، دندانی. از آنجا که واجگاه «ب
و «م» لبی است و «س» و «ز» نیز مخرج واحد دارند، صفیری، در مجموع شعر آهنگی
است. توضیح آنکه با تکرار سه‌بار صامت «س» ذهن با رسیدن به «ز» احساس همنوای
می‌کند و همچنین است پس از چند «ب» وقتی به «م» در مردن می‌رسیم. به‌همین‌نح
می‌توان بسیاری از سطور آهنگین را مشخص کرد و بر اساس تکرار صرف یا تکرار
تناسب طبقه‌بندی کرد و گفت شعر سکوت نه همهمه و حتی هلهلهٔ اصوات مکرر ک
نغمه‌سرایی صامتهای مکرر است در میان وقفه‌های واجهای غیرمکرر و مصوتها. شع
منثور محروم کردن شعر است از یکی از مختصات اصلی لایهٔ ملفوظ شعر.

□ **ج - سطح زبان مختار:** هر شاعر محدوده‌ای از کل نظام یک زبان را برمی‌گزیند و ه
شعر به مثل کوزه‌ای است (دایره‌ای باز) که به دریای زبان راه دارد. با هر انتخاب بخشی
از نظام زبان مشهود می‌شود و بخش غایب، بسته به وسعت شعر، به‌شکل غایبِ حاض
می‌ماند. مضافاً به اینکه سبک هر شاعر یعنی رفتار او با زبان، مبین محتوای شعر
بالاخره تلقی شاعر از جهان و کار جهان است، که برعکس آن نیز صادق است.

در شعر امروز، از نیما تاکنون چند رفتار مشخص با زبان، در شکل عام زبان فارسی مشهود است:

۱ـ ادامهٔ زبان قصیده در اغلب شعرهای اخوان.

۲ـ ادامهٔ زبان غزل در شعرهای نادرپور و سایه و مشیری و دیگران.

۳ـ ادامهٔ زبان نثر کهن بخصوص قرن چهارم و پنجم، بالاخص بیهقی در شعرهای شاملو.

۴ـ استفاده از زبان زندهٔ امروز بیشتر در آثار فرخزاد و گاهی در شعرهای سپهری.

۵ـ استفاده از زبان ترجمه‌ای و یا حتی روزنامه‌ای در اغلب شعرهای احمدرضا معاصران، و آنها که این روزها آثارشان را در مجلات می‌خوانیم.

بغیر از اینها البته خیلی از آثار هم هست که در مقولهٔ معیار نمی‌گنجند، یعنی همهٔ آنها که به‌زبان پیشنهادی شاملو یا اخوان و سپهری و فرخزاد چیز می‌نویسند، یا آنها که به‌جای سرودن ترجمه می‌کنند. به این خیل می‌توان کسانی را نیز افزود که در زبان فارسی شلنگ‌وتخته می‌اندازند.

اما در پنج نوع بالا حکم البته بر اغلب است وگرنه در بهترین آثار شاملو تنها سایه‌ای از زبان کهن دیده می‌شود و یا نیما با وجود زبان خودویژه گاهی در بعضی سطور شعرهایش می‌توان رنگ شعر کهن را دید. در نمونهٔ سپانلو می‌توان گفت امروز دیگر ندانم‌کاری‌های گذشته کمتر در سطور او دیده می‌شود، یعنی ملایمتی در زبان او پیدا شده که دیگر قصیده در قالب نیمایی نمی‌گوید.

حال برای تبیین این کلیات می‌توان به آن چند نمونهٔ راهنما توجه کرد، و باز می‌توان از نیما شروع کرد. گفته‌اند که نیما زبان مستقل دارد و برای اثبات آن فقط سعی کرده‌اند بعضی از تعابیر دور از ذهنِ معتاد با زبان کهن را توجیه کنند (*بدایع و بدعتهای نیما* از اخوان). گاهی هم اشتباهات او را به رخ کشیده‌اند. سخن درست شاید این بوده است که نیما از ضعف خود قدرت آفریده است، یعنی بعضی ساختهای زبان مادری‌اش را که معتادِ ذهن او بوده به زبان فارسی آورده است و این البته ضعف است، اما همین وقتی مختصهٔ زبانی او شده و جزو ذات شعر گشته دیگر قدرت محسوب می‌شود، مثلاً بند اول شعر «پاسها از شب گذشته است»:

پاسها از شب گذشته است

میهمانان جای کرده‌اند خالی، دیرگاهی است
میزبان در خانه‌اش تنها نشسته.

جمع بستن *پاس* خلاف آمدِ عادت است، که معمولاً دوپاس یا چند پاس یا
کوته‌پاس می‌گفته‌اند و پاسی از شب‌گذشته است زبان روزمره است. با اینهمه کل س
معهود است برای آشنا به‌زبان کهن. در سطر دوم به‌جای تعبیر *خالی کردن* کهن، تعبیر
آمده است که معهود فارسی امروز نیز نیست، اما به‌معنای دیگر و با ساختی نزدیک
آن تعابیری چون جاخالی‌دادن، جای کسی را خالی کردن هست. نیما با تغییر در مح
همنشینی، به‌جای *جای خالی کرده‌اند* آورده است *جای کرده‌اند خالی*، و با همین تغیی
امکان گرفتن همان معنی خالی کردن کهن را فراهم آورده است، و این یع
قدرت‌آفریدن از ضعف. آوردن عبارت *دیرگاهی است*، تبعیت از حرکت ذهن است ک
اول خبر اصلی می‌آید و بعد به‌یاد می‌آید که بله: مدتهاست جای خالی کرده‌اند. پس
همین سطر بر اساس محور جانشینی اصطلاحات قدیم و جدید با «جا» در پس پش
شعر حاضر است و این به‌دلیل همان تغییری است که در توالی متعارف آن آمده است
ترتیب آمدن جمله در سطر سوم نه بر اساس هنجار زبان که بر اساس ذهنیت راوی ش
یا شخصیت شعر است: اول میزبان آمده و بعد بقیهٔ اجزاء. می‌بینیم که زبان نیما گرچه گ
زنگ کهن دارد، اما با ابداع در محور همنشینی و جانشینی، پیوندزدن زبان کهن با زب
امروز، تناسب زبان انتخابی با راوی شعر یا شخصیت محوری آن خودویژه است
برعکس، کسانی که همان زبان معتاد گذشته را ابزار شعر امروزشان می‌کنند، البته نه
وقت نقیضه‌پردازی مثل «مرد و مرکب» اخوان، زبانشان پلی می‌شود برای گذر و ن
خانه‌ای که شعر در آن به جسمیت می‌رسد. برای نمونه می‌توان به اغلب شعرها
نادرپور استناد کرد، مثلاً:

غم گریز تو نازم، که همچو شعلهٔ پاک
مرا در آتش سوزنده، زیستن آموخت ملال
دوریت ای پـــــرکشیده از دل مـــن
بـه مـن طـریقهٔ تـنها گـریستن آمـوخت

(چراغی از پس نیزار)

