https://ui.ac.ir/en

Journal of Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 1, No.34, Spring 2021, pp. 77-96
Received:19/11/2020 Accepted:10/01/2021

A Constructional Analysis of Lexis in Two Poetry Books *Raha* and *Nafeh* by Fereidoon Tavalloli

Ali Mohammad Mahmoodi*
***Corresponding author: Instructor, Persian Language and Literature, Eghlid Higher Education Center, Eghlid, Iran.
Ali.m.mahmoodi64@gmail.com

Elham Rastad
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Eghlid Higher Education Center, Eghlid, Iran.
Erastad@eghlid.ac.ir

Abstract

Fereidoon Tavalloli is one of the pioneers of transformation in the language and imaginaries of contemporary Persian poetry. He has stepped into the world of poetry with a modernist approach. He has also expressed his ideas about innovation and the necessity of transformation, as a manifest, in the preface of his poetry books, *Raha* and *Nafeh*.

The purpose of this research is to study the language of Tavalloli's Charpares (four-part poems) in terms of lexical network, adverbs, and adjectives in his two books *Raha* and *Nafeh*. The statistical population was the poems of these two books, including the first poems of 1941 to 1961, which are spiritually and linguistically innovative. The research method was descriptive-analytical to examine the techniques of making adverbs and adjectives in the poems linguistically and aesthetically. This study shows that the innovation had the first place in Tavalloli's language, and that he has made considerable efforts in the use of a new wide variety of adverbs and adjectives.

In addition, thanks to the coherent language and forms of imagination associated with romanticism school, he could create the semantic and linguistic networks very well in the mental feature of his poems. The results also show that many of Tavalloli's Charpares have a superficial form because of paying too much attention to making new words and melodies. Suchwordsare representatives of the poet's sad feelings. Most of the previous researches on Fereidoon Tavalloli's poetry has concentrated on the school of romanticism in his poetry. However, the linguistic dimensions of his poetry and innovation have been less studied.

According to this research, Tavalloli's poetic style is recognizable by the use of many new adjectives. The number of adverbs and adjectives and their diversity have form the lexical network of Tavalloli's romantic style. Moreover, the huge number of words of common categories such as adjectives and adverbs in Raha and Nafeh shows the poet's careful attention to such groups of words in his poetry.

Keywords: Fereidoon Tavalloli, romanticism, language, adjective making, adverbs variety, word network.

References

- Abedi, K. (2011). *In memory of the homeland (life and poetry of the King of Spring Poets)*. Tehran: Thaleth.
- (2007). *In the clear poetry, life, and poetry of Houshang Ebtehaj*, 2nd ed. Tehran: Thaleth.
- Alipour, M. (2008). *The Structure of Today's Poetry Language*, 3rd ed. Tehran: Ferdows.
- Babachahi, A. (2001). *The Encahnting Song, the poem and the life of Fereidoon Tavalloli*. Tehran: Thaleth.
- Bahmani Motlaq, Y. (2012). "Analysis of the structure and content of Fereidoon Tavalloli 's poems", *Stylistics of poetry and prose (Bahar -e- Adab)*, 4(5): 39-56.
- Braheni, R. (1968). *Gold in Copper*, 3rd ed., 3 vols. Tehran: Zamaneh.

Copyright©2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/LIAR.2021.126073.1948

- Ebadian, M. (1989). *An Introduction to Style and Stylistics in Literature*. Tehran: Jihad Publications, University of Tehran.Ghanipour Malekshah, A; Mohseni, M & Khoshekhrokh. A (2016). "Fundamentals of Repetition in the Poems of Qaisar Aminpour", *Literary Arts*, 3 (8): 29-42.
- Hasanli, K. (2007). *Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry*, 1st ed. Tehran: Thaleth.
- Hoquqi, M. (1989). *Poetry and Poets*. Tehran: Negah.
- Imranpour, M. R. (2007b). "The artistic functions of adverbs and adverbial groups in poems". *Quarterly Journal of Literary Research*, 18(5): 77-102.
- ———— (2007a). The importance of elements and structural features of words in the selection of poetry words, *Gohar Goya*, 1(1): 153-183.
- Karimi, A; Rezaei, A. & Rezvan M. N. (2018). Adjective-making and adjective-removing in the Persian language from the perspective of the language typology. *Quarterly Journal of Studies in Languages and Dialects of the West of Iran*, 20(6): 91-107.
- Khanlari, P. N. (1987). *Seventy words* (art and poetry). 1st ed. Tehran: Tus.
- Kupa, F. & Mohsen, E. (2011). Black Nature and Contemporary Persian Poetry. *Literary Criticism*, 13(4): 143-170.
- Naderpour, N. (2011). "Conversation with Nader Naderpour, a contemporary poet, about. Khanlari and Tavalloli", *Bukhara Magazine*, 85 (14): 84-91.
- Nowruzi Davoodkhani, N. (2012). Meanings, images, and interpretations of death in the poems of Sohrab Sepehri and Fereydoon Tavalloli, *Journal of Lyrical Literature*, Sistan and Baluchestan University, 18(10):185-197.
- Rezadoost, Sh, Ojaq Alizadeh, Sh & Amir Hosein. M. (2019). Analysis of similar and similar realms in the poems of Fereidoon Tavalloli. *Journal of Literary Arts*, 4(11): 143-158.
- Roozbeh, M. R. (2000). *The evolution of Persian lyric poetry from the Constitution to the Islamic Revolution*. Tehran: Rozaneh.
- .....(2002). *Contemporary Iranian Literature (Poetry)*. Tehran: Roozgar.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2008). *Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy*, 3rd ed. Tehran: Zavar.
- _____ (2011). *With lights and mirrors: In search of the roots of the evolution of contemporary Persian poetry*, 2nd ed. Tehran: Sokhan.
- Shams Langroudi, M. (1991). *Analytical History of New Poetry (1905 - 1980)*. 4 vol. Tehran: Markaz.
- Sharifi, Faiz. (2017). *Fereidoon Tavalloli: Fereidoon Tavalloli 's poem from the beginning to today;* (Poetry of our time), Tehran: Negah.
- Soleimanian, H. R. (1393). A look at the language of mystics from the perspectives of epistemology and linguistics, *Literary Research Quarterly*, 11(2): 143-166.
- Taslimi, A. (2010). *Propositions in Contemporary Literature (poetry)*. Tehran: Akhtaran.
- *Tavalloli*, F. (1967). *Raha*, 3rd ed. Shiraz: Kanune Trbiat. Tehran: Ziba Printing House.
- _____ (1997). *eeee flmm, lll cctdd sssss ss llll lll i's ,,,, , ff ,, ,,,,, ,,,,, ,, ttttttt ddd Tazeha*. Tehran: Sokhan.
- _____ (1962). *Nafe*, 1st ed. Tehran: Zendgi.
- Zarghani, S. Mi (2015). *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry (The Flow of Iranian Poetry in the Twentieth Century)*, 3rd ed. Tehran: Thaleth.
- Zarrinkoob, A. (1992). *Poetry without lies, Poetry without masks, discussion of poetic techniques and critique of Persian poetry*, 3rd ed. Tehran: Elmi Publications.
- Zarrinkoob, H. (1979). *Perspectives on New Persian Poetry*. Tehran: Toos.
- Aminpour, Q. (2007). *Tradition and innovation in contemporary poetry*, 3rd ed. Tehran: Amirkabir.
- Kordbache. L; Aghahseni, H. & Seyed Morteza, H. (2017). Use of adjectives in contemporary poetry, *Literary Arts*, University of Isfahan, 2 (9): 1-16.

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ۱ (پیاپی۳٤) بهار ۱٤۰۰، ص ۷۷-۹٦
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱

شبکهٔ واژگانی، صفت و قیدسازی‌های فریدون توللی در چارپاره‌های *رها* و *نافه*

علی‌محمد محمودی*، دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، مدرس مدعو مرکز آموزش عالی اقلید، اقلید، ایران
ali.m.mahmoodi64@gmail.com
الهام رستاد، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز آموزش عالی اقلید، اقلید، ایران
Erastad@eghlid.ac.ir

چکیده

فریدون توللی از پیشاهنگان تحول‌خواهی در زبان و تصویر شعر فارسی معاصر است. این شاعر با رویکردی نوگرایانه به وادی شعر گام نهاد و نظرات مبتنی بر نوآوری و لزوم تحول در شعر را در دیباچهٔ دفتر شعر «رها» درج کرد؛ اما در ادامهٔ مسیر دچار فترت شد و باز به دامان غزل و قصایدی سنتی در دفتر اشعار «شگرف» و «بازگشت» پناه برد. هدف پژوهش پیش‌رو بررسی زبان چارپاره‌های توللی از نظر شبکهٔ وژگانی، قید و صفت در دو دفتر *رها* و *نافه* است. جامعهٔ آماری انتخاب شده، اشعار دفتر *«رها» و «نافه»* است که اشعار نخستین شاعر از ۱۳۲۰ تا ۱۳٤۰ را دربر می‌گیرد؛ چراکه آن اندک مایه جان و زبان نوآورانه در همین دو دفتر شعر وی شکل گرفته است. در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی کوشش شده است شگردهای ساخت صفت و قیدسازی اشعار *رها* و *نافه* بررسی و تحلیل زبانی و آماری شود. این مطالعه نشان می‌دهد توللی در ساحت زبانی، نوآوری را سرلوحهٔ کار خود قرار داده و در زمینهٔ کاربرد قیدها و صفت‌سازی‌های نو و متعدد و متنوع کوشش کم سابقه‌ای کرده است. همچنین در بحث فرم ذهنی قالب چارپاره نیز به مدد زبان و صور خیال منسجم و هم‌پیوند با مکتب رمانتیسم به‌خوبی توانسته است شبکه‌های معنایی و واژگانی را در فرم ذهنی اشعارش ایجاد کند. نتیجهٔ دیگر این مطالعه نشان می‌دهد توللی در بیشتر چارپاره‌ها به‌دلیل توجه بیش‌ازحد به نوآوری در ساخت کلمات و ترکیبات خوش‌آهنگ، فرم شعر را سطحی و کلیشه‌ای عرضه کرده است.

کلید واژه‌ها: فریدون توللی، رمانتیسم، زبان، فرم ذهنی، صفت، قید، شبکه‌های واژگانی.

