شیوه‌ها و کارکردهای هنری ایجاز در شعر معاصر
(با تکیه بر اشعار نیما، شاملو، اوجی)

دکتر سیدمحمد هاشمی
دانش آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
دکتر رضا ستاری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
دکتر معصومه محمودی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی مازندران

چکیده
نگارندگان این پژوهش با هدف دستیابی به‌شیوه‌ها و کارکردهای بلاغی و هنری ایجاز در شعر معاصر، سه جریان شعری نیمایی، سپید و شعرکوتاه را برگزیده و از هر جریان، آثار مکتوب یک چهره شاخص را بررسی و تحلیل کرده‌اند. با بررسی شعرهای نیمایی نیمایوشیج، شعرهای سپید شاملو و شعرهای کوتاه منصور اوجی، شیوه‌های دستیابی به ایجاز در سه حوزه نشان داده شد که عبارت است از: ایجاز حذف (حذف فعل و حذف آغازین و پایانی)، ایجاز قصر(نماد و تلمیح) وایجاز دستوری (قید، واژه‌سازی و تغییر فعل) که با انگیزه‌ها و کارکردهایی چون قافیه‌سازی و تقویت موسیقی، پرهیز از تداعی حسرت، تأکید بر یک واژه یا مفهوم، نمایشی‌کردن اندیشه، تعلیق معنا، ابهام‌آفرینی، فضاسازی، انتقال مفاهیم گسترده، توسعه زبان و خلق غرابت و آشنایی‌زدایی صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، ایجاز، کارکردهای هنری، معانی و بیان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۹
* نویسنده مسئول: hashemi0284@gmail.com

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

۱. بیان مسأله

اصل اقتصاد زبانی، فرایندی است که در انتقال سریع اطلاعات در ارتباطات کلامی و نوشتاری نقش تأثیرگذاری دارد. این اصل، گوینده را به تولید حداقل عناصر زبانی وامی‌دارد؛ این امر در دوره معاصر به‌سبب انقلاب ارتباطی اهمیتی افزون یافته است. در این میان، بسیاری از شاعران امروز نیز به انتقال سریعتر پیام خود توجه ویژه‌ای می‌کنند. این دسته از شاعران می‌کوشند تا مفاهیم موردنظرشان را در قالب عبارتهایی کوتاهتر و با کلماتی کمتر به مخاطبان انتقال دهند. البته این امر بدان معنی نیست که اطناب به‌طور کلی از شعر امروز رخت بربسته است؛ بلکه منظور نگارندگان این است که ایجاز یکی از شیوه‌های مهم شاعران امروز برای تسریع در انتقال پیام است و امکانات و موقعیّت‌های هنری مناسبی را در اختیار آنها قرار می‌دهد.

ایجاز در شعر، موضوع تازه‌ای نیست. در هر دوره به‌دلایلی ممکن است بیشتر شاعران به این شگرد روی بیاورند. اگر بخواهیم دلیل روی‌آوردن شاعران و خوانندگان امروز را به ایجاز دریابیم، باید به‌سرعت حاکم بر مناسبات زندگی اشاره کنیم. رویکرد به ایجاز، در جهان‌نگری انسان مدرن ریشه دارد. با تحولات مهمی که در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی جهان امروز رخ داده است، انسان این عصر تلاش می‌کند تا به سریعترین و موثرترین ابزار تسلّط و تصرّف در هستی، دست یابد. این تلاش برای رسیدن سریع به اهداف به حوزه هنر و ادبیات نیز کشیده شده است. انسان امروز، که خود درگیر گرفتاریهای فراوانی است، فرصت چندانی برای پرداختن به قالبهای بلند و شعرهای طولانی ندارد. در نتیجه در این اوضاع، توجه به آثار کوتاه و موجز و شیوه‌های دستیابی به فشرده‌کردن کلام برای شاعر اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

بررسی تاریخ ادبیات ایران و تحلیل سبکهای ادبی، بیانگر سیر شعر فارسی از اطناب به ایجاز است. ایجاز در شعر سبک خراسانی، جلوه چندان پررنگی ندارد. بیشتر تشبیهات، گسترده است و شاعران از تشبیه فشرده و استعاره کمتر بهره برده‌اند. در قرن ششم بهره‌گیری از استعاره و تلمیح به‌عنوان صنایع ایجازآفرین گسترش پیدا کرد. برخی از شاعران در سبک عراقی با اشارات ظریف به مفاهیم و اصطلاحات عرفانی، شعر را به‌سمت بیان نمادین سوق دادند که همین مسئله سبب ابهام‌آفرینی و چندمعنایی در شعر فارسی شد. در این سبک «توجه به بیان و بدیع زیاد می‌شود و شاعران به هنرهای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

گوناگون دست می‌یابند که هرگز در شعر سبک خراسانی وجود نداشت» (شمیسا،۱۳۸۱: ۲٦۰). رواج صنایعی چون ایهام، استخدام و... در این دوره بر ایجاز و فشردگی کلام افزوده است. شعر سبک هندی از آنجا که «شعر مضامین اعجاب‌انگیز و ایجاد رابطه‌های غریب است» (همان: ۲۹۸) از صنایع بدیعی و شگردهای ایجازآفرین به‌صورت طبیعی بهره برده است.

به‌دنبال تحولات سیاسی و اجتماعی عصر مشروطه و ظهور نیما و دگرگونی در قالب و ساختار زبان شعر، توجه به ایجاز مورد استقبال بیشتر شاعران قرار گرفت. البته نیما بیشتر در پی آن بود که زبان شعر را به حالت طبیعی آن نزدیک کند؛ اما همین مسئله سبب شد تا در شعر نو از برخی لفظ‌پردازیهای غیرضرور سنّتگرایان کاسته شود و گروهی از شاعران، که در پی یافتن شیوه‌های تازه برای تغییر در هنجارهای زبان معیار و برجسته‌سازی زبان در شعر خود بودند، ایجاز را به‌عنوان یکی از شگردهای زبانی مورد توجه قرار دهند. هرچند بعضی از آن شیوه‌ها در شعر کلاسیک فارسی سابقه داشت، پاره‌ای از آنها تازه و نو بوده و نمی‌توان نمونه‌های آن را در متون کهن پیدا کرد. بسامد زیاد ایجاز در شعر معاصر نشان می‌دهد که شاعران، آنها را با اهدافی مانند تقویت موسیقی، ابهام‌آفرینی، نمایشی‌کردن اندیشه، فضاسازی، تعلیق معنا و... به‌کار می‌گیرند و موجب هنریتر شدن سروده خویش می‌گردند؛ از این‌رو در ادامه به نقد و تحلیل آنها خواهیم پرداخت.

۲. پرسشهای پژوهش

۱- شیوه‌های ایجاز در شعر نیما، شاملو و اوجی چیست؟

۲- انگیزه‌ها و کارکردهای هنری ایجاز در شعر شاعران مورد پژوهش چیست؟

۳. فرضیه پژوهش

این پژوهش بر دو فرضیه استوار است:

۱- شاعران معاصر برای دستیابی به ایجاز از شیوه‌های گوناگون حذف عناصر کلام، به‌کارگیری صنایع ادبی ایجازآفرین و کاربرد برخی قواعد علم دستور بهره می‌گیرند.

۲- مهمترین کارکردهای هنری ایجاز در شعر معاصر، تقویت موسیقی، نمایشی کردن اندیشه، تعلیق معنا، ابهام‌آفرینی، فضاسازی و... است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

٤. روش پژوهش

شیوه این پژوهش تحلیل متن است. در این تحقیق، ابتدا تعدادی از مجموعه‌های شعر مرتبط با جریانهای شعر معاصر انتخاب، و پس از بررسی اولیه به نیما، شاملو و اوجی محدود شد. پس از مطالعه دقیق، ایجازهای اشعار آنها جمع‌آوری گردید. بعد از جمع‌آوری داده‌ها، ایجازهای مشابه دسته‌بندی، و سپس شیوه‌های دستیابی به فشردگی کلام استخراج شد. سرانجام با طبقه‌بندی شیوه‌ها و کارکردهای بلاغی ایجاز، نمونه‌ها و داده‌های خام تحلیل گردید.

٥. حدود پژوهش

حدود این پژوهش عبارت است از: شعرهای نیمایی کلیات اشعار نیما، شعرهای سپید احمد شاملو و شعرهای کوتاه منصور اوجی. از آنجا که نیما در تحوّل ساختاری و معنایی شعر معاصر نقش عمده‌ای داشته و به‌عنوان پیشگام در این زمینه، راه بسیاری از شاعران بعد از خود را گشوده در استناد به نمونه‌های کارکردهای هنری ایجاز از شعرهای نیمایی کلیات اشعار او استفاده شده است. تلاش شاملو در معرفی و ترویج شعر سپید به‌عنوان یک قالب نو به تجربه‌های موفقی در این زمینه انجامید. به علت پیشگامی این شاعر در این حوزه به همه شعرهای سپید مجموعه اشعار او نیز استناد شده است. اوجی با انتشار چندین مجموعه شعر کوتاه، گامهای مؤثری برای دستیابی به ساختار موجز و فشرده‌ای از این قالب شعری برداشت. به‌سبب هماهنگی شعرهای او با ویژگیهای کلی شعر کوتاه از نمونه‌های شعر او برای تحلیل کارکردهای هنری ایجاز استفاده شده است؛ به عبارتی دیگر برای این پژوهش، شعرهای نیما و شاملو، بنیانگذاران شعر نیمایی و سپید به‌عنوان نماینده این دو جریان مهم شعر امروز انتخاب شده‌اند و آثار اوجی نیز به‌عنوان نماینده شاعران کوتاه‌نویس در محدوده این پژوهش قرار گرفته است.

٦. پیشینه پژوهش

درباره شیوه‌های دستیابی به ایجاز در شعر معاصر تاکنون چند مقاله نوشته شده است:

- کردبچه در مقاله «ایجاز و حذف در شعر معاصر» (۱۳۹۳) توجه ویژه به ایجاز را از مهمترین دستاوردهای شعر معاصر دانسته است. نویسنده در این پژوهش، شیوه‌های رسیدن به ایجاز را در دو گروه عمده سازه‌های ایجازی و شیوه‌های حذف در اشعار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

نیمایوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری و یدالله رویایی بررسی، و آنها را با شیوه‌های حذف و ایجاز در شعر سنتی مقایسه کرده است. این بررسیها نشان می‌دهد که شاعران معاصر علاوه بر رویکرد به سازه‌های زبانی کهن از شگردهایی بهره برده‌اند که در شعر سنتی کاربرد نداشته است و از دستاوردهای شعر معاصر به‌شمار می‌آید؛ اما این مقاله کاستی‌هایی نیز دارد. نویسنده این پژوهش تنها به بررسی سازه‌های ایجازی در حروف و حذف به قرینه‌های لفظی و معنوی پرداخته است. او در بررسی شیوه‌های حذف، نه تنها به همه جنبه‌های دستیابی به این نوع ایجاز اشاره‌ای نکرده، بلکه به تحلیل کارکردهای هنری و بلاغی ایجاز حذف در شاعران موردنظر هم نپرداخته است.

– طایفی و محمدی‌خواه در مقاله «بررسی ایجاز در زبان طرح» (۱۳۹٤) گزینش زبانی موجز و تأثیرگذار و بهره‌گیری از صنعت ایجاز را برای نمایاندن تمامی جوانب زندگی انسان معاصر در شعر طرح لازم شمرده‌اند. آنها ضمن تحلیل رابطه ایجاز و شعر طرح، عوامل فشردگی کلام را در این‌گونه شعرها با بهره‌گیری از استعاره و تشبیه و ایجازهای قصر، حذف، مفهومی و تصویری بررسی کرده‌اند.

– قادری‌مقدم و عبدالله‌زاده برزو در مقاله «بلاغت ایجازی نماد در سنجش با استعاره و تمثیل با تکیه بر شعر نو» (۱۳۹٦) رویکرد شاعران معاصر را به نماد عاملی برای دستیابی به ایجاز و فشردگی هنری، وسعت بخشیدن به حوزه مفهومی شعر و دوری از تزاحم و تراکم تصویر دانسته‌اند. نویسندگان در این مقاله با بررسی و تحلیل ویژگیهای ایجازی نماد همچون نداشتن قرینه، اتحاد تصویر و اندیشه، بیکرانگی و ابهام پیام، ماهیت پارادوکسی، انعکاس کل در جزء و تفسیرپذیری به این نتیجه رسیده‌اند که نمادگرایی در سنجش با استعاره و تمثیل، مراتب بیشتری در چگونگی بیان فشرده دارد.

تمایز این پژوهش با دیگر پژوهشها این است که در مقاله‌های یاد شده، تنها به شیوه‌های دستیابی به ایجاز اشاراتی شده؛ اما کارکردهای هنری آن به‌طور مستقل مورد توجه نویسندگان قرار نگرفته است که هدف این پژوهش است.

۷. چارچوب مفهومی پژوهش

۱-۷ ایجاز[1]

ایجاز درکنار اطناب و مساوات یکی از مباحث اصلی در علم معانی است. معمولاً شاعران

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

و نویسندگان برای دستیابی به بلاغت و سخن مؤثر، باید امکانات و ظرفیتهای گسترده زبان را بشناسند تا بتوانند مطابق مقتضای حال مخاطب و موضوع از آن استفاده کنند. فایده اصلی علم معانی این است که شاعران و نویسندگان را با ترفندهای سخنوری و امکانات وسیع زبان آشنا می‌سازد. کشف رمز و رازهای ذکر و حذف واژه‌ها، شیوه‌های انتقال پیام، ترکیب الفاظ و چگونگی تأثیر آن بر مخاطب بر بلاغت زبان و شیوایی سخن مؤثر است.

اهمیت ایجاز و اطناب در علم معانی به‌گونه‌ای است که برخی بلاغت را در شناخت مواضع ایجاز و اطناب و بهره‌گیری هنرمندانه از آن در کلام دانسته‌اند. «جاحظ می‌نویسد: رومی را گفتند بلاغت چیست؟ گفت حسن اختصار به گاه بدیهه‌گویی و بسط کلام به وقت اطاله و اطناب » (شوقی ضیف، ۱۳۸۳: ٤٧). همایی نیز ضمن بیان اهمیت ایجاز و اطناب، آن را یکی از ارکان اساسی بلاغت می‌داند. «مبحث ایجاز و اطناب به قدری مهم است که بعضی آن را اساس بلاغت شمرده و بلاغت را به کلام موجز تفسیر کرده‌اند. حق این است که اگر تمام بلاغت نباشد، لااقل یکی از ارکان اساسی است» (۱۳۸۹: ۱۳۱).

ایجاز از مباحثی است که نویسندگان کتابهای بلاغت قدیم و جدید در تعریف آن اتفاق‌نظر دارند. شمس قیس رازی در المعجم آورده است: «ایجاز، لفظ اندک بود و معنی آن بسیار» (۱۳۳۸: ۳۷۷). به اعتقاد شمیسا «ایجاز یعنی با حداقل الفاظ حداکثر معنی را بیان کردن» (۱۳۷٦: ۲۱۱). به‌نظر همایی ایجاز «آن است که الفاظ کمتر از معانی و معانی بیشتر از الفاظ باشد» (۱۳۸۹: ۱۳۱). تجلیل نیز ایجاز را «بیان معنی در کوتاهترین لفظ» می‌داند (۱۳٦۹: ۳۷). و این فزونی معنا و انتقال پیام بسیار با الفاظ اندک، جلوه‌ای از سِحر است.

> این بابی است که راه آن دقیق و منشأ آن لطیف و تأثیر آن عجیب و شبیه به سحر است؛ زیرا در این باب می‌بینی که نیاوردن لفظی از ذکرش فصیح‌تر است و سکوت از کلمه‌ای به بیان و بلاغت آن می‌افزاید(جرجانی، ۱۳۸٤: ۱۵۵).

تقریباً در همه تعاریف به فشردگی لفظ و معنی اشاره شده است؛ اما شرطی را هم برای آن درنظر گرفته‌اند که «صرفه‌جویی در لفظ به انتقال پیام خللی وارد نکند» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۲۱۱). دستیابی به ایجاز دشواریهای ویژه‌ای دارد. اگر کسی با هنر گزیده‌گویی آشنایی نداشته باشد، بدون تردید کلام مبهم و پیچیده‌ای به مخاطب ارائه می‌کند که

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

دریافت معنی موردنظر از آن دشوار است. در واقع اگر ایجاز به درهم‌ریختن نظم کلام و روابط اجزای جمله بینجامد، نه تنها حُسن شمرده نمی‌شود، بلکه مخلّ فصاحت و بلاغت خواهد بود؛ به همین سبب، سادگی ظاهری ایجاز در عین پیچیدگی، راه شاعران را در دستیابی به این هنر کلامی سخت و ناهموار می‌سازد.

۸. شیوه‌ها و کارکردهای هنری ایجاز در شعر معاصر

۸-۱ ایجاز حذف

علمای بلاغت ایجاز را به دو قسم ایجاز قصر و ایجاز حذف تقسیم کرده‌اند. آنچه در تعاریف ایجاز حذف در علم معانی برای ما اهمیت دارد، ارائه کارکردهای متعدد بلاغی و هنری است. حذف به‌عنوان یکی از شیوه‌های تسریع در انتقال پیام، امکانات و موقعیت‌های فوق‌العاده‌ای برای کارکردهای هنری در مقوله‌های گوناگون ادبی در اختیار شاعر قرار می‌دهد. شاید به‌سبب همین کارکردهای هنری حذف باشد که بعضی از صاحبنظران، حذف اجزای کلام را از مقوله بلاغت دانسته‌اند. رمّانی نخستین کسی بود که با دید بلاغی به حذف نگریست و نام ایجاز را بر آن نهاد و ایجاز حذف و قصر را یکی از اقسام دهگانه بلاغت شمرد (خفاجی، ۱۹۵۳: ۲٤۷). تفتازانی، ایجاز حذف را «خودداری از ذکر بخشی از کلام به‌خاطر هدف بلاغی خاصی با وجود قرینه لفظی و یا معنوی» می‌داند (تفتازانی، ۱٤۱۱: ۱۷۲). به اعتقاد شمیسا شرط بلاغت حذف عناصر کلام «این است که در فهم معنی خللی وارد نشود؛ یعنی مورد محذوف باید به قرینه دریافته شود» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۲۱۳).

علاوه بر علمای علم بلاغت، تقریباً همه دستورنویسان نیز به بحث و تحقیق در باره حذف و شیوه‌های آن پرداخته‌اند.

۸-۱-۱ حذف فعل

شارل بودلر فعل را الهه‌ای می داند که جمله را به حرکت وا می‌دارد (قویمی، ۱۳۸۳: ۹۲). فرشیدورد جمله‌ها را به دو گروه کاسته و ناکاسته تقسیم می‌کند. او جمله کاسته را جمله‌ای می‌داند که یکی از اجزای آن حذف شده باشد. از نظر او مهمترین نوع جمله‌های کاسته، آنهایی است که فعلشان حذف می‌شود و این امر بیشتر در جمله‌هایی صورت می‌گیردکه بر دعا و احساس دلالت می‌کنند(۱۳٤۸: ۲۷۲)؛ با این حال، گاهی شاعران با حذف

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

فعلها به قرینه لفظی یا معنوی، شعر را به‌سمت ایجاز می‌کشانند.

۱-۱-۱-۸ کارکردهای بلاغی حذف فعل

۱-۱-۱-۱-۸ حذف فعل، شگرد قافیه‌سازی و تقویت موسیقی

شاعران گاهی در شعر نو برای افزایش موسیقی کلام - بویژه در شعر سپید به‌دلیل غیبت عناصر عروض سنتی- به فکر بهره‌گیری از قافیه می‌افتند.

فریادی شو تا باران / وگرنه مرداران (شاملو، ۱۳۸۳: ٦٧٧)

حذف فعل از پایان دو سطر این شعر، علاوه بر ایجاد فشردگی کلام با هدف زیباشناختی صورت گرفته است. حذف فعلها سبب ایجاد قافیه بین دو واژه باران و مرداران شده که همین مسئله موسیقی شعر را تقویت کرده است. نیما نیز به این شگرد قافیه‌سازی در شعر گرایش زیادی نشان داده است.

بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کلبه تاریک من که ذره ای با او نشاطی نیست/ و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/ چون دل یاران که در هجران یاران/ قاصد روزان ابری داروگ!/ کی می‌رسد باران؟ (نیما، ۱۳۸۰: ٥٠٤)

شاعر در سطر «چون دل یاران که در هجران یاران» با حذف فعل «می‌ترکد» به قرینه لفظی، علاوه بر پرهیز از تکرار، در اندیشه قافیه‌سازی نیز بوده و به نوعی بین «یاران» در این سطر و «باران» در سطر آخر قافیه ساخته است. این حذف نه تنها در ساختار زبانی و انتقال پیام اختلالی ایجاد نمی‌کند، بلکه موسیقی کلام را نیز شدت می‌بخشد.

در سرپناه گوری/ در خاک کوزه ای جست/ جان برده کودکی خرد/ از بارش تگرگی/ در کوزه سکه ای بود/ بر سکه نقش برگی (اوجی، ١٣٦٨: ٨٥)

حذف فعل «بود» در سطر آخر به قرینه لفظی قابل حدس است و با ایجاد قافیه بین «تگرگ» و «برگ»، سبب شکل‌گیری ایجاز و تقویت موسیقی در شعر شده است.

۲-۱-۱-۱-۸ حذف فعل، تمهیدی برای نمایشی‌کردن اندیشه

شاعران معاصر از شیوه‌های گوناگونی برای نمایشی‌کردن اندیشه‌های شاعرانه و عینیت‌بخشی به آنها بهره جسته‌اند. قدرت تأثیر تصویر همیشه از اخبار صرف بیشتر است؛ به همین سبب برای ایجاد تنوّع و تقویت معنا آن را بر خبر مقدّم می‌شمارند. هر چند این شیوه از ویژگیهای بنیادین هنر سینماست در شعر نیز کاربرد فراوانی دارد. حذف فعل یکی از این شیوه‌هاست که در عین کاهش کلمات، زمینه توصیف صحنه را

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

فراهم می‌کند.

پنجه‌هایش سوخته/ زیر خاکستر فرو.../ خنده‌ها آموخته/ لیک غم بنیاد او (نیما، ۱۳۸۰: ۲۲۵)

برای حذف فعل «رفته» در سطر دوم این شعر، علاوه بر اینکه باید آن را شگرد قافیه‌سازی شاعر و تقویت موسیقی شعر دانست، نباید جنبه نمایشی آن را از نظر دور داشت. می‌توان گفت نیما برای نشاندادن فرورفتن پنجه‌های مرغ غم در خاکستر، سطر را ناتمام گذاشته است. در واقع مخاطب هنگام خواندن شعر، بخشی از پنجه‌های مرغ غم را نمی‌بیند و این حذف به او کمک می‌کند تا فرورفتن در خاکستر را بهتر حس کند.

به پرتگاه رسیدی/ که دره بود و هلاک/ و باز رفتی و رفتی تمام عمر/ و باز... (اوجی، ۱۳۹۱: ۲۶-۷)

حذف فعل در پایان این شعر از یک‌سو می‌تواند نشانه ناتمام ماندن رفتن باشد و از طرف دیگر، شاعر با نقطه‌چین پایان شعر، رسیدن به پرتگاه و دره و بیم هلاک را به تصویر می‌کشد.

گیرم بلند شب/ گیرم به عینه کوتاه/ آن را که سیل حادثه از سرگذشته است/ دیگر چه فرق می‌کند آری/ بر او که شب بلند/ با این که صبح در راه... (اوجی، ۱۳۶۸: ۱۳۶)

در نگاه شاعر، صبح در راه است؛ اما هنوز از طلوع صبح خبری نیست یا شاعر ناامید از پایان شب و رسیدن صبح به‌نظر می‌رسد؛ همه اینها با حذف فعل «است» از پایان شعر به نمایش گذاشته شده است. لازم به یادآوری است که حذف این گونه فعلها به‌دلیل اینکه جزو افعال کنشی نیستند به نمایشی‌کردن اندیشه چندان آسیب نمی‌رساند.

۳-۱-۱-۱-۸ حذف فعل، ترفندی برای پرهیز از تداعی حسرت

برخی از شاعران سعی می‌کنند در تصویرسازی شاعرانه با پرهیز از یادآوری حسرتها و اندوه‌ها، هم روح خود را آرام کنند و هم مخاطبان را با بیان آنها نیازارند. تحلیل نمونه‌هایی از شعر معاصر، که نگارندگان به آن پرداخته‌اند، بیانگر این است که گاهی شاعران برای دستیابی به این هدف از حذف فعل بهره می‌برند.

شب است/ جهان با آن چنان چون مرده‌ای در گور/ و من اندیشناکم/ اگر باران کند سرریز از هر جای؟/ اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟ (نیما، ۱۳۸۰: ۱-۴۹۰)

شاعر با اندیشناکی چنین می‌گوید: «در شبی چنین که جهان به مرده‌ای در گور می‌ماند،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

اگر باران ببارد و جهان را فراگیرد چه اتفاقی می‌افتد؟» او سپس کلام را متوقف می‌کند و بیش از این چیزی نمی‌گوید؛ به عبارتی دیگر، شاعر در دو سطر پایانی، فعل را حذف می‌کند. می‌توان نگرانی از باریدن باران و خرابی پس از آن را دلیل این حذف دانست.

هر ردّپای تو/ اینجا گلی در برف/ پایان ردّ ما/ اما... (اوجی، ۱۳۷۹: ۷۹)

در دو سطر اول این شعر کوتاه از ردپای معشوق در برف گلی روییده است. شاعر مشتاق است که بداند از ردپای خودش و دیگران چه می‌روید. تردید شاعر در وقوع پایان خوش، او را وادار کرده است تا از ادامه پرسش صرف‌نظر کند؛ به همین سبب، حذف فعل «چیست» بعد از سطر«پایان ردّ ما» بیانگر این حسرت و تردید است.

٤-١-١-١-٨ حذف فعل، ترفندی برای تأکید بر یک واژه یا مفهوم

گاهی شاعر در پی تأکید بر مفهوم یا واژه خاصی است و این کار را با شگردهای مختلفی انجام می‌دهد که حذف فعل یکی از آنهاست.

گفتند/ برآمدن روز را/ به دعا/ شب زنده‌داری کردیم/ مگر به یُمن دعا/ آفتاب/ برآید/ گفتم: حاجت‌روا شدید/ که آنک سپیده! (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۰۳۹)

مفهوم اصلی این بند، دعا برای برآمدن روز است. شاعر با قرار دادن «سپیده» در انتهای بند و حذف فعل «طلوع کرد» یا «برآمد»، بار اصلی مفهوم مورد نظر را بر دوش این واژه گذاشته است تا به‌عنوان آخرین کلمه در ذهن مخاطب بنشیند و به برجستگی آن بیفزاید.

ما فریاد می‌زدیم چراغ چراغ/ و ایشان در نمی‌یافتند (همان: ١٠٣٤)

در این شعر، تأکید شاعر روی کلمه «چراغ» است. او در فضایی تاریک به دنبال چراغ می‌گردد و فریاد می‌زند که ما چراغ می‌خواهیم. از آنجا که در این مفهوم، چراغ برای شاعر بسیار اهمیت دارد، سعی می‌کند با حذف فعل، آن را در مرکز شعر قرار دهد و تشخّص بیشتری به آن ببخشد.

آسمان سیاه/ پرده‌ای به‌روی ماه/ این همه کلاغ از کجا رسیده‌اند؟/ بر سپیده/ آه (اوجی، ١٣٦٨: ١٣١)

در این شعر، مطلب موردنظر شاعر، مفهوم نمادین سیاهی آسمان و ناپدید شدن ماه است. حذف فعلهای «است» از پایان سطر اول و «کشیده شده است» از سطر دوم، سیاهی ماه را بهتر پیش چشم خواننده نشانده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

۲-۱-۸ حذف آغازین

یکی از حذفهای رایج در شعر معاصر، حذف در آغاز شعر است. گاهی شاعر، شعر خود را با یکی از حروف ربط نظیر «و»، «اما»، «زیرا» و ... شروع می‌کند. حروف ربط معمولاً برای پیوند دو عبارت به‌کار می‌رود؛ اما در چنین شعرهایی، عبارت نخست مشخص نیست. نکته مهم در این‌گونه حذفها اینکه آغاز این شعرها باید به‌گونه‌ای باشد که گویی شاعر بخشی از اندیشه شاعرانه‌اش را حذف کرده و بخش دیگر آن را در ادامه آورده است؛ اما واقعیت این است که خواننده عملاً در کمتر شعری می‌تواند به بخش حذف شده قبل از شروع شعر راه یابد. به‌نظر می‌رسد در این‌گونه موارد، شاعران بیشتر به نوگرایی و برجسته‌سازی توجه می‌کنند. شفیعی کدکنی در کتاب «با چراغ و آینه» درباره این نوآوری در شعر معاصر بحث کرده و آن را تأثیر مستقیم بلاغت شعر غربی دانسته است (رک ۱۳۹۰: ۲۸٤).

۳-۱-۸ حذف پایانی

یکی از شگردهای شاعران معاصر برای آشنایی‌زدایی در ساختار شعر، پایانبندی مبهم و نامشخص است به‌گونه‌ای که گویی شاعر بخشی از اندیشه‌های شاعرانه‌اش را حذف کرده است. در واقع شاعر، خواننده را در دریافت اندیشه حذف شده آزاد می‌گذارد تا فاصله تفکر خود و تجربه‌های شاعر را با دریافتهای گوناگون پر کند.[۲]

۱-۳-۱-۸ کارکرد بلاغی حذفهای آغازین و پایانی

۱-۱-۳-۱-۸ حذفهای آغازین و پایانی، تمهیدی برای تعلیق معنا

در تعریف تعلیق آورده‌اند: «حالتی است توأم با بلاتکلیفی و انتظار که خواننده یا بیننده اثر به‌دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا بدان دچار می‌شود» (انوشه، ۱۳۸۱: ۳۸۰). تعلیق هرچند اصالتاً از جمله عناصر روایت در داستان به‌شمار می‌آید به نوعی با شعر بویژه شعر معاصر ارتباط دارد؛ ترفند شاعرانه‌ای که در فرایند انتقال پیام، اخلال و تأخیر ایجاد می‌کند.

> در نتیجه کنجکاوی خواننده برای گره‌گشایی تعلیق به نوعی سفیدخوانی و بازتولید معنا منجر می‌شود. چه بسا ممکن است چندین حالت و معنا را برای پایان تعلیق درنظر بگیرد؛ پس خواننده با اتّکا به تعلیق می‌تواند با درنظر گرفتن چندین معنا، هرگونه قطعیت معنایی را نفی کند (بتلاب اکبرآبادی وصفایی سنگری، ۱۳۹۱: ۲۲).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

... که زندان مرا بارو مباد/ جز پوستی که بر استخوانم/ بارویی آری/ اما/ گرد بر گرد جهان/ نه فراگرد تنهایی جانم/ آه آرزو! آرزو! (شاملو، ۱۳۸۳: ٦٩١)

حرف ربط «که» از آنجا که در ابتدای شعر نشسته، کارکرد دستوری خود یعنی پیوند دو عبارت را از دست داده است و باید برای آن کارکرد هنری و بلاغی درنظر گرفت. مطالب قبل از حرف «که» به‌طور طبیعی باید درباره زندان باشد؛ اما شاعر آن را بازگو نکرده است و مخاطب باید آن مفاهیم محذوف را حدس بزند. در واقع شاعر «از طریق نشانه‌های غیرزبانی، عملاً این پیام را انتقال می‌دهد که جوّ نظام سیاسی حاکم بر جامعه، چنان خطربار است که رخصت نمی‌دهد آنچه گفتنی است آشکارا از ذهن به زبان بیاید» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ٤٦).

... اما/ تنها/ یکی خنجر کج بر سفره سور/ در دیس بزرگ بادل چینی (شاملو، ۱۳۸۳: ۷۵۵)

حرف ربط «اما» با برجستگی خاصی در پیشانی شعر نشسته و به نوعی سبب تشخّص زبان شعر شده است. از آنجا که عبارتهای پیش از «اما» حذف شده است؛ همین مسئله ایجاز و فشردگی کلام را در پی دارد. «گویی شعر با سخنان راوی آغاز می‌شود و با کلمه «اما» نشان می‌دهد که راوی داستانی را که مفصّل است از مقطعی که مهمتر و گفتنی‌تر است شروع، و از مقدمه آن صرف‌نظر کرده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ١٤٢).

با اینکه نیما با انگیزه توسعه گستره زبانی، بسیاری از ساختهای تازه و کمترشناخته شده را آزمود، حذف آغازین در اشعارش نمودی ندارد؛ با این حال به حذف پایانی تا حدودی توجه کرده است:

و صدای باد هر دم دل گزاتر/ در صدای باد بانگ او رهاتر/ از میان آبهای دور و نزدیک/ باز در گوش این نداها/ آی آدمها... (نیما، ۱۳۸۰ : ۳۰۲)

از یک‌سو، تعلیق پایانی، خواننده را کنجکاو می‌کند تا به ادامه اندیشه شاعر دست یابد و از سوی دیگر حضور «صدای باد» فریاد آی آدمها را به‌گونه‌ای با خود می‌برد که خواننده در پایان صدای کسی را نمی‌شنود. این ترفند دوگانه چنان هنرمندانه به‌کار برده شده است که دریافت آن بر زیبایی شعر می‌افزاید.

منصور اوجی در میان انواع حذفها بیش از همه به حذف پایانی گرایش داشته است:

یک بوسه از لبان تو پاداش شعر من/ امشب فراز جاده ابریشم است ماه/ امشب کنار شاخ کُنار است عطر سبز/ امشب... (اوجی، ۱۳۸۹: ٦٢)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

شاعر با ناتمام گذاشتن پایان شعر، خواننده را به جستجو برای کشف عنصر حذف شده و دریافت معنا برمی‌انگیزد و این تلاش برای جستجو و دریافت از نظر هنری لذت بخش است. اگر چندمعنایی سطر پایانی را نیز درنظر بگیریم، زیبایی شعر چند برابر می‌شود.[۳]

تحلیل آماری ایجاز حذف در شعر شاعران مورد پژوهش نشان می‌دهد که میانگین این نوع ایجاز در هر شعر منصور اوجی ۱/۹ است در حالی‌که میانگین کاربرد ایجاز حذف در شعر نیما ۱/۸ و در شعر شاملو ۱/۵ است (نمودار شماره یک).

۸-۲ ایجاز قصر

شمیسا در تعریف ایجاز قصرگفته است:

> گنجاندن معنی بسیار در الفاظ اندک است به‌گونه‌ای که حذفی هم در عبارات صورت نگرفته باشد؛ بدین ترتیب، متکلم باید مطلب مفصل یا تقریباً مفصلی را بدون تکلف در حداقل الفاظ ممکن بیان کند و از این رو ایجاز قصر را می‌توان شرح و بسط داد (شمیسا، ۱۳۷٦: ۳-۲۱۲).

اما واقعیت این است که در ایجاز قصر نیز حذف اتفاق می‌افتد و نمی‌توان سخن قدما را کاملاً پذیرفت. شمیسا با اینکه در تعریف ایجاز قصر به‌عدم حذف واژه یا عبارت اشاره کرده در پانوشت کتاب، این تعریف قدما را نقد کرده و آورده است که «اگر حذفی هم باشد روشن و کم باشد؛ زیرا به هر حال حذف صورت می‌گیرد؛ چنانکه در عبارت آمدند و کشتند و کندند و ... فی‌الواقع مسندالیه، مغولان حذف شده است» (همان: ۲۲۳).

۸-۲-۱ کارکرد بلاغی ایجاز قصر

۸-۲-۱-۱ ایجاز قصر، تمهیدی برای انتقال مفاهیم گسترده

در ایجاز قصر با اینکه شاعر بیش از مقدار لازم از واژه‌ها استفاده نمی‌کند، کلام به آن اندازه پیچیده و مبهم نیست که فهم معنی از آن ممکن نباشد یا به علت کوتاهی جمله و حذف برخی از مفاهیم به ایجاز مخلّ منجر شود؛ با این حال، مخاطب با تأمّل و ژرف‌نگری می‌تواند مفاهیم گسترده‌ای را که شاعر درنظر داشته ولی با الفاظ اندک و موجزترین شکل ممکن به مخاطب ارائه کرده است در ذهن خود بازسازی کند و از این کشف لذت ببرد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

دریچه/ حسرتی/ نگاهی و/ آهی (شاملو، ۱۳۸۳: ٦١٥)

شاعر در کنار دریچه‌ای ایستاده و چشم به راه کسی است؛ حسرت دیدار در دلش نهفته است. این حسرت با واژه‌های «نگاه» و «آه» به نمایش گذاشته شده است. این دو واژه می‌تواند بیانگر حذف چندین جمله باشد.

آه از که سخن می‌گویم/ ما بی‌چرا زندگانیم/ آنان به چرا مرگ خود آگاهانند (همان: ۷۸۸)

ترکیبهای «بی‌چرا زندگان» و «به چرا مرگ خودآگاه» در موجز کردن این بند تأثیرگذار بوده است. ما زندگانی هستیم که دلیل زنده بودن خود را نمی‌دانیم و آزادیخواهان مبارز بدرستی آگاهند که چرا مرگی این چنین را برگزیده‌اند.

بی برگ ایستاده سپیدار / انگار / دار (اوجی، ۱۳۸۹: ۹۷)

در این شعر با دو عنصر متفاوت روبه‌رو هستیم. سپیدار بی‌برگ و دار در فضای متفاوت که شاعر پلی بسته است میان آنها. تصویر اول به‌تنهایی تصویر هایکویی است؛ اما ناگاه شاعر به جهان تجربه‌های تلخ و واقعیات دردناک پیرامون خویش می‌رسد. درختی که ایستاده بی‌برگ او را به یاد دار می‌افکند و این همان سنتزی است که حاصل دو تجربه متفاوت در اندیشگی شاعر و در دو حیطه به ظاهر دور است (نوذری، ۱۳۸۸: ١٤٦).

دف ماه‌ست/ بر تارک سرو (اوجی، ۱۳۹۱: ۲۸)

شاعر ماه را بالای درخت سرو می‌بیند. این صحنه، تصویرهای شاعرانه‌ای را در ذهن او خلق می‌کند. گردی ماه به دف شباهت دارد که روی تارک سرو ایستاده است. تشبیه ماه به دف و تشخیص در تارک سرو، ایجاز قصر را کاملتر کرده است.

۲-۲-۸ نماد

نماد افزون بر معنای قراردادی، ظرفیت گسترده‌ای برای بیان مفاهیم متعدد دارد. به‌دلیل زبان هنری و مبهم نماد و تعدد تفسیرهای معنایی، این ترفند ادبی را می‌توان در حوزه ایجاز قصر جای داد. گرایش نیما و پیروان او به نماد، بی‌تأثیر از آشنایی آنان با مکتب سمبولیسم اروپا نیست. دو ویژگی این مکتب در ایران، جامعه‌گرایی و نمادگرایی است که در شعر دهه سی و چهل ایران به فراوانی به‌چشم می‌خورد. در واقع نیما و پیروانش با آگاهی از جریانهای شعری غرب، سعی کردند با گرایش به اشعار نمادین از یک‌سو التزام خود را به مسائل سیاسی و اجتماعی نشان دهند و از سوی دیگر بر ابهام و عمق هنری شعرشان بیفزایند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

به اعتقاد یونگ «نماد یک نام یا نمایه‌ای است که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره خود، دارای معانی متناقض نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست» (۱۳۸۹: ۱۵) رنه گنون در تعریف خود از نماد به معانی زیاد آن تأکید می‌کند: «رمز حقیقتی واجد معانی کثیری است که نه تنها مانعه الجمع یا متناقض نیستند؛ بلکه برعکس متوازن و هماهنگ و مکمّل یکدیگرند» (۱۳۷٤: ۱۱۲). آنچه نماد را به‌عنوان یکی از ابزارهای زیباشناختی مطرح می‌کند، خاصیت تأویل‌پذیری آن است که همین مسئله آن را با ایجاز پیوند می‌دهد.

۱-۲-۲-۸ کارکرد بلاغی نماد

۱-۱-۲-۲-۸ کاربرد نماد ترفندی برای ابهام‌آفرینی

درنظریه‌های ادبی جدید، ابهام نه تنها نکوهیده نیست، بلکه اگر موجب کوشش ذهنی مخاطب برای دریافت جنبه‌های زیباشناسانه متن شود با ارزش و هنرمندانه است؛ برای همین ابهام را «نوعی ایجاد اخلال در معنا به هنگام برقراری ارتباط بین متن و مخاطب» (شیری، ۱۳۹۱: ۱۳) دانسته‌اند به‌گونه‌ای که امروزه، ابهام را جوهر ذاتی متن ادبی به‌شمار می‌آورند و «ارزش هنری و راز ماندگاری آثار جاودانه، بسته به میزان ابهام آنهاست» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷).

ویژگی تأویل‌پذیری و تفسیرهای گوناگون در شعرهای نمادین، علاوه بر ایجاد فشردگی کلام، متن را به‌سمت ابهام می‌کشاند. از یک‌سو، در سمبلیسم اجتماعی، شاعران خود را به بیان دردهای اجتماعی متعهد می‌بینند؛ اما به‌دلیل وجود خفقان و ترس و تهدید نمی‌توانند به تعهد خود جامه عمل بپوشانند و از دیگر سو با بیان غیرمستقیم مسائل اجتماعی در تقویت عنصر ادبی شعر خود سعی می‌کنند و این دو عامل ابهامزاست.

دیریست نعره می‌کشد از بیشه خموش/ کک‌کی که مانده گم/ از چشم‌ها نهفته پری‌وار/ زندان بر او شده ست علفزار/ بر او که او قرار ندارد/ هیچ آشنا گذار ندارد/ اما به تن درست و تنومند/ کک‌کی که مانده گم/ دیریست نعره می‌کشد از بیشه خموش (نیما، ۱۳۸۰: ۵۱۵)

در این شعر با گاوی گمشده روبه‌روییم که به‌رغم تن برومند از بیشه‌ای خموش نعره می‌کشد. هر چند می‌توان کلماتی چون کک‌کی، زندان، بیشه و... را در معنای حقیقی خود درنظر گرفت در واقع لایه‌های نمادین شعر را نمی‌توان از نظر دور داشت.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

کک‌کی می‌تواند انسانی باشد در محیطی آرام که در عین تندرستی و شادابی از وضع موجود ناراضی است یا «می‌تواند سمبل گمگشتگی و هویت‌باختگی انسان در عصر حاضر و عصیان و اعتراض او در برابر چنین حالتی باشد» (حسین‌پورجافی، ۱۳۸٤ : ۲۰٦). همین ویژگی تأویل‌پذیری، شعر نیما را به ابهام و پیچیده‌گویی کشانده است. در نگاه نیما «کارهای با عمق اساساً ابهام‌انگیزند. این ابهام در همه جا وجود دارد؛ در همه روزنه‌های زندگی؛ مثل مه که در جنگل پخش شده است» (نیما، ۱۳٦۸: ۱٦۸).

و مردی که اکنون با دیوارهای اتاقش/ آوار آخرین را انتظار می‌کشد/ از پنجره کوتاه کلبه/ به سپیداری خشک نظر می‌دوزد/ به سپیدار خشکی که مرغی سیاه بر آن آشیان کرده است (شاملو، ۱۳۸۳: ۲۹٦)

در این شعر دیوار، پنجره، سپیدار و مرغ سیاه در معنای نمادین به‌کار رفته است. شاعر در کنار دیوارهای اتاق چشم به راه فروریختن آخرین آوارهاست؛ از پنجره به سپیداری چشم می‌دوزد که مرغی سیاه بر آن لانه کرده است. سپیدار می‌تواند نماد روح آزادیخواه جامعه یا امیدی باشد که اکنون نیست و مرغ سیاه می‌تواند نماد خفقان و استبداد ایران باشد. شاعر در واقع با این لایه‌های نمادین، شعر خود را به ابهام و پیچیده‌گویی کشانده است.

آسمان سیاه/ پرده‌ای به روی ماه/ این همه کلاغ از کجا رسیده‌اند/ بر سپیده/ آه (اوجی، ۱۳٦۸: ۱۳۱)

شاعر در این شعر کوتاه، با واژه‌های «آسمان»، «ماه»، «کلاغ» و... علاوه بر خلق معانی گوناگون زمینه گسترش ایجاز را در متن فراهم آورد.

آسمان = کشور ایران، زندگی شاعر و...

ماه = بیداری، زندگی، آگاهی، آزادی و...

کلاغ = مرگ، نحوست، ویرانی، استبداد، افراد پست و...

با این معانی چندلایه، هیچ تأویلی نمی‌تواند یگانه معنی موردنظر شاعر باشد. در واقع شاعر با خلق این نمادها، نوعی تعامل بین متن و مخاطب فراهم می‌آورد و از این رهگذر، خواننده را در آفریدن معنا سهیم می‌کند.

مطابق جستجوی نگارندگان، نیما با میانگین ۱/۱۵ و شاملو با میانگین ۱/۰۳ به ترتیب بیشترین و کمترین استفاده را از ایجاز قصر کرده‌اند. اوجی نیز با میانگین ۱/۰۸ در هر شعر به این‌گونه ایجاز توجه نشان داده است (نمودار شماره دو).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

۸-۳ ایجاز دستوری

برخی از قواعد علم دستور با حوزه ایجاز و اقتصاد واژگان در ارتباط است. در کتابهای بلاغت و دستور به این مسئله به‌طور مستقل اشاره‌ای نشده است؛ اما می‌توان آن را در جایگاه مستقلی با عنوان ایجاز دستوری بررسی و تحلیل کرد. شاعران با بهره‌گیری از این قواعد، فشردگی کلام را در متن محقق می‌سازند. قواعدی چون قیود مختلف، انواع حروف، شبه جمله، واژه‌سازی، تغییر فعل و... با این حوزه مرتبط است.

۸-۳-۱ قید

یکی از شیوه‌های ایجاد ایجاز، استفاده از قیود مناسب است. در میان انواع قید، قید کیفیت در موجز کردن کلام نقش مهمی دارد. در واقع شاعر می‌تواند با کمک یک یا دو واژه، کیفیت فعل را به‌تصویر بکشد.

۸-۳-۱-۱ کاربرد بلاغی قید

۸-۳-۱-۱-۱ کاربرد قید، تمهیدی برای فضاسازی

در فرهنگ اصطلاحات ادبی در تعریف فضا آمده است «در ادبیات، فضا و رنگ با حالت مسلط مجموعه‌ای سروکار دارد که از صحنه، توصیف و گفتگو تشکیل می‌شود و علاوه بر جزئیات جسمانی و روانی آن، مجموعه تأثیر مفروض بر خواننده را هم دربر می‌گیرد» (داد، ۱۳۷۸: ۳٦۱).

توصیف یکی از عناصر کوناگون فضاسازی است. معمولاً هر جا توصیفی در شعر رخ می‌دهد، قید در آن نقش تأثیرگذاری دارد. شاعر برای تأثیر بیشتر و برانگیختن مخاطب از تعبیرهایی استفاده می‌کند که بیانگر حالات یا کیفیت عمل است و به این ترتیب با کمک قید، خود را از توصیفهای طولانی و اطناب‌آور می‌رهاند.

خسته خسته و/ پای آبله/ تنگ‌خلق و/ تهیدست/ از پست پشته‌های سنگ/ فرود می‌آیم (شاملو، ۱۳۸۳: ٦۷۸)

شاعر با آوردن قیدهای پیاپی، علاوه بر توصیف فضای خشک و خسته‌کننده، فضایی می‌آفریند تا خواننده را در تجربه‌های تحمل‌ناپذیر خود شریک کند. کاربرد قیدهای مکرر، حذف چند فعل را به همراه دارد که همین مسئله سبب فشردگی کلام می‌شود.

صنوبرها به نجوا چیزی گفتند/ و گزمگان به هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند (همان: ۷٤۲)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

قید «به نجوا» در سطر اول این شعر از فضای خفقان‌آوری حکایت می‌کند که هیچ‌کس در آن جوّ رعب و وحشت، جرأت ابراز عقیده مخالف را ندارد و به ناچار باید در گوش هم نجوا کنند. قید «به هیاهو» در سطر دوم در تقابل با قید نخست، فضای پرآشوبی را به تصویر می‌کشد که گروهی با آزادی کامل، مرگ پرندگان را رقم می‌زنند. در واقع کاربرد این قیدها سبب حذف توصیفهای غیرضروری از شعر شده که در موجز کردن کلام نقش مهمی داشته است.

۸-۳-۲ واژه سازی

خلق واژه‌های تازه در ادبیات کلاسیک ما بسیار دیده می‌شود. شاعران و نویسندگان به موازات تحولات اجتماعی و پیدایش مفاهیم تازه فرهنگی به تجربه‌هایی در زمینه نامگذاری اشیا و پدیده‌های نوظهور و مفاهیم ذهنی دست یازیده‌اند. در واقع «وقتی گنجینه زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشه تازه‌ی شاعر ندارد به ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر فعّال می‌شود» (علیپور، ۱۳۷۸: ۲۳۷).

گاهی ایجاز در حوزه واژگان اتفاق می‌افتد؛ یعنی شاعر هنگام واژه‌آفرینی، نیم‌نگاهی هم به ایجاز نهفته در آن دارد تا بتواند مفهوم گسترده‌ای را با یک واژه به خواننده منتقل کند.

۸-۳-۲-۱ کاربرد بلاغی واژه سازی

۸-۳-۲-۱-۱ واژه‌سازی، شگردی برای توسعه زبان

شاعر در خلق واژه‌های جدید بر غنا و توسعه زبان نظر دارد.

دوستانم، رفقای محرم!/ به هوایی که حکیمی بر سر، مگذارید/ این دل‌آشوب چراغ/ روشنایی بدهد در بر من (نیما، ۱۳۸۰: ۵۰۳)

از دیدگاه دستوری می‌توان برای «دل‌آشوب» کارکردی دوگانه درنظر گرفت؛ هم می‌تواند صفت فاعلی(دل آشوبنده) و هم صفت مفعولی(دل‌آشفته) باشد. این صفات موجز در هماهنگی با چراغ، فشردگی کلام را رقم زده است.

شیر آهنکوه مردی از این‌گونه عاشق / میدان خونین سرنوشت / به پاشنه آشیل / درنوشت (شاملو، ۱۳۸۳: ۷۲۷)

شاملو در ساخت واژه «شیرآهنکوه» همه هوشمندی خود را به‌کار برده است به‌گونه‌ای که می‌توان آن را یکی از درخشانترین واژه‌های شعر امروز دانست. «هر سه

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

عنصر شیر، آهن و کوه از مظاهر عظیم طبیعتند و هر یک در فرهنگی که بدان مرتبطند، نماد استواری و صلابت ویژه خویشند» (علیپور، ۱۳۷۸: ۲۳۹).

در این واژه سه جمله می‌بینیم:

– مردی که چون شیر دلاور است.

– مردی که چون آهن باصلابت است.

– مردی که چون کوه استوار است.

شاملو با تیزبینی و تسلط خارق‌العاده‌اش بر زبان فارسی این سه جمله را در یک ترکیب واژگانی فشرده کرده است. او«در خلق یک واژه به‌طور وسواس‌آمیز و متعهدانه‌ای به جنبه‌های القایی عاطفی – معنایی آن در محور هم‌نشینی توجه می‌کند» (همان: ۲۷۰).

چمن است این/ چمن است/ با لکه‌های آتشخون گل (شاملو، ۱۳۸۳: ۷۲٤)

«آتشخون» ترکیبی موجز و فشرده است که شاعر رنگ سرخ آتش و خون را در ساخت آن مدّنظر داشته است. این واژه در کنار گل، که خود یادآور رنگ سرخ است، سرخی خون شهیدان و مبارزان راه آزادی را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند.

۳-۳-۸ تغییر فعل

کوششها و تجربه‌های ناقص شاعران نوگرای پیش از نیما، او را واداشت تا برای درهم شکستن قراردادهای شعر کلاسیک، گامهای جدّی بردارد. از آنجا که نیما معتقد بود «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود» (۱۳٦۸: ۹۵)، جرأت و جسارت شکستن سدهای پیش روی مضمون، وزن، قالب، واژگان و ... را در خود تقویت کرد و سرانجام موفق به این امر بزرگ شد. بیشترین کوشش او نوآوری در حوزه زبان بود. نیما تأکید می‌کرد که «زبان ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. رسایی و کمال آن به دست شاعر است» (همان: ۷۵)؛ به همین سبب در اغلب قراردادهای سنّتی زبان دست برد و شالوده بسیاری از آنها را فروریخت یا بنیاد آنها را مستحکم کرد.

یکی از نوآوریهای زبانی نیما در حوزه فعل اتفاق افتاد. او با به‌هم ریختن هنجارهای معمول بویژه با تغییر جزء دوم فعل مرکب، فعلهای جدیدی ساخت و معانی موردنظر خود را برای آنها وضع کرد. این تجربه نیما مورد استقبال پیروان او نیز قرار گرفت.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

۱-۳-۳-۸ کارکرد بلاغی تغییر فعل

۱-۱-۳-۳-۸ تغییر فعل، تمهیدی برای خلق غرابت و آشنایی‌زدایی

انگیزه مهم نیما و پیروان او در تغییر شکل فعل، آشنایی‌زدایی و خلق شگفتی و غرابت است. آنها با آگاهی از این مسئله که «هنر با به‌کارگیری تمهیدات بازدارنده یا کُندکننده به اشیا جانی تازه می‌بخشد و آنها را قابل درکتر و آگاهی ما را نسبت به آنها کاملتر و نزدیکتر می‌کند» (تری، ۱۳۸۰: ۷). با ایجاد مانع بر سر راه دریافتهای عادی ما از مفاهیم، گرد عادت را از ذهن و زبان می‌زدایند و با کُندکردن حرکت درک مفهوم، زمینه تشخّص بخشیدن به واژه‌ها و تأثیرگذاری بیشتر را فراهم می‌کنند.

روز می‌آید/ آن چه می‌باید روید، روید/ از نم ابر اگرچه سیراب/ خنده می‌بندد در چهره شب (نیما، ۱۳۸۰: ۳۳۸)

فعل «خنده می‌بندد» هرچند در نگاه اول برای ما ناآشنا به‌نظر می‌رسد، «درست در لحظه خواندن شعر، همراه دیگر معانی کلمات، خود را به ذهن ما می‌کشاند» (رویایی، ۱۳٤۰: ۱٤۰). نیما «خنده می‌بندد» را به‌جای «خنده می‌کند» به‌کار برده و این آشنازدایی در فعل برای ما بسادگی قابل دریافت است؛ با این حال، مخاطب با توجه به بافت کلام مختار است که به معانی دیگری هم دست یابد؛ هم می‌توان آن را شکل کوتاه شده «خنده نقش می‌بندد» دانست که در این صورت نوعی حذف در آن اتّفاق افتاده و به ایجاز منجر شده است و هم می‌توان با توجه به سطر دوم (از نم ابر اگرچه سیراب) جزء آخر این فعل مرکب را به معنای شکفتن درنظر گرفت.

می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم/ خیال‌گونه/ در نسیمی کوتاه/ که به تردید می‌گذرد/ خواب اقاقیاها را/ بمیرم (شاملو، ۱۳۸۳: ۷٤۱)

غرابت و آشنایی‌زدایی در عبارت «خواب اقاقیاها را بمیرم» بسیار بارز و برجسته است. ارزش زیباشناختی این‌گونه فعلها در کارکرد استعاری و خروج از هنجارهای عادی زبان است. از یک‌سو، فعل مردن را در پیوند با خواب می‌توان استعاره از «دیدن» دانست و از سوی دیگر می‌توان این تعبیر را مطرح کرد که شاعر می‌خواهد در لحظه شورانگیز خواب دیدن اقاقیاها از شوق بمیرد. همین معنای دوگانه، ایجاز و فشردگی فعل را رقم می‌زند.

و باران/ جویبار خشکیده را/ در چمن سبز/ سفر می‌دهد (همان: ۸٤۰)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

فعل مرکب «سفر دادن» مفهوم سفرکردن را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. اگر درنظر بگیریم که بارش باران به جویبار خشکیده اشتیاق سفر در چمن سبز می‌دهد، آن گاه می‌توان برای این فعل نوعی حذف هم درنظر گرفت که ایجاز و فشردگی کلام را درپی دارد.

از میان سه شاعر مورد بررسی، شاملو با میانگین ۰/۷ در هر شعر، بیشترین آمار را در کاربرد ایجاز دستوری دارد. پس از او نیما قرار دارد که با میانگین بیشتر از ۰/۵ در هر شعر، این‌گونه ایجاز را به‌کار برده است. اوجی نیز با توجه اندک به ایجاز دستوری، کمترین آمار را در این زمینه دارد (نمودار شماره ۳).

نتیجه‌گیری

نگارندگان این پژوهش پس از گردآوری داده‌ها در سه جریان شعری نیمایی، سپید و شعر کوتاه، شیوه‌های رسیدن به ایجاز را به سه دسته حذف، قصر و دستوری تقسیم کرده و برخی از عوامل مهم را به‌عنوان کارکردهای هنری و بلاغی ایجاز درنظر گرفته و به نتایجی دست یافته‌اند که در زیر به آن اشاره خواهد شد:

در ایجاز حذف با بررسی شیوه‌های حذف فعل و حذف آغازین و پایانی، کارکردهای هنری آنها به ترتیب قافیه‌سازی و تقویت موسیقی، پرهیز از تداعی حسرت، تأکید بر یک واژه یا مفهوم، نمایشی کردن اندیشه و تعلیق معنا تشخیص داده شد. تحلیل آماری شعرهای شاعران مورد پژوهش نشان می‌دهد که منصور اوجی با میانگین ۱/۹ در هر شعر، بیشتر از بقیه از ایجاز حذف بهره برده است؛ در حالی که میانگین کاربرد این نوع ایجاز در شعر نیما ۱/۸ و در شعر شاملو ۱/۵ به ازای هر شعر است.

در ایجاز قصر شیوه‌های کاربرد نماد و تلمیح و کارکردهای بلاغی انتقال گسترده مفاهیم و ابهام‌آفرینی مورد بررسی قرار گرفت. تحلیل آماری این نوع ایجاز نشان می‌دهد که نیما با میانگین ۱/۱۵ و شاملو با میانگین ۱/۰۳ به ترتیب، بیشترین و کمترین استفاده را از آن کرده‌اند. اوجی نیز با میانگین ۱/۰۸ در هر شعر به این‌گونه ایجاز توجه نشان داده است.

در ایجاز دستوری، شیوه‌های کاربرد قید، واژه‌سازی و تغییر فعل بررسی شد و با تحلیل کارکردهای هنری فضاسازی، توسعه زبان، خلق غرابت و آشنازدایی در شعر شاعران مورد بحث به این نتیجه رسیدیم که شاملو با میانگین ۰/۷ در هر شعر بیشترین

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

آمار را در کاربرد ایجاز دستوری دارد. پس از او نیما با میانگین بیشتر از ۰/۵ در هر شعر به این‌گونه ایجاز توجه کرده است.

نمودار شماره یک

نمودار شماره دو

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

نمودار شماره سه

پی‌نوشت

1. Brevity

۲. در صنعت سینما نیز اصطلاحی موسوم به «پایان باز» وجود دارد که به بیننده امکان می‌دهد در پایانبندی فیلم سهیم شود و آن را طبق خواسته خود به پایان برساند.

۳. شعرهای کوتاه زیر نمونه‌های دیگری از حذف پایانی در شعر منصور اوجی است:

– *در این تالار آیینه/ که جز آیینه چیزی نیست بر سقف و در و دیوار/ گلی شو یا پلنگی باش/ نه اما خار یا مردار/ در این گردونه تکرار...* (۱۳٦۸: ۹۳)

– *و عصرها و عصرها/ و آن جفت صندلیها/ در آن سایه سار/ و عطر بهارنارنج در چای/ و هلالی/ که نامش ماه بود/ و حال...* (۱۳۷۹: ۸۷–۸)

منابع

انوشه، حسن؛ ***فرهنگنامه ادب فارسی***؛ ج۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.

اوجی، منصور؛ ***کوتاه مثل آه***؛ شیراز: نوید شیراز، ۱۳٦۸.

اوجی، منصور؛ ***در چهره غروب***؛ تهران: ثالث، ۱۳۹۱.

اوجی، منصور؛ ***شاخه‌ای از ماه***؛ شیراز: نوید شیراز، ۱۳۷۹.

اوجی، منصور؛ ***از وطن***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

بتلاب اکبرآبادی، محسن و علی صفایی سنگری؛ « ساز و کار تعلیق در مقامات حمیدی »؛ ***مجله زبان و ادبیات عربی***، ش٦، ١٣٩١؛ ص ٣٧-١٧.
پورنامداریان، تقی؛ ***سفر در مه***، تهران: نگاه، ١٣٨١.
تجلیل، جلیل؛ ***معانی و بیان***؛ چ چهارم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ١٣٦٩.
تری، ایگلتون؛ ***پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی***؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز، ١٣٨٠.
تفتازانی، سعدالدین؛ ***مختصرالمعانی***؛ قم: دارالفکر، ١٤١١.
جرجانی، عبدالقاهر؛ ***دلائل الاعجاز***؛ ترجمه سیدمحمد رادمنش، اصفهان: شاهنامه پژوهی، ١٣٨٤.
خفاجی، ابی محمد عبدالله؛ ***سرالفصاحه***؛ تحقیق: عبدالمتعال صعیدی، مکتبه محمدعلی صبیح، ١٩٥٣.
حسین‌پور جافی، علی؛ ***جریان‌های شعری معاصر فارسی***؛ تهران: امیرکبیر، ١٣٨٤.
داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ تهران: مروارید، ١٣٧٨.
رازی، شمس قیس؛ ***المعجم فی معاییر اشعارالعجم***؛ تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، ١٣٣٨.
رؤیایی، یدالله؛ «اشاره‌ای بر زبان نیما»؛ ***کتاب هفته***، ش ١٨، ١٣٤٠؛ ص ٢-١٤٠.
سلاجقه، پروین؛ ***از این باغ شرقی***؛ چ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ١٣٨٥.
شاملو، احمد؛ ***مجموعه آثار***؛ دفتر یکم، چ پنجم، تهران: نگاه، ١٣٨٣.
شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***با چراغ و آینه***؛ تهران: سخن، ١٣٩٠.
شمیسا، سیروس؛ ***بیان و معانی***؛ تهران: فردوس، ١٣٧٦.
شمیسا، سیروس؛ ***سبک‌شناسی شعر***؛ چ هشتم، تهران: فردوس، ١٣٨١.
شوقی ضیف؛ ***تاریخ تطور علم بلاغت***؛ ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت، ١٣٨٣.
شیری، قهرمان؛ ***ابهام، فریاد ناتمام***؛ همدان: دانشگاه بوعلی سینا، ١٣٩١.
طایفی، شیرزاد و محمدی خواه، سپیده؛ «بررسی ایجاز در زبان طرح»؛ ***مجله علوم ادبی***، س چهارم، ش ٦، ١٣٩٤؛ ص ٧٧-١٠٠.
علیپور، مصطفی؛ ***ساختار زبان شعر امروز***؛ تهران: فردوس، ١٣٧٨.
فتوحی، محمود؛ «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا»؛ ***مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان***، ش ٦٢، س ١٦، ١٣٧٨؛ ص ٣٧-١٧.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]

فرشیدورد، خسرو؛ ***دستور امروز***؛ تهران: صفی علیشاه، ۱۳٤۸.
قادری‌مقدم، محمد؛ عبدالله‌زاده‌برزو، راحله؛ «بلاغت ایجازی نماد در سنجش با استعاره و تمثیل»؛ ***مجله مطالعات زبانی و بلاغی***، س ۸، ش ۱٦، ۱۳۹٦؛ ص ۲۷۰-۲۵۱.
قویمی، مهوش؛ ***آوا و القا رهیافتی به شعر اخوان ثالث***؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
کردبچه، لیلا؛ «ایجاز و حذف در شعر معاصر»؛ ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ش ۳٤، ۱۳۹۳؛ ص ۱۲۱-۱٤٤.
گنون، رنه؛ ***مجموعه مقالات اسطوره و رمز***؛ ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش، ۱۳۷٤.
نوذری، سیروس؛ ***کوته سرایی***؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۸.
نیمایوشیج؛ *درباره شعر و شاعری*؛ تهران: دفترهای زمانه، ۱۳٦۸.
نیمایوشیج؛ ***مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج***؛ چ پنجم، تهران: نگاه، ۱۳۸۰.
همایی، جلال الدین؛ ***فنون بلاغت و صناعات ادب***؛ تهران: اهورا، ۱۳۸۹.
یونگ، کارل گوستاو؛ ***انسان و سمبل‌هایش***؛ ترجمه محمود سلطانیه، چ هفتم، تهران: جامی، ۱۳۸۹.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.70.6.6]