می‌بینیم که زبان معهود کهن حضور هر کلمه را در محور افقی زبان توجیه می‌کند. و این به‌راستی تیر بر نشانه است، یعنی آنچه را باید، گفته است و درست، اما کارهنری - برخلاف نظر استادان زبان - تیر بر نشانه نیست، بلکه بر کنار نشانه است. می‌بینیم که می‌توانسته است بزند و نزده است تا نه‌تنها نشانه که تیر را نیز ببینیم. این حکم اما بر آن شعرهایی صادق نیست که سطح زبانی شعر را چنان آشفته می‌کنند که دیگر نه نشانه‌ای می‌بینیم و نه تیری، برای نمونه بسیاری از آثار خام امروز را می‌توان ذکر کرد ولی ما اینجا به‌ذکر نمونه‌ای از شعرهای گذشتهٔ سپانلو بسنده می‌کنیم:

بادهای شنی من!
گلهای خال مخالی
عبث اندوه بهارند که در آبروی هرز روان می‌گردند.
در مرائی که شط دیوانه
آبهای گلیِ سیلاب
رد سمهای آهو را می‌پوشاند،
گل پر زرق و جلال من، باری، ز تو می‌ماند
جای چرخ اتوبوس و قوطی خالی سیگار
پنبهٔ سرخ و پنبهٔ زرد
برخی از البسهٔ زنده که وامانده میان سیل؛
و بزودی رشحات ولگرد
همه‌چیزی را یکپارچه خواهد کرد
باران
روی آثارت را نسیان می‌پوشاند
جامهٔ خال مخال تو کنف می‌گردد در معرض باد

(رگبارها، اثرها ۱۳۴۶)

آبرو هرز، مرائی، رشحات ولگرد، وامانده میان سیل و نظایر آن نشانهٔ شلنگ‌وتخته انداختن در عرصهٔ زبان، یا بهتر آشفتن سطح زبان است. اما در بعضی آثار این سالهای او می‌توان زبانی به‌ظاهر غریب اما هم‌ساخت را دید، که البته در شعرهایی به شعر سکوت نزدیک شده است که سطور را از اشیای بسیار و صفات زائد و تعابیر دور از فضای پیشنهادی نیاکنده باشد. برای نمونه شعر «ترانه‌ای است...» از کتاب «نبض وطنم را می‌گیرم» به‌یاد ماندنی است:

چگونه شعله‌ور است آفتاب
بی‌آنکه صبحی باشد؟

چگونه بامداد به ما جام می‌دهد
نثار خستگی کار؛
نثار ریشه‌های کهن
که از بقایا می‌کنیم
از تنه‌های پوک
با تبر تلخ.
ترانه‌ای است چنین، خفته در روایت من
زمان خستهٔ کافوری
که خواب رفته به نوراههای گورستان،
(بهشت نوساز و بی‌پرندهٔ امروز)
و آخرین تپش قلبهای خاک‌شده
که سرد می‌شود از ریزش طلایی باران،
شراب خشم در انگورهای آبستن
ـ خلاف آنچه ز غمناکی شراب گورستان گویند ـ
ترانه‌ای است چنین
خفته در روایت من

چگونه شعله‌ور است آفتاب
در این کشور
بی‌آنکه صبحی باشد؟

که صرف‌نظر از غلط‌کاری‌های وزنی، که به‌هیچ‌وجه به ترکیب زنجیره‌های وزنی مختلف تعبیرش نمی‌توان کرد، در مجموع برگذشتن است از همهٔ آن ندانم‌کاری‌های آغاز و رسیدن به‌زبانی که خود توجیه‌کنندهٔ خود است، و نه به قصد به‌تعجب واداشتن که چه‌ها کرده‌ام. نمونهٔ بهتر همان در «پیش کومه‌ام» نیماست:

در پیش کومه‌ام
در صحنهٔ تمشک
بیخود بسته است
مهتاب بی‌طراوت، لانه.

گفتیم که این بند و بند دوم هر یک، یک جمله‌اند با فعل ماضی نقلی، انگار از زمانهایی درگذشته تاکنون هم ماه و هم مرغ در کار خودند. آوردن عبارت *در پیش کومه‌ام* در آغاز جمله به‌جای *مهتاب بی‌طراوت، لانه* ابداع در محور همنشینی است. مقدم داشتن *در پیش کومه‌ام* بر *در صحنهٔ تمشک* به‌دلیل محوری بودن منِ شعر است و جایگاه او. لانه بستن مهتاب و یا آوردن صفت بی‌طراوت برای مهتاب ابداع در محور جانشینی است و ظاهراً با اصطلاح آشنایی‌زدایی توجیه می‌شود، به‌همین جهت هم این روزها شاعرانِ یک‌شبه مدام دارند آشنایی‌زدایی می‌کنند، غافل که اینجا نسبت دادن لانه بستن به مهتاب، و نه مثلاً تابیدن یا نقره‌کاری‌کردن و صدها تعبیر دیگر که معتاد ذهن ادباست و هزاران تعبیر دیگر که ممکن است به اذهان گرفتار در عرصهٔ ابداع صرف برسد، به‌لحاظ حضور ماه در تمشک است، و مهمتر حضور مرغ در بند دوم. بی‌طراوت خواندن ماه تبعیت از ذهن ناظر است. پس نه شاعر کهن و یا مبدع جدید که اشیای شعر از منظر ناظر سخن می‌گویند، آنها ساکت شده‌اند، یا پنهان مانده‌اند تا خود شعر به سخن در آید. و باز در بند دوم:

یک مرغ دل‌نهادهٔ دریادوست
با نغمه‌هایش دریایی
بیخود سکوت خانه‌سرایم را
کرده است چون خیالش ویرانه.

دل‌نهاده مسلماً تعبیری غلط است برای دل‌ازدست داده و یا دل بر کسی نهاده و غیره، اما اینجا به‌ازای آشنایی ما با همهٔ افعال مرکبی که همراه دل به ذهن می‌آید، دل نهادن به‌ازای همان مهتاب مرغ شده و این مرغ که نغمه‌هایش خانه ویرانه کرده است، مرغ را دل‌نهاده خوانده است. این‌همه شلنگ‌اندازی در سطح زبان نیست که مثلاً درخت بر بام خانه برویانیم و یا شتر در خانه بدوانیم و بالاخره شاخ بر سر خواننده، که به‌راستی آشنایی‌زدایی است در حیطهٔ مقدورات متن؛ به‌زبان دیگر قراردادهای یک نظام را در مجموع پذیرفته‌ایم، قرارداد مشترک با خواننده را، اما با تجاوز از هنجار متعارف، همه یا بخشی از نظام زبان را حاضر کرده‌ایم تا در پس پشت شعر مددکار بمانند. همین‌گونه است نسبت دادن ویران‌کردن خانه‌سرای ناظر آن‌هم به‌دست مرغ. اما یک *مرغ دل‌نهادهٔ دریادوست* تنها یک کار می‌تواند بکند، که به‌ازای آن کومهٔ در آغاز آمده و آن مهتاب لانه‌بستهٔ ساکن و نیز به‌ازای دریایی‌بودن نغمه‌ها و مهمتر خیال ویرانهٔ مرغ، ویرانه کردن سکوت خانه است و بس. می‌بینیم که شعر سکوت همه آزادی نیست تا مخاطب نتواند هیچ حدسی بزند، که به‌صدا درآوردن چیزی است که در پس پشت گذشته و حال و حتی آیندهٔ شعر حاضر است.

