پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۱۱)، بهار ۱۳۹۲، صص ۱۹۴-۱۷۱

هنرسازه‌های زبانی سروده‌های م.امید

"مطالعهٔ موردی، آخر شاهنامه"

یعقوب کیانی شاهوندی،[۱] دکتر عبدالله رضایی[۲]

چکیده

آخر شاهنامه، سومین مجموعه شعر مهدی اخوان ثالث و دربردارندهٔ سروده‌های او در میان سال‌های (۱۳۳۵ تا ۱۳۳۸ ه.ش) است که اغلب در قالب نیمایی سروده شده‌اند. در این مقاله، هنر سازه‌های زبانی به‌کاررفته در مجموعهٔ آخر شاهنامه بررسی می‌شود؛ هدف از این بررسی، تعیین و توصیف عناصری است که در تشخّص و بر جستگی زبانی و ادبی سروده‌های این مجموعه، مؤثّر بوده‌اند. در این راستا، سی‌ودو سروده، مطالعه و بررسی و سازه‌های زبانی تکرارشونده در آن‌ها دسته‌بندی و بر اساس منابع معتبر، نام‌گذاری شد. در این تحقیق دریافته‌ایم که هنرسازه‌هایی چون ترکیب‌های واژگانی نوساختهٔ شاعر، قاعده‌کاهی نحوی، آشنایی‌زدایی معنایی و باستان‌گرایی نحوی و واژگانی در بر جسته‌سازی ادبی این سروده‌ها بسیار مؤثّر بوده‌است. کاربرد این سازه‌های زبانی نشان می‌دهد که شاعر در سروده‌های خود به تصرّف در هر دو محور جانشینی و هم‌نشینی زبان، گرایش و توجّه داشته است.

کلیدواژه‌ها: هنرسازه، بر جسته‌سازی، قاعده‌کاهی، آشنایی‌زدایی، باستان‌گرایی، آخرشاهنامه.

---

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر yaghoubkianish@yahoo.com

۲. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر.

تاریخ وصول: ۹۲/۰۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۱/۰۱

مقدّمه

مهدی اخوان ثالث (م. امید)، شاعر معاصر (۱۳۶۹ - ۱۳۰۷ هـ.ش) یکی از موفّق‌ترین رهروان شعر نیمایی است. از جمله آثار شعری او، کتاب‌های "ارغنون"، "زمستان"، "آخرشاهنامه"، "از این اوستا"، "در حیاط کوچک پاییز در زندان" و "تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم" را می‌توان نام برد. اخوان در مجموعهٔ "زمستان" به سرودن شعر نیمایی روی آورد و در مجموعهٔ "آخرشاهنامه" اوج شکوفایی شعری خویش را نشان داد. آخر شاهنامه سومین دفتر شعر اخوان و دربردارندهٔ سروده‌های او در میان سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۸ هـ.ش است که اغلب در قالب نیمایی سروده شده‌اند. با انتشار این مجموعه، اخوان به عنوان پرچمدار سبک "خراسانی نو" و شاعری صاحب‌سبک و طراز اوّل شناخته شد.

در این پژوهش با رویکردی فرمالیستی (صورتگرایانه) به بررسی "هنرسازه"های زبانی شعر امید؛ یعنی شگردهای خاصّ زبانی او که باعث تشخّص و برجستگی زبانی و ادبی سروده‌های این مجموعه شده است، می‌پردازیم. "هنرسازه" برابر فارسی اصطلاح "artistic device" انگلیسی، از اصطلاحات فرمالیست‌ها (صورتگرایان) است که نویسندهٔ کتاب "رستاخیز کلمات" آن پیشنهاد کرده است *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۱)* از نظر فرمالیست‌ها، عامل اصلی برجسته‌سازی ادبی در شعر، چگونگی انگیزش هنرسازه‌ها و ایجاد "آشنایی‌زدایی" در زبان است. انواع هنرسازه‌ها؛ یعنی راه‌های شناخته‌شدهٔ تمایز زبان و "رستاخیز کلمات" و آفرینش شعر منظوم را می‌توان به دو گروه کلّی "هنرسازه‌های زبانی" و "هنرسازه‌های موسیقایی" تقسیم کرد، در هنرسازه‌های زبانی، نوعی انحراف و گریز از قواعد زبان خودکار (قاعده‌کاهی) روی می‌دهد و در هنرسازه‌های موسیقایی، قواعدی بر قواعد زبان خودکار افزوده می‌شود. *(صفوی، ۱۳۹۰. ج۲: ۷۶-۸۸)* بنابراین، ترفندهایی چون کاربرد صور خیال، حسامیزی، بیان پارادوکسی، باستان‌گرایی، هنجارگریزی نحوی، واژگانی و... را هنرسازه‌های

زبانی و عناصری چون وزن، قافیه و ردیف، انواع تکرار و جناس و تناسب‌های لفظی و معنوی را هنرسازه‌های موسیقایی می‌توان نامید.

در بررسی فرایند برجسته‌سازی ادبی در مجموعهٔ آخرشاهنامه، هنرسازه‌های زبانی زیر را می‌توان برشمرد:

۱. کاربرد واژگان تازه و ترکیب‌های واژگانی خوش‌آهنگ و متناسب با سبک و زبان ویژهٔ خراسانی نو که ساخته و پرداختهٔ ذهن و زبان شاعرند و به سبب نوبودنشان، توجّه خواننده را برمی‌انگیزند.

۲. هنجارگریزی و خروج از ساخت‌های نحوی زبان متعارف، با جابه‌جایی برخی اجزای جمله و تصرّف در محور هم‌نشینی کلام که نوعی قاعده‌کاهی برای تمایز و تأثیرگذاری بیش‌تر است.

۳. آفرینش صورخیال تازه و کاربرد برخی صنایع بدیع معنوی چون بیان پارادوکسی، تناسب‌گریزی و حس‌آمیزی که به آشنایی‌زدایی معنایی در این سروده‌ها می‌انجامد.

۴. بهره‌گیری از امکانات واژگانی و نحوی زبان کهن به جای زبان هنجار که موجب افزایش توان موسیقایی و برجسته‌سازی زبان، ایجاد اعجاب در خواننده و هم‌زبانی شاعر با گذشته می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ شعر اخوان ثالث، علاوه بر یادنامه‌ها، مقالات و برگزیده‌های اشعار او، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

۱. حالات و مقامات م. امید، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۲. شعر زمان ما (۲) از محمد حقوقی

۳. نگاهی به مهدی اخوان ثالث، عبدالعلی دستغیب

۴. آواز چگور (زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث)، محمدرضا محمدی آملی

۵. از زلال آب و آیینه (تأمّلی در شعر مهدی اخوان ثالث)، جواد میزبان

از جمله آثاری که با رویکرد این مقاله به شعر اخوان پرداخته‌اند، رساله‌های زیر را می‌توان نام برد:

۱. بررسی ساختاری زبان شعر مهدی اخوان ثالث، یعقوب قلمی‌فرد، دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۳۷۱

۲. نقد و بررسی زبان‌شناختی شعر مهدی اخوان ثالث، جواد میزبان، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۸

۳. بررسی آشنایی‌زدایی در سروده‌های نیمایی م. امید، یعقوب کیانی شاهوندی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول، ۱۳۸۲.

بحث و بررسی

الف) ترکیب‌های واژگانی

گاه شاعر با استفاده از امکانات واژگانی زبان و با پیوند و ترکیب تکواژهای کهنه و نو، ترکیب‌های واژگانی نوآیین و خوش‌آهنگ می‌سازد که «بر شکوه، طنطنه، شگفتی و تأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود.» *(سنگری، ۱۳۸۱: ۵)* در میان شاعران نوپرداز، اخوان ثالث در ساختن ترکیب‌های تازه و متناسب با سبک و زبان ویژهٔ خراسانی نو توفیق فراوان داشته‌است؛ «ترکیباتی پرمعنی، که هرکدام به جای خود می‌توانند نقش چندین جمله را به عهده بگیرند و به تناسب مقام و نیازمندی بیان شاعر، ساخته و پرداخته شده‌اند، نه براساس بازی با کلمات» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۶۸)*. مجموعهٔ آخر شاهنامه، از این ترکیب‌های واژگانی نوساخته و خوش‌آهنگ، سرشار است برای نمونه:

«پوستینی کهنه دارم من

یادگاری ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود
سالخوردی جاودان‌مانند
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۳۳)*

نمونه‌های دیگر: مزارآباد *(همان: ۱۹)*، عصیان‌بوته، پشکبن، آسمان‌کوب *(همان: ۲۰)*، ناشریفان *(همان: ۲۵)*، باده‌صفت، آتشناک *(همان: ۲۷)*، حجره‌زاران *(همان: ۳۷)*، آستین‌چرکین *(همان: ۳۸)*، جاودان‌تاب *(همان: ۴۵)*، ناشسته‌دست‌ورو *(همان: ۵۵)*، دست‌شسته‌زکار، تنگ‌جبین *(همان: ۵۸)*، خاک‌زاد، خون‌بوته *(همان: ۷۱)*، ظاهرنه‌بن‌بست، عابرفریبنده *(همان: ۷۴)*، دژآیین، شکلک‌چهر *(همان: ۷۹)*، کج‌آیین *(همان: ۸۰)*، میوهٔ خویش بخشیده *(همان: ۸۱)*، تنواره *(همان: ۹۵)*، گرمپوی، زیرگرای، زبرگریز، کوه‌موج، خرسنگ *(همان: ۹۶)*، کج‌آهنگ *(همان: ۱۰۱)*، گورزار *(همان: ۱۰۵)*، پرافشان، هزارافسانه *(همان: ۱۰۹)*، بادبرف، کجبار، خامشبار *(همان: ۱۱۰)*، غمبار، درهمبار، آبکند، برّه‌گرگ، شیرمست *(همان: ۱۱۱)*، درازآهنگ، چشم‌ودل‌هشیار *(همان: ۱۱۲)*، ناپیدایی *(همان: ۱۱۳)*، بی‌درکجایی‌ها، یکّه‌پروازی *(همان: ۱۱۴)*، باراومند *(همان: ۱۲۸)*، دوریاز *(همان: ۱۳۳)*، رنگ‌افکن، خوش‌چرا *(همان: ۱۴۴)*.

شاعر در سی‌ودو سروده، پنجاه واژهٔ جدید ساخته‌است که این آمار، گرایش بسیار او به ساخت واژه‌های نو و کاربرد آن‌ها در محور جانشینی زبان شعر را نشان می‌دهد.

ب) قاعده‌کاهی نحوی

شاعر می‌تواند با جابه‌جا کردن اجزای جمله، در قواعد نحوی زبان هنجار تصرّف کند. بدیهی است که جابه‌جایی اجزای جمله در شعر، اغلب به ضرورت وزن و گاه قافیه صورت می‌گیرد امّا هرگاه این جابه‌جایی برای تأکید یا جلب توجّه خواننده صورت گیرد، جنبهٔ بلاغی خواهد داشت. زیرا «این تقدّم و تأخّر، وقتی برخلاف ساخت و آرایش طبیعی جمله صورت می‌گیرد، خود به سبب خلاف عادت بودن، هم خواننده را

غافلگیر می‌کند و هم توجّه او را برمی‌انگیزد.» *(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۷۶)* باید توجّه داشت که قاعده‌کاهی نحوی، تنها به جابه‌جا کردن عناصر سازندهٔ جمله محدود نمی‌شود، بلکه هر نوع تصرّف در ساختار نحوی زبان را که موجب بر جسته‌سازی‌گردد، دربرمی‌گیرد. انواع تصرّفات شاعردر محور هم‌نشینی کلام در مجموعهٔ آخر شاهنامه از این قبیلند:

ب-۱) کاربرد صفت به جای هستهٔ گروه اسمی

در زبان هنجار، هستهٔ گروه اسمی، اسم است امّا گاه شاعر برای تأکید بر صفت و افزایش بار معنایی آن، صفت را همراه با نقش‌نمای اضافه، پیش از موصوف به عنوان هستهٔ گروه اسمی به کار می‌برد. این شیوهٔ کاربرد صفت، به گفتهٔ اخوان، در میان قدما نیز رواج داشته و در شعر نیما احیا شده است. سپس «این شگرد و شیوهٔ بدیع نیما را گویندگان پس از او نیز پیروی کرده‌اند.» *(اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۵۰۷)*؛ اینک نمونه‌هایی از این قاعده‌کاهی در مجموعهٔ آخرشاهنامه:

«سردِ سکوت خود را بسراییم
پاییزم! ای قناری غمگینم!» *(همان: ۱۳۷۸: ۵۱)*

یا: «زلالِ جویبار روشن ایّام *(همان: ۸۳)*، نجیبِ پرشکوه آسمان» *(همان: ۱۳۱)*

ب-۲) فاصله انداختن بین موصوف و صفت

گاه شاعر برای برجسته‌سازی و توجّه به صفتی خاص، با گریز از قواعد هم‌نشینی زبان، صفت را با فاصله، پس از موصوف، در پایان مصراع قرار می‌دهد. «در شعر امید نیز گاه چنین صفت‌هایی با فواصل کوتاه و بلند نسبت به موصوف قرار می‌گیرند و این از نظر بلاغت یک نوع تأثیر خاص در خواننده می‌گذارد.» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷۰)* این شیوه پیش از اخوان در شعر نیما کاربرد فراوان داشته است:

«با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ...» *(نیما یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۷۶)*

و در آخرشاهنامه به عنوان یک شیوهٔ بلاغی در برجستگی زبان شاعر مؤثّر افتاده‌است:

«با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز
غرّش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم
پرّش خاراشکاف تیرهامان، تند...» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۸۲)*

هم‌چنین *(همان: ۸۰، ۱۳۹ و ۱۴۴)*

ب-۳) کاربرد عبارت‌های وصفی

عبارت‌های وصفی طولانی، از گسترده‌ترین عناصر توصیف در مجموعهٔ آخرشاهنامه است. این عبارت‌ها از ترکیب چند واژه که حالتی یک‌پارچه دارند، تشکیل می‌شوند و نوعی نوآوری در توصیف و ساخت نحوی زبان به شمار می‌آیند:

«ای تکیه‌گاه و پناه
غمگین‌ترین لحظه‌هایِ کنون بی‌نگاهت تهی مانده از نور» *(همان: ۷۵)*

این عبارت‌های وصفی، از نظر نحوی جانشین پیرو توضیحی هستند؛ مثلاً در نمونهٔ زیر، "ای بهارِ هم‌چنان تا جاودان در راه" یعنی "ای بهاری که هم‌چنان تا جاودان در راه هستی":

«ای بهارِ هم‌چنان تا جاودان در راه!
هم‌چنان تا جاودان بر شهرها و روستاهای دگر بگذر» *(همان: ۱۰۸)*

نمونه‌های دیگر:

«ما کاروان ساغر و چنگیم
لولیانِ چنگمان افسانه‌گوی زندگیمان، زندگیمان شعر و افسانه» *(همان: ۸۴)*

یا: «بر درخت گوژپشتی، برگ و بارش برف» *(همان: ۱۱۲)*

ب-۴) کاربرد تتابع اضافات

آوردن صفت‌ها و مضافٌ‌الیه‌های پیاپی در یک گروه اسمی، در زبان هنجار به سبب طولانی شدن، ابهام و سستی آوردن در کلام، ناخوشایند است؛ امّا در شعر اخوان «حتّی تتابع اضافات که در بلاغت غالباً ناپسندیده است و در القای معنی کندی ایجاد می‌کند، با کاربرد به‌جای او سبب قوّت تصویر و تأکیدی مناسب می‌شود.» *(یوسفی، ۱۳۷۱: ۷۳۹)* و در افزایش توان موسیقایی و تصویرسازی و برجستگی زبان شعر او مؤثر می‌افتد:

ای تکیه‌گاه و پناهِ / زیباترین لحظه‌هایِ / پرعصمت و پرشکوهِ / تنهایی و خلوتِ من! / ای شطِّ شیرینِ پرشوکتِ من!

(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۷۳)

هم‌چنین:

«ما / فاتحانِ قلعه‌هایِ فخرِ تاریخیم
شاهدانِ شهرهایِ شوکتِ هر قرن
ما / یادگارِ عصمتِ غمگینِ اعصاریم
ما / راویانِ قصّه‌هایِ شاد و شیرینیم» *(همان: ۸۳)*

یا: هیچستانِ نه‌توی فراخِ این غبارآلودِ بی‌غم *(همان: ۸۲)*، پرافشانِ پری‌های هزارافسانهٔ از یادها رفته *(همان: ۱۰۹)*

تتابع اضافات در شعر اخوان، گاه به صورت صفت‌های پیاپی نیز دیده می‌شود:

بر بسیط برف‌پوشِ خلوتِ هموار *(همان: ۱۱۵)*، لحظهٔ ژرفِ نجیبِ دلکشِ بغرنج *(همان: ۱۲۰)* هم‌چنین *(همان: ۷۱، ۷۵، ۸۷، ۱۰۷، ۱۰۸ و ۱۱۰)*.

پ) آشنایی‌زدایی معنایی

شاعر برای آفرینش زبان ادبی با نوآوری در صور خیال و تصرّف در حوزهٔ معنایی واژه‌ها، در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی می‌کند. آشنایی‌زدایی معنایی در شعر اخوان در دو حوزهٔ صور خیال و بدیع معنوی قابل بررسی است:

پ-۱) آشنایی‌زدایی در صور خیال

صور خیال مهم‌ترین هنرسازه‌های شعر هستند و «زمینهٔ اصلی آن‌ها را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۰)* بنابراین صور خیال قلمرو گسترده و رنگارنگی دارد و هرنوع خلّاقیّت در آفرینش تصاویر شعری را دربرمی‌گیرد.

پ-۱-۱) تشبیه

آشنایی‌زدایی معنایی در تشبیه، با نوآوری شاعر در شیوهٔ کاربرد تشبیه و انتخاب مشبّهٌ‌به‌های بدیع و نامتعارف پدید می‌آید؛ در شعر بلند "قصیده" تشبیهات نوآیین و زیبایی می‌بینیم که در همهٔ آن‌ها "مشبّهٌ‌به" غیر معمول است:

«برکه چون عهدی که با انکار
در نهانِ چشمی آبی خفته باشد، بود
بیشه چون نقشی
کاندر آن نقّاش، مرگ مادرش را گفته باشد، بود
آسمان خاموش،
همچو پیغامی که کس نشنفته باشد، بود» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۲۱)*

یا:

«من چو پیغامی به بال مرغک پیغام‌بر بسته
در نجیب پرشکوه آسمان پرواز می‌کردم» *(همان: ۱۲۱)*

یا:

«روزها را همچو مشتی برگ زرد پیر و پیراری
می‌سپارم زیر پای لحظه‌های پست» *(همان: ۱۲۳)*

یا:

«پرده بسته بر حدیثش عنکبوت پیر و بی‌رحم فراموشی» *(همان: ۱۴۴)*

در سراسر سرودهٔ "پیغام"، شاعر خود را همچون درختی زمستان‌زده می‌بیند:

«چون درختی در صمیم سرد و بی‌ابر زمستانی
هرچه برگم بود و بارم بود،
هرچه از فرّ بلوغ گرم تابستان و میراث بهارم بود،
هرچه یاد و یادگارم بود،
ریخته است...»

(همان: ۱۰۷) هم‌چنین *(همان: ۴۷، ۵۸، ۶۵، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۳ و ۱۳۳)*.

پ-۱-۲) بدل بلاغی

گاه در سروده‌های شاعران نوپرداز، برخی هنرسازه‌ها به شکل نوینی ارائه شده است؛ مثلاً «تشبیه را با حذف ادات تشبیه به صورت بدل آورده‌اند و گویی جهت تصویرسازی، امری را تعریف دوباره کرده‌اند.» *(شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۱)* این‌گونه بدل را که مشبهٌ‌به نیز هست، بدل بلاغی می‌گویند؛ بدل بلاغی یکی از هنرسازه‌های شعر اخوان است:

«آسمان، این گنبد بلّور سقفش دور» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۶۸)*

یا:

«زمین، گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق» *(همان: ۸۲)*

یا:

«راه بود و راه، این هرجایی افتاده، این همزاد پای آدم خاکی» *(همان: ۱۱۱)*

«برف بود و برف، این آشوفته پیغام، این پیغام سرد پیری و پاکی» *(همان: ۱۱۲)*

و:

«من نگاهم، ماهی خون‌گرم و بی‌آرام این دریا»

(همان: ۶۶) هم‌چنین *(همان: ۶۶ و ۱۲۴)*

پ-۱-۳) استعارهٔ مصرّحه

آشنایی‌زدایی در استعارهٔ مصرّحه نیز با کاربرد مشبّهٌبه بدیع و نوآیین پدید می‌آید.

نه آفتاب، نه ماه/ بر آبدان سپید: آسمان

هزار زورق آوازه‌خوان سیر و سیاه: زاغان

(همان: ۵۷)

یا: ستارگان سیاه پرنده و پرگوی: زاغان *(همان: ۵۹)*، پیل ناپیدای وحشی: باد *(همان: ۱۲۸)*، بی‌آذین بام پهناور: آسمان *(همان: ۶۸)*، این نثار شاهوار آسمانی: برف *(همان: ۱۱۱)*؛ هم‌چنین *(همان: ۴۸، ۵۶، ۶۲، ۶۴، ۶۹، ۸۱ و ۱۲۰)*

پ-۱-۴)استعارهٔ مکنیّه

استعارهٔ مکنیّه در آخرشاهنامه اغلب به‌صورت تشخیص دیده می‌شود و شاعر از رهگذ نیروی تخیّل خویش به پدیده‌ها، زندگی و صفت انسانی می‌بخشد:

«شب خامش است و اینک، خاموش‌تر ز شب

ابری ملول می‌گذرد از فراز شهر

دور آن‌چنان‌که گویی در گوشش اختران
گویند راز شهر
نزدیک آن‌چنانک
گلدسته‌ها رطوبت او را
احساس می‌کنند» *(همان: ۵۶)*

و در سرودهٔ زیرکه با تخیّل سرشار خویش به "ساعت" و "شهر" حرکت و حیات می‌بخشد:

«با تمام زودها و دیرها ملول و قهر بود
ساعت بزرگ،
ساعت یگانه‌ای که راستگوی دهر بود.
ساعتی که طرفه تیک و تاک او
ضرب نبض شهر بود»

(همان: ۱۳۳) هم‌چنین *(همان: ۳۴، ۴۹، ۵۱، ۵۵، ۵۶ و ۶۲)*

پ-۱-۵) صفت هنری

گاه شاعر برای تصویرآفرینی، به جای نام‌بردن از یک پدیده، وصفی از آن را می‌آورد به‌گونه‌ای که گویی نخستین بار است با آن پدیده روبه‌رو می‌شود و می‌خواهد نامی برای آن برگزیند. «شکلوفسکی می‌گوید: یکی از طرق آشنایی‌زدایی این است که اسم اشیا را نبریم، بلکه آن‌ها را به نحوی توصیف کنیم که گویی نخستین بار است که می‌بینیم.» *(شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۸)*؛ نیما در سرودهٔ زیر به جای نام‌بردن از "آسمان"، صفت هنری "این دودسرشتِ ابربرپشت" را به کار می‌برد:

«هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دودسرشتِ ابربرپشت...» *(نیما یوشیج، ۱۳۸۴: ۶۸۹)*

یکی از پرکاربردترین هنرسازه‌های زبانی در مجموعهٔ آخرشاهنامه، صفت هنری است؛ اخوان به جای نام‌بردن از "آسمان"، "آب"، "برف"، "درختان" و... صفت‌های هنری بدیعی به کار می‌برد که اغلب با واژه‌سازی نیز همراه است:

«آسمان: در آستان غروب
بر آبگون به خاکستری گراینده
هزار زورق سیر و سیاه می‌گذرد» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۵۷)*

یا: «زلال آبی روشن» *(همان: ۶۵)*

«آب:
اینک آن گرمپوی نرمش جاری
زیرگرای زبرگریز هراسان» *(همان: ۹۶)*

«برف: این کجبار خامشبار...
این غمبار درهمبار...
خامش خاکستری» *(همان: ۱۱۳-۱۱۱).*

«درختان:
چه تناورهای باراومند
و چه بی‌برگان عاطل را
که تکانی داد و از بن کند...» *(همان: ۱۲۸)* هم‌چنین *(همان: ۹۷)*

پ-۲) آشنایی‌زدایی در حوزهٔ بدیع معنوی

گاه شاعر با برخی صنایع بدیعی چون پارادوکس، حسامیزی و تناسب‌گریزی، برخلاف انتظار خواننده در حوزهٔ کاربرد معنایی واژه‌ها تصرّف می‌کند.

پ-۲-۱) بیان پارادوکسی

پارادوکس، یکی از ترفندهای آشنایی‌زدایی معنایی است؛ زیرا «با بهره‌گیری از این ترفند، زبان عادی و فرسوده به کلامی شگفت‌انگیز و غریب بدل می‌شود و زبان برجستگی می‌یابد.» *(وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۸۶)* بیان پارادوکسی، از عناصر برجسته‌سازی در سروده‌های آخر شاهنامه است:

«چشمه‌های شعله‌ور خشکیده‌اند» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۹)*

یا: «از تهی سرشار

جویبار لحظه‌ها جاری است» *(همان: ۳۱)*

یا: دست بردار از این در وطن خویش غریب

(همان: ۱۴۷)؛ هم‌چنین *(همان: ۴۵، ۹۴، ۱۰۲، ۱۰۷ و ۱۲۳)*

پ-۲-۲) تناسب‌گریزی

گاه شاعر مضافٌ‌الیه یا صفتی را به کار می‌برد که به نحو برجسته‌ای با مضاف یا موصوف خود ناسازگار است *(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۶)* و این عدم تناسب، سبب آشنایی‌زدایی می‌شود زیرا «یکی از مهم‌ترین عوامل رستاخیز واژه‌ها جایی است که یک واژه، به‌گونه‌ای به کار می‌رود که خلاف انتظار خواننده است.» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۹)*؛ در نمونهٔ زیر، اخوان واژه‌های "مشتی"، "گروهٔ" و "عدّه‌ای" را به گونه‌ای غیرمعمول و ناآشنا به کار برده است:

«از بام پایین آمدیم آرام

همراه با مشتی غم و شادی

و با گروهٔ زخم‌ها و عده‌ای مرهم»

(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۴۵)؛ هم‌چنین *(همان: ۱۴۴)*

در نمونهٔ زیر نیز در کاربرد صفت "ساکت" که مشتق از موصوف (سکـوت) است، آشنایی‌زدایی کرده است:

«و سکوتِ ساکتِ آرام
که غم‌آور بود و بی‌فرجام» *(همان: ۱۱۲)*

یا:

«و ین سکوتِ پیر ساکت نیز
هیچ پیغامی نمی‌آرد» *(همان: ۱۱۳)* همچنین *(همان: ۵۰، ۹۳ و ۹۴)*

پ-۲-۳) حس‌آمیزی

حس‌آمیزی نسبت دادن ویژگی یک حس به حس دیگر است که به آشنایی‌زدایی معنایی منجر می‌شود؛ نمونه:

«شب و سرماست
و سرما خیس و خیسی تیره است و تیرگی سنگین» *(همان: ۱۰۴)*

یا: «و صدایی چون بلور آبی روشن» *(همان: ۱۲۰)*

یا: «سایهٔ نمناک و سبزت هرچه از من دورتر خوش‌تر» *(همان: ۱۰۸)*

گاه ویژگی یک حس به چیزی که در حوزهٔ حواس قرار ندارد نسبت داده می‌شود که آن نیز از فروع حسامیزی است:

«در کوچه‌باغ گل ساکت نازهایت
در کوچه‌باغ گل سرخ شرمم...
در کوچه‌های گل تیره وتلخ اندوه» *(همان: ۷۵-۷۴)*

ت) قاعده‌کاهی زمانی (باستان‌گرایی)

یکی از شیوه‌ها و شگردهای شاعرانه، کاربرد ساخت‌های نحوی و واژه‌هایی است

که «در زمان سرودن شعر، در زبان خودکار متداول نیستند و واحدهایی به شمار می‌روند که در گذشته متداول بوده و سپس مرده‌اند» *(صفوی، ۱۳۹۰، ج۲: ۸۱)* این‌گونه قاعده‌کاهی «یعنی کاربرد تعمّدی کلمات منسوخ و شیوه‌های نحوی مهجور و غیرمتداول جملات در زبان امروز» *(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۲)* را باستان‌گرایی می‌گویند. تأمّلی کوتاه در سروده‌های م. امید نشان می‌دهد که برجستگی و شکوهمندی سخن او تا حدّ زیادی وابسته به باستان‌گرایی است. «وی بر اثر ممارست و تدبّر در زبان و شیوهٔ شاعران خراسانی، مهارتی خاص یافته‌است آن‌چنان که در دوران تحوّل شعری نیز از نفوذ این شیوه رهایی نیافته‌است.» *(غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۴۷۳)* وی در مجموعهٔ آخرشاهنامه که می‌توان گفت میانهٔ راه شاعری اوست، همواره از باستان‌گرایی برای تشخّص زبان شعر خود بهره برده‌است؛ گونه‌های باستان‌گرایی در این مجموعه را می‌توان در دو شاخهٔ واژگانی و نحوی مطالعه و بررسی کرد:

ت-۱) باستان‌گرایی واژگانی

گاه شاعر از عناصر واژگانی کهن استفاده می‌کند یا صورت‌های کهن‌تر یک واژه را به جای گونهٔ رایج آن برمی‌گزیند. این‌گونه باستان‌گرایی در مجموعهٔ آخرشاهنامه در حوزه‌های زیر قابل بررسی است:

ت-۱-۱) فعل

رُسته‌اند *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲۰)*، برکشم، استاده [است]، گوید *(همان: ۲۱)*، دوست می‌دارم *(همان: ۳۱)*، خواهم التجا بردن *(همان)*، می‌خفت *(همان: ۳۴)*، می‌دار *(همان: ۳۹)*، مگوی، مبوی *(همان: ۴۲)*، شنیدن نتواند *(همان)*، ماندستی *(همان: ۵۱)*، می‌تواند کرد *(همان: ۶۴)*، دل برنگیرد *(همان: ۶۸)*، بازآیند *(همان: ۶۹)*، بتوان دید *(همان: ۷۱)*، برگذشته [است] *(همان: ۸۰)*، برمی‌آشوبند *(همان: ۸۱)*، بشخاییم *(همان: ۸۳)*، برنگیرد *(همان: ۸۶)*،

نخواهدگشودن *(همان: ۸۹)*، بنگر، سوده[است] *(همان: ۱۰۱)*، می‌خواست گفت *(همان: ۱۰۲)* خواهدخست *(همان: ۱۰۷)*، منگر *(همان: ۱۰۸)*، درمی‌نوشتم *(همان: ۱۱۴)*، اوفتاده *(همان: ۱۲۰)*.

ت-۱-۲) اسم

گلبن *(همان: ۲۷)*، مرده‌ریگ *(همان: ۳۷)*، فسون *(همان: ۵۳)* آبگینه *(همان: ۶۵)*، چکاد *(همان: ۷۱)*، جبین *(همان: ۷۹)*، پور *(همان: ۸۴)* بادافره *(همان: ۸۹)*، آسباد *(همان: ۱۱۳)*، مغاک *(همان: ۱۳۱)*

ت-۱-۳) صفت

به‌آیین *(همان: ۳۷)*، کدامین *(همان: ۳۹)*، نگون‌سار *(همان: ۴۱)*، چمان *(همان: ۷۹)*، ستوار *(همان: ۸۰)*، فسون‌گر *(همان: ۸۲)* سترون *(همان: ۸۹)*، بشکوه *(همان: ۱۱۴)*، جادو (جادوگر) *(همان: ۱۲۷)*

ت-۱-۴) قید

بس (بسیار) *(همان: ۲۶)*، اوفتان خیزان *(همان: ۳۸)*، چه‌سان *(همان: ۵۸)*، سخت (بسیار) *(همان: ۸۱)*، نیک *(همان: ۸۲)*، کران تا کران *(همان: ۸۸)*، بدین‌سان *(همان: ۱۱۲)*، دوش و دی *(همان: ۱۳۹)*، گفتی، لختی *(همان: ۱۴۴)*.

ت-۱-۵) حرف

اندر *(همان: ۳۱)*، به‌سان *(همان: ۳۷)*، لیک، همچو، زی *(همان: ۶۸)*، چونان *(همان: ۱۰۸)*، "با" به‌جای "به" *(همان: ۱۳۴)*

شاعر در سی‌ودو سروده، حدود هفتاد واژهٔ کهن به کار برده‌است که این آمار، بیانگر

بسامد بالای کاربرد واژه‌های کهن در سروده‌های اوست. باید توجّه داشت که باستان‌گرایی واژگانی «محدود به احیای واژگان مرده نیست، حتّی انتخاب تلفّظ قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستان‌گرایی است.» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۵)* بنابراین دیگر شیوه‌های باستان‌گرایی اخوان را در حوزهٔ واژگان، می‌توان به‌گونه‌های زیر بررسی کرد:

ت-۱-۶) تخفیف

«کاربرد حروف به شکل مخفّف یا کاربرد واژگان به شکل مخفّف، گونه‌ای دیگر از باستان‌گرایی است.» *(سنگری، ۱۳۸۲: ۶)*؛ نمونه:

روبه، کوته *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲۱)*، نومیدوار *(همان: ۲۳)*، فشانم *(همان: ۲۷)*، ره *(همان: ۲۹)*، فتاده *(همان: ۴۹)*، بیهده‌گو *(همان: ۶۲)*، دگر *(همان: ۶۳)*، گر *(همان: ۶۷)*، گاه‌گه *(همان: ۸۶)*، گنه *(همان: ۸۹)*، اندهان *(همان: ۱۰۸)*، خامش *(همان: ۱۲۰)*.

ت-۱-۷) تسکین

این شیوه که اغلب به ضرورت وزن صورت می‌گیرد، در فضای حماسی شعر اخوان، زبان حماسی و پهلوانی می‌آفریند و به شعر او قوّت و استحکام می‌بخشد؛ تسکین در آخرشاهنامه به دو شیوه صورت می‌گیرد:

ت-۱-۷-۱) تسکین صامت میانجی "ی":

«مرد خواب ازسرپریده چشم و دل هشیار» *(همان: ۶۷)*

یا: «هر شکوفهٔ تازه‌رو بازیچهٔ باد است» *(همان: ۸۱)*

یا: «راست بود آن رستم دستان،

یا که سایهٔ دوک زالی بود؟» *(همان: ۱۳۹)*؛

هم‌چنین *(همان: ۶۷، ۸۱، ۱۰۱، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۴۴و ۱۴۵)*

ت-۱-۷-۲) حذف مصوّت پیش از ضمیر پیوسته:

«جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم من،
کز نیاکانم سخن گفتم؟» *(همان: ۳۳)*

یا: «هان کجاست
پایتخت قرن؟
ما برای فتح می‌آییم،
تا که هیچستانش بگشاییم...»

(همان: ۸۴)؛ هم‌چنین (همان: ۲۰، ۳۳، ۶۷، ۸۲، ۱۰۱ و ۱۴۴)

ت-۱-۸) تشدید

گاه شاعر به ضرورت وزن، شکل مشدّد واژه را که گونهٔ کهن‌تر و فخیم‌ترآن است، به کار می‌برد: امّید (۴۲)، ترّی *(همان: ۵۶)*، پرّان، بلّور *(همان: ۶۸)*، پرّش *(همان: ۸۲)*، برّه *(همان: ۸۵)*، خمّانده *(همان: ۱۰۰)*، سمّ چارپایی *(همان: ۱۰۱)*، می‌برّد *(همان: ۱۰۲)*، کرّی *(همان: ۱۰۸)* و...

ت-۱-۹) تصریف

مقصود از تصریف در این بحث، استفاده از تکواژهای تصریفی مـانند نشـانه‌های جمع و پسوندهای صفات سنجشی (تفضیلی و عالی) به شیوهٔ کهن است:

ت-۱-۹-۱) کاربرد نشانهٔ جمع "ان" در واژه‌هایی که با "ها" جمع بسته می‌شوند؛

مانند: غمان *(همان: ۶۹)*، شبان (شب‌ها) *(همان: ۸۰)*، گوشان *(همان: ۹۸)*، بزان *(همان: ۱۱۵)*.

ت-۱-۹-۲) کاربرد پسوند "تر" به‌جای "ترین" به شیوهٔ کهن:

«بر چکاد دورتر کوهی که بتوان دید...» *(همان: ۷۱)*

«قرن وحشتناک‌تر پیغام» *(همان: ۸۱)*

«از فرودتر مغاک شهر» *(همان: ۱۳۲)*

ت-۲) باستان‌گرایی نحوی

برگزیدن ساخت‌های نحوی کهن به جای ساخت‌های نحوی زبان خودکار، باستان‌گرایی نحوی است. «ممکن است، ساختمان نحوی جمله به‌لحاظ حروف اضافه یا پس و پیش شدن اجزای جمله و یا هر عامل نحوی دیگر در گذشته نوعی باشد، و در حال نوعی دیگر. هرنوع خروج از نحو زبان روزمرّه و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستان‌گرایی به شمار می‌رود و ممکن است مایهٔ تشخّص و برجستگی زبان شود» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۶)*.

باستان‌گرایی نحوی یکی از بارزترین ویژگی‌های زبانی مجموعهٔ آخرشاهنامه است و به شیوه‌های زیر نمود می‌یابد:

ت-۲-۱) پیوند ضمیر و حرف

«با کدامین خلعتش آیا بدل سازم
که‌م نه در سودا ضرر باشد؟» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۳۹)*

یا:

«در کوچه‌های سرور و غم راستینی که‌مان بود» *(همان: ۷۴)*

ت-۲-۲) جابه‌جایی ضمیر پیوسته

«رعشه می‌افتادش اندر دست» *(همان: ۳۴)*

یا:

«پیش چشم آوردم باغ و بهاری که مپرس» *(همان: ۲۸)؛ هم‌چنین (همان: ۶۷)*

ت-۲-۳) ضمیر پیوسته به جای ضمیر جدا

«همچنانش پاک و دور از رقعهٔ آلودگان می‌دار» *(همان: ۳۹)*

یا:

«هیچشان جادویی اختر

هیچشان افسون شهر نقرهٔ مهتاب نفریبد» *(همان: ۸۲)*

و:

«به کجامان می‌کشاند باز؟» *(همان: ۱۱۰)*

ت-۲-۴) کاربرد "را"ی فکّ اضافه

«تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد» *(همان: ۳۶)*

یا:

«می‌گشاید خوابگاه کفتران را در» *(همان: ۶۷)*

و:

«برو آن‌جا که تو را منتظرند» *(همان: ۱۴۷)؛* هم‌چنین *(همان: ۷۴)*

ت-۲-۵) کاربرد "را" به‌عنوان حرف اضافه

«مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگارآلود» *(همان: ۳۲)*

یا:

«برگکی مغرور و بادآورده را ماند» *(همان: ۴۸)*

یا:

«آه دیگر ما

فاتحان گوژپشت پیر را مانیم» *(همان: ۸۵)*

ت-۲-۶) کاربرد "را"ی مالکیّت

«فعل "بودن" با حرف "را" معادل "داشتن" است» *(خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴۹)*؛ مانند:

«انتظار خبری نیست مرا» *(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۴۷)*

نکتهٔ قابل توجّه در شعر اخوان این است که وی بیش‌تر شیوهٔ دیگر این کاربرد، یعنی همراه کردن مشتقات مصدر "بودن" با ضمایر متّصل را به کار می‌گیرد که در این حالت، "را" حذف می‌شود:

«لیک هیچت غم مباد از این...» *(همان: ۳۹)*

یا:

«هرچه برگم بود و بارم بود،

هرچه از فرّ بلوغ گرم تابستان و میراث بهارم بود،

هرچه یاد و یادگارم بود

ریخته است» *(همان: ۱۰۷)* همچنین *(همان: ۱۰۸ و ۱۳۰)*

ت-۲-۷) ترکیب‌های وصفی مقلوب

ترکیب‌های وصفی مقلوب در سروده‌های آخرشاهنامه بسامد بالایی دارد

گم‌شده گل *(همان: ۲۷)*، شوخ‌چشم آهوک *(همان: ۲۹)*، مذهّب دفتر، پریشان سرگذشت *(همان: ۳۴)*، بآیین حجره‌زاران *(همان: ۳۷)*، مرقّع پوستین *(همان: ۳۹)*، پرطلا زنبور *(همان: ۴۸)*، اهلی چنارها *(همان: ۶۱)*، پرجست‌وخیز و بیهده‌گو طوطی بهار، اندیشناک قمری تابستان، اندوهگین قناری پاییز، خاموش و خسته زاغ زمستان *(همان: ۶۲)*، نوپرواز گنجشک *(همان: ۶۵)*، بی‌آذین بام پهناور *(همان: ۶۷)*، افسونگر پریزادان

(همان: ۶۹)، نیم‌بسمل مرغ پرکنده *(همان: ۷۰)*، شعله‌ور خون‌بوتهٔ مرجانی خورشید *(همان: ۷۱)*، این شکسته چنگ بی‌قانون *(همان: ۷۹)*، این کج‌آیین قرن دیوانه *(همان: ۸۰)*، این دژآیین قرن پرآشوب *(همان: ۸۰)*، این بی‌آزرم و بی‌آیین قرن *(همان: ۸۱)*، بی‌نشان قلّه *(همان: ۸۱)*، پریشان حکم‌ها *(همان: ۱۰۹)*، بلورین دشت *(همان: ۱۲۱)*، پیر مرغی کور و سرگردان *(همان: ۱۲۲)*، گونه‌گون نثار فصل‌ها *(همان: ۱۳۲)*، این پریشان مرد *(همان: ۱۳۷)*، دلنشین گلبانگ، پهنه‌ور دریا *(همان: ۱۳۸)*

نتیجه

با بررسی هنرسازه‌های زبانی مجموعهٔ آخرشاهنامه درمی‌یابیم که:

۱. فرایند برجسته‌سازی ادبی در سروده‌های این مجموعه از طریق عناصری چون ترکیب‌های واژگانی خوش‌آهنگ و نوساختهٔ شاعر، قاعده‌کاهی و هنجارگریزی نحوی، آشنایی‌زدایی معنایی و قاعده‌کاهی زمانی (باستان‌گرایی) صورت می‌گیرد.

۲. این شیوهٔ بررسی زبان‌شناختی شعر، میزان گرایش شاعر به تصرّف در هریک از محورهای جانشینی و هم‌نشینی زبان را نشان می‌دهد؛ بدین معنی که شاعر در هنرسازه‌هایی چون ساخت واژه‌های تازه، آشنایی‌زدایی‌معنایی و باستان‌گرایی واژگانی به گزینش در محور جانشینی و در قاعده‌کاهی نحوی و باستان‌گرایی نحوی به تصرّف در محور هم‌نشینی زبان برداخته‌است؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که اخوان در مجموعهٔ آخرشاهنامه به تصرّف در هر دو محور زبان، گرایش و توجّه داشته‌است.

۳. کاربرد این هنرسازه‌ها، باعث افزایش توان موسیقایی سروده‌ها، خروج از زبان متعارف و آشنا، اعجاب و شگفتی در خواننده، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان شده‌است.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۸). **آخر شاهنامه**. چ ۱۴. تهران: مروارید.
۲. ـــــــــــــ. (۱۳۶۹). **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج**. چ۲. تهران: بزرگمهر.
۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**. چ۲. تهران: نگاه.
۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. تهران: سخن.
۵. ـــــــــــــ. (۱۳۹۰). **حالات و مقامات م.امید**. تهران: سخن.
۶. ـــــــــــــ. (۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چ۸. تهران: آگاه.
۷. ـــــــــــــ. (۱۳۷۹). **موسیقی شعر**. چ۷. تهران: آگاه.
۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). **نقد ادبی**. تهران: میترا.
۹. ـــــــــــــ. (۱۳۸۳). **نگاهی تازه به بدیع**. چ۱۴. تهران: فردوس.
۱۰. صفوی، کورش. (۱۳۹۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات. ج۱**. چ۳. تهران: سورهٔ مهر.
۱۱. ـــــــــــــ. (۱۳۹۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات. ج۲**. چ۳. تهران: سورهٔ مهر.
۱۲. غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). **سبک‌شناسی شعر پارسی**. تهران: جامی.
۱۳. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). **واژنامهٔ هنر شاعری**. چ۲. تهران: کتاب مهناز.
۱۴. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۳). **دستور تاریخی زبان فارسی**. به کوشش عفت مستشارنیا. چ۳. مشهد: توس.
۱۵. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۸). **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**. چ۴. تهران: سمت.
۱۶. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۱). **چشمهٔ روشن**. چ۴. تهران: علمی.
۱۷. یوشیج، نیما. (۱۳۸۴). **مجموعهٔ کامل اشعار**. گردآوری و تدوین سیروس طاهباز. چ۷. تهران: نگاه.

ب) مقالات:

۱۸. سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۱). "**هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر ۱**". در فصل‌نامهٔ زبان و ادب فارسی. ش ۶۴. سال شانزدهم. صص۹-۴.
۱۹. ـــــــــــــ. (۱۳۸۲). "**هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر ۲**". در فصل‌نامهٔ زبان و ادب فارسی. ش۶۵. سال هفدهم. صص۸-۴.