۱. مقدمه

دربارهٔ شعر رمانتیک دهه‌های ۲۰ تا حدود ۵۰ مطلب‌های بسیاری در مقالات و کتاب‌های تحلیلی نوشته شده است. ازجمله گفته شده است: «در بررسی‌های شعر معاصر، کسی چون توللی در شاخهٔ شاعران رمانتیک جا داده می‌شود و همین موضوع باعث شده است بسیاری از کسانی که شناختی از او اندیشه‌های اجتماعی- سیاسی‌اش ندارند، در پیوند با زندگی اجتماعی او به داوری‌های نادرستی بپردازند» (حسن‌لی، ۱۳۸٦: ٤٦). شهرت توللی بیشتر از هرچیزی مرهون نخستین کنگرهٔ

* مسؤول مکاتبات

Copyright © 2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/LIAR.2021.126073.1948

نویسندگان بود که در تیر ۱۳۲۵ برگزار شد و توللی توانست به خوانش دو شعر مهم «مریم» و «شیپور انقلاب» دست یابد و در همانجا تحسین اهل ادب را برانگیخت (نک. عابدی، ۱۳۹۰: ۱۰٦). با گذشت زمان، نقدهای سازنده از شعر و شخصیت این شاعر کمتر شد و بیشتر به کم‌انگاشت و به حاشیه بردن مضامین شعری او و حتی شخصیت وی و هم‌قطارانش پرداخته شد. در این میان منتقدانی نیز با نقدی منصفانه به شعر این شاعر نگریستند. خانلری، دربارهٔ توللی گفته بود: «همین که «سخن» کار خود را از سر گرفت، فریدون توللی با آن همکاری کرد. این دوران زندگانی او زمان شور غلیان عاطفه و شکفتگی طبع او بود، شعرهایش تنها در سخن منتشر می‌شد و خواستاران آن آثار او چشم به راه این مجله بودند» (خانلری، مجلهٔ آینده: ۱۱–۱۲: ۷۵٦). شفیعی نیز در این زمینه باور دارد: «باید بپذیریم که توللی یکی از چهره‌های برجستهٔ حرکت رمانتیسم در شعر فارسی است؛ اما از سوی دیگر می‌توان به قضایا نگاه کرد. فرض کنیم سرایندهٔ مجموعهٔ «رها» و مؤلف «التفاصیل» در همان کودتای ۱۳۳۲ کشته شده یا به مرگ طبیعی درگذشته است؛ در این صورت توللی آن جوان پرشور و سی‌واندسالهٔ ناآرام است که مورّخان تاریخ ادبیات قرن حاضر، به‌هیچ‌روی نمی‌توانند پایگاه او را به‌عنوان یک پیشاهنگ «شعر نو» انکار کنند» (۱۳۹۰: ۵۰۳ و ۵۰٦). شمس لنگرودی نیز چنین گفته است: «توللی بی‌گمان یکی از مؤثرترین شاعران نوپرداز ما بود. هرچند از سرشاخهٔ اصلی رمانتی‌سیسم در شعر نو ایران شد که به گمان بسیاری، برای مدتی شعر را از حرکت بازداشت، ولی این عده توجه ندارند که فقط قدرت توللی شاعران نوپرداز را به‌دنبال خود نکشید. در این قضیه ضعف تألیف نیما هم از عوامل مؤثر در کشیده‌شدن شاعران به‌سوی توللی بود و مهم‌تر از همه مگر رمانتیسم و در شکل پخته‌اش، سمبولیسم، از عمیق‌ترین ریشه‌های روح آب نمی‌خورد و مگر بودلر هنوز از بزرگ‌ترین شاعران جهان نیست؟» (۱۳۷۰: ۳۱۱). حقوقی نیز اشعار توللی–و به‌تبع آن، دیدگاه‌های او در خصوص شعر– را پس از شهریور بیست موجی از جریان عظیم می‌داند که بعدها همراه با جریان راستین شعر نو امروز به راه می‌افتد و حتی سال‌ها شعر ارجمند نیما را از درخشش بازمی‌دارد (۱۳٦۸: ۲٤) و به باور زرین‌کوب «توللی را خاصه از جهت محتوایی غنایی و عاشقانه، باید بنیان‌گذار شعر نو تغزلی خواند. درد و تلخی و مرگ و تنهایی و ناکامی از یک‌طرف، عشق و شهوت و گناه و لذت‌جویی از سوی دیگر، محتوای اشعار غنایی توللی را به وجود می‌آورد و فضای شعر او را پر می‌کند» (۱۳۵۸: ۹۹).

بنابر جایگاه مؤثر این شاعر و شعر جریان‌ساز او، لازم است ضمن توجه به محتوا، در تحقیقاتی مستقل زبان و ساختار شعر او نیز تحلیل و بررسی شود. هدف این پژوهش نیز بررسی و نقد زبان شعر توللی و ظرفیت‌های تازه‌ای است که او به کار بسته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. بیان مسئله

تاکنون بیشتر پژوهش‌ها و مطالعات دربارهٔ فریدون توللی به مباحث محتوایی و مکتب رمانتیسم شعر او توجه داشته است؛ درحالی‌که ابعاد زبانی شعر این شاعر و نوآوری او کمتر بررسی شده است. توجه به دایرهٔ واژگانی توللی و شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ صفت‌ها و قیدهای بسیار زیاد و متنوع در جایگاه موسیقی کناری قالب چارپاره، نشان می‌دهد این شاعر به بحث نوآوری و تنوع‌پردازی ساخت انواع صفت و قید همت ویژه‌ای به کار بسته است. برای مثال، در یک بند از چارپاره، ۸ صفت متنوع به موازای دیدگاه زبانی و رمانتیک خودش برساخته است:

وه چه تب‌ها که به شب‌های **گرانبار و خموش**
غم **دیرینه** برانگیخت از این جان **تباه**
من **شوریده** به یاد تو درین کلبهٔ **تنگ**
دل **افسرده** رها کرده به پندار **سیاه**
(توللی، ۱۳۷٦: ۱٦۷)

همچنین بند اول چارپارهٔ «کاخ گمان» در دفتر *نافه*، ۸ صفتِ **(روان‌سوزِ روان‌کاه، سبک‌جوشِ سبک‌سوز، هنرزایِ هنرسای، شب‌افزای تب‌افروز)** را براساس نشانه‌های زبانی رمانتیک و شبکه‌های واژگانی خاص آن **(خشم، هنر، شب، تب، کاویدن، کاهش، سوختن و فرسودن)** کنار هم قرار داده است (نک. همان: ۱۹۸).

این‌گونه شعرها را باید درواقع پل‌ها و پله‌های آشتی و آشنایی با نیما و شعر نو نیمایی دانست (امین‌پور، ۱۳۸٦: ٤٦٧). یک نگاه کوتاه به سیر تحول شعر توللی این نکته را مدلل می‌کند که هرچه این شاعر به خصوصیات و فردیات زندگی خود بیشتر توجه می‌کند، به همان نسبت به «ترکیب‌سازی»ها و کلمات «خوش‌آهنگ» نیز بیشتر می‌پردازد. شعر توللی از آغاز جنبهٔ «حدیث نفس» یا «ترجمهٔ حال» داشته و نیز از اول، دارای «ترکیب‌سازی»ها و واژه‌های پرشکوه و خوش‌تراش بوده و نیز از ابتدا، شاعر می‌کوشیده است تا ترکیبات تازه‌ای بسازد و آنها را به‌تدریج، در اشعار خود بگمارد. اما این نکته گفتنی است که هرچه بر «سن» شاعری توللی افزوده می‌شود، تمایل به بیان احساسات و حوادث خصوصی از یک‌طرف و علاقه به واژه‌های، «خوش‌آهنگ» و ترکیبات «زیبا» از طرف دیگر، در او فزونی می‌گیرد تا بدانجا که در دو مجموعهٔ اخیرش «نافه» و «پویه» به حد افراط و مبالغه می‌رسد (نادرپور، ۱۳۹۰: ۲۲۸). گفتنی است این صفت‌سازی توللی عامدانه و با انتخاب بوده است و شاعر به محور جانشینی و هم‌نشینی آگاه بوده است؛ از آنجاکه گفته‌اند اجزای شعر رمانتیک ایران به نحوی میکانیکی – نه اندام‌وار– در کنار یکدیگر گذاشته می‌شوند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۲)؛ بایسته است این دیدگاه بیشتر بازنموده و نقد شود. بر این اساس پس از مطالعهٔ دفتر شعر «رها» و «نافه» (اشعار ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۹) و استحصا و استخراج شبکه‌های زبانی و صفت‌ها و قیدها در چارپاره‌های توللی، این موارد تجزیه و تحلیل زبانی می‌شود؛ این مطالعه ضمن نقد ساختار شبکهٔ واژگانی اصلی شعر توللی، مبحث «قید» و «صفت» شعر این شاعر را به‌شکل توصیفی-تحلیلی بررسی و نقد کرده است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ زبان و ساختار زبان شعر معاصر در کتاب‌های نقد شعر در کتاب‌های دانشگاهی و مقالات علمی به‌شکل گاه درخور و گاه اجمالی و گاه بسیار سطحی و گذار بررسی‌هایی انجام گرفته است؛ ازجمله پورنامداریان در کتاب *خانه‌ام ابری است*، دربارهٔ مسئلهٔ زبان شعر نیما و «فاصله انداختن میان موصوف و صف»، «تقدّم صفت بر موصوف» بحث کرده است (۱۳۹۱: ۱۵۸). حسن‌لی نوآوری‌های زبانی(صفت و قیدهای تازه) شعر نیمایی و اشعار شاعرانی چون نیما، شاملو، فروغ و اخوان و ... را با ذکر نمونه‌هایی بررسی کرده (۱۳۸٦: ۱۵۲– ۱٦۵) و علی‌پور در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* (۱۳۸۷) نوآوری شاعران معاصر را در صف و قید و مباحثی چون واژه‌سازی و کاربرد قید به‌جای صفت و صفت‌سازی‌های نو و ... را به تفصیل و جزئی‌نگرانه بررسی کرده است؛ ولی دربارهٔ شعر توللی هیچ مطلبی ندارد. دربارهٔ کلیت اشعار و به‌خصوص محتوای شعر توللی مطالب فراوانی در کتاب‌های نقد و بررسی شعر معاصر دیده می‌شود؛ اما دربارهٔ زبان و تصاویر شعری این شاعر کمتر توجهی در نگارش مقالات علمی‌پژوهشی دیده می‌شود. تنها سه مقاله در این زمینه چاپ شده است:

– نوروزی داوودخانی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «معانی، تصاویر و تعابیر مرگ در اشعار سهراب سپهری و فریدون توللی» در دو صفحه از این مقاله تعابیر شبکهٔ مرگ‌اندیشی توللی را استخراج و دسته‌بندی کرده است.

– بهمنی مطلق (۱۳۹۱) نیز در مقالهٔ «تحلیل ساختار و محتوای قصاید فریدون توللی» ضمن توجه به محتوای غالب قصاید توللی، زبان قصاید وی را نیز در بخش‌های بدیع و بیان بررسی کرده است؛ این در صورتی است که خود توللی صراحتاً مخالف توجه به آرایش لفظی و بدیعی شعر معاصر بوده است.

– رضادوست، علیزاده و ماحوزی (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «تحلیل قلمروهای مشبه و مشبهٌبه در اشعار فریدون تولّلی»ف قلمروهای تشبیه را در اشعار توللی به‌شکل تحلیل تحلیل آماری و توصیفی کرده و نتیجه گرفته‌اند توللی ۲۱۰ مورد تشبیه برساخته که نقش برخی شبکه‌های زبانی مکتب باروک در آنها نمایان است و اینکه حدود ۱٦۰ مورد این تشبیهات حسی به حسی است (رضادوست و همکاران، ۱۳۹۸: ۳٤).

– عمران‌پور (۱۳۸٦ب) در پژوهشی با عنوان »کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو» برجسته‌سازی به طریق ساخت و کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی را در اشعار شاملو بررسی کرده و نقش آنها را در ایجاد موسیقی، صور خیال، توصیف و فضاسازی تبیین کرده است.

– کردبچه و همکاران (۱۳۹٦) در پژوهشی با عنوان «کاربرد صفت در شعر معاصر» با رویکرد زبان‌شناسی، هنجارگریزی‌های نحوی مبحث دستوری «صفت» را در شعر نیمایی بررسی کرده‌اند. ایشان به این نتیجه دست یافته‌اند که «اقبال و توجه شاعران معاصر به ساختمان صفت و دخل‌وتصرّف در آن، نشان‌دهندهٔ پی‌بردن ایشان به اهمیّت صفت در برجسته‌سازی زبان است. از طرفی، بررسی آن گروه از انحراف‌ها از قوانین حاکم بر ساختمان صفت، که در ادبیات قدیم ـ اعمّ از نظم و نثر ـ سابقه داشته، از سویی، حاکی از اشراف و آگاهی گروهی از شاعران معاصر بر دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم است، و از سویی دیگر، خبر از وجود گنجینه‌ای غنی از دستاوردهای زبانی در ادبیات قدیم می‌دهد» (کردبچه و همکاران، ۱۳۹٦: ۱۵).

– فیض شریفی(۱۳۹٦) در کتاب *فریدون توللی(شعر زمان ما)*، در بخش «ساختار زبان و سیر تطور زبان رمانتیک‌گونهٔ اشعار توللی» زبان شعر توللی را– نه‌فقط ازمنظر رمانتیک– بررسی کرده است. مقدمهٔ ایشان بر گزیدهٔ اشعار توللی به‌شکل اجمالی است و تنها در دو بخش صفات و واژه‌ها و ترکیبات تصویری (صفحات ۲٦تا ۲۸) به روش فتوحی در «بلاغت تصویر» شعر توللی را نقد کرده است.

باوجود اینکه تلاش‌هایی برای بررسی و نقد زبان شعر شاخهٔ رمانتیسم فردی و گاه شعر توللی شده، مبحث اصلی زبان و فرم شعر وی و به‌ویژه مطالعهٔ «ساختار صفت و قیدسازی» توللی مغفول مانده است.

٤. دیدگاه نوآورانهٔ توللی در زبان و فرم شعر

یکی از مهم‌ترین مسئله‌های شعر دوران معاصر را تفکیک یا تقدم «شکل» و «محتوا» نسبت به هم یا همراهی و تناسب و پیوند همیشگی آن دو می‌دانند: «دقیقاً نمی‌توان گفت در تاریخ هنر، نوآوری ابتدا در شکل صورت می‌گیرد یا در محتوا؛ زیرا گاهی شکل‌ها در اثر تکرار فراوان خاصیت و تأثیرشان کاسته می‌شود و گاهی محتوا. اما در تاریخ شعر فارسی می‌توان گفت سنت‌ها و شکل‌ها پایدارتر بوده‌اند و تا دیرزمانی پاینده‌اند. نوآوری‌های شعر سنتی هم بیشتر در عناصر محتوایی صورت گرفته است و به تناسب محتواهای تازه، شکل‌ها نیز گاه اندکی دگرگونی یافته‌اند. در هر صورت بزرگ‌ترین نوآوری هنر و ادب جدید نه‌صرفاً در «شکل» بوده است و نه در «محتوا»؛ بلکه نوآوری در نسبت میان آنها بوه است. یعنی این[که] نوآوری شکل و محتوا را از هم جدا نگیریم» (امین‌پور، ۱۳۸٦: ۱۷۷–۱۷۸). توللی را باید در آن برهه نوآور بدانیم؛ چنانکه امین‌پور در کتاب *سنت و نوآوری* بدین نکته از شعر توللی صحه گذاشته است (همان: ٤٤۲) و شفیعی نیز او را در دو دورهٔ مهم ادوار شعر فارسی معاصر(از شهریور ۲۰ تا کودتای ۲۹ مرداد ۳۲ و از ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹) دارای نقش مؤثر می‌داند (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۵۵ و ۵٦ و ٦۵). این اشاره‌ها و تأییدات صرفاً از منظر شناخت و دیدگاه جریان‌شناسی یا تاریخ ادبی بوده و شایسته است بحث زبان نو

توللی دقیق‌تر و برمبنای زبان‌شناسی بررسی شود. نقد زبان شعر این طیف شاعران (رمانتیک‌های دههٔ ۳۰ و ٤۰) در منابع نقد شعر معاصر، سرشار از توصیف و بررسی اجمالی و بیان کلیات است. جملاتی شبیه «زبانی غالباً نرم، فصیح و روان دارند و در پی ترکیبات تازه، تصویرهای نو و الفاظ خوش‌آهنگ می‌گردند» (امین‌پور، ۱۳۸٦: ٤٥۰)، در اکثر منابع دیده می‌شود (نک. تسلیمی، ۱۳۸۹: ۲۱؛ زرقانی، ۱۳۹٤: ۱۸۳؛ روزبه، ۱۳۸۱: ۱۵۲؛ طاهری، ۱۳۹۳: ٦۳ و...). حمید زرین‌کوب در چشم‌انداز شعر نو فارسی، شعر توللی را «دارای زبانی قوی و توانا» می‌داند و می‌گوید «در ساختن تعابیر شاعرانه و آفرینش ترکیبات و کاربرد الفاظ و استفاده از موسیقی کلام در میان شاعران معاصر خود بی‌نظیر است و شعر او از این جهت درخور توجه فراوان می‌باشد؛ گذشته از اینها توللی قالب چهارپاره را در شعر فارسی رواج داد و آن را به اوج رساند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸ :۹۹).

باید دید دیدگاه این شاعر برای نوآوری چه بود و تا چه حد بدان عمل کرد؛ توللی پیشنهادهایی در مورد تحول شعر داده است که به شکل اجمالی در زیر آورده می‌شود:

جدول ۱: فشردهٔ دیدگاه‌های نوآورانهٔ توللی در دفتر شعر رها

۱.	هماهنگی دقیق اوزان و حالات در شعر و موضوع آن؛
۲.	تازگی مضامین و تشبیهات و استعارات و تلاش در تازه کردن صورخیال؛
۳.	دوری از بی‌قیدی در به کاربردن صنایع بدیعیه در شعر که پرداختن بدان‌ها مانع از اندیشه است؛
٤.	پرهیز از آورن سکته و وقف در شعر؛
۵.	پرهیز از آورن قوافی دشوار و ردیف‌های مشکل؛
٦.	ایجاد ترکیبات تازه و خوش‌آهنگ و استفاده از لغات زنده‌ای که فراموش شده‌اند؛
۷.	شناسایی و انتخاب بهترین کلمات؛
۸.	خودداری از پوشال‌گذاری در بحور؛
۹.	توصیف دقیق حالات و مشاهدات...

(توللی، ۱۳٤٦: ۲٤-۳۰)

پیرو نوآوری و نوخواهی مدنظر نیما، توللی راهی – به زعم خودش- معتدل‌تر را پیمود تا نظرات خویش در زمینهٔ زبان شعر معاصر را پیاده‌سازی کند. یکی از ادوار متمایز و دارای سبک زبانی و محتوایی خاص خود، شعر فارسی معاصر از کودتای ۲۸ مراد ۱۳۳۲ تا ۱۳٤۰است؛ «صداهایی که در این دوره بیشتر می‌شنویم، دو سه صدای عمده بیشتر نیست. یک صدا صدای تکامل رمانتیسم است و آن صدای افسانهٔ نیماست که در توللی و در شاخهٔ توللی بعد از جنگ جهانی دو رشد کرده و بالیده بود و...صدای دیگر صدای سمبولیسم اجتماعی است... رمانتیک‌ها در این دوره-اندک‌اندک- زبان را سنجیده‌تر کردند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ٦۰ و٦۵). توللی پیشگام تحول‌خواهی و نوسازی زبان و ترکیبات و عناصر شعر رمانتیک می‌شود و براساس بیانیهٔ خودش، دفتر **رها** و سپس **نافه** را در همان مسیر می‌سراید. دو دفتر شعر که پختگی وی را در پردازش تصویر و زبان شعر و فرم ذهنی منسجم قالب چارپاره به‌خوبی نشان می‌دهد. در مقابل نیما که به دکلاماسیون و «طبیعت کلام و گفتار» معتقد بود، توللی به اندیشیدن و انتخاب پیش از سرایش اعتقاد داشت. زبان شعر این دوره از لحاظ واژگان و از لحاظ احضار کلمات بسیار بسیار زبان متنوعی است (همان: ٦٦).

۵. شبکه و دایره‌های واژگانی توللی

در شعر هر شاعری می‌توان به **کلیدواژه‌هایی** دست یافت که نمودار دستگاه فکری شاعر است. هنگام مطالعهٔ یک اثر منظوم، پس از خواندن چند شعر از یک مجموعهٔ شعری، درمی‌یابیم برخی از مضامین و کلمات در بیت تکرار می‌شوند و آنگاه که از ابتدا چند مرتبه به‌مرور اشعار می‌پردازیم، پی می‌بریم که مجموعه‌ای از کلمات، یک مضمون یا کلمه‌ای خاص را که در سراسر شعر تکرار می‌گردد، احاطه می‌کنند. این کلمه‌ها که با عنوان کلیدواژه شناخته می‌شوند، به همراه واحدهای همنشین خود نمایه‌هایی از تفکرات و دغدغه‌های درونی شاعر را نشان می‌دهند که به‌واسطهٔ زبان نوشتار به خواننده منتقل می‌گردد. به سخن لارنس پرین: «وظیفهٔ شاعر کشف مداوم است. او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به‌خاطر قرابت پنهانی که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند (عمران‌پور، ۱۳۸٦الف: ۱٦۰). در حقیقت، کلمات همانند مجرای تنگی هستند که دریای عمیق معانی را از تنگنای خویش عبور می‌دهند و گویا گستردگی دایرهٔ واژگان شاعر، تنها راه بیان جامع و دقیق مفاهیم آنهاست. اگر چه «اندیشه‌ها و معانی به تمامی در الفاظ درنمی‌گنجد و ما تنها آثار و نشانه‌های آن را در زبان می‌بینیم» (سلیمانیان، ۱۳۸۹: ۱٦۰). توجه خاص به بسامد واژگان در سبک‌شناسی سنتی بوده است (عبادیان، ۱۳٦۸: ٤۹)؛ اما آنچه در سبک‌شناسی اصل قرار می‌گیرد «بسامد» است. «کار سبک‌شناسی برپایهٔ بسامد رخدادهای زبانی استوار است. بسامد مطلوب در تحلیل سبک عبارت است از تکرارهای برجسته و معنادار که نشان‌دهندهٔ یک عادت زبانی یا یک مشخصهٔ پایدار فکری و روحی باشد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۰).

شب که طبیعتی نزدیک به دل شاعران این نحله داشته است، در کنار واژگانی چون: «سرد»، «زمستان»، «شامگاه»، «دلگیر» و... بیانگر حالات تأملی و عاطفی شاعران معاصر است. به قول یکی از شاعران معاصر، عصر «شقایق‌ها» است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۷) و به تعبیری درست، مهتاب اگر نمی‌بود، بازار رمانتیسم ایرانی بی‌رونق می‌ماند (نک. باباچاهی، ۱۳۸۰: ۱۲۲). در شعر توللی (به‌خصوص دفتر شعر رها و نافه) نیز دسته‌ای از کلمات کلیدی و نمادین همسو با نگاه رمانتیک شاعر، مدام تکرار می‌شود. این کلمات بیان‌کنندهٔ روحیات و ناخودآگاه فردی شاعر است و نشان‌دهندهٔ روحیهٔ غالباً غمگین وی است. این نشانه‌ها و کدهایی که با آنها می‌توان شاعر را شناخت. «نشانه‌های زبانی ازجمله واژگانی از اجزای فرم به شمار می‌آید» (تسلیمی، ۱۳۸۹: ۲۵). توللی بسیار فراتر از دایرهٔ واژگان اشاره‌شده در کتاب‌های نقد شعر معاصر، واژهٔ خاص خود دارد؛ واژه‌ها و کلماتی که فقط در بخش صفت و قید از تنوع و تعدد و تکثّر شگفتی برخودار شده است؛ برای مثال وی توانسته ظرفیت رنگ سیاه در قالب تنوع واژگانی آن در زبان فارسی (**کبود، تیره، تار، سیه، بی‌نور، تیره‌رنگ، دود، سایه‌روشن، تاریک** و...) را در شبکهٔ واژگانی رمانتیسم و «طبیعت سیاه» (برگرفته از کوپا و اسماعیلی، ۱۳۹۰) خود بگنجاند.

نکتهٔ مهم این است که توللی فقط در تغزلات رمانتیک روشن خود، از واژگان روشن و سفید و امیدوارانه استفاده می‌کند و فضای غالب اشعار دفترهای «رها» و «نافه» واژگان رمانتیک سیاه و تیره و غمناک است. برای شناخت زبان رمانتیک توللی، باید شبکه‌ها و گروه هم‌طیف عناصر زبانی (لغات و ترکیبات) شعرش را استخراج و دسته‌بندی کرد. این کار به شرح جدول ۲ و گروه‌های زیر دسته‌بندی می‌شود؛ بدیهی است بخش ناچیزی از این کلمات و نشانه‌های کلیشه‌ای و عادی است، ولی بخش اعظم آن آگاهانه و در مسیر محتوا ساخته و تکرار شده‌اند.

جدول ۲: صفت، قید و رنگ در دفترهای رها و نافه

۱.	**صفت‌ها**	دور، دراز، گذشته، گم‌گشته، گمشده، گم‌کرده، فسون‌خیز، بلند، کهن، تیره، قدیمی، فسون‌بار، غمزده، افسرده، سرد، خوش، سوخته، هولناک، نمناک، غمناک، جوانمرگ، موحش، نهفته، خموش، پاکیزه، یکسره، نوازنده، حلقه‌حلقه، بی‌امان، شگرف، دلکش، گوهربار، نازآلود، مست، پرکینه، لبریز امید، گرانبار و خموش، تباه، شوریده، سیاه، تنگ، تلخ، جاوید، مدام، خسته، بسته، خموش، پهن‌دشت، تیره و تلخ، تر، بی‌قرار، تبهکارِ تبهکامِ سیه‌روزِ سیه‌روی، نیش‌آمده بر سنگ، آتش‌زده در موی، پرسوز، هول، نهیب، فروزنده، جگرخوار، فسونکار، سیه‌فام، سبکجوش، خاموش، گرم و روان‌سوز، گرانبار، تب‌افروز، پرشکسته، اندوه‌بار، بی‌امید، زرپرست، زرین، بخیل، دردآزما، تیره، گرسنه، ناتوان، لغزان، [زبان] خدایی، دیرینه، روان‌سوز، روانکاه، سبک‌سوز، هنرزای هنرسای، شب‌افزای تب‌افروز، دلاویز، دروازه‌نما، گمان‌پرور، شبگیر، بلورین، سیراب، گرم‌باور، عبث، دوزخی و وحشت‌سرشت، غمگین، غمناک، کم‌آمیز و دیرجوش؛ [گرگان]توبه‌کار، خرمائی، قشقائی؛ ریش، دلکش و عاشقانه، خوبروی جوان، حزین، خسته‌بال، لطیف، دوردست، دلکش، نمناک، خرم و گویا، رمیده، ژرف، درخشان، هول‌افکن و بیم‌افزا، هول‌انگیز، لجباز، سودائی، لغزنده و سوزان، رنجور، ماتم‌زده‌ای، دلسوخته‌ای، شوریده، افسونگری، غم‌آلود، غم‌انگیز، بی‌تابی، خواب‌آور، آراسته، بازپسین، شب‌نورد، تیره، شادمانه، ناآشناپرست، نوازش‌بخش، رامش‌سوز، خودفریب، گریزنده، شب‌زنده‌دار، پرفروغ، زارگستر و پنهان‌گریز، دیرآشنا، تشنه، هوس‌بخش تندمهر، بلاکش، بت‌پرست، پرگل خاموش پردرخت، درشتناک، پرهراس، سیراب، کهن‌دوستان، تهی‌بارِ رفته به باد، لال، کرده‌به‌گور، بی‌لگام، نیمراه، کام‌دیده، پاکیزه‌سیرتان؛ کارگشایانِ چیره‌دست، کج‌نهاد، رسته، بیدادگر، یارفروشان خودپرست؛ مهربان‌یار دیرینه، خسته‌مهر، ناسپاسی گنه‌آلود عشوه‌کار، فرخنده، عرق‌ریز و بی‌جان و برگشته‌رنگ، افسانه‌وار و سهمگین رقص، روئینه‌سای و... (توللی، ۱۳۸٦)
۲.	**قیدها**	شامگهان، دزدانه، غوغاکنان، شبانگهان، شبانگاه، شبانگاهان، سهمناک و آرام، نالان، نیم‌شبان، ناگاه، ناگهان، گاه، لختی دگر، آنجا، هوسناک، هراسناک، سبک‌خیز، هماره، دریغ و درد، به‌نرمی، بازی‌کنان، پاورچین، پاروزنان، نرم‌نرمک، به‌آرامی، سبک، از دور، شبگیر، نرم و دلاویز، خیره، گرم، لغزان و گریزان، بسیار، هربار، افسوس، به‌فرجام، لختی، آهسته، بیزار، یکباره، دلخون، دمادم، به روشنی، افسرده، بی‌گمان، زار، نیک، دیر و زود، شب، تنگ، بس، دور از، نغمه‌گر، نیمروز، بامداد، هنوز، آشفته، جاودانه، دیری، یک عمر، دردا، چه زود، نیمرنگ، یکایک، سوزناک، سخت، گاهگاه، فرزندوار، خموش، دریغا، پنهان، غمناک، گرانبار، تیره، سرد، مات و غمزده، رخشنده، نگونسار، آرمیده، پویان، به‌افسوس، تند، سبک‌هوش، به‌فرجام، لرزنده، نومید و خسته، پیچان، سال و ماه، آشکار، بی‌درنگ، آن شب، دیرباز، زار و خسته، هرسو، دیرپا، سوزان و دردناک، دوردست، لختی، ناگه، بس شبان، پرشور، مست و هوش‌باخته، دوش، شام، **دور** (پربسامد و نماد رمانتیکی)، کاوان (نوواژه)، خسته، زود، خمُش، بی‌گاه، ز نو، آهسته، فارغ، شبانگاهان، یکایک، بسی، شگفتا، چه بس، گویی، حیرت‌زده، نمایان، سپیده‌فام، پریشان، دردمند، رقصان، دریغ، شگفت، هشیار و خیره، آشکار، ناگه، نابه‌کام، آهسته، ناشناس، شگفتا، وای، راست، اشکریزان، شبانگه، نهان، مست، سبک‌رقص، درخشنده، بی‌خواب و آشفته‌موی، به‌گرمی، بوسه‌افشان، نیلی‌زنان، دلبرانه، دیر، دوشادوش، دلکش و نرم، پیوسته، شتابان، خمارآلوده‌تر، غبارآلوده‌تر، هوسناک، دمادم، استادانه، مدام، نرم‌نرم، هرشبه، نالان–خسته و گرانسنگ و بی‌شکیب، پیچان و غضبناک، به‌هرزه، پراکنده، دسته‌دسته، زار و افسرده، گرم، شرربار، بی‌حاصل، کم‌کمک، دزدانه، دامن‌کشان، یکه‌وتنها، غمگین، گرفته و سنگین‌نفس، سوسوزنان، مواج و دلفریب، سپیده‌دم، نیمرنگ و ... (توللی، ۱۳۸٦)
۳.	**رنگ‌ها در جایگاه صفت**	سیاه، آبی، نارنجی، تار، تیره، سیه، کهربائی، کبود، زرد، سرخ، [مریم] سپید، سایه‌روشن، خرمائی، بنفش، نیلوفری، نیلی، بور، سرمه‌فام [صفت شام]، نیلگونه، نقره‌فام، سحرفام و ... (توللی، ۱۳۸٦).

این تنوع و تکثّر و گونه‌گونی در کنار شبکه‌های معنایی و واژگانی شعر توللی در رها و نافه با نگرشی آگاهانه انجام شده است. دیدگاهی چون اینکه گفته است: «اگر شاعر امروز بخواهد با ذکر کامل مشاهدات خویش، کلمات زرد خردلی را در غزل به کار برد، یا دامن فلفلی نمکی معشوقه را با این ترکیب عامیانه توصیف نماید یا داستان معاشقات خویش را در کنار مزارع سرسبز شبدر و باقلا با رعایت اسلوب کهن شرح دهد، در اثر بیرون بودن این لغات از فرهنگ ادبی قدیم، خواه ناخواه مجبور به سکوت گشته» (توللی، ۱۳۸٦: ۲۱). می‌توان اشعار را توللی را براساس همین زنجیره‌های واژگانی و تعابیر به دو دسته تقسیم کرد: اشعاری که از آنِ ذهن‌های امیدوار است و آثاری که به ذهن‌های مأیوس تعلق دارد. شعر توللی پس از کودتا، به خاموشی و سکون کشیده شد.

نمودار ۱، خلاصهٔ عناصر عاطفی و فکری و زبانی گفتمان شعر رمانتیسم را براساس مضامین و محتواهای اصلی:

٦. تحلیل صفت و کارکردهای آن در *رها و نافه*

٦. ۱. صفت مبهم

در مجموع شاعر ۱۳ بار از صفت مبهم استفاده کرده است. ۱۱ بار از (هر)، یک بار از (همه) (همه درد، ن[1]/ ۱٤۵) و یک بار از (چند) آن هم به‌صورت مقلوب «شمعی چند» (ن/ ۲۲). موصوف‌های به‌کاررفته با (هر) واژگانی چون راز، خاطره، عشق، حال، نغمه، نگاه، تار عصب و سر موی است. کاربرد کم صفت‌های مبهم نشان می‌دهد که شاعر از کلی‌گویی و ابهام دوری می‌کند و در بیان حالات و روایت‌های عاشقانه و رمانتیک به توصیف دقیق و جزئی بیشتر اهمیت می‌دهد. نمونه‌ها: هر دخمه، هر راز، هر خاطره، هر عشق (ن/۲۱)؛ هر حال (ن/٦۵)؛ هر سوی (ن/٦۹)؛ هر خنده، هر نغمه (ن/۸۲)؛ هر نگاه (ن/۱۲٦).

٦. ۲. گروه وصفی (صفت مؤول)

در مجموع ۹ مورد صفت مؤول در دفتر شعر نافه دیده شد. معمولاً شاعر قبل از موصوف از صفت اشارهٔ (آن) استفاده می‌کند و بعد صفت را به صورت جمله می‌آورد. کاربرد کم صفت‌های مؤول نیز نشان می‌دهد شاعر در توصیف بیشتر به ایجاز تمایل دارد تا اطناب. کاربرد فراوان صفت‌های بیانی ساده و مرکّب دلیل دیگر این مدعاست.

---

۱. در تمام متن، «ن» نشانهٔ ارجاع به دفتر شعر نافه (۱۳٤۱) است.

نمونه‌ها: «آن مرد که یاد کهنش خوانند» (آن مرد خوانده شده به نام یاد کهن) ن/۲۰
«از هاله‌ای که الفت غم بود با شبش» (هالهٔ الفت‌گیرندهٔ غم با شبش) ن/ ۳٦
«آن هوس‌ها که فروخفته به روح تو خموش» (آن هوس‌های فروخفتهٔ خاموش به روح تو) ن/٥٤
«آن دمل‌ها که روان تو بیازرده ز درد» (آن دمل‌های آزاردهنده از درد) ن/ ٥٤.

٦. ۳. صفت‌های اشاره

در مجموع ۱۸۰ بار از صفت‌های اشارهٔ (این و آن) استفاده شده است؛ ۷٤ مورد (این) و ۱۰٦ مورد (آن). موصوف‌هایی که با صفت اشارهٔ (این) آمده است، بیشتر ناظر بر شخص شاعر و متعلقات او چون زن و فرزند، زمان (مثل شب، شام) و متعلقات آن چون(شمع) و فضاست:

نمونه‌ها: شخص شاعر و متعلقات وی: این هر دو منم آه منم این دیو! (ن/ ۲۳)؛ وین روح گنهکار (ن/۷۷)؛ در این انتظار تلخ (ن/ ۱٥٦)؛ کوکب بخت من است این زن که دارد در میانم (ن/۲٤۹)؛ سوز من است این چکامه‌های غم‌آلود؛ بود من است این ترانه‌های دلاویز (ن/۱۹٤)؛ می‌کاودم این زخم روانسوز روانکاه (ن/۲۰۱)؛ سایهٔ مرگ است این، مرگ من است این سایه که امشب (ن/ ۲٤۸)

زمان: در این شب این شب توفانی (ن/۷۱)؛ آه ای امید رفته در این شام غم بپیچ (ن/ ۳۷)؛ در این شبانگه توفانی (ن/٦۹)؛ من مانده‌ام در این شب و این شمع تابناک (ن/۳۷)

فضا: دل طراوت یافت زین بارندگی (ن/٤۷)

موصوف‌هایی که با صفت اشارهٔ (آن) آمده بیشتر در مورد معشوق و متعلقات اوست.

نمونه‌ها: ناز آن چشم سیاه تو که با موج نگاه (ن/٥۹)؛ لختی دگر آن پیکر جانبخش دل افروز(ن/۷٦)؛ مستانه در آن خرمن گیسوی گرانبار (ن/۷٦)؛ در وا شد و آن شاخهٔ نیلوفر شاداب (ن/۷٥)؛ دوزخ من بین کزان دو چشم تب‌افروز (ن/۱۹۳) کاربرد فراوان صفت‌های اشاره را می‌توان جزء ویژگی‌های سبکی شاعر قلمداد کرد که برای جلب نظر مخاطب از آنها بهره می‌برد. توللی برای توصیف حال خود، فضا و زمانی که در آن قرار دارد، بیشتر از صفت اشاره (این) استفاده کرده است؛ چون واقعی و ملموس‌تر است. اما در مورد معشوق صفت اشارهٔ «آن» را به کار برده است تا خیال‌انگیزی و «دور از دسترس بودن» آن را نشان دهد؛ این انتخاب ناخودآگاه با استفادهٔ فراوان شاعر از واژهٔ(صفت و قید) «دور» در پیوند است.

٦. ۳. ۱. «دور»، صفت خاص و پربسامد توللی

علاوه‌بر تصویر شب و شام و شامگاهان- که خود نماد و نشانه‌ای رمانتیک(از حالت هراس و نگرانی) است- «دور» و «دوردست» در شعر توللی نماد و بیان‌کنندهٔ تصویری از دنیای دور در خیال شاعر است. «رمانتیسم تصویرگر فاصله است: فاصله‌ای با کانون؛ بنابراین برای ایجاد فاصلهٔ زمانی به گذشته‌های دور و دوران کودکی و آغاز حیات پناه می‌برد تا از واقعیت اکنون به آینده بگریزد. برای ایجاد فاصلهٔ مکانی به طبیعت وحشی و دست‌نخورده و دشت‌ها و کوهستان‌های دوردست می‌گریزد و به مکان‌های کهنه و متروک پناه می‌برد» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۳۲). بر این اساس، ازجمله کلمات اساسی و پربسامد دو دفتر «رها و نافه»، استفاده فراوان و آگاهانه-یا ناخودآگاه- توللی از واژهٔ «دور» است.

برای شاعر رمانتیک، همه‌چیز در خیال رخ می‌دهد؛ با خیال به قلهٔ کوه می‌رود و گاه نیز «غرقه در بحر فکر» (توللی، ۱۳۸٦: ٤٦) است و گاه «شاعری شوریده در بر شمعی، سر شوریده به دست» است که «چشم افسونگری از موج غم‌انگیز خیال/ می‌درخشد به ضمیرش چو یکی چشمهٔ راز» (همان: ٦٥)؛ شاعری که اسیر خیال است و کسی «غمخانهٔ تاریک روان» (همان: ۱۳۲) و «غمخانهٔ تاریک نهاد»ش را نشناخته است. مفهوم «دور» در شعر توللی مناسب‌ترین معرف معناها و فلسفه‌های رمانتیک این شاعر است؛ واژه‌ای که نقش مؤثر و عمیقِ عنصر «تخیل» در شعر توللی را آشکار می‌سازد. در ۲۲

قطعه شعر دفتر رها بیش از ۳۱ بار از این کلیدواژه به کار برده است؛ گونه‌های دیگر این کلیدواژه که خود یک شبکه را تشکیل می‌دهد شاملِ «**دوردست، آنجا، سراب و دره‌های دور و ژرف و آن**» است. این تأثیر تابه‌جایی است که نام یک «شعر» وی نیز «دور» نام گرفته و ۱۳ بار از آن استفاده کرده است:

دور، آنجا که شب فسونگر است و مست
خفته بر دشت‌های سرد و کبود
دور، آنجا که یاس‌های سپید
شاخه گسترده بر کرانهٔ رود
***
دور آنجا که می‌دمد مهتاب
زرد و غمگین ز قلهٔ پربرف
دور آنجا که بوی سوسن‌ها
رفته تا دره‌های خاموش و ژرف ..... (توللی، ۱۳۸٦: ٦۹-۷۰)

موصوف‌هایی که توللی پس از آن از صفت «دور» استفاده کرده، به شرح زیر است؛

جنگل دور (۵ بار) (همان)؛ کوهسار دور (همان: ۵۷)؛ قلعهٔ ویران و دوردست (همان)؛ قرن‌های دور (همان: ۱۱۷)، مناجاتی از دور(همان: ٦۲)؛ و مواردی که «دور» در نقش قید یا مسند و ... است: بسته از دور به جان دادن خورشید نگاه (همان: ۷۲)؛ دور از دل آن سایه که منزلگه شب بود؛ چیست کاویخته از دور به راه تو نگاه؟ (همان: ۱۲۱)؛ دورا ای خسته / دور شو، دور (همان: ۱۲۲ و ۱۲۳)؛ دور از بن آن کوچه (همان: ۱۳۰).

دور این معنا را به ذهن مخاطب می‌رساند که شاعر امور و اشیا و چیزهایی را در دره‌ها و شب‌ها و اتفاقات دوری جست‌وجو می‌کند که آرزوی وی است و چنین کلیدواژهٔ پربسامدی بی‌شک نشان از دست‌نیافتنی بودن خواسته‌های شاعر دارد و حداقل این است که شاعر آرزوی محالش را توصیف می‌کند. «گویی شاعر به تناسب کار باستان‌شناسی‌اش شیفتهٔ زمان‌های دیر و مکان‌های دور و فریفتهٔ دخمه‌های راز، دره‌های مرگ کوی مردگان و ... است. از آن رو که این‌گونه شاعران آرمانشهر یا بهشت گمشده و عصر طلایی را در گذشته‌های دور می‌بینند، دورنما را شاعرانه‌تر از نمای نزدیک می‌یابند. این تصویرها که همه در نمای دور و در پرتو پریده رنگ مهتاب دیده می‌شوند، از آن بسیارند» (امین‌پور، ۱۳۸٦: ٤٦۳).

٦. ٤. صفت نسبی

در مجموع ٤۸ مورد صفت نسبی در نافه به کار رفته که ۱۲مورد آن برای وصف معشوق است: شناور چو قو نازنین‌پیکرت (ن/۸۳)؛ نیلوفری قد تو در آن موج درد و ناز (ن/ ۸۸)؛ رخ سیمینهٔ گلگون کرده از شرم (ن/ ۹٤)؛ دستم بر آن کمرگه زنبوری (ن/۱۳۷)؛ در آن سیمگون دست نسرینه‌پوست (ن/ ۱۵۹)؛ لبخند بلورین (ن/۲۰۳). چهارده مورد از صفت‌های نسبی به‌صورت مقلوب به کار رفته است: آتشین‌رخ (ن/ ۳۵)؛ آتشین عشق(ن/ ۵۵)؛ آتشین صبح (ن/۸۹)؛ آتشین دست شوق (ن/ ۱۷۸)؛ آتشین چنبرم (ن/۱٦۰)؛ زرینه‌استخر (ن/۸۳)؛ استخوانی دست (ن/۱۱۱) و زرینه‌گوی (ن/ ۱٦٦).

یکی از شیوه‌های توللی در ساخت صفت نسبی، افزودن «های بیان حرکت» به آخر آنهاست تا از این طریق کاربرد تازه‌تری بیایند: کشتهٔ دوشینه (ن/۲٤)؛ جام دوشینه (ن/ ۸۱)؛ زرینه‌استخر (ن/۸۳)؛ نسرینه‌پوست (ن/۱۵۹)؛ غم دیرینه (ن/۱۲۰)؛ یار دیرینه (ن/ ۱۷٤) و رخ سیمینه (ن/ ۹٤).

تعدادی از صفات نسبی به‌کاررفته نیز تازگی دارد و پیش از وی به کار نرفته است: کمرگه زنبوری (ن/۱۳۷)؛ در آن سیمگون دست نسرینه‌پوست (ن/ ۱۵۹)؛ بر نیلگونه‌پهنهٔ دریایی بی‌لگام (ن/۱٦٦)؛ نیلوفری‌قد تو (ن/۸۸)؛ استخوانی‌دست (ن/۱۱۱)؛ ماهک نسیرینه‌پوش (ن/۲۲۱) و «آن غنچهٔ لبخنده» (ن/۲۷).

این ساخت صفت (صفت+ پسوند «ینه») در شعر شاملو – سبزینه، زردینه، سختینه، کبودینه، سرخینه و...» کاربرد زیادی یافته است (نک علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۹۶–۲۹۷) و به معنارسانی و القای بار عاطفی درون شعر کمک می‌کند. کاربرد صفت نسبی در شعر شاملو و فروغ هم دیده می‌شود و در شعر توللی با این وسعت و تعدد، بی‌شک ناشی از عاطفهٔ رمانتیک اوست.

٦. ٥. صفت بیانی

از برجسته‌ترین ویژگی سبکی توللی به کار بردن چشمگیر صفات بیانی اعم از ساده و مرکّب است. وی بیشتر از آنکه از تشبیه یا اضافات تشبیهی استفاده کند، از صفت‌های بیانی برای فضاسازی رمانتیکی استفاده می‌کند. در نافه در مجموع ٤٧٣ صفت بیانی به کار رفته که ۱۳۹ مورد آن صفت‌های ساده چون: سیاه، سرد، گرم، تیره، روشن، خاموش و... است. صفت‌های ساده: بخت بد (۲۰)؛ غمخانهٔ تاریک (۲۲)؛ شراب کهن (۲۰۷)؛ خشم سیه (۲۳)؛ موج گران (۱۹۷)؛ گردن سپید (٣٦)؛ زخم نهان (۱۹۸)؛ شادی خاموش (۲۷)؛ چشمان سیاهش (۲۹)؛ بوم سیه (۲۰۳).

صفت‌های مرکب: دوش نقره‌فام (۸۷)؛ پرند سحرفام (۸۸)؛ تب هستی‌گسار (۸۹)؛ پرتوی خاکستری‌فام (٩٤)؛ موجی کهرباخیز (۱۸۳)؛ یاد هنرزای هنرسای (۲۰۱)؛ خشم سبک‌جوش سبک‌سوز (۲۰۱)؛ تیغ خودآورده (۲۱۸).

ترکیبات وصفی در ۲۸ مورد به صورت مقلوب به کار رفته است. در برخی از ترکیبات وصفی مقلوب، یک صفت بیانی دگر هم بعد از موصوف آمده است: فروزان‌شمع خاموش (۹۳)؛ فریباچشم مستت (٩٤)؛ پهن‌دشت خموش (١٤٤)؛ نگون‌بخت ضحاک‌جادو (۱۸۹)؛ سهمگین‌رقص افسانه‌وار (۱۹۰)؛ زخمگین‌پلنگ خروشنده (۲۱۲)؛ خودکامه‌رفیقان تُنُک‌حوصله (۱۹۷).

٦. ٥. ١. انواع صفت بیانی (از نظر بار معنایی)

در بیشتر تحلیل‌هایی که از شعر توللی ارائه شده، فضای شعر او را تیره خوانده‌اند. در اینجا از طریق آمار صفت‌های به‌کار رفته، درصد صفت‌های بیانی با بار معنایی منفی و مثبت مشخص شده است.

صفات منفی: سرد، خاموش، سیاه، تیره و... .

صفات مثبت: گرم، روشن، دلاویز، تازه و... .

مجموع صفات: ٤٣٥

ردیف	تعداد صفات منفی	درصد	تعدد صفات مثبت	درصد
۱	۲۹۰	٦٦/٦٦	١٤٥	۳۳/۷۲

توللی در وصف معشوق از صفات مثبت استفاده می‌کند: ساق دلپذیر (١٢٦)؛ انگشتان گرم (٤٨)؛ بازوی نازآلود (٤٨)؛ زلف بویا (٤٩)؛ چهر پاک (٤٨)؛ نور دلاویز (٥٩)؛ لبخند تابنده (٨١)؛ پرتوی دلفروز (٨٢) و در وصف حال خویش و همسر و طبیعت و ... از صفات منفی استفاده می‌کند: غمخانهٔ تاریک نهاد (٥٤)؛ آرزوی سیه (٦٠)؛ عشق سیهکام سیه‌روز (٥٩)؛ امید تبهی (٦٠)؛ افسرده‌پیکرم (٤٣)؛ همسر بدعهد تباه (٦٤) [خطاب زن به توللی]؛ همسر آزرده (٦٣)؛ زنی مات و گریزنده (٦٤) و چهرهٔ بی‌جان و خموش (٦٤).

نمونهٔ ترکیبات وصفی

ترکیبات وصفی منفی	ترکیبات وصفی مثبت
گام هراس‌انگیز (۱۹)؛ دری فرتوت (۲۰)؛ بخت بد (۲۰)؛ آزرده‌گدا (۲۰)؛ غمخانهٔ تاریک (۲۲)؛ رخ اندوهبار (۳۵)؛ دل گمراه و پشیمان (٦٥)؛ سایهٔ شوم (٥٣)؛ آفتاب تشنه (٣٦)؛ عشق پرده‌سوز (۹۹)؛ چشمان خاموش (۱۰۹)؛ چشم تیره (۱۱۰)؛ رشک سینه‌سوز (۱۲۷)؛ قالب دردآلود (۲۳)	یارِ گرم (١١٦)؛ صبح دلکش (٣٦)؛ پیکر پاکیزه (۲۳)؛ پرسش پرمهر (۲۸)؛ شکل پری‌وار مسیح‌آسا (۲۳)؛ صبح نمناک (٤٨)؛ سراچهٔ مهرافروز (۱۰٥)؛ گل فرخنده (۸۸)؛ پرند سحرفام (۸۸)؛ شیب نرم شانه (۸۷)؛ دوش نقره‌فام (۸۷) گردن سپید، نمایان، سپیده‌فام (٣٦)

٦. ٦. کاربرد صفت به جای اسم (صفت‌زدایی)

ازجمله کارکردهای زبان شعر معاصر، «استفاده از صفت به‌جای اسم» است که هرچند در شعر کهن نیز گاه به شکل اندک به کار رفته، با شعر نیما و شاعران پیرو او، این روش کاربرد فراوان یافت (نک علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۱۵–۱۱۸). علاقهٔ توللی به صفت باعث شده که در مواردی صفت را به‌جای اسم به کار برد. در زبان‌شناسی به این عمل صفت‌زدایی می‌گویند (کریمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۰). در مجموع ۳۵ مورد صفت به‌جای اسم به کار رفته است. نمونه‌ها: یکی بدمست (۲۰)؛ ریاکاری بدخواهان (۲۰)؛ غمخوار بَدان (۲۰)؛ تیمار خسان خوردم (۲۱)؛ ناسپاسی گنه‌آلود (٦٥)؛ فسون راست‌نمایان کج‌نهاد؛ پاکیزه‌سیرتان بتر از جانور (۲٤٤)؛ کنون جفاکش پروردگان خویشتنم (۲۰۷)؛ فرو مُردم کز آن نشکفته پیوند (۱۸٥)؛ کهنه شد قصه ما تا به سحرسوختگان (۱۷٤)؛ دل کین‌توختگان (۱۷٤)؛ صدا بگذشت آن هنگامه پرهیز (۱۸٥).

٦. ٦. ۱. کاربرد اسم به جای صفت

همسو با همین علاقه، در فرایندی که می‌توان آن را صفت‌سازی نامید، اسم را به‌جای صفت به کار برده است. در نافه ۱٦ بار اسم در جایگاه صفت به کار رفته است: گفتار جادو (۱۷۸)؛ دیدهٔ حسرت (۲۰۲)؛ یاد فراموش (۹۳)؛ بازار فریب (۱۷۳)؛ چشم‌نوازش (۳۰)؛ اشک‌درودم (۳۰)؛ چشم رشک و عیب (٤۱) و لب پرهیز (۲۸).

٦. ۷. صفت شمارشی

در مجموع ۲۹ مورد صفت شمارشی در نافه به کار رفته است. این صفت‌ها شامل اعداد: یک/ یکی، دو، صد و هزار/ هزاران می‌شود. نمونه‌ها: دو بازو (۱۰۰)؛ صد شیوه (۱٦۰)؛ یکی نیلگون‌هاله (۱٦۰)؛ یکی گام (۱۹)؛ صد جلوه (۱۹۰)؛ صدهزار داغ گریبان‌سوز (۲۳۲)؛ کلامی دو (۲۲۲)؛ طفلی دو سه (۲۱۸)؛ صد نیاز (۲۱۲) و هزاران سرود (۲۲۲). صفت شمارشی در شعر توللی بیشتر به‌قصد اغراق در کمی یا زیادی موصوف به کار رفته است؛ بنابراین اعداد در شعر وی جنبهٔ کلی و کلیشه‌ای دارد و ذیل توصیف دقیق و جزئی در شعر رمانتیک نمی‌گنجد. مرحوم خانلری در این زمینه می‌نویسد: «شیوهٔ شاعری توللی به آوردن اوصاف بدیع، مخصوص و ممتاز است. در شعر او کمتر مفهومی از صفت خاص و دقیق جداست.... توللی نخستین کسی بود که در دوران اخیر به این گنج بیان دست یافت. در شعر توللی روشنی و تاریکی و سپیدی و سیاهی و رنگ‌های دیگر هیچ‌گاه در موارد مختلف یکسان نیستند. پرتو مهتاب گاهی سپید و نیم‌رنگ است و گاه نمناک و خواب‌آور.... سبک شاعری توللی را از روی این اوصاف متعدد غالباً تازه و بی‌سابقهٔ او می‌توان شناخت» (خانلری، ۱۳٦٥: ۳۰٦ –۳۰۸).

۷. تحلیل قید و کارکردهای آن در نافه

۷. ۱. قید حالت

از ویژگی‌های شعر رمانتیک توصیف حالات درونی شاعر است. ۲٥درصد از ابیات نافه دارای قید حالت است. از این تعداد، ۳۷ مورد توصیف حال خود شاعر است: من پیش او نشسته پریشان و دردمند (ن: ۳٦)؛ تشنه، ای بس که به آغوش گنه رفتی باز (ن: ٥٤)؛ اشک‌ریزان، سرآشفته فروبرده به چنگ (ن: ٦۳)؛ رخشان و دوان اشک‌درودم (ن: ۳۰)؛ بدرودکنان دور شدم دور (ن: ۳۱)؛ نالان و خسته‌نای و گران‌سنگ و بی‌شکیب (ن: ۱٦٦) و برهنه‌پای و پریشان موی/ گرفته‌نای و کبوداندام (ن:۷۰).

تعدادی از قیدها به‌صورت گروه قیدی آمده است: من مانده‌ام در این شب و این شمع تابناک/ دفتر به پیش و شعر پریشان و سر به دست (ن: ۳۷)؛ دست بر چانه در اندیشهٔ تلخ از سر درد/ رنگ جاوید زدم بر رخ رسوایی خویش (ن: ۱۲۰).

بیشتر قیود حالت که در توصیف حال خود شاعر آمده، بار معنایی منفی دارد: خسته (۱٦٥)؛ تشنه‌کام (۱۷۸)؛ لنگ‌لنگان (۱۷۸)؛ غمناک و بی‌امید (۱٤۳)؛ گریان (۱۰۹)؛ شتابان (۱۱۱)؛ اشک‌ریزان (٦۳۹) و پریشان و دردمند (۳٦). بیست‌وچهار مورد قید حالت در توصیف معشوق و متعلقات اوست: مستانه خرامید به سویم (ن: ۲۷)؛ دودی که می‌گذشت نوازنده بر لبش (ن:

۳۵)؛ خندخندان جلوه‌گر شد از نهفت (ن: ٤٨)؛ گرفت بانگ و خرامنده در حریم هلاک (ن: ١٤٤)؛ لب بر لب و ساغر زده در بستر من بود (ن: ٧٦) و رقصان خیال روی تو در آرزوی پاک (ن: ٣٧).

همان‌گونه که در نمونه‌ها مشاهده می‌شود، بیشتر قیود حالت که به معشوق نسبت داده شده است، بار معنایی مثبت دارد. معمولاً شاعر قیدهای تکراری کمی به کار برده است؛ قیدهایی چون: تشنه، مست، مستانه، آشفته و حیرت‌زده هر کدام دوبار تکرار شده‌اند.

۷. ۲. قید چگونگی (کیفیت)

درمجموع ١٤٢ مورد قید چگونگی در نافه به کار رفته است. قیدهای چگونگی، از نظر ساختار، تنوع بیشتری دارد.

قیدهای ساده: آهسته فرود آمد و بر در زد (ن: ٢٠)؛ فارغ از ریاکاری بدخواهان و تا تازه کند شرح ملالم را (ن: ٢٠)؛ پیچید در آن گوشهٔ خاموش/ آرام و سبک تک‌تک پایی (ن: ٣٠).

قیدهای مرکّب:

الف ـ قیدهای مرکّب (اسم +صفت) یا (صفت +اسم) یا (اسم +اسم)؛ مانند:

وز سینهٔ هر دخمه برآرد باز/ کفتارصفت لاشهٔ هر رازم (ن: ٢١)؛ روز ار چه دگر خوی و دگرسانم (ن: ٢٤)؛ کوشای سخن بود و به هربار (ن: ٢٨)؛ سبک رقص در کار بازیگری (ن: ٨٢)؛ قارون‌صفت به گنج گریزنده بسته مهر (ن: ١٦٦) و شعر من اگر شعله کشد گرم و روان‌سوز (ن: ١٥٠).

ب ـ قیدهای جمله‌وار؛ مانند:

می‌بینمت ز شور نهان، تشنه بر گناه (ن: ٤٢)؛ بر آن جلوه‌ها بوسه‌افشان ز دور (ن: ٨٣)؛ ز دوشینه گویای بس سرگذشت (ن: ٨٢)؛

ج ـ قیدهای مرکّب (حرف(بی، نا، به و...) + اسم یا صفت)؛ مانند:

تب نابه‌کام می‌کشد آهسته در برم (ن: ٤٣)؛ ناتراشیده به‌هم درشکند پیکر مهر (ن: ٦٥)؛ تکیه بر من زن و بی‌پرده نشین (ن: ٦٠)؛ بر بستر اوفتاده سبکبار و بی‌شکیب (ن: ٨٨)؛ خون به گرمی شعله‌ور شد در تنم (ن: ٤٩)؛ گاهی به خیره روشن و گه خاموش (ن: ١٠٤)؛ لب ناگشوده از پی افسوس و اعتذار (ن: ٢١٣)؛ بی اثر افتاده در حریم خداوند (ن: ١٩٤)؛ به عبث در پی شیرین لب پندار شدن (ن: ٢١٧) و دگر فریب کهن دوستان به هرزه مخور (ن: ٢١٧).

د ـ قید تشبیه؛ مانند: می‌خواستمش تشنه‌تر از کِشتهٔ بی‌آب (ن: ٧٦)؛ پرخنده کرده چون گل فرخنده روی خود (ن:٨٨)؛ شناور چو قو مرمرین پیکرت (ن: ٨٣) و بپاشیده هر نغمه چون بوی عود (ن: ٨٢).

ـ اضافه کردن «انه» به آخر اسم و کاربرد آن در جایگاه قید:

درودی گفت و هشیارانه بگذشت (ن: ١٨٥)؛ ولی در دست من دزدانه دستت (ن: ٩٤)؛

شاعر گاهی چند قید را پشت سر هم می‌آورد:

لبت سوزان و عشق‌آلود و نمناک/ به نرمی بر سرانگشتم همی سود (ن: ٩٤)؛ سحرگه بود و ما بیدار و بی‌تاب/ به دورافتاده از پیوند یاران (ن: ٩٣)؛ شوخک و شنگک شو و زن بی‌هراس (ن: ٢٣٣)؛ چنان گرم جنبید و چالاک و نغز (ن: ١٩٠)؛ چو برگیرم از نای شورنده کام/ عرق‌ریز و پیچان و برگشته‌رنگ (ن: ١٩٠).

این موارد در بحث «قید به جای صفت» در شعر معاصر بررسی شده است و کاربرد فراوانی دارد؛ ازجمله این شعر نیما که گفت «یک نفر دارد که دست و پایِ دایم می‌زند» قید دائم در جایگاهی بی‌واسطه پس از اسم نشسته و به‌عنوان یک صفت وظیفهٔ وصفی را به عهده دارد...»(علی‌پور، ١٣٨٧: ٩٩). توللی نیز در بیشتر مواقع از این روش استفاده کرده و درمجموع زیاد از قید و صفت‌های مشترک و جانشین هم یا جانشین اسم به کار برده است.

۷. ۳. قید زمان

قید زمان در نافه کم به کار رفته است و از این بسامد، «امشب» ٤ مورد، «شامگاهان» ۱مورد، «امروز» ۱ مورد، «این زمان» ۱ مورد، «دیر» ۱ مورد. کاربردها بسیار ساده است و گاه برای تأکید. قید «امشب» به‌ویژه در شعر «مرگ» زیاد به کار رفته و این با موضوع شعر که مرگ است، همخوانی دارد.

وای جانم رفت و نیمای من امشب بی‌پدر شد... (ن: ۲٤۸)

بی‌خبر کامشب نخواهد داشت سر بر زانوانم...

تا بجوید شامگاهان چون دگر روز از جهانم...

بی‌خبر کامشب نخواهد یافت دیگر در سرایم...(ن: ۲۵۰).

۷. ٤. قید افسوس

آه و افسوس خوردن از بایسته‌های فضای شعر رمانتیک است. توللی در نافه، ۲۰ مورد قید افسوس را به صورت‌های: وه، آوخ، وای، دریغا، دریغ، افسوس، فغان، اندوه و آه به کار برده است: «افسوس! که آن کاخ گمان‌پرور شبگیر» (ن: ۲۰۳)؛ «وای باز این سایه آمد تا در آویزد به جانم» (ن: ۲٤۷)؛ «وای! برخیزید تابوت آمد و خورشید سر زد» (ن: ۲٤۹)؛ «آوخ که هر نگاه که بستند بر تو باز» (ن: ۱۲٦)؛ «مست توام دریغ! که بس چشم رشک و عیب» (ن: ٤۱)؛

دریغ و افسوس شاعر گاهی به حال دردناک، غریب و پریشان خویش است: «وه! که می سوزم و پوزش به لب از رنج گناه» (ن: ٦۳)؛ «اندوه که ننواخت کَسَم روح سیه‌کام» (ن: ۱۵۱)؛ «افسوس که نشناخت کَسَم عشق سیه‌روز» (ن: ۱۵۱)؛ گاهی نیز **شکایت از دوستان و آشنایان**: «از این آشنایان دریغا دریغ!» (ن: ۱۷۰)؛ **گاهی شکوه از معشوق**: «نه با من بود تا بوسم لبش آه!» (ن: ۱۸۵)؛ «مست توام دریغ! که بس چشم رشک و عیب» (ن: ٤۱)؛ **گاه از روزگار**: فغان چه‌ها که در این روزگار باید و نیست (ن:۲۰۷)؛ «تا روزگار تجربه آید به سر دریغ» (ن: ۲٤٤)؛ و **گاه از مرگ**: «وای! باز این سایه آمد تا درآویزد به جانم» (ن: ۲٤۷)؛ «وای! جانم رفت و نیمای من امشب بی‌پدر شد» (ن: ۲٤۸)؛ «آه! گورستان هویدا گشت و گور من عیان شد» (ن: ۲٤۹) و «وای یاران! وای نزدیک آمد و نزدیک‌تر شد» (ن: ۲٤۸).

کاربرد بسیار قید افسوس نیز به عاطفهٔ رمانتیسم توللی تعلق دارد. شاعر رمانتیسم مدام در حال افسوس خوردن و آه کشیدن است و دریغ‌گفتن از روزگار خویش، معشوق و گاه نیز مرگ.

۷. ۵. قید مقدار

قید مقدار در نافه ۱٦بار به صورتِ «بس، بسا، ای بس، ای بسا، بسی و نفسی» به کار رفته است: شمعم نفسی ماند و سپس جان داد (ن: ۱۹)؛ بنهاده بس جدار جدایی میان ما (ن: ٤۲)؛ بس رنج گونه‌گونه که بربسته دست بخت (ن: ۱۵٦)؛ ای بسا نیش جگرسوز به دلداری تو (ن: ۱۱۵). قید مقدار آن هم به‌شکل‌هایی که شاعر به کار برده، بسیار کلی است و ازآنجاکه در فضای شعر رمانتیک بیان حالات و توصیف جزئیات مهم است، زیاد به کار نرفته است. شاعر بیشتر به قصد اغراق و تأکید در اسم یا صفتی خاص آن را به کار برده است:

بس سرنوشت تیره که چون مار خوشه‌زار (ن: ۱۵٦)؛ ای بسا نیش جگرسوز به دلداری تو (ن: ۱۱۵)؛ تشنه ای بس که به آغوش گنه رفتی باز (ن: ۵٤)؛ بس رنج گونه‌گونه که بربسته دست بخت (ن: ۱۵٦).

۷. ٦. قید تعجب

در مکتب رمانتیسم، قید افسوس و حسرت کاربرد بسیاری دارد و استفاده از قید تعجب نیز متناسب با این مکتب احساس‌محور و فردگراست. در شعر توللی بیشتر واگویی‌های فردی و غنایی تعجب و افسوس باهم در آمیخته‌اند. قید تعجب به‌صورت‌های: شگفتا، ای شگفت، وه و ای خوشا به کار رفته است:

فریدون تویی؟ وه! چه نغز است و گرم! (ن: ۱۷۸)؛ خود نیز شگفتا کـه ندانسـتم (ن: ۲۲)؛ شـگفتا اسـتخوانی‌دسـت کابوس (ن: ۱۱۱).

۷. ۷. قید تکرار

تکرار در همهٔ گونه‌های زبان اعم از زبان روزمره و ادبی هست و بدین‌جهت کارکرد تأکیـدی آن مشـترک اسـت. یکـی از دلایل تکرار در سخن تأکید است (غنی‌پور ملکشاه و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۱). شاعر برای تأکید بر چیزی و برجسته‌ساختن آن و تأثیر افزون‌تر آن، از تکرار استفاده می‌کند؛ وقتی قید، تکرار شود، این تأثیر دوچندان است. **در دفتر نافه،** قید تکـرار ۱۰ مـورد آن هم به‌صورت «باز» بیان شده است:

تا سوی درون بازکشد بازم (ن: ۲۱)؛ وز سینهٔ هر دخمه برآرد باز (ن: ۲۱) و بیرون کشد از سینهٔ من باز (ن: ۲۸)

جدول ۳، انواع قید و فراوانی آن در دفتر نافه

انواع قید	بسامد	درصد
کیفیت	۱٤۱	۵۱/۸۳
حالت	٦۷	۲٤/٦۳
افسوس	۲۰	۷/۳۵
مقدار	۱٦	۵/۸۸
تکرار	۱۰	۳/٦۷
تعجب	۸	۲/۹٤
زمان	۸	۲/۹٤

۸. تکرار ساخت در شعر توللی

مشکل شعر توللی باوجود تمام تلاش و همت ستودنی وی در ابداع و خلق واژه‌ها و ترکیبات خوش‌آهنگ و خوش‌تراش با آن شبکهٔ معنایی متنوّع و نمادین، ضعف‌های بسیاری دارد. اصلی‌ترین مشکل توللی در «تکرار ساخت» است، هر مصـراع از هر پارهٔ چارپارهٔ به‌دلیل محدویت موسیقی کناری، دچار تکرار ملال آور شده است، توللی به اعتقاد شفیعی کدکنی «بیشتر اهـل فصاحت است تا اهل بلاغت»(۱۳۹۲: ۵۰٦) و تعبیری دیگر «بیشتر به پوسته فکر می‌کند تا هسته» (شریفی، ۱۳۹٦: ٤۵). علاقـهٔ مفرط توللی به مفردات و ترکیبات زیبا و خوش‌فرم، سبب کم‌توجهی و غفلت وی از ساختار کلـی و تنـوع‌بخشـی فـرم شـعر است. این ساخت کلیشه‌وار و سطحی را صفات طولانی و پی‌درپی در ساختی اضافی نـام نهـاده‌انـد (علـی‌پـور، ۱۳۸۷: ۱۱۰–۱۱۱). صفوی در بحث موسیقی در متن، به اهمیت تکرار در سطوح واج، هجا، واژه، گروه، جمله و ساخت اشاره کرده اسـت؛ وی تکرار در ساخت را روشی مرسوم می‌داند که تا بی‌نهایت می‌توان آن را به‌سادگی ادامه داد تا به «توزان مضاعف» بینجامـد (صفوی، ۱۳۹۱: ٤۵٤–۵). شاهد مثال وی شعری از سپهری است:

الگوی «**گروه اسمی+ گروه حرف اضافه‌ای**»:

بارش شبنم روی پل خواب

پرش شادی از خندق مرگ

گذر حادثه از پشت کلام..... (سپهری)

چنین الگوهایی در شعر توللی تنوع ندارد و علت اصلی ملال خواننده از اشعار وی همین است؛ اشعاری چون نمونـهٔ زیـر که در یک ساخت و الگوی «**گروه صفتی+ گروه اسمی+ صفت بیانی + صفت بیانی**»:

این آن دو زلف بور دلاراست
این آن لبان گرم هوس‌خیز
این آن نگاه تند شرربار
این آن نگاه شوخ دلاویز (توللی، ۱۳۸٦: ۱۱۳)

یا الگو و ساختِ «**گروه قیدی+ اسم+ صفت**»:

دور آنجا که مرغ خستهٔ شب
دور آنجا که بوسه‌های سحر
دور آنجا که رازهای نهان
دور آنجا که در نشیب کمر ..... (همان: ۷۰)
در گوشه‌های آن ره قیراندود
در خوشه‌های آن شب بارانی (۱۵۸)

تکرار واژه و تکرار جمله در شعر توللی نمونه‌های بسیاری دارد و هرچند باعث حسن شعر و سبب غنای موسیقی آن است، در شعر توللی دچار نوعی ملال‌آوری شده است.

گیر و داری است **درین** جان **غبارآلود**
پیچ و تابی است **درین** مغز **هوس‌پرداز**
گیر وداری **که از این پس به که** بندم **مهر**؟
پیچ و تابی **که از این پس به که** گویم **راز**؟ (همان: ۱۷۳).

بی‌شک آنچه سبب سستی و ضعف زبان در این‌چنین چارپاره‌هایی شده، توجه بیش از حد به موسیقی کناری و غفلت از صور خیال و مضمون تازه است. صرف تازه‌سازی ترکیبات و ذکر و ایجاد کلمات و عبارات تازه در جایگاه ردیف و قافیه یا در متن شعر نمی‌تواند ضامن بقای شعر و شاعر شود.

نتیجه

توللی در دهه‌های ۳۰ و ٤۰ شاعری سرشناس و صاحب سبک بود. شعر او بیشتر از جنبهٔ محتوایی بررسی شده است. زبان شعر توللی دارای بینشی آگاهانه و سبک‌شناسانه است. توجه این شاعر به ساحت و ساخت چارپاره نشان از توجه و آگاهی او در نوسازی این قالب دارد که در آن کوشید زبان شعر را با لغات و ترکیبات تازه و تراشیده عرضه کند. همت و ارادهٔ او به ساختن صفت‌ها و قیدهای متنوع و انواع دستوری آنها در کنار تشبیه و استعارات تازه در دو دفتر شعر رها و نافه – که اساس مکتب و دیدگاه نوآورانهٔ توللی هستند- تأمل‌برانگیز است؛ چه اینکه این شاعر سعی کرد فصاحت سخن را بیش از بلاغت در پیش گیرد و بر این اساس شمار قیدها و صفت‌های این دو دفتر بسیار زیاد است و تنوع آنها سبب شکل‌گیری شبکهٔ واژگانی مکتب رمانتیسم توللی شده است؛ واژه‌هایی که نمودار عاطفهٔ و احساس اغلب غم‌زدهٔ شاعر است و از آن‌سو، نمایان‌گر توانایی وی در ساخت‌های دستوری قیدها و صفت‌ها در زبان شعر است. ناگفته نماند صفت‌های و قیدهای مشترک باهم زیاد دارد و گنجینهٔ قیدها و صفت‌های متنوع و نو درفتر «رها و نافه» نشان از توجه زیاد شاعر به کارکردهای این بخش از دستور زبان شعر دارد که با مکتب رمانتیسم نیز هماهنگی دارد.

در بحث فرم درونی قالب چارپاره نیز شاعر با اینکه کلمات و ترکیبات و تصاویر تازه‌ای برساخته و تنوع واژگانی و بخش صرف شعرش را برتری داده است، در ساخت و نحو هر جمله و مصراع دچار رکود و تکرار شده است.

در مجموع نگاه توللی بیشتر به واژگان معطوف است تا انسجام فرم و ساختار، در همین مسیر به مباحث دستوری قید و صفت توجه زیادی داشته است تا بخش واژگان زبان شعرش وسیع باشد؛ اما از ساختمان و فرم ذهنی به‌مانند شعر نیمایی غافل مانده است. صراحت بیان عاطفی و احساسی شدید (شاد و بیشتر غمگین) برخاسته از نگاه رمانتیک شاعر، او را از مبهم‌گویی هنری، به طرز شعر نیمایی دور ساخته است. صفت‌سازی و قیدآوری‌های متنوع توللی راهی برای فرار از شعر سنتی و پناه آوردن به زبانی تازه است؛ این زبان لزوماً به‌معنای نوآوری و معاصربودگی نیست. کارکردهایی که توللی از صفات و قیدهای مشترک و متنوع برساخته، توانایی شگفت او را در این زمینه نشان می‌دهد.

منابع

۱. مین‌پور، قیصر (۱۳۸٦). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

۲. باباچاهی، علی (۱۳۸۰). *این بانگ دلاویز، شعر و زندگی فریدون توللی*. تهران: ثالث.

۳. براهنی، رضا (۱۳٤۷). *طلا در مس*، ویرایش دوم. ۳ جلدی. تهران: زمانه.

٤. بهمنی مطلق، یدالله (۱۳۹۱). «تحلیل ساختار و محتوای قصاید فریدون توللی»، *سبک‌شناسی نظم و نثر(بهار ادب)*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ٤: ۳۹-۵٦.

۵. تسلیمی، علی (۱۳۸۹). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر(نظم)*. تهران: نشر اختران.

٦. توللی، فریدون (۱۳٤٦). *رها*. چاپ سوم. شیراز: انتشارات کانون تربیت: شیراز. تهران: چاپخانهٔ زیبا.

۷. _____ (۱۳۷٦). *شعلهٔ کبود: منتخب رها، نافه، پویه، شگرف، بازگشت و تازه‌های توللی*. تهران: سخن.

۸. _____ (۱۳٤۱). نافه. چاپ اول. تهران: چاپ زندگی.

۹. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸٦). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.

۱۰. حقوقی، محمد (۱۳٦۸). *شعر و شاعران*. تهران: انتشارات نگاه.

۱۱. خانلری، پرویز ناتل (۱۳٦٦). *هفتاد سخن* (هنر و شعر). چاپ اول. تهران: توس.

۱۲. رضادوست، شهرزاد، اوجاق علیزاده، شهین و امیرحسین ماحوزی (۱۳۹۸). « تحلیل قلمروهای مشبه و مشبهٌ بـه در اشعار فریدون توللی». *مجلهٔ فنون ادبی*، سال یازدهم شمارهٔ ٤: ۱٤۳-۱۵۸.

۱۳. روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران (شعر)*. تهران: روزگار.

۱٤. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹٤). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران(جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم)*. تهران: ثالث، چاپ سوم.

۱۵. زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، تهران: انتشارات توس.

۱٦. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱). *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، بحث در فنون شاعری و نقد شعر فارسی، چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی.

۱۷. سلیمانیان، حمیدرضا (۱۳۹۳). «نگاهی به زبان عارفان از چشم‌اندازهای معرفت‌شناسی و زبان‌شناسی». *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*، دورهٔ ۲، شماره ۱۱: ۱٤۳-۱٦٦.

۱۸. شریفی، فیض (۱۳۹٦). *فریدون توللی: شعر فریدون توللی از آغاز تا امروز*؛ (شعر زمان ما)، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

۱۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.

۲۰. _____ (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر فارسی معاصر*، چاپ دوم، تهران: سخن.

۲۱. شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو* (۱۲۸٤ – ۱۳۵۹)، چهار مجلد، تهران: مرکز.

۲۲. عابدی، کامیار (۱۳۸٦). *در زلال شعر، زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج*. ، چاپ دوم ویراست دوم: نشر ثالث.
۲۳. _____ (۱۳۹۰). *به یاد میهن* (زندگی و شعر ملک الشعرا بهار) . تهران: نشر ثالث.
۲٤. عبادیان، محمود (۱۳٦۸). *درآمدی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیّات*، ناشر: انتشارات جهاد دانشگاه تهران.
۲۵. علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷). *ساختار زبان شعر امروز*، چاپ ۳، تهران: فردوس.
۲٦. عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸٦ الف). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، *گوهر گویا*، دورهٔ اول، شمارهٔ اول: ۱۵۳-۱۸۳.
۲۷. _____ (۱۳۸٦ب). کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شمارهٔ ۱۸، ص۷۷-۱۰۲.
۲۸. غنی‌پور ملکشاه، احمد؛ محسنی، مرتضی و اصغر خوشه‌چرخ (۱۳۹۵). «مبانی تکرار در اشعار قیصر امین‌پور»، *فنون ادبی*، سال هشتم، شمارهٔ ۳، ۲۹-٤۲.
۲۹. کردبچه، لیلا؛ آقاحسینی، حسن و سید مرتضی هاشمی (۱۳۹٦). « کاربرد صفت در شعر معاصر »، *فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان. دوره ۹، شماره ۲ – شمارهٔ پیاپی ۱۹، صفحه ۱- ۱٦.
۳۰. کریمی، امین؛ رضایی، والی و متولیان نائینی، رضوان (۱۳۹۷). «صفت سازی و صفت زدایی در زبان فارسی از دیدگاه سرنمون رده شناختی»، *فصلنامه مطالعات زبان ها و گویش‌های غرب ایران*، سال ششم، شماره ۲۰: ۹۱ـ۱۰۷.
۳۱. کوپا، فاطمه و محسن اسماعیلی (۱۳۹۰). «طبیعت سیاه و شعر فارسی معاصر» ، نقد ادبی، دورهٔ ٤، شمارهٔ ۱۳: ۱٤۳-۱۷۰.
۳۲. نادرپور، نادر (۱۳۹۰). «گفتگو با نادر نادرپور شاعر معاصر، دربارهٔ دکتر خانلری و توللی»، *مجلهٔ بخارا*، سال چهاردهم، شماره ۸۵: ۸٤-۹۱.
۳۳. نوروزی داودخانی، نورالله (۱۳۹۱). «معانی، تصاویر و تعابیر مرگ در اشعار سهراب سپهری و فریدون توللی»، *پژوهشنامهٔ ادبیات غنایی*، دانشگاه سیستان و بلوچستان. دورهٔ ۱۰، ش۱۸: ۱۸۵-۱۹۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی