مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شماره۲۷، پاییز ۱۳۹۲،صص۱۷۳-۱۹۵

تطبیقی مابین عناصر زبانی سبک اصفهانی و شعر نیمایی

مهدی رضا کمالی بانیانی*

تاریخ دریافت: ۹۲/۱/۲۵
تاریخ پذیرش:۹۲/۵/۱۷

چکیده

بیان اندیشه در ادبیات با زبان صورت می‌گیرد. از این رو تجلی سبک گوینده در زبان اوست. در دوره‌های مختلف ویژگی‌های متفاوتی از زبان به عنوان ویژگی مهم یا درخور توجه، نظر افراد را به خود جلب کرده است. تحولات تاریخی و اجتماعی، و تغییراتی که در زبان هر دوره حاصل می‌شود، مجموعاً سبب می‌شود که در هر عصر شاعران یا نویسندگان به زبانی خاص سخن بگویند. در سبک هندی شاعران در تحلیل عناصر و پدیده‌های اطراف خود، جزئی‌نگر بوده و در جست‌وجوی معنای بیگانه، بسیاری از قواعد و هنجارهای مرسوم و سنتی را در هم شکستند. این نوآوری در بطن خود ویژگی‌هایی را داراست که *نیما یوشیج* نیز در در نوآوری‌هایش آنان را به کار برده است. شباهت‌های حاصله از سنجش این دو سبک، روابطی بینامتنی را مابین آن ایجاد می‌کند که در این مقاله به واکاوی این تشابهات و تناسبات پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: سبک اصفهانی، نیما یوشیج، عناصر زبانی، سبک هندی.

*دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
Mehdireza_kamali@yahoo.com

مقدمه

زبان ادبی و از آن جمله زبان شعر از نگاه زبان‌شناسان امروز، نه زبانی رمزواره و دور از درک و فهم افراد عادی است و نه دارای جوهر روحی و حیاتی خاصی که دخالت در آن، بی‌ادبانه قلمداد گردد. ابهام‌ها و ایهام‌های زبان شعر هرگز خارج از قواعد و گشتارها و استعدادهای زبان گفتاری غیر ادبی نیست، و شاعران تنها با کنش قوی خود به کشف قلمروهای جدید در زبان می‌پردازند(دلخواه،۱۳۷۷: ۸).

پیش از انتشار کتاب دوره زبان‌شناسی عمومی *فردیناند دو سوسور*(***Fredinande de sasuussure***)، *رومی یاکوبسن*(***Roman yakobson***)، *اوسیپ بریک*(***Osip Brick***)، *شکلوفسکی* (***Shklovsky***) و دیگران کاربرد زبان‌شناسی را در مطالعه هنر پی افکندند. آنان ترجیح می‌دادند که در زبان‌شناسی به جای توصیف ساختارهای زبانی، به بررسی شکل(Form) که آن را بیان محتوا نمی‌دانستند بپردازند(اسمیت:١٦). «آن‌ها اثر ادبی را آمیزه‌ای از عناصری هم‌چون آهنگ، صور خیال، نحو، وزن، قافیه و صدا می‌دانستند و ویژگی مشترک همه این عناصر را تأثیر آشنازداینده آن می‌دیدند»(علوی‌مقدم:۱۰۵)؛ و بر این باور بودند که زبان ادبی از زبان معمول فاصله می گیرد و نحو و واژگان را دگرگون کرده و تقویت، تحریف، کوتاه و واژگون می‌سازد(ر.ک: چامسکی،١٣٦٢ :٤١).

اما *سوسور* زبان را نظامی از نشانه‌ها معرفی کرد که می‌بایستی به دور از بررسی تحول تاریخی آن، به روش همزمانی بررسی شود. وی اعتقاد داشت «در سطح دستوری زبان شعری، آشکار است که شاعر برای بیان اندیشه‌های شاعرانه خود به ناچار در جاهایی قواعد آشنای دستور زبان را در چارچوب معینی در هم می‌شکند، و استعدادهای نهفته در واژگان و نحو را شکوفا می‌سازد و ترکیب‌ها و جمله‌هایی به کار می‌برد که در برابر زبان آشنا و مألوف، ناآشنا می‌نماید»(دلخواه،۱۳۷۷ :۱۰)؛ اما «از میان گونه‌های کاربرد زبان، سبک‌شناسی، بیش از همه به زبان در ادبیات توجه نشان می‌دهد

و بخش عمده پژوهش‌ها در این نشانه مطالعاتی بر شناسایی سبک‌های ادبی و زبان آن می‌باشد»(فتوحی،۱۳۸۸ :۲٤).

سبک‌شناسی در واقع گونه‌ای از تحلیل ادبی است که با تکیه بر روش‌های زبان‌شناسی، جنبه‌های مؤثر زبان و زیبایی‌های صور زبانی را در کانون توجه خود قرار می‌دهد(همان:۲٤)؛ «زبان‌شناس سبک را به حذف تعیین الگوهای کاربرد زبان در گفتار و نوشتار تحلیل می‌کند و هدف وی از بررسی‌های دقیق، تشخیص و طبقه‌بندی عناصر زبانی بکار رفته در متن است»(نیو مارک،۱۳۷۳ :٤۹).

با عنایت به اهمیت زبان در حوزه سبک باید گفت که هیچ سبکی یکدفعه ظاهر نشده است، بلکه تمهیدات و نشانه‌هایی از سبک کهن را می‌توان در سبک نو مشاهده کرد. به عبارتی بهتر می‌توان گفت پاره‌ای از عناصر زبانی شاعران سبک کهن را می‌توان در زبان شعری شاعران سبک جدید دید. به عنوان مثال می‌توان بعضی از خصوصیات سبک آذربایجانی را در سبک عراقی نیز مشاهده کرد. با عنایت به این که *نیما* در پی شکستن سنت‌ها و قواعد دست و پا گیر زبان شعر بر آمد، اما باز زبان شعر او و سبک نوین او بر ویرانه‌های سبک‌های پیش از خود استوار شده است. از سوی دیگر شاعران سبک هندی نیز در پی معنای بیگانه، طرزی تازه در زبان بودند. آن‌ها نیز بسیاری از سنت‌های کلیشه‌ای در شعر را نادیده گرفتند و از این لحاظ تناسب و شباهتی با کار *نیما یوشیج* داشتند. ازین رو با توجه به اینکه پیش از این جستار یا اثری به طور مجزا تأثیرات و شباهت‌های سبک *نیما* را با سبک هندی نکاویده، لذا در این مقاله عناصر زبانی سبک هندی و سبک نیما، و تأثیرات و تشابهات این دو با یکدیگر بیان شده است.

تصویر و توصیف

در شعر *نیما* برداشت تصاویر از از "اوبژه" به "سوبژه"، "سوبژه" به "اوبژه" بوده که خلاف شیوه شاعران سبک هندی است. در سبک‌شناسی ساخت‌گرایانه شیوه اجزاء متن

در ارتباط با یکدیگر و با کل اثر بررسی می‌شود، زیرا هر جزء به تنهایی اهمیت مستقل ندارد. در حوزه تصویرسازی غزل سبک هندی، هر بیت به تنهایی قطعه عکسی است که می‌توان از متن به حاشیه منتقل کرد، بدون این که تزلزلی در ساخت کلی شعر ایجاد شود. این از ویژگی‌های سبکی شاعران سبک هندی است که از ابزار هنری برای تصویرهای غریب و بیگانه و القای معنی، از طریق آوردن تمثیلی محسوس برای درک مفهوم ذهنی استفاده کنند. *صائب* ابراز کرده که:

یاران تلاش تازگی لفظ می‌کنند　　صائب تلاش معنی بیگانه می‌کند

(صائب،۱۳۷٤ :۱۹۸٦/٤)

در اغلب اشعار شکل هندسی اجزاء تصویر در سبک هندی، نظیر به نظیر به هم منطبق‌اند:

گرد غم را با دل پررخنه ما الفتی ست　　باشد آری آشنا با چشم پرویزن، غبار

از نشان خون نا حق کشتگان او را چه باک　　بال گنجشک است فرش آشیان شاهباز

(کاشانی،۱۳٦۲ :۱٥٦)

تصویربرداری مفاهیم ذهنی:　گرد غم　دل پرویزن (پررخته)　آشنا

شکل تصویر ذهنی در عینی :　غبار　روزنه های غربال　الفت

تصویر برداری مفاهیم ذهنی:　نشان　فرش آشیان　او　ناحق کشته

شکل تصویر ذهنی در عینی :بال گنجشک　خون　شاهباز　گنجشک

با حسن تعلیل و بیان ساده فقط از طریق پیوند کناری واژه‌ها، انتقال پیام صورت می‌گیرد. اینگونه نیست که به یکباره معنی در ذهن خواننده قفل شود. شاعر سبک هندی لایه‌های رسانگی را گرچه زمینی و محسوس اما بسیار ضخم انتخاب می‌کند:

چنانکه سایه ز پرواز مرغ می‌رود ز جـا مرا ربود ز جا، از رخم چو رنگ پریـده

(کاشانی، ۱۳٦۲ :۱۹۸)

معنی تلویحی این است: نظیر مرغ که سایه مرغ او را با خود می‌برد، رنگ کـه از رخ شاعر پریده او را هم با خودش (رنگ) می‌برد.

نیما هم مانند شاعران سبک هندی به نفوذ در بطن اشیاء و پدیده‌ها دست می‌زنـد، و مفاهیم را قابل دسترسی می‌سازد؛ اما در این شیوه تمام عینیت را جانشین تمـام ذهنیـت می‌کند، و رئالیسم جاری در جهان را از ذهن کهنه شعر ایران بیرون می‌ریزد:

ز نشیب دره ماران
به صفا پرداز صحن دره‌های جویباران در رسیدیم
چون بهشت عدن اما بود اما بود پر ممکن که فسون خواب‌آور زمزمه جویبارانش
آدمی را گرمی و سودا بکاهد
شور کم دارد
همچنان ابری که آرام
در فضای غمگسار یک شب خاموش می‌بارد.
زان مکانی بر سوی گلزاران خشک از بادهای گرم ره بردیم.
هر طرف جامی فتاده، بربطی بگسسته
عاشقی بگریخته، گفتی
کاروان یار رفته، مانده آتش خاموش او از او
که کنایت بود لحظه‌ای را پر ز ویرانی
که ز پی دارد
سست عنصر عمر انسانی

(نیما،۱۳۸۳ :۱۷۹)

می‌توان گفت نیما برای اجرای موسیقی خود در شعر فارسی، نظریات *نیچه* فیلسوف قرن نوزدهم آلمان را پیش رو داشته است. *نیچه* پندار اسطوره‌ای "آپولویی" و "دیونوسی" را منشأ زایش تراژدی یونان می‌دانست. او این دو شخصیت اسطوره‌ای را مشخصه‌هایی از تمایلات خلاق متضاد در آدمی می‌داند که کشمکش و تضاد بین آن‌ها، انسان را به تلاش بیش‌تر تحریک می‌کند؛ در نتیجه به رشد هنر در جهان می‌انجامد.