در بند سوم دوبار تکرار بیخود، آن‌هم همراه با فعل ماضی‌نقلی، محتمل است چون دوبار در بند اول و دوم آمده بودند. آوردن مضارع اخباری در آخر این بند مقدمه است برای فعل نظیرش در بند بعد. جالب اینکه: *کانجا چراغ روشن تا صبح / می‌سوزد از پی چه نشانه؟* شبیه نحوهٔ جزئی‌کردن وضعیت مرغ است. آنجا از مرغ به سراغ خیال او رفته بودیم، و اینجا عیناً از چراغ به‌سراغ وضعیت خاص آن می‌رویم که سوختن از پی نشانه‌ای نامعلوم است. باز می‌توان گفت در چیدن کلمات در هر دو محور زبان اگرچه به تبع امکاناتی است که نظام یک زبان برمی‌تابد، اما ساختار مختار در یک شعر خود

پاسخگوی خود است؛ به‌زبان دیگر احکام زبانی ساکت می‌شوند تا شعر به سخن درآید، و نه همچون همهٔ آثاری که به‌زبان کهن ـ ساختار زبانی غزل و قصیده ـ و بر هنجار متعارف‌اند، که به‌جای شعر احکام دستوری سخن می‌گویند.

□ د ـ **صورت بیانی**: اگر لایهٔ زبانی شعر نشان‌دهندهٔ نحوهٔ رفتار شاعر با کل نظام یک زبان و بالاخره افشاگر ذهنیت اوست، انتخاب شاعر از انواع صوَر بیانی در هر عبارت یا سطر یا یک شعر، و بالاخره همهٔ شعرهای او راه دیگری است برای رسیدن به تجربه یا معنایی که اثر خواه وناخواه در خود دارد. پس برای خواندن یک شعر و گذار از لایه‌هایی که گذشت می‌توان آن را به اجزای بیانی تجزیه کرد و دید که در هر جزء کدام شیوهٔ بیانی به‌کار گرفته شده است، آنگاه کل اجزاء را به چند دسته یا شبکه تقسیم کرد و رابطهٔ هر جزء را با شبکهٔ خودی سنجید، و بالاخره رابطهٔ یک شبکه را با شبکه یا شبکه‌های دیگر دریافت. پس از درک رابطهٔ هر جزء با اجزاء و رابطهٔ شبکه‌ها با هم شاید بتوان کل یک شعر را بازسازی کرد و رسید به معنا یا معناهایی که در پس هر جزء یا همهٔ شعر پنهان است، مثلاً در شعر «خانه‌ام ابری‌ست» از نیما:

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من
آی نی‌زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجایی؟
خانه‌ام ابری‌ست اما
ابر بارانش گرفته‌ست.
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا نظاره.

و همه دنیا خراب و خرد از باد است
و به ره نی‌زن که دایم می‌نوازد نی، در این دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندر پیش.

در این شعر در نظر اول خانه، زمین، گردنه، باد، نی‌زن، دریا، آفتاب (هرچند در شعر حضور حی و حاضر ندارد)، به‌معنای حقیقی آمده‌اند، یعنی مابازای مادی و موجود دارند و خواننده باید مابازای آنها را ببیند. به زبان دیگر با سطر اول خانه‌ای را مجسم کند که ابری است. اما در این شعر سایه، «دختر خورشید»:

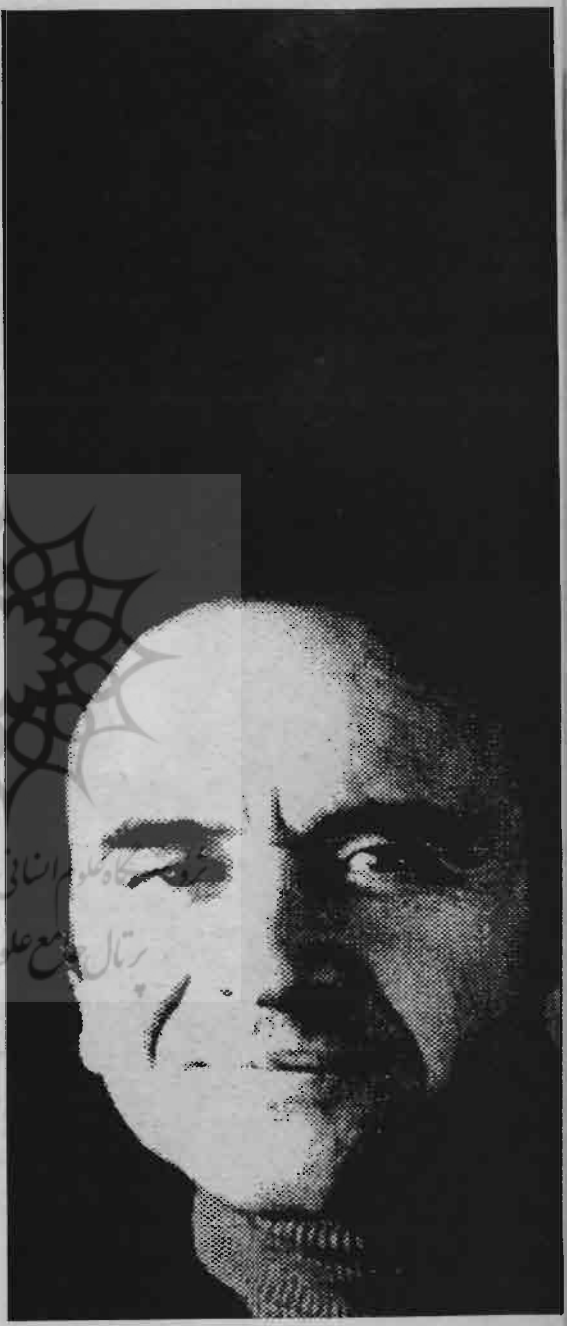
در نهفت پردهٔ شب، دختر خورشید
نرم می‌بافد
دامن رقاصهٔ صبح طلایی را...
وز نهانگاه سیاه خویش
می‌سراید مرغ مرگ‌اندیش:
«چهره‌پرداز سحر مرده است
چشمهٔ خورشید افسرده است...»
می‌دواند در رگ شب خون سردِ این
فریب شوم.
وز نهفت پردهٔ شب، دختر خورشید
همچنان آهسته می‌بافد
دامن رقاصهٔ صبح طلایی را...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خورشید، صبح، مرغ و غیره معنای حقیقی ندارند، یعنی خواننده نمی‌تواند خورشید طالع در یک روز مشخص را مجسم کند، چون یک‌بار دختری است و یک‌بار چشمه، و یک‌بار بافنده‌بودن را به آن نسبت داده‌ایم و یک‌بار چهره‌پردازی را. مرغ نیز یک مرغ مشخص نیست، بلکه مرغی است کلی که به‌ازای مفهوم پشت آن وجود دارد. همین‌گونه است مثلاً مرغ در «آن مرغ فریاد و آتش» از شفیعی کدکنی:

یک بال فریاد و یک بال آتش:
مرغی از اینگونه،
سرتاسر شب،
برگرد آن شهر پرواز می‌کرد.

گفتند:
«این مرغ جادوست
ابلیس این مرغ را بال و پرواز داده است،»
گفتند وانگاه خفتند.
و آن مرغ، سرتاسر شب
- یک بال فریاد و یک بال آتش -
از غارت خیل تاتارشان برحذر داشت.
فردا که آن شهر خاموش
(در حلقهٔ شهر بندان دشمن)
از خواب دوشینه برخاست،
دیدند
زان مرغ فریاد و آتش
خاکستری سرد برجاست.



که در ذهن ما هیچ مرغی نقش نمی‌بندد، چرا که وجودش وابسته به مفهومی است که قرار بوده است برساند؛ یک بال فریاد و یک بال آتش بودن وقتی محتمل می‌شود که مفهوم یا معنای آن‌را در نظر بگیریم. حال اینها را با مرغ «در پیش کومه‌ام» بسنجید:

یک مرغ دل‌نهادهٔ دریادوست
با نغمه‌هایش دریایی

مرگ‌اندیش صفت مابازای مرغ است. بالی از فریاد داشتن و بالی از آتش حذف مرغیت مرغ است و درآمیختن آن با لوازم مابازای مرغ، در حالی‌که دل‌نهاده و دریادوست صفاتی هستند که متضادند با آن عملی که در شعر قرار است مرغ بر عهده بگیرد: نزدیکی گرفتن با راوی. نتیجه اینکه مرغ در شعر نیما مرغی است حقیقی و مشخص، همان نوع رفتار با عناصر شعر که مختصهٔ شعر امروز است، و در نمونهٔ «خانه‌ام ابری است» به ساده‌ترین وجه به دست آمده است: خانهٔ من. و در سطور بعد با دیدن باد از فراز گردنه و دریا و گره‌زدن خانه با همهٔ روی زمین و ابرِ باران‌گرفته، خانه‌ای می‌شود هم خاص و هم عام.

گردنه و باد و ابر و نی‌زن و دریا و دنیا بیرون از شعر وجود حقیقی دارند، همچنین است جمله‌های *خانه‌ام ابری‌ست* و *باد می‌پیچد* و *ابر بارانش گرفته است* و *دایم می‌نوازد نی* و غیره، یعنی همهٔ آن جمله‌هایی که بدون تصور عینی آنها در خارج، شعر ناخوانده می‌ماند. این نوع جمله‌ها را اینجا جمله‌های عینی می‌گوییم ولی جمله‌هایی چون *یکسره روی زمین ابری است با آن*، یا *یکسره دنیا خراب از اوست*، یا *راه خود را دارد اندر پیش* جمله‌هایی هستند ذهنی که مابازای خارجی ندارند، بلکه محصول تلقی راوی شعر یا من شعر از عناصر مادی و جمله‌های عینی‌اند. نسبت دادن صفاتی چون خرد و خراب و مست به باد، و روشن به روزها عبارتهای غیرحقیقی‌اند که با توجه به تلقی ذهنی ما از بادِ موجود یا روزهای رفته ولی موجود آمده‌اند. این نوع عناصر یا عبارات و جمله‌ها را می‌توان مجازی نیز خواند و همه را به‌قول یاکوبسن متکی بر دو اصل همنشینی و جانشینی دانست، یا به تعبیری به دو مقولهٔ مجاورت و مشابهت تقلیل داد، همان که

قدمای ما به علاقهٔ مشابهت و غیر مشابهت تأویل می‌کردند و زیر دو عنوان تشبیه و استعاره از یک‌سو و مجاز مرسل از سوی دیگر می‌آوردند، اما ما امروز می‌توانیم بسیاری از صنایع لفظی و معنوی را به یکی از این دو اصل احاله دهیم، خلاصه آنکه همهٔ علم معانی و بیان را نظامی تازه ببخشیم.

آوردن خانه و ذکر حالت آن، به‌جای ذکر حالت روحی من، به علاقهٔ مجاورت است؛ و از گردنه گفتن، به‌جای همهٔ روی زمین، به علاقهٔ جزء و کل؛ استفاده از همان محور همنشینی در محور زبان و مُشابه آن اصل مجاورت در تخییل است. اما از نی‌زن گفتن و همان من را در نظر داشتن یا شاعر را، سود جستن است از محور جانشینی، و مشابه آن، اصل مشابهت که در مجموع تعیین‌کنندهٔ نهانی‌ترین ساختار یک متن است: آن دسته آثار که از یک اصل بیشتر سود می‌برند ساختار مشابه دارند و دستهٔ دیگر ساختار دیگر.

حال می‌رسیم به شبکه‌های موجود در این شعر و رابطهٔ آنها با هم. تمامی سطور شعر ظاهراً بر ساختار این سطر بنا شده است:

خانه‌ام ابری‌ست

گاهی به شکل آشکار مانند: *روی زمین ابری است؛ دنیا خراب از اوست؛* و *همهٔ دنیا خراب و خرد از باد است.* گاه با حذف به قرینهٔ معنوی: *و حواس من.* عناصری چون خانه، روی زمین، دنیا، حواس من در یک دایرهٔ معنایی قرار می‌گیرند. گاه نیز به‌جای ابر عنصری دیگر می‌نشیند و از آن گفته می‌شود: باد در *باد می‌پیچد* ابر در *ابر بارانش گرفته‌ست.* با اینهمه ابر و باد در دایرهٔ دوم قرار می‌گیرند. یا اگر جملهٔ بنیادی را به نهاد و گزاره تقسیم کنیم گزاره‌هایی چون ابری است، ابری است با آن؛ خراب از اوست؛ خراب و خرد از باد است؛ در دایرهٔ دوم قرار می‌گیرند. نی‌زن در آخر بند دوم ظاهراً در تقابل با این دو دایره است و کاریش با این ابر و آن باد نیست؛ اما در آخر بند سوم چون *دایم می‌نوازد نی و راه خود را دارد اندر پیش*، جانشین همان منِ «خانه‌ام ابری‌ست» می‌شود. *روزهای روشن* بخشی از گذشتهٔ «من» است. آفتاب نیز در گذشتهٔ راوی بوده است و در دایرهٔ اول قرار می‌گیرد. پس در مجموع می‌توان این دو دسته را در مقابل هم قرار داد:

من ابر
خانه باد
زمین
دنیا
حواس من
نی‌زن
روزهای روشن
آفتاب
دریا

معلوم است که در شبکهٔ دوم همهٔ لوازم ابر و باد نیز می‌آیند. در دستهٔ اول رابطهٔ میان اجزاء بیشتر از مقولهٔ مجاورت است مثلاً حواس من و روزهای روشن جزئی از من‌اند. دریا جزئی از زمین است. رابطهٔ خانه و لوازم آن با زمین رابطهٔ جزء و کل است. بر همهٔ این اجزاء به‌یکسان عمل می‌شود. بر آفتاب نیز همین رفته است و بر نی‌زن، اما این دو جانشین بقیهٔ عناصر این دسته‌اند. و همه در مجموع در تقابل با شبکهٔ دوم قرار می‌گیرند.

از این طریق می‌توان به معنای پنهان در پشت این اشکال بیانی پی برد ـ که ذهن آشنا به شعر همهٔ این رابطه‌های پیچ در پیچ را به‌سرعت و به‌دلیل الفت با هسته‌های اصلی زبان (همنشینی و جانشینی) و تجربه‌های مشترک به طرفةالعینی درک می‌کند: ویرانی ویرانی جان او می‌شود، خانهٔ جان او هم ابراندود می‌شود و باد به قصد او خرد و خراب و مست می‌آید. سرانجام وقتی در پایان بند دوم با نیما و خطاب با نی‌زن گفته می‌شود که:

آی نی‌زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجایی؟

چون می‌بیند که نی‌زن همچنان نی می‌نوزاد، جان آفرینندهٔ او می‌پذیرد که جز نواختن راهی نیست. نیما با گره‌زدن جزء و کل و در تقابل گذاشتن عناصر متضاد هستی، شگرد سمبلیک، جهانی به نظام می‌سازد که هرکس می‌تواند مورد خاص خود را در آن ببیند.

با این شیوهٔ برخورد می‌توان بسیاری از شعرهای معاصران را تحلیل کرد، برای نمونه «باد ما را خواهد برد» فرخزاد را در نظر می‌گیریم:

در شب کوچک من، افسوس
باد با برگ درختان میعادی دارد
در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانی‌ست
وزش ظلمت را می‌شنوی؟
من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم
من به نومیدی خود معتادم
گوش کن
وزش ظلمت را می‌شنوی؟

در شب اکنون چیزی می‌گذرد
ماه سرخ‌ست و مشوش
و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابرها همچون انبوه عزاداران
لحظهٔ باریدن را منتظرند

لحظه‌ای
و پس از آن هیچ
پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد
و زمین دارد
باز می‌ماند از چرخش
پشت این پنجره یک نامعلوم
نگران من و توست

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ای سراپایت سیز
دستهایت را چون خاطره‌ای سوزان در دستان عاشق من بگذار
و لبانت را چون حسی گرم از هستی
به نوازشهای لبهای عاشق من بسپار
باد ما را خواهد برد
باد ما را خواهد برد.

به گمان ما جملهٔ بنیادی این شعر این سطر است:

باد با برگ درختان میعادی دارد

عناصری که جای برگ می‌نشیند یک شبکه را می‌سازند و عناصری که به‌جای باد می‌آیند شبکهٔ دوم را. میعاد داشتن نوع رابطهٔ این دو است که تعابیری چون وزیدن ظلمت، بیم فرو ریختن، لرزیدن، ماندن از چرخش، نگران من و تو بودن و غیره جای آن می‌نشیند. گذشته از رابطهٔ دو شبکه، عناصر این دو شبکه اینها هستند:

من	**باد**
تو	**ظلمت**
برگ	**چیزی**
بام	**هیچ**
زمین	**نامعلوم**
ماه	
لحظه‌ای	
شب	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ماه در شبکهٔ اول است چون می‌توان بخش محذوف را به‌خاطر آورد و جمله ماه سرخ است و مشوش را در اصل چنین فرض کرد: ماه سرخ است و مشوش چون با باد میعادی دارد. زمین نیز در شبکهٔ اول است چون *و زمین دارد*... را می‌توان چنین فرض کرد: *و زمین دارد / باز می‌ماند از چرخش* چون با باد میعادی دارد. عناصر مادی یا ذهنی

اد و *ظلمت* و *چیزی* و *هیچ* و *نامعلوم* در شبکهٔ دوم‌اند، و جانشین عنصری که در شعر
کری از آن به‌میان نمی‌آید، که با توجه به افعال یا صفاتی کـه ایـن عـناصر را مـحدود
ی‌کنند تنها معنای مرگ مابازای همهٔ آنها می‌تواند باشد.

حال می‌توان گفت، گاه دو جزء از دو شبکه در تقابل با هم می‌آیند؛ گاه از اجزای
بکهٔ دوم سخن گفته می‌شود؛ گاه از شبکهٔ رابطه یک جزء همراه بـا یکـی از اجـزای
بکهٔ دوم می‌آید، مثل *وزش ظلمت را می‌شنوی*؟ و در تمامی این سه نوع رفتار شبکهٔ دوم
باد جمله‌اند، چراکه سلطه اینجا با آنهاست و نه با *برگ* و *من* و *تو*. این صور بیانی همه
ستعاره است.

ابر در *ابرها همچون انبوه* ... بیرون شبکهٔ اول و دوم قرار دارند، گویی منتظرند تا بر
یان محتوم اجزای شبکهٔ اول بگریند. من و تو در نظر اول در شبکهٔ اول‌انـد ولی اگـر
خاطب به گفته‌های «من» عمل کند از این سرنوشت خواهند گریخت، گرچه همچون
رگ با باد خواهند رفت، اما ضمناً به رهایی خواهند رسـید و بـیرون شـبکهٔ اول قـرار
خواهند گرفت. ولی با این تفاوت که ابرها دیگر در این جشن عشق و وصل نقشی بـر
هده نخواهند داشت. به‌همین دلیل هم سطر *باد ما را خواهد برد* دوبار آمده است و در
خر بند، همان‌گونه که *ابرها*... دو سطر بود و در آخر بند آمده بود.

صورت بیانی در همهٔ این موارد استعاره است، تنها در سه سطر دستهایت را... از
جاز مرسل ـ مثل دست به‌جای کل تو ـ استفاده شده است. می‌بینیم که *باد ما را خواهد*
رد بیشتر بر اصل مشابهت استوار است، در صورتی که در «خانه‌ام ابری‌ست» بیشتر از
لاقهٔ غیر مشابهت ـ مجاورت ـ سود جسته شده است. مهمتر اینکه شعر نیما روی بـا
یرون دارد و شعر فرخزاد با درون. نتیجه آنکه در شعر سکوت صوَر بیانی ابزاری برای
سیدن به معنی معهود نیست، بلکه درنگ در این صور است تا معنی از این میان سر
رآورد. به‌زبان دیگر، هر کلمه یا عبارت یا جمله تیر بر نشانهٔ معنی نیست، بلکه متمایز
ردن معنی است از آنچه نه مقصود ماست، تا مگر معنی خود به جلوه در آید. از سوی
یگر برخلاف گفتهٔ ریچاردز، کلام مخیّل به بیرون از خود نیز اشاره دارد، به معنی؛ اما
رنگی که محصول وقف ما در این صور است، سبب مـی‌شود تـا مـعنی بـی‌خواست
صرح ما شکل بگیرد.

در پایان گفتنی است که کلام مخیّل به‌نظر ما تنها منحصر به تشبیه و استعاره و مجاز مرسل نیست تا ما سطورمان را از هرچه صور بیانی که به ذهنمان می‌رسد بینباریم. نشاندن یک جملهٔ سادهٔ خبری در کنار جملهٔ امری یا استفهامی، و عدول از ماضی‌نقلی به مضارع اخباری می‌توانند کارها بکنند که از صد وصف بصری برنمی‌آید. بحث در این نوع صور بیانی مجالی دیگر می‌خواهد.

۲. ساختار در شعر سکوت

مقصود ما از ساختار آرایش یا تنظیم اجزاء در یک کل متشکل است که هر جزء در عین ارتباط با دیگر اجزاء، بخش ضروری تمامی شعر باشد. از سوی دیگر، تمامی شعر نه‌تنها حاصل جمع صوری اجزاء که توجیه‌کنندهٔ جا، معنا، نحوهٔ عرضهٔ آنها است. مقصود از اجزاء هم سطوح مکتوب و ملفوظ و زبانی شعر است و هم نوع صور بیانی که نهانی‌ترین هستهٔ ساختاری اثر است و تلقی شاعر را نیز از جهان به‌دست می‌دهد؛ همچنین است وقایع و راوی و شخصیتها و نظرگاهی که این‌همه از منظر آن دیده می‌شود.

برای تبیین این کلیات با توجه به نمونه‌های موجود می‌توان گفت که در شعر از الگوهای زیر استفاده می‌شود:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□ الگوی قصه

ساده‌ترین راه برای شکل دادن به یک شعر نقل یک قصهٔ موجود است مانند «مانلی» نیما و «آرش کمانگیر» کسرایی. گرچه ممکن است شاعر در ترتیب وقایع ابداعی به‌خرج دهد یا تلقی خود را از وقایع زمان خود به شکل رمزی عرضه کند، با اینهمه آنچه این جزء را به جزء دیگر پیوند می‌دهد توالی وقایع قصهٔ آشناست. استفاده از الگوی قصه برای شکل دادن به شعر سابقه‌ای کهن دارد: شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیر عطار. اما امروزه سود جستن از این الگو دور شدن از عرصهٔ شعر است، یا

بهتر در شعر داستانی، نه شعر که قصه سخن می‌گوید. شعر سکوت مسلماً شعر قصه‌پرداز نیست.

گاه الگوی شاعر نه قصه‌ای معهود که قصه‌ای بر ساختهٔ خود اوست، نظیر قصهٔ «شهر سنگستان» اخوان و نیز «کتیبه»ی او، با این توجه که اخوان قصه‌پردازی چیره‌دست بود.

نقل یک قصهٔ موجود یا برساخته هرگاه به‌ترتیب وقوع حوادث باشد، نظیر «آرش کمانگیر»، تبعیت از شکل قصه‌پردازی سنتی است، و در نتیجه از ابداع به‌دور. اما تنظیم وقایع در شکلی بدیع، نظیر اغلب آثار داستانی اخوان، نزدیک شدن است به‌زمان معاصر، نظیر «آنگاه پس از تندر».

گاه شاعر با اشاره به بخشهایی از یک قصهٔ موجود به شعر شکل می‌دهد، یعنی جای هر بند را قصهٔ موجود در ذهن تعیین می‌کند. «مرگ ناصری» و «هاملت» شاملو بر این الگو بنا شده است، مثلاً وقتی می‌خوانیم:

با آوازی یکدست

یکدست

دنبالهٔ چوبین بار

در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می‌کشید.

اگر حکایت به صلیب کشیدن مسیح را به‌یاد نیاوریم وجود سطر بعد:

تاج خاری بر سرش بگذارید.

به‌هیچ‌وجه توجیه نمی‌شود. پس با هر سطر بخشی از قصهٔ موجود در ذهن حاضر می‌شود، بی‌آنکه خود شعر متعهد به نقل آن باشد. نوع تلقی شاعر از قصهٔ موجود ربطی به این الگوی ساختاری ندارد.

گاه مرجع این اشاره‌ها داستانی است که نه برای خواننده معهود است و نه در شعر آمده است، بلکه با هر سطر در ذهن ساخته می‌شود، داستانی که توالی حوادث آن و نیز

تلقی شاعر از هر واقعه شکل‌دهندهٔ شعر است، برای نمونه «حکایت» شاملو بر این الگو استوار است:

مُطرب در آمد
با چکاوک سرزنده‌ای بر دستهٔ سازش
مهمانان سرخوشی
به پایکوبی برخاستند
از چشم ینگهٔ مغموم
آنگاه
باد سوزان عشقی ممنوع را
قطره‌ای به زیر غلتید

عروس را
بازویی بی‌نیاز با خود برد.
سرخوشان خسته پراکندند.
مطرب بازگشت
با ساز و
آخرین زخمه‌ها در سرش
شاباش کلان در کلاهش
تالار آشوب تهی ماند
با سفرهٔ چپل و
کرسی باژگون و
سکوب خاموش نوازندگان
و چکاوکی مرده
بر فرش سرد آجرش.

وصف بصری صحنهٔ عروسی، آن‌هم در دو نوبت ـ در آغاز و در پایان شعر ـ اگر عرضه

می‌شد هیچ داستانی را در ذهن زنده نمی‌کرد، اما اینجا با دخالت راوی در پایان بند اول:

باد سوزان عشقی ممنوع را

قطره‌ای به زیر غلتید.

گذشتهٔ این منظرهٔ حاضر به‌یاد می‌آید. و در آغاز بند دوم، با صفت بی‌نیاز، رابطهٔ عروس و داماد روشن می‌شود. سرانجام، و در آخر بند دوم:

و چکاوکی مرده

بر فرش سرد آجرش

وضعیت عروس و حتی ینگه از پس این وصف بصری سربرمی‌آورد. الگوی قصهٔ ذکر نشده، یا حداقل توالی چند حادثهٔ مهم از قصه‌ای که در ذهن خواننده بیدار می‌شود، تعیین‌کنندهٔ ساختار یک شعر است.

□ الگوی واقعه یا حالت

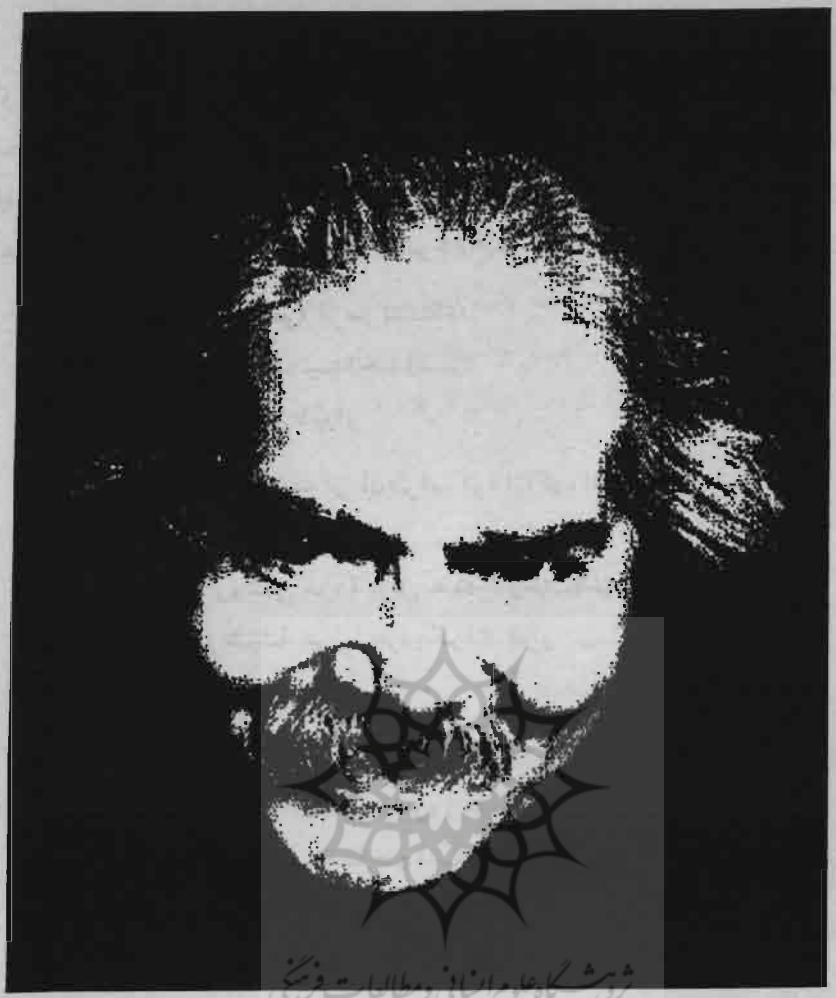
مقصود از واقعه، اتفاق عینی اعم از دیدن یک منظره مثلاً غروب است یا شنیدن یک جمله، یا حرکتی فیزیکی، مثل رفتن به ایوان، یا یک خاطره که لامحاله شکل بصری آن به‌یاد می‌آید. مقصود از حالت، وضعیتی روحی است مثل بغضی گلوگرفته، شادی، احساس تنهایی. این دو اتفاق می‌توانند الگوی شعر برای شکل دادن آن شوند.

مجردترین وضعیت ثبت همان واقعه است، مثل ثبت غروب یا وصف بصری یک عکس فارغ از هر چیزی که بخواهد متداعی آن لحظه‌ها شود؛ معلوم است که در نحوهٔ وصف نیز راوی یا شاعر دخالتی نخواهند داشت.

نوع دوم ثبت یک واقعه است همراه با تبعات آن، یا ذکر یک حالت است یا آنچه با آن ملازم است. گره‌زدن یک واقعه با حالت روحی یا یک حالت با واقعه‌ای در گذشته یا حال، شایع‌ترین الگو در شعر نو یا معاصر است، برای نمونه می‌توان شعر «چون سبوی تشنه»ی اخوان را ذکر کرد:

از تهی سرشار،

جویبار لحظه‌ها جاری‌ست.



چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ،
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من.
زندگی را دوست می‌دارم؛
مرگ را دشمن.
وای اما ـ با که باید گفت این؟ ـ من دوستی دارم
که به دشمن خواهم از او التجا بردن.

جویبار لحظه‌ها جاری.

جویبار جاری حقیقی که از آن ذکری به‌میان نیامده است الگو است، اما از *تهی سرشار* تا *پند سنگ* بر الگوی آن یا بر محور آن آمده‌اند. سطور بعد ادامهٔ آنها در ذهن راوی است که بی‌تصور جویبار و سبو بی‌ربط می‌نمود. با اینهمه زبان غیر مخیل سطور بعد با سه سطر اول نامناسب می‌نماید. نمونهٔ بهتر «برف» نیماست:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار

صبح پیدا شده از آن‌طرف کوه ازاکو، اما
وازنا پیدا نیست
گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه‌کارش آشوب
بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار

وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته است از این
میهمانخانهٔ مهمان‌کش روزش تاریک
که به‌جان هم نشناخته انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعهٔ حقیقی طلوع است، تبعات آن قرمز شدن زردهاست و انعکاس قرمزی بر دیوار و همچنین پیدایی *ازاکو* که غیر مستقیم ذکر شده است و ناپیدا ماندن *وازنا* که مستقیم گفته شده است. خود طلوع از طریق یکی از عناصر متأثر از طلوع وصف می‌شود که در ضمن حاوی حالت روحی راوی نیز هست:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار.

گره زدن حالت روحی راوی همراه با برداشت او از شب دوشین همه و همه بر محور یا الگوی همان طلوع است.

عملی واحد نیز می‌تواند الگویی برای تنظیم سطور یک شعر و حالات و خاطرات و یا تمناهای راوی آن شود، با این توجه که عمل در مکان و زمان مشخصی واقع می‌شود و همان مکان و زمان توابعی دارند که جمع همهٔ آنها ممکن است مانع آرایش بهنجار شعر شوند، اما اگر این توابع بر حرکت اصلی و حالات مترتب بر آن استوار باشند شعر خواهند بود، نظیر همان الگوی اصلی ما: «دلم گرفته است» فروغ:

دلم گرفته است
دلم گرفته است
به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم.
چراغهای رابطه تاریکند
چراغهای رابطه تاریکند
کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به میهمانی گنجشکها نخواهد برد
پرواز را به‌خاطر بسپار
پرنده مردنی‌ست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

الگوی شعر همان حرکت از اتاق به ایوان است. با گفتنِ *به ایوان می‌روم*، حضور در اتاق و گریختن از تنگنای آن از پس دوبار گفتن *دلم گرفته است* مسجل می‌شود. شب و چراغهای خیابان و صبح فردا همه تبعات زمانی و مکانی همان حالت روحی و حرکت جسمی در مکان و زمان مشخص‌اند. البته به‌یاد آمده صبح و تبعات آن، کل و جزء، بر الگوی تقابل و مجاورت قابل تحلیل نیز هست. بند درخشان آخر نیز نه بر این الگو که بر شکل صوری دوبار تکرار *دلم گرفته است* و *چراغهای رابطه تاریکند* دو سطر می‌شود، سطری هم‌ذات با تاریکی و دلگرفتگی و سطر دیگر *پرواز را به‌خاطر بسپار* هم‌ذات با

آفتاب و گنجشکها و میهمانی آنها، انگار که پرواز از میان اینها یا از میانهٔ تقابلها و عناصر هم‌سنخ ممکن می‌شود.

نوع دیگر استفاده از الگوی واقعه یا حالت در تقابل نهادن دو واقعهٔ هم‌سنخ است یا گره‌زدن آنها، تداخل. «سفر» سپهری از این دست است، سفری در عین و سفری در ذهن. ذکر حسن و قبح این شعر مجالی دیگر می‌خواهد.

□ الگوی تقابل و تناسب

مقصود از تقابل تضاد میان دو یا چند مفهوم است هم در معنای حقیقی آنها مثل شب و روز، هم در معنای اعتباری یعنی از منظر راوی شعر یا شاعر، مثل مرگ و عشق در «باد ما را خواهد برد». تناسب یا هم‌سنخی نیز هم به معنای حقیقی مراد است و هم به معنای اعتباری. دو عنصر اگر در مکان و زمان نزدیک به‌هم فرض شوند با هم متناسب‌اند، همچنین است اگر در یک دایرهٔ معنایی گرد آیند. مثلاً در این بیت حافظ:

همان که ساغر زرین خور نهان گردید هلال عید به دور قدح اشارت کرد

خور و هلال عید مقابل‌اند و همچنان که نهان گشتن و اشارت کردن. از سوی دیگر ساغر و زرین و خور در یک دایرهٔ معنایی قرار می‌گیرند، هم به‌اعتبار شکل ساغر و خورشید و هم رنگ خورشید و زرین بودن ساغر. از سوی دیگر هلال و دور قدح مشابه‌اند، به‌اعتبار شکل، پس ساختار این بیت بر اساس رابطهٔ این دو مجموعه و رابطهٔ اجزای هر مجموعه است. طنز یا رندانه سخن گفتن حاصل تقابل با آداب روزه‌داران است: دیدن هلال و شادمانی رسیدن عید با آدابی که شعر پیشنهاد می‌کند: دیدن هلال و بر سر می‌گساری رفتن، مضافاً به اینکه شباهت هلال و دور قدح دلیل رجحان آداب مذهب رندان است بر آداب مذهب مختار. می‌بینیم که این بیت بر الگوی تقابل و تناسب چهار مجموعه بنا شده است، ساختاری که بر اغلب ابیات حافظ صادق است.

یک مجموعه ممکن است از عناصر یک قصهٔ آشنا یا حوادث زندگانی مشاهیر یک فرهنگ فراهم آید، یا در یک عصر از حادثه‌ای مشخص اختیار شود. زندگی خود شاعر نیز می‌تواند عناصر متقابل و متناسب را عرضه کند.

خلاصه آنکه هر شعر می‌تواند متکی بر عناصر متقابل و متناسب باشد. فراهم آوردن عناصر متناسب در مجموعه‌های متقابل لازمهٔ خواندن شعری از این‌دست است. آوردن یک صفت که در مجموعه‌های موجود نگنجد یا افزودن تصاویر بی‌ارتباط با مجموعه‌های پیشنهادی شلنگ‌وتخته انداختن است و نه شعر سکوت.

دو یا سه و بالاخره چند مجموعه الگوی اصلی ساختار این‌گونه اشعار است. اما توجه صرف به مجموعه‌ها بدون سود جستن از بعضی تمهیدات توفیقی به‌حاصل نمی‌آید. نمونه‌های موجود در بهترین شعرهایی از این‌دست نشان می‌دهد، این مجموعه‌ها باید از منظری نگریسته شوند: راوی یا منِ شاعر. این منظر ظاهراً بهتر است محدود به‌حدودی باشد: مکان و زمان محدود. نمونهٔ چنین شعری «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» است، که شرح ساختار آن را به وقتی دیگر می‌گذاریم. شعر «باد ما را خواهد برد» نمونهٔ بی‌نظیر برای این نظریه است، اما اینجا و برای ختم مقال از «ترا من چشم در راهم» نیما سخن خواهیم گفت تا دری باشد برای کشف ساختار در بهترین شعرهای نیما:

ترا من چشم در راهم، شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم،
ترا من چشم در راهم.

شباهنگام، در آنم که بر جا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند،
دران نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرَم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم:
ترا من چشم در راهم.

ترا من چشم در راهم، شباهنگام سطر محوری شعر است و از روی آن می‌توان عناصر متقابل و متناسب شعر را پیداکرد. من و تو دو عنصر متقابل‌اند. چشم در راه بودن رابطهٔ این دو سو را نشان می‌دهد. شباهنگام همان محدوده‌ای است که راوی یا من در آن و یا از آن چگونگی رابطه را شرح می‌دهد. طبق نظریهٔ ما در همهٔ سطور آتی باید بتوان عناصر حقیقی یا مادی و نیز ذهنی را به یکی از این چهار رکن تبدیل کرد و با تشکیل

مجموعه‌های متقابل و تعیین تناسب میان عناصر یک مجموعه و تبیین رابطهٔ مجموعه‌ها به معنای پنهان در پشتِ آنها رسید.

به‌جای *که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی*، می‌توان گذاشت: که می‌گیرند در من سایه‌ها رنگ سیاهی. عناصر سطر شباهنگام، *در آندم که بر جا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند*، نه در مجموعهٔ من می‌گنجند و نه جزو مجموعهٔ «تو»اند، بلکه کیفیت مکانی را بیان می‌کنند که شباهنگام بر آن فرود می‌آید. و چون شباهنگام راجع به من است پس این سطر نیز راجع به وضعیت من است در چشم‌به‌راهی او یا تو: وقتی نیستی دره‌ها چنین‌اند. نیلوفر چون می‌تواند سرو را به دام بیندازد جانشین من است و سرو جانشین تو. دو مجموعهٔ اصلی اینها هستند:

من / دلخستگان	تو
شاخ تلاجن	
نیلوفر	سرو کوهی

بقیهٔ عناصر مثل شباهنگام و دره‌ها نیز مربوط به مجموعهٔ اول‌اند، با این تذکر که زمان و وضعیت من را در این زمان و مکان نشان می‌دهند. رابطه این دو مجموعه را چشم‌به‌راه بودن، رنگ سیاهی گرفتن، آرزوی بستن دام به‌پای او بیان می‌کنند.

می‌ماند سطر درخشان *گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم*. این سطر نظیر همان سطر اول است: *ترا من چشم در راهم، شباهنگام*، که تنها از نظر زبانی، درنگ شعری در سطر، به‌حاصل می‌آید: مقدم داشتن تو و آوردن من که حذف آن معمول است، و آوردن شباهنگام پس از فعل. ولی در سطر *گرم یاد*... جز نمی‌کاهم که نامتعارف است هیچ ابداع زبانی دیده نمی‌شود. بحث در این باب ـ همچنان که گذشت ـ مجالی دیگر می‌خواهد. معاصران جز به اشاره بدان نپرداخته‌اند.

خلاصه کنیم. شعر سکوت ضرورت است و رهایی. ضرورت اجبار محدودیتها و قراردادهاست و آزادی رسیدن به شعر است از درون همین ضرورتها. تعادل میان این دو، شرط هر کار بزرگ است.