فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال سیزدهم / شماره ۴۶ / بهار ۱۴۰۰

برخی ظرافتهای بلاغی در اشعار نظامی با رویکرد صورتگرایانه

دکتر امید مجد
دانشیار دانشگاه تهران
دکتر زیبا اسماعیلی[1](نویسنده مسئول)
استادیار دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی.

تاریخ دریافت:۹۹/۹/۷ تاریخ پذیرش:۹۹/۱۲/۱۲

چکیده:

زبان نظامی در منظومه‌هایش زبانی برجسته و منحصر به خود اوست. نظامی همواره تلاش می‌کند با دقت و ظرافت فراوان سخنانی تازه بیافریند و از تقلید شاعران دیگر بپرهیزد. او به اهمیت فرم و زبان شعری آگاه است به همین منظور در زمینه‌ی واژگان، آرایه‌های ادبی و دستورزبان به نوآوری و آشنایی‌زدایی می‌پردازد و همین مسأله برجستگی زبانی شعر او را سبب می‌شود. حوزه‌ی دستورزبان و نحو، یکی از زمینه‌های مورد توجه نظامی است. در این مقاله به روش توصیفی تحلیلی به این مسأله پرداخته شد که نظامی با چه شگردها و تمهیداتی به تصرف در زمینه دستور زبان پرداخته و سال‌هایی بس طولانی پرچمدار خلاقیت زبانی در شعر فارسی شده‌است. نتیجه بررسی‌ها نشان داد که برخی از شگردهای نظامی در ایجاد ظرفیت‌های نحوی زبان و زایایی آن عبارتند از: ایجاد معانی متعدد در

[1] .Esmaeili_ziba@yahoo.com

کلام با خوانش‌های متعدد، استفاده از ظرافت‌های پنهان لغات، استفاده از شیوه‌ی همنشینی کلمات برای ایجاد زیبایی‌های دیداری و القای مفهوم، ایجاد هماهنگی‌های لفظی و افزایش موسیقی شعر، به هم‌ریختن اجزای جمله و جابه‌جاکردن کلمات و ضمایر برای تأکید و ایجاد هماهنگی، جابه‌جاکردن حرف نفی و ایجاد ایجاز. برای این مقاصد، از چگونگی همنشینی واژگان در محور افقی، سود می‌جوید. کلمات چند معنایی به کار می‌گیرد و با معانی ثانوی کلمات، معانی تودر تو ایجاد می‌کند از توازن آوایی کلمه‌ها برای زیبایی‌آفرینی و القای هر چه بیشتر مفاهیم بهره می برد. همه‌ی این‌ها، ظرافت‌های بلاغی منحصر به خود او را به وجود آورده است.

کلیدواژه‌ها: نظامی گنجه‌ای، هنجارگریزی نحوی، محور همنشینی و جانشینی، جابه‌جایی.

۱- مقدمه

یکی از نظریه‌هایی که فرمالیست‌ها برای نخستین بار مطرح کردند و بر آن تأکید فراوان داشتند توجه به شکل اثر ادبی و ارتباط بین کلمات در ساختار آن اثر بود. به باور ایشان، هر نکته ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی شود. (احمدی،۱۳۸۵: ۵۰) توجه به ارتباط میان عناصر موجود در اثر ادبی است که فرم آن اثر را به وجود می‌آورد. در نگاه ایشان « اثر ادبی شکل ناب و ارتباط بین مصالح است.» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۳۵) که «تمام عوامل آن در برابر یکدیگر انجام وظیفه‌ی متقابل می‌کنند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۹) ارتباطی موثر که هماهنگی و انسجام در نظام آوایی و معنایی کلمات در ساختار زبان ایجاد می‌کند و همین هماهنگی زمینه‌ساز عروج واژه‌ها یا «رستاخیز کلمات» می‌شود.

در زبان شعری کلمات اعتیادی و مرده‌ی زبان روزمره، زندگی می‌یابند و « یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵) درراستای این بحث، صورتگرایان کلمه‌ی «کارکرد» را به کار برده و بر آن تأکید کردند. در نظر ایشان « کارکرد یک عنصر در ساخت اثر ادبی به منزله‌ی یک نظام، عبارت است از رابطه‌ای که آن عنصر با دیگر عناصر کلی همان نظام و در نتیجه با کل نظام برقرار می‌کند....

در مجموعه‌ی واژگانی یک اثر، میان واژگان آن رابطه‌ای برقرار است و در عین حال، این واژگان با «مجموعه واژگان ادبی» نیز ارتباط دارد؛ از طرفی این مجموعه واژگان با دیگر عناصر اثر نیز در رابطه است.» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۳۷)

در هنگام به کار بردن زبان، کلمات را بر اساس شباهت، از میان معادل‌های آن برمی‌گزینیم و بر محور مجازی با هم ترکیب می‌کنیم. در زبان و گفتار، دو طریقه برای نظم بخشی وجود دارد: گزینش (مرتبط به محور جانشینی) ترکیب (مرتبط به محور همنشینی). گزینش بر مبنای ترادف و تضاد، همانندی و ناهمانندی و ترکیب بر اساس همجواری پدید می‌آید. (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۴۸)

سوسور[۲] به پیروی از کروژفسکی، زایایی زبان را متضمن این دو گونه رابطه دانست. (یاکوبسن، ۱۳۸۵: ۱۷) به عقیده‌ی یاکوبسن کارکرد زبان بر دو محور استعاری[۳] و مجازی[۴] استوار است که اولی مبتنی بر شباهت و دومی مبتنی بر مجاورت است. سوسور این دو اصطلاح را محور جانشینی[۵] و محور همنشینی[۶] نام نهاد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۲-۲۳) در آموزه‌های سوسور، جملات در یک زبان به عنوان یک سیستم در نظر گرفته شده، بهره‌برداری از زبان به عنوان یک تعامل بین دو محور در سطح افقی و عمودی انجام می‌گیرد. این محور که زنجیره‌ی گفتار نامیده می‌شود به رابطه یک عنصر داده شده در جمله و عناصر دیگر اشاره می‌کند. (Habib, 2008: 643) این رابطه در زبان‌شناسی، همنشینی (syntagm) و جانشینی (paradigm) نامیده می‌شود. همنشینی اشاره می‌کند به رابطه مابین عناصر متفاوت یک جمله در سطح داده شده و جانشینی اشاره می‌کند به رابطه مابین عناصر داده شده در جمله با دیگر عناصری که با آن جایگزین شده‌اند. بارت، محور همنشینی

---

[۲] Saussure
[۳] Metaphoric
[۴] Metonymy
[۵] Paradigmatic axis
[۶] Syntagmatic axis

را «ترکیبی از نشانه‌ها» می‌خواند. دیدگاه وی، محور همنشینی را با زبان سوسوری به عنوان طرحی از همخوانی‌ها یا تداعی‌ها (association) مرتبط می‌داند. (Habib, 2008: 643) دیدگاه سوسور و فرمالیست‌های بعد از او در مورد این دو محور همنشینی و جانشینی، با اندکی مسامحه به متون فارسی راه یافته است. در این متون از همخوانی‌ها یا تداعی‌های سوسور، سخنی به میان نیامده است درحالیکه همین مسأله بحثی مفصل و مبسوط را می‌طلبد که باید در مقاله‌ای دیگر به آن پرداخت.

یاکوبسن معتقد است شیوه‌ی انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی همنشینی آن‌ها بر روی محور همنشینی، جملات یک زبان را از نقش ارتباطی به سمت نقش ادبی سوق می‌دهد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۰) به عقیده‌ی او «عملکرد شعری اصل هم‌ارزی را از محور گزینش به محور ترکیب منتقل می‌کند.» (ایوتادیه: ۱۳۷۸: ۴۸) به عقیده‌ی او «در شعر هر عنصر زبانی به یکی از صورت‌های بلاغی زبان شاعرانه تبدیل می‌شود. » (همان، ۴۹) این انتخاب و ترکیب به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاق می‌انجامد که سبب برجسته شدن زبان عادی و روزمره می‌شود و «برروی سطح فیزیکی زبان(آوایی و نوشتاری) سطح ساختی (واژگانی و نحوی) و سطح معنایی رخ می‌دهد.» (فتوحی،۱۳۹۱:۴۲)

مطالعه‌ی روابط میان صورت‌های زبانی در جمله و چگونگی هم‌نشینی واژه‌ها در زیرمجموعه‌ی علم دستور زبان قرار می‌گیرد.(فتوحی،۱۳۹۱: ۲۶۷)در شعر به دلیل جابه‌جایی ارکان جمله، کاربرد فعل مفرد با نهاد جمع، فعل گذرا به جای ناگذر و هزاران قاعده دیگر، دستور زبان از هنجارهای عادی زبان فراتر رفته و ایجاد زیبایی می‌کند. جدایی از معیارهای کلیشه‌ای زبان به برجستگی جملات یا نقش‌ها و سازه‌های دستوری می‌انجامد که تحت عنوان هنجارگریزی نحوی (دستوری) قابل بررسی است. «هنجارگریزی در زمینه‌ی دستورزبان به سبب برخودار بودن از پشتوانه‌ی تاریخی و ادبی کمتر اتفاق می‌افتد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۷) بنابراین دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی در قلمرو نحو زبان syntax صورت می‌گیرد. زیرا

امکانات نحوی هر زبان و حوزه‌ی اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، محدودترین امکانات است. در عین حال بیشترین حوزه‌ی تنوع‌جویی در زبان، همین حوزه‌ی نحواست.(شفیعی کدکنی،۱۳۸۵: ۳۰)

نظامی یکی از شاعران توانایی است که در به کارگیری زبان ادبی، تصویر سازی و مضمون پردازی بسیار توانا بوده است. او توانسته سبکی خلاق بیافریند و زبان را در سطوح مختلف واژگانی، نحوی و معنایی برجسته سازد. بسیاری از این زیبایی‌های زبانی آشکار است اما بخش قابل توجهی از این زیبایی‌ها با توجه و تحقیق عمیق‌تر آشکار می‌شود. خلاقیت‌های زبانی و ظرافت‌های بلاغی در شعر او، بیشتر به دلیل وجود معانی پنهان و ارتباطهای پنهانی است که کلمات در اثر همنشینی با یکدیگر به دست می‌آورند یا توازن‌هایی که تحت تأثیر شیوه‌ی قرار گرفتن یک کلمه در کنار سایر کلمات حاضر در بیت، پدید می‌آیند و مفهوم بیت را تقویت می‌کنند. در این نوشتار برخی از این ظرافت‌های پنهان در اشعار نظامی بررسی شده است.

۱-۱- بیان مسأله و روش تحقیق:

زبان شعری نظامی، زبانی دشوار، پیچیده و متفاوت از سایر هم‌عصرانش هست. این تفاوت آن‌چنان آشکار است که تا قرن‌ها بعد نیز نظامی شاعری بلامنازع باقی مانده است. به گونه‌ای که با وجود تقلیدهای فراوان از منظومه‌های او، هیچ‌یک از مقلدانش نتوانسته‌اند به برجستگی‌های زبانی او دست پیدا کنند و جایگاهی چون او به دست بیاورند. در این تحقیق برخی ظرافت‌های پنهان بلاغی در اشعار نظامی، با روش کتابخانه‌ای و با رهیافتی توصیفی-تحلیلی، مورد بررسی قرار گرفته است. جامعه آماری این پژوهش، پنج‌گنج حکیم نظامی گنجه‌ای است.

۱-۲- اهمیت و ضرورت انجام تحقیق:

با وجود گذشت سالیان دور، زبان شعری نظامی هنوز به درستی مورد تحلیل واقع نشده است. تحقیق‌های انجام گرفته در این زمینه تاکنون، از حوزه‌ی صنایع بیانی و بدیعی فراتر نرفته‌اند و

نگاه دقیق به زیبایی‌هایی که او از طریق تصرف در دستورزبان ایجاد کرده، مغفول مانده است. بنابراین تحقیق هرچه دقیق‌تر در این زمینه و آشکار کردن هر چه بیشتر ظرایف زبانی او ضرورت دارد. بررسی متون فارسی با رویکردی نو، جنبه‌های پنهان و شگفت آثار برجسته ادبی را بیش از پیش آشکار می‌کند.

۱-۳- پیشینه تحقیق:

به طور قطع می‌توان گفت که در مورد تأثیر شیوه‌ی همنشینی کلمات بر زیبایی شناسی شعر فارسی هیچ کتاب یا مقاله‌ی مستقلّی نگارش نیافته است، امّا در برخی کتاب‌ها اشارات مختصری به این موضوع شده است: چون رستاخیز کلمات (۱۳۹۱) و موسیقی شعر (۱۳۸۵) اثر محمدرضا شفیعی کدکنی و در سایه‌ی آفتاب (۱۳۸۸)، گمشده‌ی لب دریا (۱۳۸۴) و سفر در مه (۱۳۸۱)آثار تقی پورنامداریان. در این کتاب‌ها، در مورد جایگاه و چگونگی قرار گرفتن کلمات در بیت و تأثیر آن بر زیبایی شعر و فرم اثر ادبی سخن رفته است. در سه اثر اخیر محور توجه و بررسی به ترتیب شعر مولانا، شعر حافظ و شعر شاملو بوده است.

در مقالات چاپ شده دو مقاله شعر نظامی را از دیدگاه ساختارگرایان بررسی کرده‌اند:

بررسی شعر نظامی بر اساس نظریه ارتباطی یاکوبسن، زینب نوروزی، نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، بهار ۱۳۹۱، شماره ۲۴ در این مقاله نویسنده شعر نظامی را بر اساس شش اصل نظریه ارتباطی یاکوبسن (فرستنده، گیرنده، پیام، زمینه، رمز، تماس) بررسی کرده است.

بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی، عبدالرضا سیف، سید محمودرضا غیبی، نشریه ادب فارسی، بهار و تابستان ۱۳۸۸، شماره ۱ در این مقاله نویسندگان توازن‌های آوایی، نحوی و واژگانی را مورد بررسی قرار داده‌اند.

آن گونه که اشاره شد هیچ مقاله یا کتابی این موضوع را در آثار نظامی بررسی و تحلیل نکرده‌است. از این رو در این مقاله به این مهم پرداخته شد.

۲- معانی متعدد با خوانش‌های متعدد

برخی ابیات در شعر نظامی، دارای معانی پنهان متعدد است که تنها با خوانش‌های مختلف می‌توان به این معانی راه یافت. در این ابیات اغلب عناصر جمله با اهداف بلاغی مختلف جابه‌جا شده‌اند. یکی از این اهداف بلاغی ایجاد ابهام در شعر و چندوجهی کردن مفهوم است. به گونه‌ای که بر زیبایی شعر و درک لذت شعری بیفزاید.

کرد قبا جبه‌ی خورشید و ماه زین دو کله وار سپید و سیاه (مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۲)

با توجه به معانی آشکار و پنهان کلمه‌ی «قبا» و فعل «کرد»، جدا آمدن این دو کلمه تغییر تکیه را سبب شده و همین تغییر تکیه معانی بسیاری در لایه‌های پنهان زبان مستتر ساخته‌است.

یکی از معانی کلمه‌ی قبا «جامه‌ی گشاد و بلندی که روی جامه‌های دیگر پوشند» است. در این صورت فعل «کرد» را به معنی «دوخت» و کلمه‌ی «کله‌وار» را آن‌گونه که در تصحیح و شرح دکتر ثروتیان آمده به معنی «پارچه‌ای به اندازه‌ی یک کلاه» در نظر می‌گیریم. (ثروتیان، ۱۳۶۳: ۲۶۴)در این صورت معنای بیت می‌شود: لباس خورشید و ماه را از پارچه‌ی کله‌وار سپید و سیاه شب و روز دوخت.

اما می‌توانیم فعل «قبا کردن» را با توجه به ضبط فرهنگ‌ها به معنی «پاره کردن» یا «چاک زدن» در نظر بگیریم؛ و پسوند «وار» را در کلمه «کله‌وار» پسوند شباهت و سپید و سیاه را شب و روز که به اعتبار گنبدی بودن آسمان به کلاه تشبیه شده است. در این صورت باید بیت را این گونه معنی کنیم: لباس یکپارچه خورشید و ماه را مانند شب و روزِ کلاه شکل، چاک زد؛ یعنی این دو عنصر را از هم جدا کرد.

معنای دیگر کلمه «قبا» در فرهنگ‌ها «پراکندگی» ذکر شده‌است. در این صورت این کلمه در ترکیب با فعل «کرد» به معنی «پراکنده ساخت» معنی می‌شود.

همچنین فعل «کرد» که در ابتدای جمله ذکر شده‌است می‌تواند با تغییر دادن تکیه، فعل مستقل برای جمله حساب شده، «قباجبه» یک کلمه به معنی نوعی لباس در نظر گرفته شود.

کلمه‌ی «جبه» علاوه بر مفهوم لباس، «جبه‌ی هزار میخ» را که مجازاً به معنی آسمان و ستارگان در شب به کار رفته، به ذهن تداعی می‌کند.

معنای دیگر کلمه‌ی «جبه» دومین لایه‌ی تشکیل دهنده زمین است که با خورشید و ماه که از اجرام سماوی هستند ایجاد تناسب می‌کند.

کلمه‌ی «کله‌وار» در یکی از تصحیح‌های مخزن‌الاسرار به صورت «کله‌دار» ذکر شده و مصحح، این کلمه را به سلطان معنی کرده‌است. (زنجانی، ۱۳۸۱: ۱۶۰) اگر کلمه کله‌دار را صحیح در نظر بگیریم با معنای دیگر کلمه‌ی «جبه» که «جوشن و زره» است تناسب برقرار می‌کند.

آب بریز آتش بیداد را زیرتر از خاک نشان باد را (مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۴)

فاعل جمله، پیامبر (ص) از جمله حذف شده است و تقدیم فعل بر مفعول در هر دو جمله منجر به چند وجهی شدن بیت شده است. در واقع اگر فقط کلمه‌ی «آب» را مقدم بر فعل آورده به این جهت است که بتوان ترکیب «آتش بیداد» را به چند صورت معنا کرد:

کلمه‌ی بیداد به معنی بیدادگر و ظالم است و منظور از آتش یکی از عناصر اربعه است. بنابراین شاعر از پیامبر می‌خواهد که بیاید و ارکان نظام هستی را درهم بپاشد تا قیامت آغاز شود.

آتش بیداد اضافه‌ی تشبیهی است و ظلم و ستم به آتش تشبیه شده و شاعر از پیامبر می‌خواهد بیاید و با آمدنش آتش ظلم را خاموش کند.

معنای دیگر کلمه «آتش» شراب است که در این صورت با کلمه‌ی آب ارتباط برقرار می‌کند و کنایه‌ی معروف «آب سیر آتش فعل» را تداعی می‌کند. همچنین با کلمه‌ی خاک مرتبط می‌شود و رسم قدیم شراب ریختن به خاک را یادآوری می‌کند.

یکی از معانی کلمه‌ی بیداد، گوشه‌ای در دستگاه همایون است بنابراین با کلمه‌ی «زیر» که اصطلاحی در موسیقی است ارتباط برقرار می‌کند.

کلمه‌ی آتش مجازا به معنی ناراحتی و اندوه نیز به کار رفته است و کلمه «باد» نیز مجازا به معنی آه سرد به کار رفته است بنابراین ناراحتی و اندوه موجود در بیت را تقویت می‌کند.

رفرف که شده رفیق راهت برده به سریر سدره‌گاهت (لیلی و مجنون،۱۳۸۴: ۴۴۴)

کلمات «سدره» و «گاه» مورد تأمل است. کلمه‌ی «گاه» به دلیل قرار گرفتن در پایان بیت و در جایگاه قافیه و به دلیل داشتن چند معنی و از سوی دیگر به دلیل همنشینی با کلمه‌ی «سدره» بیت را دارای معانی گوناگون کرده است.

کلمه‌ی «گاه» علامت اسم مکان است که در آخر کلمه می‌آید مانند لشگرگاه؛ در این صورت همنشینی کلمه‌ی «گاه» با «سدره» یک کلمه‌ی مرکب می‌سازد: «سدره‌گاه» به معنی « جایی که درخت سدره‌المنتهی قرار دارد».

کلمه‌ی «گاه» به معنی تخت و کرسی نیز هست در این صورت کلمه‌ی «گاه» مفعول جمله است و معنی بیت می‌شود:رفرف، تخت تو را به جایگاهی که درخت سدره‌المنتهی قرار دارد برده است. «گاه» در این معنا با کلمه سریر هم‌معنی است و با یکدیگر تناسب برقرار می‌کنند.

یکی از معانی کمه‌ی «رفرف» نیز تختی است که در شب معراج پیامبر را به پیشگاه خداوند برد. (دهخدا، ۱۳۶۱: ذیل رفرف) پس سه کلمه «گاه»، «سریر» و «رفرف» با همدیگر متناظر و متناسب هستند.

قرار گرفتن کلمه‌ی «گاه» در جایگاه قافیه و ایجاد قافیه با کلمه‌ی «گاه» علاوه بر موسیقی حاصل از جناس، از نظر معنایی نیز ایجاد تناسب کرده‌است. کلمه‌ی «گاه» به معنی آهنگ و آواز است و در اصطلاحات موسیقی چون سه‌گاه و چهارگاه به کار رفته‌است. معنای

دیگر کلمه راه نیز، آهنگ و پرده موسیقی است به این ترتیب تناظر معنایی ایجاد شده‌است.

در اشعار نظامی گاهی جابه‌جایی ضمایر پیوسته، سبب چندوجهی‌شدن مفهوم می‌شود. جابه‌جایی ضمیر در شعر فارسی با توجه به ضرورت وزن بسیار مشاهده می‌شود اما گاهی تغییر و جابه‌جایی محل ضمیر در شعر با اهداف بلاغی اتفاق می‌افتد. در شعر نظامی نیز این جابه‌جایی یا جهش ضمیر به دلایل مختلف اتفاق می‌افتد که یکی از این موارد ایجاد معانی متعدد و خوانش‌های مختلف است.

وهم تهی پای بسی ره نبشت　　هم ز درش دست تهی بازگشت
راه بسی رفت و ضمیرش نیافت　　دیده بسی جست و نظیرش نیافت

(مخزن‌الاسرار،۱۳۸۴:

(۲

ضمیر «ش» که متعلق به فعل «نیافت» است به کلمه «ضمیر» پیوسته است. این جابه‌جایی و جهش ضمیر سبب شده که دو برداشت از بیت صورت پذیرد:

الف) «ضمیر» فاعل جمله و «ش» ضمیر مفعولی است؛ ضمیر انسان، او (خدا) را نشناخت.

ب) کلمه «وهم» فاعل جمله و «ضمیرش» مفعول است؛ وهم ضمیر خدا را نشناخت.

از سویی کلمات «تهی پای»، «پا»، «ره نبشت» و «راه رفت» همگی یادآور طی طریق کردن و سیر و سلوک در مسیر الی الله هستند که بر لذت حاصل از بیت می‌افزاید.

تویی کاول ز خاکم آفریدی　　به فضلم ز آفرینش برگزیدی

(خسرو و شیرین،

۱۲۸ :۱۳۸۴)

میم‌های متصل به کلمات خاک و فضل هر دو میم مفعولی هستند که در جایگاه مضاف‌الیه این کلمات قرار گرفته‌اند. اما همین جابه‌جایی در مصراع دوم دو برداشت متفاوت از بیت پدید می‌آورد:

الف) هر دو «م» مفعولی است و مفهوم بیت این است؛ تو کسی هستی که ابتدا مرا از خاک آفریدی و با فضل (خودت) مرا از آفرینش برگزیدی.

ب) «م» متصل به کلمه «خاک» مفعولی و «م» متصل به کلمه «فضل» مضاف الیه است و مقصود شاعر این است که؛ تو کسی هستی که ابتدا مرا از خاک آفریدی و به خاطر فضل من (بر سایر موجودات) از آفرینش برگزیدی.

همچنین اتصال ضمیر «م» که به شاعر برمی‌گردد به کلمه «خاک» و همراهی این دو، از جنس خاک بودن انسان (شاعر) را یادآوری می‌کند.

۳- ظرافت‌های پنهان لغوی

برخی از ظرافت‌های زبانی نظامی وابسته به معانی پنهان کلمات است. به این صورت که کلمات با معنای ظاهری و متعارف خود در بیت حضور می‌یابند اما معانی پنهان این کلمات با سایر کلمات موجود در بیت در زیرساخت بیت ارتباط و تناسب برقرار می‌کنند.

کیست فلک؟ پیر شده بیوه‌ای چیست جهان؟ دود زده میوه‌ای

(مخزن‌الاسرار،۱۳۸۴: ۶۱)

ارتباط میان کلمات قابل تأمل است؛ فلک در فرهنگ لغت به معانی چرخ، گردون و جای گردش ستارگان به کار رفته است اما معنای دیگر این کلمه «گرد شدن پستان دختر» است (دهخدا، ۱۳۶۱: ذیل فلک) که این معنی کلمه‌ی فلک با بیوه‌ی پیر شده در زیرساخت جمله ارتباط پنهان برقرار می‌کند و نوعی حرکت از جوانی به سوی پیری را در میان این چرخ دایره وار و چرخه‌ی زندگی به صورت ناخودآگاه تداعی می کند.

از طرف دیگر کلمه‌ی دود را در مصراع دوم به کار می‌گیرد. شاید این کاربرد با توجه به کلمه‌ی فلک از سوی شاعر به کار گرفته شده است. چرا که فلک به معنی آسمان است و

آسمان بارها در قرآن با تعبیر «دخان» به کار رفته است[۷] که به طور دقیق برابر با کلمه‌ی دود است. از طرف دیگر، زمانیکه این مفهوم را در نظر آوریم معنای دوم کلمه‌ی میوه که حاصل و نتیجه است خودنمایی می‌کند و جهان را نتیجه‌ای دودآلوده و مبهم یا آفریده شده از دود می‌خواند. بنابراین جمله‌ی پرسشی تقدیم یافته با هر دو جمله‌ی پاسخ در زیرساخت کلام ارتباط برقرار می‌کند.

باز کش این مسند از آسودگان غسل ده این منبر از آلودگان

(مخزن‌الاسرار،۱۳۸۴:

(۱۱

در این بیت دو جمله به کار رفته و در هر جمله، یک فعل امری در آغاز ذکر شده‌است و غرض شاعر تأکید بر روی عمل درخواست‌شده بوده‌است. اما دقت و تأمل در مورد این فعل، راز تأکید شاعر را زمانی برای ما آشکار می‌کند که به معانی پنهان این کلمه پی ببریم. در بیشتر شروح، کلمه‌ی «بازکش» به «بیرون کشیدن» و کلمه‌ی «مسند» به تخت یا بالش و یا فرش گرانبهایی که بالای اطاق می‌افکندند و شاهان و بزرگان بر آن جلوس می‌کردند و به طور کلی به جایگاه بزرگان معنی شده‌است. به نظر شارح، خطاب شاعر در مصراع اول متوجه شاهان و در مصراع دوم متوجه خطیبان و واعظان است. اما با توجه به معانی ثانوی کلماتی چون «مسند» و «بازکش» و مخاطب قرار دادن خطیبان در مصراع دوم می‌توانیم به گونه‌ی دیگری نیز بیت را معنی کنیم تا دلیل تأکید بسیار شاعر را دریابیم:

کلمه‌ی «مسند» اگر با ضمه‌ی حرف اول خوانده شود اصطلاحی در علم حدیث است. و منظور حدیثی است که آن را به گوینده‌ی وی اسناد دهند. به برخی از مجموعه‌های مدون احادیث هم اطلاق می‌شود مانند مسند احمد بن حنبل. (دهخدا، ۱۳۶۱: ذیل مسند)

[۷] فصلت، سوره ٤١ آیه ١١ – دخان، سوره ٤٤ آیه ١٠

از طرف دیگر یکی از معانی کلمه‌ی «کش» خطی است که به جهت باطل شدن بر نوشته کشند و آن را کشه نیز گویند. (همان، ذیل کش)

به این ترتیب می‌توانیم بیت را به این صورت معنی کنیم: احادیثی را که افراد تن پرور مسئول روایت آن شده‌اند را باطل کن. شاید دور از ذهن نباشد اگر ادعا کنیم که دلیل تأکید شاعر بر این فعل، به خاطر اهمیت جایگاه احادیث پیامبر و راویان آن است و اشاره‌ای نیز به احادیث جعلی و ساختگی دارد که افراد سودجو برای به دست آوردن منافع مادی انتشار می‌دادند.

چرخ مقوس هدف آه تست چنبر دلوش رسن چاه تست

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۱۱)

شاعر کلمه چرخ را در ابتدای بیت ذکر کرده است. با بررسی معانی این کلمه متوجه دلیل تأکید او بر این کلمه و ظرافت کار شاعر می‌شویم. او این کلمه را در ابتدای بیت ذکر کرده تا معانی متعدد این کلمه، شبکه‌ای از ارتباطها را در درون بیت ایجاد کند.

کلمه «چرخ» به معنی آسمان و فلک همچنین به معنای روزگار و زمانه به کار می‌رود. اما این کلمه به معنای کمان نیز هست که در این حالت با کلمه هدف که به معنی نشانه‌گاه تیر است، ارتباط و تناسب برقرار می‌کند.

کلمه چرخ یادآور چرخ چاه یا چرخ آب کشی است و با کلمات دلو، رسن و چاه تناسب می‌سازد.

کلمه چرخ نام یکی از آلات موسیقی است و نام دیگر دف و دایره است. در این معنا با کلمه چنبر تناسب برقرار می‌کند. چراکه کلمه‌ی «چنبر» بر حلقه چوبی دایره یا دف که روی آن پوست می‌کشند نیز گفته می‌شود. همچنین کلمه چنبر بحر دوازدهم از اصول هفتگانه موسیقی نیز هست.

کلمه «چنبر» یادآور چنبر میناست که مجازاً به آسمان اطلاق می‌شود. در این حالت با کلمات چرخ و دلو(یازدهمین صورت فلکی منطقه‌البروج و یازدهمین برج از برج‌های دوازده‌گانه) تناسب برقرار می‌کند.

مهم‌ترین بخش، تناسب آوایی دو کلمه آه و چاه است. آه جزئی از چاه است و تکرار آن ناراحتی و غم موجود در بیت را القا می‌کند.

سدره ز آرایش صدرت زهیست عرش در ایوان تو کرسی نهیست

کلمه «سِدره» با کسر سین به معنی درخت کنار است بالای آسمان هفتم که آن را سدره‌المنتهی نیز گویند. کلمه صُدره نیز به معنی نیم تنه و کرته خرد ذکر شده است.

در اغلب شروح این دو کلمه را به همین صورت معنی کرده‌اند. نکته قابل توجه این است که این دو کلمه با تغییر مصوت کوتاه نخست معانی دیگری دارند که در زیرساخت با یکدیگر مرتبط می‌شوند. کلمه «سُدره» با ضم سین نوعی جامه است. پیراهنی سفید و ساده و گشاد که تا به حد زانو می‌رسد. و کلمه «صَدر» با فتح صاد به معنی سینه انسان است که با کلمه سُدره ارتباط برقرار می‌کند. کلمه «صَدر» علاوه بر سینه انسان به معنی رئیس و پیشوا نیز به کار می‌رود که در این صورت با کلمات ایوان و کرسی ارتباط برقرار می‌کند.

کلمه «زه» نیز علاوه بر اینکه به معنی طراز لباس و پارچه به کار می‌رود به معنای تارِ ساز نیز کاربرد دارد. معنای دوم این کلمه با کلمه «آرایش» تناسب دارد و اصطلاح موسیقایی «آرایش خورشید»، از الحان سی‌گانه باربد، را تداعی می‌کند.

چون قدمت بانگ بر ابلق زند جز تو که یارد که اناالحق زند

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۳)

در این بیت دو کلمه «قدم» و «ابلق» به کار رفته که به سبب داشتن معانی متعدد، ارتباطهای بسیاری در زیرساخت بیت به وجود آورده‌اند.

کلمه «ابلق» به معنی هر چیز دو رنگ به ویژه سیاه و سفید است. به روزگار و زمانه نیز به اعتبار سفید و سیاه بودن شب و روز اطلاق می‌شود. کلمه «قِدَم» نیز به معنی دیرینگی و جاودانگی

است. به این ترتیب معنای بیت این گونه است: وقتی دیرینگی تو بانگ بر ابلق شب و روز حادث بزند.

کلمه ابلق به معنی مطلق اسب است. به پرهای سیاه و سفیدی که سپاهیان و رزم جویان به کلاه خود می‌زدند نیز اطلاق می‌شود. کلمه «قَدِم» نیز به معنی مبارز نیک و دلاور پیش درآینده در جنگ است. کلمه «قُدُم» نیز به معنی دلیر و شجاع است و همه این معانی پنهان در زیرساخت بیت با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. همه‌ی این ارتباطها تقویت کننده مفهوم مصراع دوم می‌شوند تا جمله‌ی پرسشی «که یارد؟» را برجسته سازند.

٤- زیبایی آفرینی دیداری و القای مفهوم :

گاهی دامنه‌ی زیبایی‌آفرینی در شعر نظامی از صور خیال و صنایع بدیعی فراتر می‌رود.او از شیوه‌ی همنشینی کلمات برای ایجاد زیبایی‌های دیداری در بیت بهره می‌برد. او با ایجاد توازن در میان کلمات بیت، به نوعی مفهوم بیت را تقویت می‌کند.

به تابستان شود بر کوه ارمن خرامد گل به گل خرمن به خرمن

(خسرو و شیرین، ۱۳۸۴: ۱۵۲)

فعل جمله‌ی دوم در آغاز جمله آمده‌است و غرض، بیان سرور و شادابی درون بیت است. گویی شاعر با این کار نوعی فراهنجاری دیداری به وجود آورده و حرکت معشوق از گلی به گل دیگر را با تکرار سلسله‌وار کلمات در قسمت بعدی جمله «گل به گل، خرمن به خرمن» به تصویر کشیده است.

از طرف دیگر کلمه گُل تداعی کننده‌ی کلمه‌ی گِل است که خاک و گِل موجود در کوهپایه، مکان رویش گلها و کشتزارهای گندم را به خاطر می‌آورد.

کلمه‌ی خرمن به معنی گندم یا جو درو شده بوده‌است که به صورت تپه‌ای روی هم انباشته می‌شده‌است بنابراین از نظر ظاهری خرمن‌ها، به شکل تپه‌های کوچکی بوده‌اند که در این قسمت با کلمه‌ی کوه، از نظر شکل ظاهری، ارتباط برقرار می‌کنند.

همچنین در این بیت، مصوت کوتاه " اَ" که با صامت های " خ " و " م" در کلمه ی " خرمن " همراه شده، به جهت تکرار، باعث به وجود آمدن آهنگ در کلام شده است. در حقیقت آنچه که سخن را موسیقایی کرده؛ مجموعه‌ای است از کلمات تکراری گل و خرمن، به اضافه‌ی مصوت کوتاه" اُ" در گل و " اَ" در خرمن. بنابراین می‌توان گفت ترکیب مناسب صامتها و مصوتها و کلمات زیبا و آهنگین در این بیت موسیقی درونی به وجود آورده است.

در آن راه بیراه از آوارگی همش بار مانده همش بارگی

(شرفنامه، ۱۳۸۴: ۹۲۰)

ضمیرهای «ش» که به دو حرف «هم» چسبیده‌اند مضاف الیه‌های کلمات «بار» و «بارگی» هستند. اما ظرافتی هنری در این بیت دیده می‌شود به این ترتیب که در گذشته باری که بر پشت حیوان بارکش می‌نهادند بر دو طرف پشت او قرار می‌گرفت و اصولاً باید دو طرف بار، وزن برابری می‌داشتند تا بار بر پشت حیوان بماند. شکل ظاهری بیت و قرار گرفتن دو «همش» در دو سوی مصراع، انگار بار روی پشت حیوان را از نظر شکل ظاهری تداعی می‌کند. به همین منظور شاعر خواسته است دو سویه‌ی مصراع را برابر نهد و کلمه‌ی مانده حد فاصل این دو سویه است. این نوع، زیبایی‌آفرینی و گریز از هنجار امروزه با عنوان فراهنجاری نوشتاری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

دلم از رشک پر خوناب کردند بدین عبرت گهم پرتاب کردند

(خسرو و شیرین، ۱۳۸۴: ۱۸۳)

ضمیر متصل مفعولی «م» که باید به کلمه‌ی پرتاب متصل می‌شد مضاف‌الیه کلمه‌ی «عبرت‌گه» شده‌است. شاید به دلیل هبوط انسان در این دنیا و ملازمت او با دنیا، اتصال ضمیر «م» که همان شاعر یا به عبارت کلی‌تر انسان است به کلمه «عبرت‌گه» که همان دنیاست بهتر افاده‌ی معنی

می‌کند. گویی اتصال ضمیر «م» به «عبرت‌گه» الزامی است تا ملازمت انسان و دنیا را به همدیگر نشان دهد.

شد قیس به جلوه‌گاه غنجش نارنج رخ از غم ترنجش

(لیلی و مجنون، ۱۳۸۴: ۴۷۲)

در این بیت شاعر صامت «ج» را تکرار می‌کند. موسیقی حاصل از تکرار این صامت در بیت شکوه، شکایت و درد و رنج را القا می‌کند. در مصراع دوم کلمات نارنج و ترنج را به کار می‌برد اما گویی کلمه رنج که بخشی از این دو کلمه (نا- رنج، ت— رنج) است در این مصراع تکرار می‌شود و گویی تمام واج آرایی مفهوم رنج را تقویت می‌کند.

حلقه‌داران چرخ کحلی پوش در ره بندگیش حلقه به گوش

(هفت پیکر، ۱۳۸۴: ۶۲۳)

در این بیت، صامتهای «ح، چ و خ» تکرار شده اند. تکرار این صامت ها علاوه بر ایجاد موسیقی در بیت، شکل ظاهری حلقه و بندگانی که حلقه به گوش خود می آویزند را تداعی می کند و به این ترتیب مفهوم حلقه به گوشی را در بیت تقویت می کند.

امی گویا به زبان فصیح از الف آدم و میم مسیح

همچو الف راست به عهد و وفا اول و آخر شده بر انبیا

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۶)

شکل ظاهری کلمه انبیا را در نظر گرفته که در ابتدا و انتها الف دارد و با همین مفهوم نوعی بازی زبانی به وجود آورده‌است. به این ترتیب که اول و آخر بودن محمد (ص) بر همه پیامبران را با شکل ظاهری کلمه انبیا نشان داده است.

حلقه‌ی حی را کالف اقلیم داد طوق ز دال و کمر از میم داد

لاجرم او یافت از آن میم و دال دایره‌ی دولت و خط کمال

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۵)

در این دو بیت، نظامی با شکل ظاهری حروف بازی کرده تا بتواند در بیت‌ها ایجاد تصویر کند و این تصاویر در القای مفهوم به مخاطب تأثیرگذار باشد.

۵- ایجاد هماهنگی‌های لفظی و افزایش موسیقی شعر:

یکی دیگر از شگردهای نظامی برای ایجاد ظرافت‌های بلاغی و خلاقیت‌های زبانی به کارگیری هماهنگی‌های لفظی و استفاده از این هماهنگی‌ها برای تقویت مفهوم بیت است.

لیک ایرانیان به زور و به شرم نرم کردندم از نوازش گرم

(هفت پیکر، ۱۳۸۴: ۶۶۲)

ضمیر «م» که به فعل پیوسته، مضاف الیه کلمه نرم است. این جابه‌جایی موسیقی درونی بیت را چند برابر کرده است؛ کلمه‌ی «نرم» با کلمه‌ی «گرم» دارای جناس شده و با کمی توسع و سهل‌گیری در مورد فتحه‌ی پیش از «م» در «کردندم» می‌توان گفت این جابه جایی سبب شده در مصراع دوم قافیه میانی به وجود آید. از سوی دیگر تکرار صامت «م» و صامت «ن» که هر دو واجگاه نزدیک به هم دارند و از مجموعه واج‌های خیشومی هستند سبب واج‌آرایی در بیت شده است. از طرفی شکل ظاهری صامت «م» با توجه به مفهوم کلمات نرم و گرم، شکل ظاهری نرم شدن بعضی فلزات یا شیشه در اثر حرارت بالا را تداعی می‌کند که در اثر آب شدن به سمت پایین متمایل می‌شود شکل ظاهری صامت «م» که سری گرد و امتدادی رو به پایین دارد این تداعی را تقویت می‌کند.

بر همه سرخیل و سرخیر بود قطب گرانسنگ سبک سیر بود

(مخزن الاسرار، ۱۳۸۴: ۶)

تکرار صامت «سین» تداعی کننده صدای آسیاب و خرد شدن گندم و جو در زیر سنگ آسیاب است. کلمات «سرخیل و سرخیر» و «سیر و سر» (که جزئی از کلمات مرکب هستند) با یکدیگر جناس می سازند و بر موسیقی درونی بیت می افزایند.

کلمه قطب با دو معنا در مصراع دوم به کار رفته است و هر یک از معانی با سایر کلمات می تواند به نحوی ارتباط برقرار کند. اگر قطب به معنی ستونه آهنی آسیا به کار رود در این صورت کلمات گران سنگ و سبک سیر معنای ظاهری خواهند داشت و در این حالت مصراع دوم تشبیهی تمثیلی برای مصراع اول خواهد بود. اما اگر قطب به معنای مرد کامل و پیشوا و رهبر در نظر گرفته شود کلمه گرانسنگ معنای وزین و بزرگوار و سبک سیر معنای تیزرو و زودگذر خواهد داشت.

پیرزنی را ستمی درگرفت دست زد و دامن سنجر گرفت

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۴۴)

صامت "س" واجی سایشی و بی‌واک محسوب می‌شود که به دلیل شیوه‌ی خاص تولید آن، صامت صفیری نیز نامیده می‌شود. واج‌آرایی حاصل از این واج، احساس شکایت و غم و اندوه را تشدید می‌کند.

از سوی دیگر فعل «درگرفت» در اینجا به معنای اتفاق افتاد به کار رفته است در حالیکه معنای دوم این فعل آتش گرفتن، شعله ور شدن و تأثیر کردن است که با توجه به معنای مصراع اول تداعی کننده اثر ظلم بر دل انسان و سوختن دل است.

با کفش این چشمه‌ی سیماب ریز خوانده چو سیماب گریزاگریز

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۱۵)

ستیزنده از تیغ سیماب ریز چو سیماب کرده گریزاگریز

(شرفنامه،

۱۳۸۴: ۱۰۰۵)

نظامی واژه مشتق-مرکب گریزاگریز را ابداع کرده و آن را در جایگاه قافیه به کار برده است. به این ترتیب نه تنها مفهوم گریختن پی‌درپی را با آوردن یک کلمه القا می‌کند بلکه با قرار دادن این کلمه در جایگاه قافیه، گویی راه را برای گریختن سریع باز می‌گذارد. پایان بیت با این کلمه، مفهوم گریختن و حرکت پیاپی را در امتداد بیت تداعی می‌کند. از طرف دیگر کلمه سیماب را دو بار تکرار می‌کند تا مفهوم حرکت و گریز را هر چه بیشتر تأکید کند.

٦- جابه‌جاکردن کلمات و ضمایر برای تأکید و ایجاد هماهنگی:

یکی از امکانات وسیع زبان فارسی، آزادی انتخاب جای اجزای نحوی یک جمله است، به خصوص وقتی که جمله پیچ در پیچ می‌شود و دارای اجزای متعدد و متنوعی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۰) به هم ریختن اجزای جمله از متداول‌ترین تصرفات شاعران در زبان شعر فارسی است که شاعران از این ویژگی برای آفرینش کلام موزون بسیار سود برده‌اند. این تصرفات علاوه بر ایجاد زیبایی در کلام، اغلب انگیزه و غرض خاص شاعر را نیز بیان می‌کند که مفاهیم متنوعی را در برمی‌گیرد. و «از جنبه‌های بلاغی کلام محسوب می‌شود، زیرا جدا از معنی حاصل از دلالت حقیقی کلمات، معانی ثانوی دیگری از قبیل غافلگیر کردن خواننده، رفع شک و تردید، القای تعظیم و تکریم و شدت توجه و تأثر گوینده را به خواننده نیز بر عهده می‌گیرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۷۶) در شعر نظامی، جابه‌جایی عناصر جمله با اهداف بلاغی مختلف مشاهده می‌شود.

بود و نبود آنچه بلندست و پست باشد و این نیز نباشد که هست (مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۱)

شاعر دو کلمه «بود» و «باشد» را پیش از همه کلمات ذکر کرده‌است. دلیل اصلی این امر، تأکید بر مفهوم دو کلمه است تا ازلی و ابدی بودن خداوند را به عنوان اصلی‌ترین و اولین مسأله در آفرینش نشان دهد، بنابراین با تأکید و تکیه در ابتدای هر دو مصراع دو کلمه «بود» و

«باشد» را ذکر می‌کند و جمله‌های دیگر را با واو به این دو کلمه اصلی متصل می‌کند تا به این وسیله الصاق شدن تمام هستی به خداوند را در شکل ظاهری بیت نیز نشان دهد.

تکرار صامت "ب" علاوه بر تقویت موسیقی بیت، مفهوم تأکید را نیز می‌رساند. از طرف دیگر تفاوت میان خداوند و همه آفرینش از نظر ماهوی با تضاد بین کلمات بود و نبود، باشد و نباشد؛ بلند و پست، بخوبی دیده می‌شود.

کز ازلش علم چه دریاست این تا ابدش ملک چه صحراست این

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۱)

جابه‌جایی ضمیر «ش» در بیت وجود دارد. ضمیر «ش» که متعلق به علم و ملک است به ازل و ابد پیوسته است. این جابه‌جایی، کلمات «ازل» و «ابد» را مورد توجه مخاطب قرار می‌دهد. علت تأخیر کلمات «علم» و «ملک» که مسندالیه هستند نیز همین تأکید بر مفهوم «ازل» و «ابد» است که نقش مسندی دارند. بنابراین تعظیم و بزرگداشت مسند (مفاهیم ازل و ابد) که غرض اصلی شاعر است با تقدیم بر مسندالیه حاصل شده و ضمیر «ش» که مرجعش خداوند است با اتصال به «ازل» و «ابد» اختصاص و معیت این مفاهیم با خداوند را تداعی می‌کند و بر آن تأکید می‌ورزد.

جمله‌ی دوم در هر دو مصراع نیز با تأخیر مسندالیه «این» و به صورت سوالی ذکر شده‌اند و همین مسأله اعجاب و شگفتی را موکد کرده است.

بی دیت است آن که تو خونریزیش بی‌بدل است آن که تو آویزیش

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۴)

در هر دو مصراع مسند و فعل اسنادی مقدم بر مسندالیه « آن » ذکر شده است و مقصود تأکید مسند است. همچنین در مصراع اول ضمیر «ش» که به فعل متصل شده متعلق به کلمه « خون »

است و به خاطر هماهنگ سازی با مصراع دوم ضمیر به فعل متصل شده است تا تأثیر موسیقایی بیشتری داشته باشد.

که رویت کند کهرباوار زرد کبودت کند جامه چون لاجورد

(شرفنامه، ۱۳۸۴: ۱۰۰۹)

ضمیر متصل «ت» که به کلمه کبود پیوسته در واقع مضاف الیه کلمه جامه است. علت این جابه‌جایی افزایش موسیقی در لخت اول دو مصراع است؛ چون نوعی موازنه در نیم مصراع آغازین دو مصراع به وجود آمده است: که رویت کند = کبودت کند. این مسأله موسیقی درونی بیت را افزایش داده است.

٦-١- جابه‌جا کردن حرف نفی و ایجاد ایجاز:

نون نفی که در ابتدای فعل آید هرگاه غرض نفی باشد متصل نوشته می‌شود و هرگاه مقصود عطف و ربط باشد جدا نوشته می‌شود (قریب و همکاران، ۱۳۶۶: ۱۷۰). در اشعار نظامی با مواردی مواجه می‌شویم که حرف نفی با وجود این‌که قصد نفی دارد ولی به صورت متصل نوشته نشده است؛ همچنین در اشعار او گاهی حرف نفی به تنهایی افاده‌ی مقصود می‌کند و فعل به طور کامل از جمله حذف می‌شود. این موارد معمولا با اهداف بلاغی و برای تقویت و تأکید بر مفهوم بیت به کار رفته است.

گر لیلی را به من رسانی ورنه نه من و نه زندگانی

(لیلی و مجنون، ۱۳۸۴: ۵۰۱)

در این بیت ایجازی در حد اعلی به وجود آورده به طوری که زیبایی بیت را چندین برابر کرده است. شاعر علاوه بر حذف جمله‌ی جواب شرط (جملاتی چون زندگی را ادامه خواهم داد یا دیگر چیزی نمی خواهم و یا زندگی رضایتبخش خواهد شد) با به کارگیری یک واو، کلمات «من» و «زندگانی» را در تقابل با هم قرار داده به گونه‌ای که وجود این دو در کنار هم

امکان‌پذیر نخواهد بود. شاعر این «واو» را جایگزین جملاتی چون (دیگر من زندگانی را ادامه نخواهم داد یا ادامه‌ی زندگی امکانپذیر نخواهد بود) کرده‌است. به کارگرفتن ایجاز و اختصار تا این حد به‌گونه‌ای که به معنای موجود هم صدمه نزند تنها در شعر شاعران توانمندی چون نظامی به ظهور می‌رسد. این همان هنری است که فرم‌گراها در آفرینش آثار خلاقانه، دنبال می‌کردند و معتقد به انتقال معانی بسیار در قالب کمترین کلمات بودند. (shklovsky, 1964: 10)

از طرفی تکرار سه بار حرف نفی نه پشت سر هم، سه بار نه گفتن به زندگی را تداعی می‌کند که نفی مطلق و موکد آن است و سه طلاقه کردن دنیا را به ذهن می‌آورد طلاقی که دیگر امکان بازگشت و رجوعی در آن نیست.

نه باغ و نه بزم شهریاری نه رود و نه می نه کامکاری

(لیلی و مجنون، ۱۳۸۴: ۴۵۲)

تکرار حرف نفی «نه» به صورت مکرر در میان بیت، موسیقی درونی دربیت ایجاد کرده‌است. در این بیت تکرار«نه» علاوه بر ایجاد موازنه و قافیه‌ی میانی، نوعی واج آرایی ایجاد کرده‌است که مفهوم نیستی و عدم را تأکید و تقویت می‌کند. در این بیت شاعر، با تکرار پنج بار حرف نفی «نه»، وجود هرگونه خوشگذرانی و ابزار و آلات رامشگری را نفی مطلق کرده است.

مهلت کس تا نفسی بیش نه کس نفسی عاقبت اندیش نه

(مخزن‌الاسرار ، ۱۳۸۴: ۶۳)

نطع پر از زخمه و رقاص نه بحر پر از گوهر و غواص نه

(مخزن‌الاسرار ، ۱۳۸۴: ۷۲)

حرف نفی نه در پایان ابیات جایگزین فعل منفی «نیست» شده‌است و تکرار کلمه‌ی «نه» در پایان مصراع‌ها گویی انکاری قطعی را بیان می‌کند که با تکرار مصوت کوتاه «اَ» این انکار کامل‌تر می‌شود. صدای حاصل از تکرار این مصوت مانند ساطوری برنده، امتداد صدا را قطع می‌کند و به نوعی تقویت کننده‌ی مفهوم «نیستی» می‌شود.

هر که نه گویای تو، خاموش به هرچه نه یاد تو، فراموش به (مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۴: ۳)

رابطه (است) از پایان هر دو مصراع حذف شده‌است و به جای فعل منفی «نیست» در وسط مصراع حرف نفی «نه» به کار رفته‌است. همین «نه» در وسط و «به» در پایان دو مصراع موسیقی بیت را تقویت کرده است. به این ترتیب میان «نه» و «به» جناس ایجاد کرده و موازنه در بیت به وجود آورده‌است.

جمع بندی و نتیجه گیری:

از مجموع آنچه گفته شد می توان نتیجه گرفت که نظامی یکی از خلاق‌ترین شاعرانی است که در حوزه‌ی دستورزبان شعر با شناخت دقیق ظرفیت های زبان در حوزه نحو، کلمات و تداعی مفاهیم وابسته به آن، نوآوری‌های بسیاری به وجود آورده‌است. نظامی با دقت و ژرف‌اندیشی کلمات را در محور همنشینی و جانشینی انتخاب کرده‌است به گونه‌ای که چینش کلمات در شعر او ظرافت‌های بلاغی پنهان ایجاد کرده‌است. به گونه‌ای که اندک تغییر و تصرفی در شعر می‌تواند زیبایی بلاغی و لذت هنری آن را کاهش دهد. برخی از تمهیداتی را که او برای آفرینش هنری در حوزه نحو زبان به کار می‌گیرد در شش مجموعه دسته‌بندی و ارائه شد: الف) ایجاد معانی متعدد در کلام با خوانش‌های متعدد ب) به کارگیری ظرافت‌های پنهان لغات ج) جابه‌جا کردن کلمات و ضمایر و چینش آن برای ایجاد زیبایی‌آفرینی دیداری و القای مفهوم د) ایجاد هماهنگی‌های لفظی و افزایش موسیقی شعر ذ) به هم ریختن اجزای نحوی جمله برای تأکید و ایجاد هماهنگی ر) جابه‌جا کردن حرف نفی و ایجاد ایجاز در کلام .

نظامی در آفرینش ابیات خود از چگونگی همنشینی واژگان به منظور القای مفهوم یا افزایش موسیقی شعر، تأکید، ایجاز و اغراض دیگر بهره می گیرد به همین منظور از همه ظرفیت های پنهان و آشکار زبان در سرودن شعر استفاده می‌کند و همواره تلاش می‌کند در زیباترین صورت ممکن کلام خود را به مخاطب ارائه کند. این مسأله سبب می‌شود که بسیاری از زیبایی‌های زبانی شعر او پس از دقتی ژرف و عمیق آشکار شود. تکرار این شگردهای زبانی و هنری در موقعیت‌های مختلف نشان می‌دهد که این چینش هنری تصادفی نیست بلکه می‌توان ادعا کرد تلاش نظامی برای ایجاد زبانی خلاق و منحصربه‌فرد، به یافتن ارتباطهای تودرتو و چندلایه در میان کلمات درون بیت و به کارگیری هوشمندانه همه ظرفیت‌های زبان، صرف شده‌است.

منابع و مآخذ:

- **قرآن کریم**

- احمدی، بابک (۱۳۸۵) **ساختار و تأویل متن**، چاپ هشتم، تهران: مرکز

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

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸) **در سایه‌ی آفتاب**؛ شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی، ویرایش دوم، تهران: سخن

-_____ (۱۳۸۱) **سفر در مه**، تهران: نگاه

- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵) **نظریه ادبیات؛** متن هایی از فرمالیست‌های روس، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران

- ثروتیان، بهروز (۱۳۶۳) **مخزن الاسرار؛** تهران: توس

- دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۱) **لغت نامه فارسی**، تهران: دانشگاه تهران، موسسه لغت نامه دهخدا

- زنجانی، برات (۱۳۸۱) **احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی**، چاپ ششم، تهران: دانشگاه تهران

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران: سخن

-_____ (۱۳۹۱) **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن

-_____ (۱۳۸۵) **موسیقی شعر**، چاپ نهم، تهران: آگاه

- صفوی، کوروش (۱۳۷۳) **از زبان شناسی به ادبیات** (جلد اول: نظم)، تهران: چشمه

- فتوحی، محمود (۱۳۹۱) **سبک شناسی، نظریه ها، رویکردها و روش ها**، تهران: سخن

- قریب، عبدالعظیم و همکاران (۱۳۶۶) **دستور زبان فارسی**، چاپ چهارم، تهران: اشرفی

- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۴) **کلیات خمسه نظامی گنجوی**(مطابق با نسخه تصحیح شده وحید دستگردی)، چاپ پنجم، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه

یاکوبسن، رومن (۱۳۸۵) **روندهای بنیادین در دانش زبان**، ترجمه کورش صفوی، چاپ دوم، تهران: هرمس

-Habib, M.A.R (2008) **History of literary criticism and Theory** (from plato to the present), Blackwell Publishing.

-Shklovsky,v. (1964**) Russian Formalist Criticism**, Translated by L.T. Lemon, University of Nebraska