همان‌گونه که بیان شد در مقایسه سبک نیما با سبک هندی، این مسأله قابل بحث است که این همه نظیره‌گویی و اسلوب معادله در دیوان *صائب*، *کلیم*، *بیدل* و دیگر شاعران سبک هندی نتیجه تجربه‌ای عامیانه یا حکمت عامه است. در این بیت *کلیم*:

هر گران سنگی شود ز اندیشه روزی سبک آسیا را دانه می‌اندازد از تمکین خویش

(کاشانی،۱۳٦۲: ۱۰۲)

حصار تنگ معنی از زبان کوچه و بازار فراتر نمی‌رود. رمزگشایی در اغلب سروده‌های نیما ضروری است. زیرا اکثر اشعار وی به سبب پارادایم فشار، حاصل تصاویر رمزی است که به تدریج در کلیات، هنگامی که به میانه‌ها و شعر آزاد می‌رسیم به تمثیل‌ها و نمادهای سیاسی ـ اجتماعی مبدل می‌شوند. برای نمونه تمثیل (نماد) "مرغ شباویز" را که نماد "شاعر" در دوران اختناق سیاسی عصر پهلوی است، و نگارنده تا کنون شرح و تأویلی از آن در نقد نقادان ندیده مورد بررسی قرار می‌دهیم:

به شب آویخته مرغ شباویز
مدامش کار رنج‌افزاست چرخیدن
اگر بی سود می‌چرخد
و اگر از دست کار شب، در این تاریک جا مطرود می‌چرخد
به چشمش هر چه می‌چرخد، چو او بر جای
زمین با جایگاهش تنگ
و شب، سنگین و خون‌آلوده برده از نگاهش رنگ

و جاده‌های خاموش ایستاده
که پاهای زنان و کودکان با آن گریزان‌اند
چو فانوس نفس‌مرده
که در او روشنایی از قفای دود می‌چرخد
ولی در باغ می‌گویند:
به شب آویخته مرغ شب‌آویز
به پا زآویخته ماندن، بر این بام کبود اندود می‌چرخد

(نیما، ۱۳۸۳ :۲۰۲)

یکی دیگر از ویژگی‌های سبک نیما شخصیت‌بخشی به پدیده‌ها و جانداران در گستره بیان است. «جاده‌های خموش ایستاده» نماد انسان‌هایی است که در برابر ظلم و ستم طاغوت سکوت کرده، و هیچ حرکتی برای تحول و انقلاب از خود نشان نمی‌دهند. حشره‌ای که مخصوص مرغ شباویزست، از پس این دود (غم و اندوه زمان از نابسامانی اوضاع)، و "باغ" نماد جامعه شاعر، «بام کبود» شب تیره ملت، آسمان مه‌گرفته و آلوده ایران، تداعی معانی "بامداد". تشبیه "مرغ شب آویز" به "فانوس نفس‌مرده"(بدل مخیل)، و یکی دیگر از ویژگی‌های سبک نیما در حوزه آشنایی‌زدایی، شب (حکومت استبداد که مخالف حرکت و روشنگری است). نیما روشنفکری است که جز به ابهام در این زمانه پردود نمی‌تواند سخن بگوید. در حرف‌های همسایه اشاره دارد که «شما چرا از این ابهام که شما را پر عمق و لطیف و با شکوه می‌گرداند می‌پرهیزید؟ انسان نسبت به آثار هنری به اشعاری بیش‌تر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک، و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد».

این حکایتی کوتاه است "minisaga" از زندگی و اجتماع شاعر که باید تفسیر و تأویل شود. رویکرد دیگر "مرغ شباویز" می‌تواند نمادی از "شعر" شاعر باشد، که چون فانوس نفس‌مرده در جاده ایستاده زمان سوسو می‌زند، ولی هر دم از ترس حکومت یا

عدم درک اشعار او از اطرافش می‌گریزند، اما او هرچند چرخشش بی سود است، مدام تلاش می‌کند، چرخشی خلاف محور زمان.

زبان متعارف برای بیان درد *نیما* گویا نیست. هم‌چنین این شعر *کلیم* هم ظرفیت این همه را ندارد:

تنگنایی پرخس و خاشاک، هم‌چون آشیان ریزد از هم گر نشیند بر لب بامش غراب

(کاشانی،۱۳٦۲ :۱٤٥)

ابهام فاعل *نیما* به اندازه شعر «ری را RiRA»(نام زنی به طبری، یا آنیمای نیما، یا تنها یک صدا به تعبیر نقادانی دیگر) تواند بزرگ شود. ابهام شاعر سبک هندی تا شعاع داد و ستد مردم کوچه و بازار است[به استثنای اشعار عرفانی *صائب* و *کلیم* و ... که این اشعار عرفانی را هم در دوره‌های قبل از آن داشته‌ایم]. اما ابهام در شعر سبک هندی به سبب استفاده مفرط از استعاره و تشبیه و مجاز و اغراق‌ها، و ادعاهای عجیب و غریب ذهنی است که با نوعی سورئالیسم فکری خواننده را به پیچیدن به معناهای دوم و سوم، که گاهی به آسانی هم قابل دسترسی نیست بر می‌انگیزد، و سبب سردرگمی در پاسخ معماگونه‌های شاعر می‌شود. *بیدل* در غزلی گفته:

از خیالت وحشت‌اندوز دل بی‌کینه‌ام عکس را سیلاب داند خانه آیینه‌ام

(دهلوی، ۱۳۸۸ :٥٤٨)

در مصرع دوم آیینه(اطاق دل) با چسباندن و الصاق عکس(خیال معشوق) به هوای سیلاب ویران می‌گردد. واسطه‌ها به سبب ایجاز در وصول معنی به خواننده، راه پر پیچ و خمی را نشان می‌دهند.

یا این بیت از همان غزل *بیدل*:

حیرت احکام تقویم خیالم خواندنی است تا مژه‌واری وَرَق گردانده‌ام، پارینه‌ام

(همان:٥٤٩)

در مصرع اول ترکیب‌های حیرت احکام، تقویم خیال و «خواندن حیرت احکام خیال»، ابهام نحوی در دریافت معنا ایجاد کرده و گویا نیست. در مصرع دوم معلوم نیست شاعر مژه را مجاز برای چشم بر هم زدن(زودگذری عمر آدمی) یا مژه را به ورق یا مژه گرداندن را به گذشت یک سال، یا مژه را به جاروبی که احکام سال گذشته را با گریه از دل شاعر می‌شوید و سبب شفافیت و روشنی دل شده است، چون در بیت قبل به همین مطلب اشاره دارد:

بس که شد آیینه‌ام صاف از کدورت‌های وهم راز دل تمثال می‌بندد برون سینه‌ام

(دهلوی،۱۳۸۸ :٦٥٨)

شفیعی کدکنی برای بیت دیگری از *بیدل* که در دیوان او دشوارتر از همه جلوه نموده، دو صفحه قلم‌فرسایی کرده، که نشان از ابهام مضاعف و مفرط تصویرسازی در سبک هندی دارد. بیت این است:

شعله ادراک خاکستر کلاه افتاده است نیست غیر از بال قمری پنبه مینای سرو

(همان :۵۸۹)

بسیار طبیعی است که زبان *نیما* مارپیچ ذهنیت شاعران دوره صفوی را به سادگی بگشاید، و زبان وحشی کوهستانی را در قدرت تصویرگری خود بروز دهد:

ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال
آن زمان در حال آرامش
زندگی‌شان بود
وز فریب تازه زشت بدانگیزان
فکرت آنان نمی‌آشفت، از این رو
بود در آن جایگه سرگرم هر چیزی به کار خود
از پس برگ درختان به هم پیچیده آهسته
رنگ دل‌آویز خود را آفتاب

می‌پراکند و شبان نم‌گرفته در مه دائم
از فراز کوهساران، تیرگی‌شان را
خامش و بی همهمه، روی چمن‌ها پخش می‌کردند

(نیما، ۱۳۸۳ :۹۷)

دید *نیما* مرور طبیعت و دیدی امپرسیونیستی یعنی ترکیبی از لحظات متعدد است، اما چشم‌اندازی یکسان و بیان حس‌پذیری که نگفتنی‌ها را می‌گوید دارد. به همین سبب به تدریج که از منظومه افسانه(بیانی رمانتیک- ایده‌آلیسم) فاصله می‌گیرد، تحت تأثیر مکاتب قرن نوزدهم با درونی ساختن واقعیات خشن جامعه، به دنبال تصاویر زنده و زمینی شروع به آفرینندگی‌های سمبولیک و کاملاً متفاوت، و در عین حال برگرفته از طبیعت می‌کند. همین‌جا یادآور می‌شویم که دیدن واقعیت‌های بیرون، در سبک *نیما* بسیار متفاوت است با واقع‌بینی‌های شاعران سبک هندی، هر چند از نظر طیف جغرافیایی و تراوش هاله‌های سیاسی نیز در هر دو متفاوت است.

اما باید توجه داشت که *نیما* تنها به چرخش قالب شعر، آن‌گونه که در انشعابات سبک هندی(شعر وقوع‌گرا یا سوخت و واسوخت) می‌بینیم که آراسته به زبان محاوره‌ای نیز هستند قانع نمی‌شود. نیمه وسیع‌تر تفکر *نیما* در این میدان متوجه ساخت بیرونی شعر است. در سبک *نیما* هم مانند سبک هندی "معشوق" زمینی و شبیه به ریزه‌کاری‌های مینیاتوری شعر دوران هنر و معماری عصر صفوی است. اما تفکر سوررئالیسم از نظر پیچیدگی ذهن شاعر در آن موج می‌زند، در همین مسیر *نیما* حلقه گسترده‌تر عشق را به گردن شعر می‌آویزد؛ و در شعر «ری را» که می‌تواند تمثیل گسترده‌شده آنیمای *نیما* باشد، این گزینه بارزتر است.

به عبارتی "معشوق" نیما سه بعدی است، درونه، برونه، و (نیمه‌زمینی ـ آسمانی). به تعبیر نگارندگان این سطور اینجاست که شبیه پرتره‌ای کنده‌کاری شده به زمینه شعر

نقش می‌بندد. شاعر سبک هندی در یک بیت با دو مقایسه یک مفهوم را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

اما در هر دو سبک به سبب اراده نوآوری به یکی از جنبه‌های هنری(در *نیما* افتادگی‌های قاعده‌مند زبانی، و در سبک هندی به مواردی چون تناقض در معنا و تصاویر و انحطاط سخن و اندیشه و ...) توجه کم‌تر می‌گردد. ممتازترین نوآوری *نیما* که شاید خود وی در دوران نمایش ادبی نتوانست به تئوری آن لباس عمل بپوشاند، و این مهم را به پیروان متعدد پسا نیمایی محول کرد، ساخت یکدست خروج از هنجار زبان و سبک بود. در منظومه «مانلی» با آنکه در ابتدای آن *نیما* اشاره کرده است: «در این اشعار خیلی دستکاری کرده‌ام که خوب‌تر و لایق‌تر از آب در بیاید»(نیما، ۱۳۸۳: ۳۵٦) اما زبان هم‌چنان آشفته و ناهنجار و ناهموار است؛ و گاهی به زبان شعری می‌ماند که کسی به قصد تمسخر و تقلید گفته باشد:

موج برخاست ز موج
وز نفیری کانگیخت،
بگرفت از بر هر موجی بگریخته دیگر موج اوج
مرد را آنچه که می‌بودش در فرمانش رفت از دست به در و آمد بیم از آنش
او زفت آمدن موج به جان شوریده
آمد اندیشه به کارش باریک
گفت با خود: چه شبی!
با همه خنده مهتابش بر من تاریک
چشم این ارزق، چه گشاده است به من وحشتبار!
وای من، بر من زار!

(نیما،۱۳۸۳ :۱۰٦)

لذا در شعر *نیما* هر چند آن وسواس و نکته‌بینی که در سبک هندی به چشم می‌خورد و فرو رفتن در لایه‌های ذهن، جهت کشف مفهوم انتزاعی را نمی‌بینیم، اما ابهام درست در همان امتیازمندی یعنی ظرافت «آشتی‌دادن فرهنگ عام با فرهنگ شعری مدرن» توسط *نیما* چشم‌انداز فراوان دارد که این خصلت نواندیشی وجه گسترده الگوپذیری از وی را بر می‌انگیزد. در زبان *نیما* نمی‌توان دیگر به دنبال زبان ادبی فاخر و شسته رفته فارسی رفت، بلکه زبان شکسته، به هزاران آینه و تکه کوچک و درخشان بدل می‌شود که می‌توان مانند کلایسدوسکپی با چرخاندنش الگوهای زیبایی از شعر حماسی، عاشقانه، سونت و ... را تماشا کرد. چنانکه نسل‌های پس از او هر کدام ژانرهای شعری خاص را متبلور می‌کنند. شعر کریستالیزه *سهراب*، شعر ستبر و خشن *اخوان*، شعر تصویری *نادرپور*، شعر سیاه *سیاوش کسرایی* و ... هر کدام به اعتلای خویش دست می‌یابند. سپس شعر *شاملو* که مانیفست شعر جهان وطنی خود را به عنوان شعر سپید ایران در روح آزاد شعر نوی نیمایی می‌دمد، و اغلب برای رساندن ایده و منظور روشنفکرانه با دقت و وسواس ویژه‌ای به کار می‌رود و این خود باعث دشوارگشتن زبان شعر *شاملو* نیز گردیده است.

بنابراین نو بودن شعر *نیما* نسبت به نو بودن شعر سبک هندی به نوع انتقال مفاهیم است، که هنوز در سبک هندی زبان فلسفی و انتزاعی علی‌رغم ملموس و محسوس شدن پدیده‌ها جاری است، اما در شعر *نیما* سبک زبان از فلسفی به روایی، و سادگی و باز در محور عمودی و نه خطی دگردیسی می‌یابد؛ که این تغییر ناگهانی را می‌توان در لحن و انتخاب واژه‌ها و بکارگیری هنجارهای گوناگون در گذر از سنت به مدرنیسم نیمایی مشاهده کرد.

این در حالی است که *نیما* روح زمان است، و آن حرکت کیهانی تفکر را در محتوای شعر با یک چرخش و انقلاب ساخت آغاز می‌کند. به همین دلیل مخالفان و معاندان زیادی را از پیش رو می‌گذراند. چنان که *آل احمد* گوید: «شاعر کارد می‌بست» و

اسماعیل شاهرودی از قول *نیما* نقل می کند، «در کنگره نویسندگان وقتی که *نیما* شعر می‌خواند، *بدیع الزمان فروزانفر* را دیده بود که زیر میز رفته و می‌خندد. *فروزانفر* گفت: «چطور این مرد نمی‌فهمد که شعرش وزن و قافیه ندارد؟».

اما باید گفت که ابهام در شعر *نیما* دو چندان ابهام در اشعار سبک هندی جلوه می‌نماید؛ و بیش از نیمی از این ابهامات روی تأویل یا تفسیر منشوری واژه‌ها و ترکیب‌هاست، وقتی که در متن شعر تا پایان آن قرار می‌گیرند. بدین معنی که گاهی یک واژه که قرار است به تازگی در شعرهای آزاد *نیما* اسطوره شود، سرنمون‌های متعددی را از قومیت‌های گوناگون تاریخی به دست می‌دهد، که تأویل پذیری شعر را دشوار می‌سازد؛ و همین نیاز به تأمل در ژرف ساخت معنا با توجه به ساختار نیمه برهنه شعر *نیما*، شگفتی مضاعفی نسبت به شگفتی مقایسه‌ای سبک هندی در خوانش شعر به وجود می‌آورد تا نپنداریم که دایره تفسیر تک‌بیت‌های سبک *صائب*(به عنوان نماینده سبک هندی در ایران) گشاده‌تر از دایره نوری سبک نیماست.

برای مثال در واکاوی شعر «سیولیشه» *نیما یوشیج* و همارایی خوانش‌های این شعر، هفت شاعر و منتقد(*م ـ آزاد*، *شاپور جورکش*، *فتاح رنجبر*، *عنایت سمیعی*، *هادی محیط*، *داریوش مهبودی*، *محمود نیکبخت*) و هشتمین یا نهمین منتقد *مسعود توفان* که به طرزی مدرن و قدرتمند به نقد و نظر آن دیگران پرداخته، قیاس بی نهایت متن را به معرض نمایش گذاشته است که یکی "سوسک طلایی" *شاملو* را برگرفته از "هایکوهای ژاپنی" می‌داند، دیگری شب‌پره ساحل نزدیک *نیما*، آن دیگر مناظره پروانه با شمع سعدی را زمزمه می‌کند و کسی هم انگاره‌های *نیما* در حرکت به سوی شعر نو و گریز و لغزش او از سنت قافیه‌ای را متذکر می‌شود، و نهایتاً دید مدرن *نیما* و «جریان خود آگاه» از آن دست که مثلاً در کار جیمز جویز و ورودیه «بیداری فینگان» او می‌بینیم، در آهنگ کلام *نیما* به گوش نقادان می‌رساند؛ و ابهام تا آن حد است که به گفتی *مسعود توفان* «معناهای درهم تنیده شده، گفتار را از رفتار باز می‌دارند، تازه پس از آنکه گفتار،

یکی از نخ‌های این کلاف و نوشتاری را بیرون کشید(مثلاً تصمیم گرفت، مهر با کسره بخواند) معنایی آسان‌یاب به دست نمی‌آید. چنانکه انگار در همین رشته نخ هم کلاف‌هایی از معنا به هم پیچیده شده که یادگار از رمزگان نوشتار است. به استعاره می‌توان گفت که گفتار در این جا به جهانی بسلا (mani fold) سفر کرده و اینک هنگامی که می‌خواهد اجسام چندان بعدی شگرفی را که در آن جا دیده، در دنیای چهار بعدی ما شرح دهد، زبانش به تته تپه می‌افتد».

این شکوه شکوفا ساختن شعر توسط *نیما* است. تا ابعاد منشوری شعر او را به نظیره‌گویی‌های سبک هندی نکاهیم، که آن‌ها نیز به طرز تازه خود قسم یاد می‌کنند:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب که جای بلبل آمل در اصفهان پیداست

(صائب، ۱۳۷٤ :۱۰۱۲/۳)

گفتنی است مضمون‌پردازی و نوجویی شاعران سبک هندی، هر چند تقلیدی نیست(به‌ویژه در مصرع دوم ابیات که نقطه خلاق شاعر را نشانه می‌رود)، اما به هیچ وجه جرأت ترکاندن قالب و بیرون‌آمدن از ساختار منجمد گذشته را مانند خلاقیت و هنرمندی‌های *نیما* نداشته است. با این وصف سبک *نیما* یکدستی و همگنی سیمانی سبک هندی را تا زمان *نیما* در خود تجربه نکرده است. استفاده مفرط از زبان عامیانه را متجلی‌ترین هنجارگریزی سبکی در این نوع اشعار می‌توان دانست. ترفند شعر سبک هندی غوطه‌ورشدن زبان در کشف روابط مردم با مردم یا مردم با پدیده‌ها و فرو رفتن در غار کهنه اندیشه‌های عامیانه است. همین هنر منحصر به فرد شاعر عصر صفوی را متقاعد کرده است که از این طریق، سبک جدیدی را به روند ادبیات (شعر) ارزانی دارد:

لب پیاله ز تبخال رشک می‌سوزد که نشئه وقف لب جویبار کشمیر است

(کاشانی، ۱۳٦۲: ۱۰۸)

ز سودا حرف مردم گوش‌کردن شد فراموشم ز خشکی مغز سر گردید آخر پنبه در گوشم

(کشمیری،۱۳٦۲: ۱۳۰)

اگر ایـن رویکـرد در شـاعران سـبک هنـدی"هنجـارگریزی سـبکی" دانسـته شـود، می‌بایست در این مورد توضیحاتی را متذکر شد. اصطلاح "هنجار گریـزی" انحـراف از نرم(De Diation) برگرفته از حوزه زبان‌شناسی مدرن و نقد زبـان‌شناسـیک اسـت، و از رهگذر زبان انگلیسی به مباحث نقد ادبی، و زبان‌شناسی فارسی به هر نوع استفاده زبانی (از کاربرد معناشناسیک تا ساختار جملـه) کـه مناسـبات عـادی و متعـارف زبـان در آن رعایت نشود اشاره دارد. با این تعریف برای مثال هنجار زبـان ایجـاب مـی‌کنـد جملـه «رفت تا لب ...» با اسم مکان تکمیل شود، و به صورت «رفت تـا لـب رودخانـه، دریـا، حوض، و الخ» درآید، اما وقتی شاعر می‌نویسد:

ولی نشد
که روبه‌روی وضوح کبوتران بنشیند
و رفت تا لب هیچ

(سپهری،۱۳۸۱ :۱۱۵)

این هنجار در هم می‌ریزد و به برجستگی زبان منجر می‌شود. در نقد زبـان‌شناسـیک بررسی موارد انحراف از نورم یکی از شـیوه‌هـای اساسـی در درک و انتقـال پیـام مـتن می‌باشد. انحراف از نورم و هنجارگریزی شامل انـواعی چـون، هنجـارگریزی گفتمـانی، معنی‌شناسیک، نحوی و .. است.

نیما معتقد است: «زبان عوام آنقدر غنی نیست، زبان عوام در حدود فهم و احساسات خود عوام است. اما زبان شعر آرگوی خاص است. کسـی کـه بـه زبـان اراذل و اوبـاش می‌چسبد و با اصرار تمام سعی دارد که ساده و عوام‌پسند کلمات را مرتب کند، مثل این که افسون فریبی او را سراندرپا انداخته است، به عالم فکر عوام نزول کرده است»(نیمـا، ۱۳۸۳ :۱٥٤). ضمن اینکه او هم در کنار واژه‌های آرکائیک از زبان آرگو هم ابا ندارد.

مرغی نهفته بر سر بام سرای مـا مبهم حکایت عجبی ساز می‌دهد

(نیما، ۱۳۸۳: ۱٤٦)

یا:

من به تن دردم نیست
یک تب سرکش تنها پکرم ساخته
دانم که چرا

(همان:٦٥)

بزرگ‌ترین هنجارگریزی *نیما* در حوزه‌های ساخت و بافت شعر روی می‌دهد؛ هنجارگریزی در قافیه که به جای وزن عروضی وزن شکسته به کار می‌رود و در این نوع شاعر مقید به تساوی طولی مصراع‌ها نیست، آمدن قافیه مقید به احساس و آهنگ درونی شعر است:

مانده از شب‌های دورادور/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
بر مسیر خامش جنگل/ فاعلاتن فاعلاتن فع
سنگ‌چینی از اجاقی سرد/ فاعلاتن فاعلاتن فع
اندرو خاکستر سردی/ فاعلاتن فاعلاتن فع

افعال و عبارت‌های فعلی تازه

به عنوان مثال *بیدل دهلوی* با استفاده از واژه آینه، این افعال مرکب را ساخته است: آینه‌شدن، آینه‌ساختن، صیقل آینه‌بودن،آینه چیزی بودن و امثال این‌ها که غالباً به معنای آشکار ساختن، ایجاد کردن و نمودار کردن چیزی است. به‌طور خلاصه می‌توان علل ایجاد این‌گونه عبارت‌ها و افعال را به صورت زیر خلاصه کرد:

۱.به دلیل ایجاد هنجارگریزی توسط تصاویر فرعی به دور از مرکزیت تصویر اصلی(کاظمی،١٣٨٦ :۹۱).

۲.به دلیل تداعی‌شدن تعبیرات کنایی در ذهن شاعر، و ساخت این افعال با عنایت به آنان.

۳.به دلیل عدم اتکای بسیار به زبان محاوره(شکست مقطعی‌شدن معنای این افعال).

٤.به دلیل ایجاد گونه‌ای سیالیت و دگرگونی معنایی در معنای این افعال.

۵.به دلیل دادن نیروی اطلاع بخشی بیش‌تر به فعل.

٦.به دلیل بخشیدن قدرت و حیاتی تازه به فعل.

به عنوان مثال می‌توان نمونه‌های زیر را از *بیدل دهلوی* ذکر کرد. بیدل در بیت زیر غبار چیزی بودن را به معنای "مانع چیزی شدن" می‌داند:

جوش اشیا اشتباه ذات بی همتاش نیست کثرت صورت غبار وحدت نقاش نیست

(بیدل،۱۳۸۸: ٤٥٦)

و یا عبارت "داغ چیزی نبودن" که به معنای اسیر چیزی نبودن می‌باشد:

کس ز افسون تعین داغ خودداری مباد چون گهر عمری است در دریا ز دریا رفته‌ایم

(همان:۱۰٦۵)

کاظمی درباره عبارت فعلی بالا می‌گوید: «خاصیت گوهر است که با این خودداری، خود را در درون دریا از آن بیرون برده است»(کاظمی،۱۳۸٦ :۹٦).

اما این کار از ابتکارات *نیما* و مورد علاقه او نیز می‌باشد. *حمیدیان* به نقل از خود *نیما* می‌آورد: «این کار نه تنها اشکالی ندارد بلکه خوب هم هست و چه لزومی دارد که همواره در محدوده قواعد و هنجارهای گذشته باشیم»(حمیدیان،۱۳۸۳: ۳۱۳). به عبارتی روشن‌تر *نیما* با این تغییر قصد دارد که فعل را زنده و دارای قدرتی تازه و نیروی اطلاع‌بخشی بیش‌تری بکند. وی بسیاری از فعل – واژه‌ها را با معانی ویژه خود و با دلالت‌های تازه شاعرانه به کار می‌برد، و از آن‌ها چیزی طلب می‌کند که پیش از او دیگران نخواسته بودند. برای نمونه فعل بستن را در ترکیبی نو در شعر «شهر صبح» به کار برده است:

خنده صبح در دهانش بست نقشه دلگشای روز سپید

(نیما،۱۳۸۳ :۲۵۸)

و یا در بیت زیر:

گفتمش خنـــده نبنـــدد پس از ایـــن آفتـــابی نـــه چراغـــی بـــا مـــن

(همان:۷٤٥)

و یا فعل نظاره بستن به جای نظاره کردن در عبارت زیر:

نومید بسته هر که به رویش نظاره‌ای

(همان:۸۰۲)

ساز داشتن به جای ساز کردن:

گریه از بهر چه می‌دارد ساز

(همان:٤۲۳)

حوزه تشبیه

اگر دستگاه بلاغی را شامل همه تصاویر و تزئینات بدیعی و بیانی بدانیم، تشبیه مهم‌ترین عنصر سازنده این دستگاه است؛ که صورت‌های دیگر خیال مانند استعاره، تشخیص و حتی رمز و کنایه از آن ناشی می‌شود. تشبیه نشان‌دهنده وسعت و زاویه دید شاعر است. نشان می دهد که شاعر چگونه توانسته میان اشیاء و عناصر به ظاهر بی‌ارتباط و متنوع پیوند ایجاد کند، ارتباطی که با هیچ دید و توانی جز دید و توان شاعر دریافت نمی‌شود(شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۷).

درتشبیه لطافت‌های و زیبایی‌هایی است که کلام را در نظر مخاطب، دلپذیر و دلنشین و وی را نسبت به پذیرش آن راغب می‌سازد. روشن ساختن زوایای کلام و نزدیک کردن مفهوم آن در ذهن مخاطب از دیگر مزایای تشبیه است(نصیریان،۱۳۸۰: ۱۲۵). *شفیعی کدکنی* بهترین نوع تشبیه را آن می‌داند که صفات مشترک بیش‌تری باشد، چنانکه یادآوری نوعی اتحاد باشد(شفیعی کدکنی،۱۳٦۰ :٥٦) *فرشیدورد* علت این امر را

در این می‌داند که «مشبه و مشبه به عین هم و متحد با یکدیگر به نظر می‌رسند» (فرشیدورد، ۱۳۸۰: ٤٨٥).

در سبک هندی تشبیه به‌ویژه تشبیه تمثیلی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است. شاعر برای عینیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و معقول یادشده در مصرع نخست از این شگرد بسیار سود جسته است. به عبارتی روشن‌تر می‌توان گفت شاعران سبک هندی (به‌ویژه بیدل دهلوی) نخست پیچیدگی و ایجاز را به نقطه‌ای می‌رسانند که ذهن مخاطب عادی در درک آن دچار مشکل می‌شود؛ بعد شاعر برای اینکه مخاطب مفهوم مورد نظر را آسان بپذیرد، با تشبیهی موضوع را محسوس می‌کند.

همین شگرد را در اشعار *نیما* نیز می‌توان مشاهده کرد. *نیما* که به عمد قصد دارد کلام را از پیچیدگی رها نماید و آن را به سادگی زبان عامه نزدیک کند، از تشبیه بسیار سود جسته است. اما گاهی اوقات از تشبیهاتی استفاده کرده که در میان شاعران طرز تازه نیز مرسوم بوده است. مانند نمونه‌های زیر:

– تشبیه نخوت به باد

نیما:

آن بخیلان ادعاشان می‌رسد بسیار
جمله سرشان پر ز بادِ نخوت و پندار
اگرم در کار خودند

(نیما، ۱۳۸٤:۳۸۱–۳۸۰)

صائب:

هوا در پرده بیگانگی دارد تو را صائب تهی از باد نخوت کن سر خود چون حباب اینجا

(صائب، ۱۳۷٤ :۱۲۵/۱)

حوزه استعاره

شاعران سبک هندی در جست‌وجوی معانی بیگانه، و به دلیل محدودیت بیت، گرایش بیش‌تری به استعاره داشته‌اند. این شگرد امکان این همانندی بیش‌تر را مابین مشبه و مشبه به در جمله فراهم می‌کرد. این همانندی یادشده مرز تشبیه را از بین برده و مشبه به را همانند مشبه، محسوس و ملموس می‌کند. اما *نیما* در استفاده از استعاره، شباهت‌هایی با شاعران سبک هندی دارد. در زیر پاره‌ای از این شباهت‌ها اشاره شده است:

-.دود استعاره از آه

نیما:

نفس نگیردم از چه؟

از چه نخیزدم ز جگر دود

(نیما،۱۳۸۳ :٤٨٩)

بیدل:

افسوس نخوز از نفسم دود بر آورد آبی که برو من زدم آتش به جگر زد

(بیدل،۱۳۸۸: ٤٦٠)

کنایه

نظر داشتن به معنایی دیگر به غیر از معنای ملفوظ ذکرشده، یکی از شگردهای شاعران طرز تازه و *نیما* در نوآوری‌هایشان می‌باشد. این آرایه به آن‌ها این امکان را می‌داد که نه‌تنها زبان را از حالت ایستایی بیرون آوردند بلکه معنای سنتی آن واژه‌ها یا عبارات را نیز در هم بشکنند. اما گاهی اوقات *نیما* نیز از کنایات مرسوم در دوره صفوی و سبک اصفهانی استفاده کرده است. در زیر به نمونه‌ای اشاره شده است:

سرمست می‌باید از باد بروت خودپسندی داشت

(نیما،۱۳۸٤: ٤٦٥)

بیدل:

تا خجالت بشکند باد بروت سرکش موی چینی بر علم‌های شهان پرچم کنم

(بیدل دهلوی،۱۳٦٦ : ۸۵۸)

نتیجه بحث

زبان در دوره‌های مختلف نقش‌های گوناگونی را بازی می‌کند. اصلی‌ترین و برجسته‌ترین نقش زبان، تشخّص بخشیدن به سبک هر دوره می‌باشد. در چنین جایگاهی زبان برای بیان نوع هر نوع تجربه به شیوه خاص آن دوره به کار گرفته می‌شود. می‌توان گفت عناصر زبانی هر دوره(هر سبک) ویژگی‌های خاص را به خود اختصاص داده است. اما زبان هر سبک جدید یک دفعه ظهور پیدا نمی‌کند و پایه‌ها و ستون‌های خود را بر ویرانه‌ها و خرابی‌های سبک پیش از خود می‌سازد. از این رو ممکن است ویژگی‌هایی از عناصر زبانی سبک پیشین در سبک نو نمود داشته باشد.

در سبک هندی نیز با توجه به نوگرایی‌های شاعران طرز تازه می‌توان نوآوری‌ها و هنجارهای بی شماری در عناصر زبانی مشاهده کرد. این فراهنجارها، سبب‌ساز تغییراتی در قواعد دستوری، نحو جملات، صور خیال، ترکیبات و ... در زبان شاعران گردید که باعث برجسته سازی این عناصر در بیان شاعران شد. *نیما یوشیج* نیز تغییرات زیادی در عناصر زبانی شعرهایش وارد کرد که تناسبات و شباهت‌های فراوانی با باریک بینی‌ها و جزئی نگری‌های شاعران در سبک هندی داشت. با توجه به پژوهش انجام گرفته می‌توان گفت *نیما* در استفاده از تشبیهات، استعارات، کنایات، عینیت بخشی به تصاویر ذهنی(در جهت نزدیک کردن زبان شعر به زبان گفتاری)، ترکیبات اضافی، بهره گیری از

صفات، بکار بردن عبارات فعلی در معنای مجازی و ... همانندی‌های بسیار نزدیکی با شاعران طرز تازه داشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

آشوری، داریوش.۱۳۸۰. **شعر و اندیشه**. تهران: مرکز.

امین پور، قیصر.۱۳۸۳ . **سنت و نوآوری در شعر معاصر**. تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی.۱۳۷۷. **خانه ام ابری است**. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران(سروش).

حمیدیان، سعید.۱۳۸۳. **داستان دگردیسی(روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)**. تهران: نیلوفر.

خالقی، برزگر و کامیار عابدی. ۱۳۷۹. **تصویرها و توصیف‌ها در شعر معاصر ایران**. تهران: آتیه.

ژان، ایوتادیه.۱۳۷۸ . **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا.۱۳۷۹ . **شاعر آینه‌ها(بررسی سبک هندی و شعر بیدل)**. تهران: آگه.

علی پور، مصطفی. ۱۳۷۸. **ساختار زبان شعر امروز**. تهران: فردوسی.

غلامرضایی، محمد.۱۳۷۷. **سبک شناسی شعر پارسی(از رودکی تا شاملو)**. تهران:گلشن.

لنگرودی، شمس.۱۳۷۲ . **سبک هندی و کلیم کاشانی**. تهران: مرکز.

کاشانی،کلیم.۱۳٦۲. **دیوان**. با مقدمه مهدی افشار. تهران: توس.

یوشیج، نیما.۱۳۸۳ . **کلیات اشعار(دنیای شجاع نوم)**. به کوشش سیروس نیرو. تهران: کتابسرای تندیس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی