

ویژگی‌های سبکی زبان نیما یوشیج در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»

غلامرضا فولادی* فهیمه حیدری جامع بزرگی**

دانشگاه پیام نور

چکیده

آنچه امروز با نام شعر نو نیمایی رسمیت یافته، محصول تأمل، تغییر، آزمون و سلسله‌ای از کنش و واکنش‌های شبه‌آزمایشگاهی نیما یوشیج است. همگان شعر «ققنوس» را نقطه‌ی آغاز شکل تکامل‌یافته‌ی شعر نو نیمایی دانسته‌اند؛ اما فرایند پیش از تکامل این نوع، زمینه‌ای پژوهش‌پذیر است که در این نوشتار به آن پرداخته‌ایم. منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، آخرین منظومه‌ی بلند نیما است که پیش از شعر «ققنوس» سروده شده است. پژوهش درباره‌ی ویژگی‌های زبان نیما در این منظومه، روند شکل‌گیری ساختارهای زبانی را در آثار این شاعر نوپرداز آشکار می‌کند. نگارندگان، با شیوه‌ای تحلیلی و با نگاهی به روش ساختاری‌زبان‌شناختی یاکوبسن، زبان را در این منظومه مطالعه کرده‌اند. بررسی زبان، در این منظومه نشان داد که نیما در بخش‌هایی از منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» تمایلات نوگرایانه‌ای مانند شیوه‌ی خاص استفاده از ساختارهای نحوی و به‌کارگیری زبان محاوره در شعر دارد؛ اما در برخی جنبه‌ها همچون: برگزیدن قالب مثنوی و تمایل فراوان به خلق فضای آرکائیک در سه سطح واژه و جمله و روایت، دنباله‌رو شعر کهن است. درحقیقت، نخستین تحولات نوگرای زبانی نیما در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» مشاهده می‌شود. گویی این منظومه، پلی است میان شعر کلاسیک و نو نیما یوشیج.

واژه‌های کلیدی: ساختار زبان، «قلعه‌ی سقریم»، نیما یوشیج، یاکوبسن.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی darabfooladi@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی fahimeheidary@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

۱. مقدمه

منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» منظومه‌ای سنتی است که در قالب مثنوی به داستان‌سرایی می‌پردازد و حدود ۱۵۹۰ بیت دارد. بی‌تردید زبان و بیان هر اثر، به‌ویژه آثار ادبی، با ذهن و شخصیت آفریننده‌اش پیوند مستقیم دارد. روی آوردن نیما به قالب مثنوی و سرودن منظومه‌ای با این حجم، در محدوده‌ی زمانی نیمه‌ی دوم استبداد رضاشاهی و در دوره‌ی میان‌سالی شاعر، در کنار بحران‌های موجود در زندگی شخصی‌اش، از جمله مسائلی است که بر زبان و بیان این منظومه سایه انداخته است. این منظومه، تنها زائیده‌ی طبع نیما یوشیج در دوره‌ی فترت شش‌ساله‌ی بی‌شعری، از اسفند ۱۳۱۰ تا بهمن ۱۳۱۶، است.^۱ پریشانی پدیدآمده در دو مقطع زمانی (شش سال دوره‌ی رضاشاه و دو سال پس از کودتا) ناشی از پریشانی اوضاع جامعه و به‌تبع آن پریشانی ذهن و زندگی شاعر است. تا پیش از منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، گرایش نیما به قالب‌های سنتی، به‌ویژه قالب قطعه، چشمگیر است؛ اما پس از آن، قالب شعر نو جایگاه اصلی را می‌یابد. علت این تحول را نیما چنین می‌نویسد: «عقیده‌ی من این است که شعر باید در اهلش اثر کند و دلچسب باشد؛ چه قدیم، چه جدید؛ اما بعضی مفاهیم امروز را نمی‌شود در سبک و قالب قدما (مخصوصاً که کلمات مهجور شده و زبان عوض شده) تعبیر کرد و باید متوسل به سبک نگارش دیگر شد و در ضمن، با طرز کار دیگر. بعضی مفاهیم را در همان سبک و قالب قدما می‌توان بیان کرد. بعضی مفاهیم را می‌توان فی‌مابین دو سبک قرار داد. من در هر کدام از این آزمایش‌ها نمونه‌هایی دارم» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۷۶). او در توضیح گرایش خود به سبک قدیم می‌گوید: «... سبک قدیم من برای این است که بعضی مطالب را به همان قالب‌ها می‌توان بیان کرد» (همان: ۱۲۱). همانطور که مشاهده می‌شود، نیما معتقد است که پیوند عمیقی بین صورت و محتوا وجود دارد و هر محتوایی قالب خاص خود را می‌طلبد. این موضوع گویای علم نیما به تغییری تازه است که شعر فارسی را با تحول اساسی روبه‌رو کرد.

زرقانی در چشم‌انداز شعر معاصر ایران، لایه‌های زبانی سه‌گانه‌ای مطرح می‌کند: ۱. لایه‌ی بیرونی (محل ظهور صنایع لفظی بدیع)؛ ۲. لایه‌ی میانی (محل ظهور صنایع معنوی و ایماژها)؛ ۳. هسته (محل ظهور معنا). او لایه‌ی نخست را عرصه‌ی موسیقی کلام می‌داند و لایه‌ی دوم را برجستگی ویژه‌ای می‌بخشد؛ چراکه «کل دستگاه تصویرگری شاعر در همین لایه قرار دارد. ... مجازها، استعاره‌ها، کنایه‌ها، تشبیهات،

تمثیل‌ها، رمزها و ایهام‌ها، اینجا خودشان را نشان می‌دهند» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳۱). افزون‌براین، زرقانی معتقد است این لایه وظیفه‌ی پوشاندن معنی را نیز بر عهده دارد و می‌خواهد هسته را پنهان کند. این نظریه در بررسی شعر سنتی فارسی و بسیاری از اشعار نو نیز کاربرد دارد؛ چراکه از طبیعت گرفته شده است و نه تنها در شعر که در داستان و دیگر گونه‌های ادبی و حتی بسیاری از اشیای اطراف نیز کاربرد دارد. در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» اما حال بر گونه‌ای دیگر است؛ آنچه را که مانع رسیدن مخاطب به هسته است باید شناخت. در پاره‌ای مواقع خود هسته پیچیدگی دارد و مانند هسته‌های شعر سنتی زودیاب نیست و در پاره‌ای مواقع، نحو جمله مانع است و نیاز به گره‌گشایی دارد، مانند کاربرد حروف که تأمل‌برانگیز است؛ بنابراین «دشواری هسته» و نوآوری‌های زبانی را می‌توانیم دو علت اساسی دشواری و دیریابی این منظومه بدانیم.

۲. ضرورت و روش تحقیق

«قلعه‌ی سقریم»، از منظومه‌های بلند داستانی معاصر است. برای درک این منظومه، تحلیل و واکاوی زبان آن راه‌گشاست؛ زیرا کاربردهای خاص واژگانی، نحوی و گاهی آوایی، زبان منظومه را تا اندازه‌ای دیریاب کرده است؛ بنابراین تحلیل زبان این منظومه از ضروریات تحقیق در باب کلیت آن است. این پژوهش به شیوه‌ی تحلیل محتوا انجام شده است و به روش تحلیل ساختاری زبان شناختی یاکوبسن نیز نگاهی داشته است؛ اما سعی بر آن بوده که این روش، محدودیتی برای پژوهش حاضر به وجود نیاورد. تحلیل ساختاری زبان شناختی در سه سطح «آوا» و «واژگان» و «نحو» انجام می‌پذیرد. یاکوبسن در شمار زبان‌شناسانی است که روش تحلیلی او مبتنی بر این سه سطح و برپایه‌ی اصل توازن است. «توازن در میان آرایه‌های علم بدیع تنها تکرار ساخت‌های دستوری یکسان را شامل می‌شود؛ اما یاکوبسن مفهوم بسیار گسترده‌تری به این واژه اطلاق می‌کند و آن را نتیجه‌ی فرایند قاعده‌افزایی در شعر و در متن ادبی می‌داند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۸). در این روش تحلیلی، سطوح یادشده در پیوند با جنبه‌های زیباشناختی و معناشناختی تحلیل و بررسی می‌شود.

در این پژوهش به دو سطح نحوی و واژگانی پرداخته شده است که ویژگی‌های درخور توجه زبان منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» را شامل می‌شود. از آنجاکه بررسی سطح آوایی، بیشتر در اشعار کوتاه روشنگر معنا خواهد بود تا منظومه‌های بلند و همچنین به

دلیل کمبود منابع در زمینه‌ی جنبه‌های القایی معنایی واکه‌ها و همخوان‌ها، بررسی سطح آوایی مستلزم پژوهشی دیگر است.

جدای از شیوه‌ی روایت منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» که تا حدودی به سیالیت ذهن نزدیک می‌شود و چرخش زاویه‌ی دید و راوی‌های چندگانه، از پیوستار لازم برای همراهی ساده و راحت مخاطب با داستان می‌کاهد و درک منظومه را تا اندازه‌ای دشوار می‌کند، زبان منظومه نیز دشواری‌هایی دارد که به دیریابی آن دامن زده است؛ بنابراین بررسی زبان در سطوح گوناگون، از ضرورت‌های پژوهش در باب منظومه و یاریگر مخاطب در درک سبک آن و همراهی هرچه بیشتر با متن است.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

نیما یوشیج از جمله شاعرانی است که درباره‌ی او کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری نوشته شده است. حسین صمدی در سال ۱۳۶۹ و تنها چند دهه بعد از مرگ شاعر، کتابشناسی نیما یوشیج را در ۱۷۶ صفحه نوشت. از انبوه پژوهش‌هایی که درباره‌ی نیما و آثارش وجود دارد، تعدادی اندک به مطالعات زبانی پرداخته‌اند و در این میان، سخن از منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» بسیار کم است. تحلیل روساخت که ارتباطی تنگاتنگ با لایه‌های معنایی آثار دارد، روشی مهم در دستیابی به فرم اثر و درک بهتر معناهای آشکار و نهفته در متن است. در زمینه‌ی ساختار و شکل منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» مسائل متعددی وجود دارد. نخستین پژوهش مدعی بررسی ساختاری اشعار نیما، از سعید حمیدیان (۱۳۸۳) است. حمیدیان بر پایه‌ی گرایش نیما به مکتب‌های ادبی رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم به بررسی سروده‌های او پرداخته است. در این بررسی، نخستین سروده‌های نیما مطابق با مکتب رمانتیسم پنداشته شده است و از میان آن‌ها منظومه‌ی «افسانه»، «نمایش منظوم»، «محبس»، «شهید گمنام»، «سرباز فولادین» و «قلعه‌ی سقریم» با عنوان روایت داستانی بررسی شده‌اند. پژوهشگری دیگر که بدون اشاره‌ی مستقیم به شیوه‌ی بررسی، روش ساختاری را به کار برده، پورنامداریان (۱۳۷۷) است. او بر پایه‌ی سنت‌گرایی، میانه‌روی و نوگرایی، آثار نیما را دسته‌بندی و بررسی کرده است. وضعیت بررسی «قلعه‌ی سقریم» در این پژوهش به مراتب کم‌رنگ‌تر از پژوهش حمیدیان است. از معدود پژوهشگرانی که به «قلعه‌ی سقریم» به‌طور جدی توجه کرده است، بهروز ثروتیان (۱۳۷۵) است. او در این اثر مشابهت‌های این منظومه

را با «هفت پیکر» نظامی نشان داده است. شاپور جورکش (۱۳۸۵) در کتابی چندبار نام منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» را به میان می‌آورد و سرانجام پس از نقل ارزیابی‌های دیگران که عمدتاً منفی است، این منظومه را در کنار منظومه‌هایی نو و ارجمند، مانند «مانلی» و «خانه سریویلی»، بیانگر میدان دید تازه‌ی نیما می‌داند.

باین حال، «قلعه‌ی سقریم» نیما یوشیج تاکنون دقیق بررسی نشده است؛ از این رو، در این پژوهش، به زبان این منظومه که از عوامل دیربایی آن است، پرداخته شده است.

۴. ساختار زبان

طی قرون متمادی، عنصر «زبان» در تقابل با «معنا و محتوا» به منزله‌ی جسم پنداشته می‌شد و جنبه‌ی مادی و صوری آن توجه همگان را به خود جلب کرده بود. در قرن بیستم، پژوهش‌های زبان‌شناسانه نقطه‌ی عطف و دوران‌ساز پژوهش‌های زبان محور بود. نظریه‌ی سوسور، نگاه به زبان را دگرگون ساخت؛ به‌ویژه در «زبان شعر» که بر سر اجزای زبان و مؤلفه‌های آن اختلاف نظر است و با هر دقتی که آن را بکاوند، باز چکه‌های سیالی از انگشتان فرومی‌ریزد.

۴.۱. ۱. سطح واژگانی معنایی

از جنبه‌های مهم منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، واژه‌ها و ترکیب‌های آن است. در این دو زمینه برجستگی‌هایی ویژه دیده می‌شود که جایگاه ممتاز آن را در مقایسه با آثار هم‌عصران نیما آشکار می‌کند. آمیختگی واژه‌های کهن و امروزی و واژه‌گزینی از زبان محاوره، دو ویژگی بارز سطح واژگانی معنایی منظومه است. نوآوری و دخل و تصرف در زبان، بیشتر در محدوده‌ی واژگان امکان‌پذیر است. پاره‌ای از دستاوردهای زبانی منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» در این محدوده به قرار زیر است:

۴.۱. ۱. ۱. کهن‌گرایی (آرکائیسیم)

از ویژگی‌های زبانی این منظومه که بیشتر در هماهنگی با ساختار کلی و قالب آن شکل گرفته است، کهن‌گرایی یا آرکائیسیم است. این ویژگی، از ابعاد برجسته‌ی زبان این اثر است؛ برخی از جنبه‌های زبانی این منظومه، مانند هنجارشکنی‌های زبانی، بسامد بسیار محاوره و... به دلیل شکل‌گیری در بافت معاصر، ویژگی‌های شعر نو را دارد؛ اما برخی دیگر، همچون: ساختار کلی منظومه و شکل‌گیری آن در بستر قالب مثنوی،

کهن‌گرایی‌های زبانی یا آرکائیسیم و... در ادامه‌ی روند سنتی‌سرایبی نیما است. بیشتر واژه‌ها یا ترکیباتی که در ادبیات معاصر چندان کاربرد ندارد و صرفاً قالب کهن، عامل وجود آن‌ها در متن است و ترکیبات مقلوب که لحنی کهن را بر منظومه بسط می‌دهد، در زمره‌ی کهن‌گرایی قرار می‌گیرند. واژه‌های کهن در «قلعه‌ی سقریم»، اغلب، واژه‌های عام کهن است نه واژه‌های اساطیری یا آیینی و... «استفاده از واژگان کهن فصیح و باشکوه گذشته مانع تحول، پویایی و نوگرایی نیست و اگر بنابر اقتضای حال و مقام و همسو با انتظارات خواننده، همنشین واژه‌های امروزی شود، هم نشانه‌ی اصالت زبان و ریشه‌داربودن آن است و هم، نشانه‌ی پایداری قومی است که تحولات تاریخی، هویت و مظاهر هویت آنان را دگرگون نکرده است» (صهبا، ۱۳۸۴: ۴۳). در این منظومه، علاوه بر قالب کهن، ساخت روایی آن، فضایی متروک و دورافتاده را به تصویر می‌کشد. کهن‌گرایی زبان منظومه در چند سطح دیده می‌شود:

۴. ۱. ۱. ۱. واژه‌گزینی

کاربرد واژه‌ها و عبارات‌های قدیمی عاملی برای خلق فضای آرکائیک است: توقیر (نک: یوشیچ، ۱۳۸۷: ۱۷۴)، ملاحم (همان)، خانه‌جای (همان: ۱۷۶)، میهمان مرد (همان)، انبان (همان: ۱۷۷)، ایادی (همان)، فکار (همان: ۱۷۹)، نهفته‌جا (همان)، آتشینش زبان (همان)، بیاض (همان: ۱۸۰)، جرس (همان: ۱۸۱ و ۱۹۰)، هزیمت (همان: ۱۸۳)، آوند (همان: ۱۸۵)، آبشخور (همان: ۱۸۸)، نواله (همان: ۱۸۹)، زمام (همان: ۱۹۷)، اینت (همان)، بارگی (همان: ۲۰۸ و ۲۱۰)، ادیم زمین (همان: ۲۰۹)، سیه‌دیده‌شب (همان: ۲۱۸)، مرقع‌نشین (همان: ۲۲۴)، قران (همان)، رحیق (همان: ۲۲۷) و... .

۴. ۱. ۱. ۲. ساختارهای نحوی کهن

نه تنها واژگان و ترکیبات، بلکه کاربرد ساختارهای نحوی کهن مانند استفاده از «را»ی فک‌اضافه یا دو حرف اضافه برای یک متمم نیز در القای کهن‌گرایی منظومه تأثیر بسیار دارد:

صبح را بر کفم فتاد کلید	چو نمایان شدم بدین امید
(همان: ۱۹۰)	
بوی طیب از کبابه‌ی چینی	آمدت از پری تو را بینی
(همان: ۲۰۵)	
ره به من بر ز هر جهت بسته	من به ره بر به هر جهت خسته
(همان: ۲۱۸)	

افزون‌بر دو ساختار «رای فک اضافه» و «دو حرف اضافه برای یک متمم» که کاربرد فراوان در منظومه دارند، در این اثر، ساختارهای دستوری کهن دیگری نیز وجود دارد، همچون: استفاده‌ی فراوان از افعال پیشوندی مانند «برزدم با خیال‌ها سرکش» (همان: ۲۲۲)، ساختمان دعایی مانند «شرم بادات شرم اگر داری» (همان: ۱۸۳)، استفاده از الف کثرت مانند «بس بدا کان ز ما به ما برسید» (همان: ۱۷۵)، کاربرد کهن افعال همچون «شدن» در معنای «رفتن» مانند «زنده جانی که قانع آمد و شد» (همان: ۱۸۷)، ساخت افعال دو مفعولی مانند «باد با دیده دل سپاردن ام» (همان: ۱۸۳) و

۴. ۱. ۱. ۳. کاربرد افعال

کاربرد ویژه‌ی افعال نیز در خلق فضای آرکائیک نقش دارد. برخی از آن‌ها به‌طور مستقل لحن کهن را القا می‌کنند و برخی دیگر به مقتضای قرارگرفتن در بستر قافیه بدین‌صورت به کار برده شده‌اند:

راه اندوده در <u>فروبوستند</u>	خود <u>برفتند</u> و گوشه <u>بنشستند</u>
(همان: ۲۰۲)	
<u>نشکوفید</u> تا به خود خواند	<u>بنکوهید</u> تا به خود راند
(همان: ۲۰۳)	
اندر آن دود دوزخی ز کجا	که نیارستم <u>ایستاد</u> به پا
(همان: ۲۱۰)	
گر تو خود عاشقی <u>نکردستی</u>	دیده‌ای عاشقی به سرمستی
(همان: ۱۹۸)	

۴. ۱. ۱. ۴. کاربرد حروف اضافه و ربط

آشکارترین نشانه‌ی کهنگی زبان نیما در این منظومه، کاربرد حرف اضافه‌ی «اندر» در عنوان بندهای منظومه است: «اندر طلب سخن و چگونگی آن» و «پژوهش اندر طلب داستان» نام دو بند از بندهای آغازین اثر است. بند پایانی نیز «اندر نصیحت پیر با فرزند خویش» نام دارد. علاوه بر این، حرف اضافه‌ی «اندر» و حرف ربط «ار» در بسیاری از بیت‌ها نیز به کار رفته است و بر فضای آرکائیک متن افزوده است:

گفتم <u>ار</u> چند با زمانه بدی است	خستن ناتوان ز بی مددی است
(همان: ۲۰۵)	

تا کجا جان به جان بیوندد اندر این گفته عقل می‌خندد
(همان: ۲۲۶)

۴. ۱. ۲. اثرپذیری از زبان محاوره

از تضادهای آشکار زبانی این منظومه بهره‌گیری نیما از زبان محاوره در متن اثری است که در قالب سنتی و به زبان رسمی و ادبی نوشته شده است. بی‌گمان این اقدام، آگاهانه صورت گرفته و بخشی از برنامه‌ی تدریجی نیما برای دگرگون کردن زبان شعر بوده است. بهره‌گیری از زبان محاوره در این منظومه، درمقایسه با دیگر آثار نیما، چندان بارز و برجسته نیست و نمونه‌هایی نیز که در ساختار منظومه وجود دارد، مازندرانی نیستند؛ فارسی همگانی‌اند؛ به عبارت دیگر، سطح محاوره در این منظومه مختص به زبان محلی نیما نیست:

گرسنه‌بارگی چو تو بیند بردش خواب و خواب جو بیند
(همان: ۲۰۸)

در محاوره، تب را «تو» تلفظ می‌کنند.

افزون بر کاربردهای این‌چنینی، بهره‌گیری نیما از محاوره متفاوت است. «لحن محاوره چکیده‌ی تجربه‌های عامه‌ی مردم است و علاوه بر ساخت ظاهری متکی بر الگوهای زبانی، یک ساختار درونی دارد. ساختاری که در بطن آن، روایتی نهفته و بر زبان نیامده جاری است. در نتیجه حضور چنین روایتی، علاوه بر نوعی فضا سازی عام بیانی که ممکن است از تقابل معناشناختی و حتی فرم‌شناختی کلمات موجود در متن با یکدیگر و با خارج از متن به وجود بیاید، نوعی فضای جدید حاصل می‌شود که به موجب آن چگونگی قرائت اثر و جسمانیت خوانش اهمیت تعیین‌کننده‌ای می‌یابد» (آقاجانی، ۱۳۷۸: ۸۸). از این منظر وقتی به این بیت می‌نگریم:

نیست اندر مسیل جای درنگ خاک بر سر ز ماندن آید سنگ
(یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۷۵)

افزون بر پیوند معناشناسی «خاک بر سر سنگ نشستن در هنگام سیل» و تناسب خاک با سنگ و سیل، روایت پنهانی «خاک بر سر» در محاوره که خواری و خفت را تداعی می‌کند نیز، در بیت حضور دارد. همچنین، در محاوره «از باررفتن» به معنی «سقط جنین» است و نیما گفته است:

گای افتاد در چمن پروار نازنینی برفت لیک از بار
(همان)

یا کنایه‌ی عامیانه‌ی «چشم مردم بر سرشان است» در معنی «ظاهربینی مردم» در این بیت:
من چه گویم چه سوز محشر بود چشم مردم چگونه بر سر بود
(همان)

گاهی کلامی که عیناً در زبان گفتار عامیانه و محاوره به کار رفته، وارد زبان نوشتار شده است. شایان یادآوری است که در اینجا فقط با توجه به جنبه‌ی عام محاوره، به این موضوع نگریسته شده است. «زبان محاوره، به‌طور عام، در واژگان و ترکیبات اسمی و فعلی خلاصه می‌شود و به‌طور خاص، مجموعه‌ای از نکته‌های دستوری و ساختاری است که از دیرباز در شعر کهن بازتاب داشته است» (ابراهیمی جویباری، ۱۳۹۰: ۴). نمونه‌هایی که محاوره در قالب واژه تجلی یافته، از این قرار است:

رنگ بگسیخت تنگی از همه چیز غرولندی نمود یعنی خیز
(یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۷۵)

با دلم کاو ز کاستی بگسست سخن آوردنت چه از سر دست
(همان: ۲۰۱)

(از سر دست: به‌عمد)

پای در پاوار خود درکش قدمی زاین نشان جداتر کش
(همان: ۲۰۲)

چشم جز بر رهم به پیش ندید تا دم صبح که آفتاب دمید
(همان: ۲۱۰)

درحقیقت بخشی از نوآوری‌های نیما و هنجارشکنی او از زبان معیار، حاصل تأثیر محاوره در کلام اوست. این زبان محاوره، واژگانی را به متن وارد کرده است که در زمره‌ی نوآوری نیما به شمار می‌رود:

چند باید به خیره کوشیدن دیده بستن پرام دوشیدن
(همان: ۲۰۹)

باد چندان که بیشتر پاید قوت اندر شماله افزایش
(همان: ۱۸۹)

بر کتین سر نکوفتن باید که دل از اوست سخت و نگشاید

(همان: ۱۸۵)

گاهی گرایش به کاربرد وجه مصدری زبان عامیانه نیز دیده می‌شود. شکل فعلی امری یا سوم شخص یا ... نیز از قالب مصدری سرچشمه می‌گیرد. این نوع، کاربرد بسیار در متن دارد که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

برنهادی از آنچه بود از بر حرف بر حرف خویش تا به سحر

(همان: ۱۷۴)

(از بر داشتن: به خاطر داشتن)

یک خط از ده خط ار به در داری خط تو دانی کز آن خبر داری

(همان: ۱۷۸)

(به در داشتن: آشکار کردن)

پس از این تا مرا چه پای دهد یاری توست اگر که رای دهد

(همان: ۱۹۲)

(پادادن: پیش آمدن)

۴. ۱. ۳. ترکیب‌سازی

نیما در این منظومه، به دلیل کمبود فضا و فشردگی معنا، به ترکیب‌سازی توجه فراوان نشان داده است. گاه صفت‌های فاعلی مرکب مرخم ساخته، مانند:

پدرم بود و ناتوان پیری سره‌مردی و نیک‌تدبیری
از هر افسانه دفتری خوانده بر هر اندازه مطلبی رانده
در هم انداز حرف‌ها به دهن گرم‌بگشای گونه‌گونه سخن

(همان: ۱۷۳)

چه نمودم فریبکار هوس چه مرا برد بر نشانه‌ی نرس

(همان: ۲۱۳)

رسته از کژی و گزاف و فسوس گرمی‌اندازتر ز روی عروس

(همان: ۲۱۶)

تعداد این گونه صفت‌های فاعلی نسبتاً زیاد است. نیما گاهی صفت‌های اشتباه ساخته

است، برای نمونه در بیت

راستان ره به ما گشاده شدند گنج آن‌گونه را نهاده شدند

(همان: ۲۲۰)

«ره (به ما) گشاده» و «گنج (آن‌گونه را) نهاده» نقش مسند دارند و ساختار صوری آن‌ها صفت مفعولی است؛ اما معنای فاعلی غلبه دارد و انگار به‌جای «ره (به ما) گشاینده» و «گنج (آن‌گونه را) نهنده» به کار رفته‌اند.

شاعر گاه صفت‌های مفعولی مرکب مرخم نیز ساخته است:

دل‌نهاد از همه چنان استم که چو تو رسته از کسان استم

(همان: ۲۱۳)

(دل‌نهاد: دل‌نهاد)

شرم‌زد بودم از درایت خویش همه بودم پی حکایت خویش

(همان: ۲۱۶)

(شرم‌زد: شرم‌زده)

حاصل مصدرهای جدید نیز در این منظومه به کار رفته است، مانند:

بی‌تویی نیست با من و دانی بی‌تویی مرا تو خود خوانی

(همان: ۲۱۹)

در این بیت «بی‌تویی» به معنی «بی‌توبودن» نیز جدید به نظر می‌آید.

سازمندیم بین چه سازیدم دست سوی چه کار یازیدم

(همان: ۲۰۹)

«سازمندی» به‌جای «سازگاربودن» و «سازیدن» به‌جای «ساختن» عدول از ساختمان

شناخته‌شده‌ی کلمات است.

۴.۱.۴. نوآوری واژگانی

از جنبه‌های مهم هر اثر ادبی که مخاطبان را مجذوب می‌کند، نوآوری در سطوح گوناگون آن است. برخی از مخاطبان، معیار دریافت لذت از متن را در ابداعات و نوآوری‌های متن می‌دانند. برخی از شاعران یا نویسندگان در حوزه‌های واژگانی و نحوی و... دست به هنجارگریزی و قاعده‌افزایی‌هایی زده‌اند که به ایجاد سبک شخصی شاعر یا نویسنده منجر شده است. در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» نیز در حوزه‌ی واژگانی و نحوی نوآوری‌هایی صورت گرفته است که در اینجا، بیشتر در سطح هنجارگریزی بدان پرداخته می‌شود؛ چراکه کلیت شعر با ایجاد نظام موسیقایی، از اساس به

قاعده‌افزایی در زبان هنجار دست زده است و با ایجاد توازن در سطوح گوناگون آوا و واژه و نحو، قواعدی را بر زبان هنجار افزوده است که گاه در برجسته‌سازی معنایی نقشی مهم داشته‌اند؛ اما به دلیل اهمیت هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی، در اینجا بیشتر بدین سطح پرداخته شده است. هنجارگریزی متن این منظومه، به‌طور ویژه، در سطح واژگانی (اسمی و فعلی) نمود یافته است.

خلوت آور جدا ز هر بد و نیک نیستی گر در این فساد شریک
(همان: ۱۸۴)

«خلوت‌آور» به‌جای «به خلوت برو».

کاربردهای مشابه دیگری از این دست عبارت است از: «تنگی آورده» به‌جای «تنگ شده»، «تکیه بسته‌ام» به‌جای «تکیه کرده‌ام» (نک: همان)، «دست و پا کند» در معنی «دست و پا زند» (همان: ۱۷۱)، «پذیرش خواست» در معنی «پذیرفت» (همان: ۱۷۷)، «جاخورده» به معنی «جامانده» (همان: ۱۸۰).

گاهی ساختارهای آشنا با معنی‌های متفاوت بیان می‌شود و از دریافت مخاطب آشنایی‌زدایی می‌کند:

دل ندادم نشان ز هر در خواه جز ره شهر خویش و رغبت راه
(همان: ۲۱۷)

(در خواه: خواهش)

گفت: آری چو بر نمایش آب کس برد راه، ره برد به خراب
(همان: ۲۱۲)

(نمایش آب: سراب)

خواستن کن که جمله از بد و نیک خواستی چون تو با تواند شریک
(همان: ۱۷۲)

که «خواستن کن» به‌جای «بخواه» به کار رفته و بار معنایی جدید ایجاد کرده است که از عهده‌ی فعل «بخواه» بر نمی‌آید.

من که با نکبتی چنین بستم گفتم: الحق که غول من هستم
(همان: ۲۲۲)

در مصراع اول، «بستم» (بسته هستم) فعلی جدید است.

گاهی نوآوری واژگانی نیما برای القای فضایی خاص در ادامه‌ی روند توصیفی روایت است:

بود آن قلعه در مقام چنان زنده‌دانی ولی که زنده در آن
(همان: ۱۸۰)

(زنده‌دان: آشفته و پراکنده)

«زنده‌دان» معادل زندان است؛ یعنی مردم زنده‌ای که مکان زندگی‌شان همچون زندان است؛ البته چنین کاربردهایی در این منظومه، زیاد نیست.

گاهی کلمات و ترکیبات برساخته‌ی خود شاعر در متن وارد می‌شود:

ما که خفتیم دوش را نگران چشم‌باش چه‌ایم از دگران
(همان: ۱۷۱)

آتشینش زبان کجا بر شد به کدامین نهفته‌جا در شد؟
(همان: ۱۷۹)

حالی از هر خیال سر در وا شو پذیره به سوی او ره را
(همان: ۱۹۵)

(سر در وا: پراکنده، معلق)

چند بنمودت این سیاه‌نشاط که به ویرانه نیست جای بساط
(همان: ۲۰۶)

(سیاه‌نشاط: روزگار، دنیا)

بخشی از نوآوری‌های واژگانی نیما در این منظومه محصول کارکرد محاوره در زبان اوست که برای جلوگیری از تکرار عناوین، پیش از این و در ذیل عنوان «اثرپذیری از زبان محاوره» بیان شد.

۴. ۱. ۵. ابهام واژگانی

بسیار اتفاق می‌افتد که خواننده‌ی این منظومه نمی‌تواند معنای مشخصی برای برخی کلمه‌ها بیابد. این ابهام در مهجوربودن واژه نیست؛ بلکه ناشی از کاربرد خاص آن واژه در محور افقی بیت و در ارتباط با کلمه‌های دیگر است:

رستم ار چند از مهالک تنگ سر چو ماهیم آمده بر سنگ

بس رقم اوفتاد و رنگ ببست یک نه زان رنگ مانده بر سر دست
(همان: ۲۲۴)

که «رقم» و «رنگ» در بیت، معنای مشخص و روشنی ندارند.
هم چو رنگی به جای پیوستی دل از آنش دمی نمی‌رستی
(همان: ۱۷۹)

هم بر آن آینه که درخور بود مهر از گنج سر به مهر گشود
(همان: ۱۷۴)

۴. ۱. ۶. تکرار واژه

بسیاری از واژه‌ها به صورت متوالی یا متناوب تکرار می‌شوند. گویی شاعر به صورت «الزام ما لایلزم» یا «اعنات» خود را به تکرار واژه، مقید کرده است؛ برای نمونه، در ابیات دوازده تا هفده بخش سوم منظومه، «اندر طلب سخن و چگونگی آن»، پنج بار واژه‌ی «سخن» و هفت بار واژه‌ی «جان» به کار رفته است:

گر سخن را نشان جان باشد چون نه ما را ز جان نشان باشد
چون ز جان تن رمید و جان از تن جز سخن چیست مانده از تو و من؟
نقشبند جهان‌نمای وجود نقش از این خوش‌ترش به کار نبود
بس گشادند و باز پیوستند در سخن جمله بیش و کم بستند
سخنی با زبان جان پرورد خوب‌تر از خزینه‌ی زر زرد
زر، تن مانده را به جان آرد سخن اما تو را به جان آرد
(همان: ۱۷۲)

۴. ۱. ۷. آرایه‌های ادبی

در سطح واژگانی معنایی، بررسی آرایه‌های ادبی نیز انجام می‌گیرد. برجسته‌ترین آرایه‌ای که در متن منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» مشاهده می‌شود، تمثیل است. درحقیقت، این آرایه به ساختار کلی منظومه شکل داده، تاجایی که آن را به داستانی تمثیلی بدل کرده است. گرچه این منظومه، داستانی تمثیلی است، زبان به سمت استعارای شدن سوق نیافته است؛ بلکه صرفاً روایتی است که فضاسازی روایی، بار تمثیلی آن را به دوش می‌کشد و صنعت‌های ادبی، یاریگر زبان منظومه در همراهی با روایت آن نیست. شاعر در این منظومه از حد دلالت‌های زبانی فراتر نرفته است. ژرار ژنت معتقد است که «هرگاه مجاز لغوی را بنابه قاعده‌های نظریه‌ی بیان در معنای شاعرانه به کار گیریم، دلالت

معنایی چندان گسترده می‌شود که هیچ دلالتی قطعی نخواهد بود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۱۴). گستردگی دلالت‌ها، زبان را به سمت شاعرانگی و امکان برداشت‌های متعدد سوق می‌دهد و بر ادبیت متن می‌افزاید. آرایه‌های ادبی عاملی بر گستردگی حوزه‌ی دلالت‌هاست. «یاکوبسن در میان آرایه‌ها، به‌ویژه، به استعاره و کنایه اشاره دارد و انواع دیگر آرایه را گونه‌هایی از این دو آرایه‌ی اصلی می‌داند. اهمیت آرایه‌های ادبی در آن است که سبب جابه‌جایی رابطه‌های معمول بین اجزای کلام می‌شوند و عناصری را در بافت شعری وارد می‌کنند که روند منطقی متن، وجود آن‌ها را ایجاب نمی‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹۴). در اینجا نیز با توجه به شیوه‌ی تحلیلی ساختاری‌زبان‌شناختی و همچنین به‌دلیل کارکرد کم صنایع بدیعی در منظومه، آرایه‌های استعاره و کنایه بررسی می‌شوند.

۴. ۱. ۷. ۱. استعاره

زبان «قلعه‌ی سقریم» به دلیل فراتر رفتن از حد دلالت‌های زبانی، دلالت‌های معنایی گسترده‌ای ندارد و استعاره‌های آن، استعاره‌های معمول و آشنای ادبیات فارسی است که در پیشینه‌ی متن وجود دارند: «دانه‌ی در» استعاره از فرد باارزش و مهم، «عجوز» استعاره از دنیا (نک: یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۸۳)، «روشنان فلک» استعاره از ستارگان (همان: ۱۸۱)، «دود» استعاره از آه و ناله (همان: ۲۰۳) و... از سوی دیگر، کاربرد استعاره‌های جدید نشانگر آن است که هرچه زبان به سطح شاعرانگی نزدیک‌تر شود، دلالت‌های معنایی بیشتر را به دنبال خواهد داشت. این نوع استعاره‌ها، روایتگر و معنا ساز هستند:

چشم باریده همچنان که تگرگ
بر سرم برف گشته خنده‌ی مرگ
(همان: ۲۰۸)

صاف این جام دُرْدآلوده
کس چه داند که چند و چون بوده
(همان: ۲۲۳)

(جام دردآلوده: استعاره از راوی)

۴. ۱. ۷. ۲. کنایه

در منظومه‌ی نیما، آرایه‌های تصویرساز که جنبه‌ی زیباشناختی اثر را تقویت کند، بسامد فراوان ندارند؛ ولی کنایه که بیش از سایر آرایه‌های ادبی برگرفته از بستر محاوره است، بسیار به کار رفته است. کنایه‌های این متن به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. کنایه‌هایی که مستقیم از زبان محاوره گرفته شده‌اند: «چشم‌سپید» کنایه از بی‌حیا و بی‌شرم (همان: ۱۸۸)، «فسون‌برآب‌دمیدن» کنایه از آرزوی موفقیت برای کسی

کردن، کسی را در حفاظ دعا قراردادن (همان: ۱۹۳)، «زودجوشی» کنایه از انس و الفت گرفتن سریع با دیگران (همان: ۱۹۶)، «تره‌خردکردن» کنایه از ارزش قائل شدن برای کسی (همان: ۲۰۱) و «با چه سازی رقصیدن» کنایه از مطابقت دادن خود با کسی یا چیزی (همان: ۲۱۴)؛

۲. کنایه‌های عامی که جنبه‌ی ادبی یافته‌اند: «گره از جبین گشودن» کنایه از شادشدن و خندیدن صبح که به معنی طلوع صبح است (همان: ۱۸۰)، «تن به زندان انداختن» کنایه از رنج و سختی (همان: ۱۸۹) و «مسیر دایره‌گون» کنایه از آغاز تا پایان زندگی (همان: ۲۰۳)؛

۳. کنایه‌های نو و جدید:

بنشستند بر کرانه‌ی راه سیم‌برطلعتان به روی چو ماه

(همان: ۱۹۳)

«سیم‌برطلعتان» استعاره از ستارگان و نشستن آن‌ها در کنار راه، کنایه از گوشه‌نشینی آن‌ها در هنگام صبح است که بار شاعرانگی بسیاری دارد.

روستاهای برگشاده جبین زمی خشک و ر که سبز زمین

(همان: ۱۹۴)

«روستاهای برگشاده جبین» کنایه از روستاهای سرسبز و خرم است.

به‌طورکلی، می‌توان گفت که در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، قصه و طرح آن بر جنبه‌های زیباشناختی زبان چیرگی دارد؛ از این رو، مجالی برای بسط و گسترش صنایع بدیعی و بیانی نیست. نکته‌ی شایان توجه این است که هرچند در سطحی کلان‌تر، شاکله‌ی کلی منظومه، بر تمثیل و سطحی استعاری قرار دارد، زبان آن از این جنبه چندان بهره نبرده است.

۲.۴. سطح دستوری نحوی

ساختارهای دستوری میدان نوآوری‌های فراوان نیست و نحو شکنی اگر تدریجی و آگاهانه نباشد، به‌سادگی ارتباط گوینده و شنونده را مخدوش می‌کند. ساختار رسمی و رایج در زبان فارسی، ساختار «فاعل (مسندالیه) + مفعول (مسند) + فعل» است و نقش عناصر دیگر در لابه‌لای این سه بخش تعیین می‌شود. این وضعیت در جمله‌های ساده رعایت می‌شده است و جمله‌های مرکب علاوه بر آن، شکل‌ها و باید و نبایدهای دیگری

نیز داشته‌اند. دخل و تصرف در تقدیم و تأخیر این بخش‌ها به‌طور کلی، به سبب تن‌دادن شاعر به وزن و قافیه اتفاق می‌افتاده است.

۴. ۲. ۱. جملات

نگاهی به سیر تحول روایت‌پردازی در تاریخ ادب فارسی نشان می‌دهد که پس از قرن‌های آغازین که گونه‌ای ساده‌نویسی حاصل از خردگرایی حاکم بر اندیشه‌ی ایرانیان رایج بوده، از قرن ششم به بعد، توصیف و تصنع، باعث درازگویی و اطناب در متون منظوم و مثنوی شده و تا روزگار نیما، همین روند با اندکی تغییر رونق داشته است. در زمینه‌ی روایت‌پردازی و در قالب رمان و داستان کوتاه، جلال آل‌احمد به ابداع نثری مشهور به «تلگرافی» و آوردن فعل‌های پی‌درپی شهره است. بررسی جمله‌های این منظومه تقدم نیما یوشیج را در این زمینه نشان می‌دهد.

۴. ۲. ۱. جمله‌های ساده

در این منظومه، جمله‌ها کوتاه و به‌تبع آن تعداد فعل‌ها فراوان است. فراوانی افعال، فعالیت و سرعتی ویژه در ذهن خواننده پدید می‌آورد و همچون مؤلفه‌ای سبکی جلوه‌گر می‌شود؛ برای نمونه در سه بیت زیر، دوازده جمله‌ی ساده به کار رفته است و تنها سه بار حرف اضافه و متمم دیده می‌شود:

آشنا دیده بود و داشت خروش	دید ناآشنا، برفت ز جوش
داشت هر حرف او نشان ز امید	قصه می‌گفت و گوش من نشنید
هستی‌ای را نشان ندید و بشد	آمد از ناگه و رمید و بشد

(همان: ۱۷۰)

در کل منظومه، شمار جمله‌های مرکب بیشتر از جمله‌های ساده است؛ همچنین، تعداد جمله‌های ربطی (اسمیه) نسبت به جمله‌های فعلیه بسیار کمتر است.

گفت خفتی به راه و صبح دمید	گفتم اینم نصیب بود و رسید
----------------------------	---------------------------

(همان)

هستی‌ای را نشان ندید و بشد	آمد از ناگه و رمید و بشد
----------------------------	--------------------------

(همان)

۲.۴.۱.۲. جمله‌های مرکب

جمله‌های مرکب در متن منظومه بسیار کاربرد دارند. نیما یوشیج زیر تأثیر ذهن پیچیده‌اش به جمله‌های مرکب بیشتر تمایل داشته و از شاعرانی است که مانند سعدی، نظم طبیعی و کلیشه‌ای ارکان را به هم می‌ریزد و مخاطب را ناگزیر می‌کند که در هر بیت تأمل بیشتری داشته باشد.

ساختار جملات مرکب، وابستگی جملات پایه و پیرو را در پی دارد. در منظومه‌ی نیما این وابستگی از قالب جمله فراتر می‌رود و به ساختار وابسته ابیات تبدیل می‌شود؛ یعنی بسیاری از ابیات منظومه، تنها در چارچوب موقوف‌المعانی معنادار می‌شوند. این سطح نیز به سطح کلان‌تر وابستگی پی‌رفت‌های روایی و در نهایت، ساختار پراکنده و درعین‌حال، منسجم منظومه منجر شده است که شیوه‌ی سیال ذهن را به واسطه‌ی تداعی معانی متعدد، در دل خود دارد؛ برای نمونه، در بیت‌های زیر واژه‌ی «گمان»، باعث ایجاد تداعی شده است و ابیات نصیحت‌گونه‌ای به متن افزوده است که در روند اصلی روایت جایگاهی ندارند:

وز گمانی که هست دست‌وپای ببر	از منی مرده‌وار جای مخور
ز سواری که رفت دست بدار	گر بگشتی به راه در چو غبار
دیگران را چه بر غلط خواندن	بر غلط رفتن و غلط راندن
هر خدنگی نبرد ره به نشان	ستر مردم مدر ز روی گمان
ره به دامان هزار دارد کوه	رفتگان را به کارشان منکوه

(همان: ۲۱۱)

از طریق همین تداعی‌ها، ساختار منظومه به سمت شکل‌گیری بستر توصیفی روایت سیر می‌کند. چنین کاربردهایی در انسجام متن در زمره‌ی ارتباط اضافی و توضیحی است که «می‌توان همه‌ی آن‌ها را بدون آنکه ساختار متن دچار گسیختگی و دگرگونی شود، حذف کرد» (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۹۹).

در کاربرد جمله‌های مرکب برخی کاربردهای خلاف قاعده سبب دشوارخوانی متن شده است که نمونه‌های متعدد در متن منظومه دارد. گاهی جمله‌ی شرطی بدون جزای شرط به کار رفته است:

تشنه گر سوی آب راه نبرد مرغ گر شد به کشت و دانه نخورد

روزگار از خود این‌چنین چه بری در بهای چنین گهر چه خری
(یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۱۷)

گاهی نیز ساختار جمله‌های شرطی پریشان است و معنایی روشن ندارد:
سر اگر برگرای از ره خویش وز کدامین ره آیی ای درویش
(همان: ۲۰۶)

گر نوایی که دل به دام آرد سندروسی که التیام آرد
(همان: ۲۰۵)

گاهی بخش‌هایی از جمله‌های مرکب جابه‌جا شده و درک معنا را سخت کرده
است؛ برای نمونه در بیتِ

هم تو آشفته تا نبینی خواب رو پری‌وار از این میانه بتاب
(همان: ۱۸۵)

در این بیت «آشفته» صفت برای خواب است، با جابه‌جایی نقش قید برای «نبینی»
یافته است: «تا آشفته خواب نبینی...»؛ همچنین، حرف ربط «هم» که باید پس از «تو»
می‌آمد، صدرنشین شده است. در بیتِ

گر به فرسنگ‌هاش راهی گم اندرو نه نشانی از مردم
(همان: ۲۰۷)

حذف بدون قرینه، معنای بیت را مختل کرده است: اگر رهرو در فرسنگ‌های این
بیابان راهی گم کند، برای راهنمایی اندرو نشانی از مردم نیست.

۲.۲.۴. جابه‌جایی اجزای جمله

زبان شعری تا اندازه‌ای ترتیب اجزای جمله را به هم می‌ریزد؛ گویی جمله جولانگاه
شاعر در اعمال تغییراتی است که نظام زبان شعری، آن را ایجاب می‌کند؛ از این رو،
الزامی بر پایبندی کامل شاعر به ساختار نحوی زبان وجود ندارد. از مشخصه‌های اصلی
زبان منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» که گاهی خوانش و دریافت معنا را مشکل کرده،
جابه‌جایی‌های اجزای جمله است که در بعضی ابیات از حد ضرورت‌های زبان شعری
فراتر رفته و دخل و تصرف در ساختار نحوی جمله، به تعقیدات لفظی و معنوی
انجامیده است:

روشنان فلک نظاره‌ی او کس نه او را به کار چاره‌ی او
(همان: ۱۸۱)

ترتیب اجزای جمله در مصرع دوم این چنین است: کسی چاره‌ی کار او را نمی‌کرد.
راه نظاره را چرا بستن چو به گوری به خانه بنشستن

(همان: ۱۸۷)

ترتیب اجزای جمله در مصرع دوم این گونه است: چرا به خانه‌ی چو گوری نشستن؟
تا جهان هست و هست زشت و نکو به تو دارد به طبع مردم رو

(همان)

ترتیب اجزای جمله در مصرع دوم این بیت نیز عبارت است از: طبع مردم به تو رو دارد.

۳.۲.۴. حذف بخشی از فعل یا حذف فعل بدون قرینه

در حسابی که نیست با آن سنگ هرچه بگرفت از سیاهی رنگ

(همان: ۱۷۵)

هرچه بود، هرچه وجود داشت از سیاهی رنگ گرفت

یادشان گر به خو نز آنانم یاد آنان بسی نمی‌رانم

(همان)

حذف فعل: یادشان بخیر باد

نرمی‌آموزتر ز باد سحر پی بریدم شتاب را که به سر

(همان: ۱۹۷)

پی بریدم شتاب را که به سر می‌رفت.

۴.۲.۴. حروف

حروف، جایگاهی ویژه در منظومه‌ی نیما دارند و نقشی چندجانبه در منظومه ایفا می‌کنند؛ از سویی همچون نمایه‌های فضا‌ساز در خلق فضای کهن نقش دارند و از سوی دیگر، بر ابهام منظومه می‌افزایند. به نظر می‌رسد نیما از حروف، کارکردی فراتر از کارکردهای سطحی اراده کرده است.

۴.۲.۴.۱. کاربرد حروف به جای یکدیگر

یکی از ویژگی‌های کاربرد حروف در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، جابه‌جایی آن‌ها با یکدیگر است. این جابه‌جایی به دو دلیل رخ می‌دهد: برخی از حروف با هدف رعایت

ویژگی‌های سبکی زبان نیما یوشیج در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» _____ ۱۳۳

وزن به جای دیگری نشسته‌اند و برخی، به دنبال تأثیر لهجه‌ی محلی در زبان کاربرد یافته‌اند:

ماندم اندر پی خیال که بود ماندگی لیک با که دارد سود
(همان: ۱۷۹)

(با: برای)

وان فرود آمد از برابر بام برد در خلوت من از من نام
(همان: ۱۸۷)

(برابر: روی)

نشکوفید تا به خود خواند بنکوهید تا به خود راند
(همان: ۲۰۳)

(به: از)

دیدم از ناگهان مرا در بر قامتی را به موی خاکستر
(همان: ۲۱۰)

(به: با)

۲.۴.۲. کارکرد رای فک اضافه‌گونه‌ی حرف «از».

به نکویی چو نام گشت بلند وز تو آوازه در جهان افکند
(همان: ۱۸۷)

(وز تو آوازه: آوازه‌ی تو را)

بارگی بر رهی ز دهقان مرد بار او ماند و دزد بارش برد
(همان: ۲۱۰)

(بارگی ز دهقان: بارگی دهقان)

۳.۴.۲. حروف زائد و ابهام ناشی از کاربرد آن‌ها.

تا جهان هست و هست زشت و نکو به تو دارد به طبع مردم رو
(همان: ۱۸۷)

چو ز من قصه‌ی مرا خوانی به که هر سرگذشته‌ام دانی
(همان: ۲۰۷)

۴.۲.۵. کاربرد جداگانه‌ی اجزای فعل نفی

این ویژگی نیز از جمله مشخصه‌های اصلی زبان منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» است و در متن بسامد بسیار دارد؛ بدین معنی که در این منظومه، فعل نفی اغلب به صورت «نه + صورت مثبت فعل» آورده شده است یا «نه» به تنهایی اراده‌ی معنای فعل نفی می‌کند. همین مسئله گاهی سبب دشوارخوانی و دیریابی برخی ابیات شده است.

۴.۲.۵.۱. «نه» + فعل مثبت

نگسلیدم ز ره که مقصودم نشکوهیدم ار نه ره بودم
(همان: ۱۹۳)

چو نه از مهر او مرا سود است زخم او خوردنم چه مقصود است
(همان: ۲۰۱)

کس نه ره می‌برد به گنج درست تا نبیند به راه رنج نخست
(همان: ۲۰۷)

۴.۲.۵.۲. «نه» در معنای فعل.

هیچ کس را نه چشم تا نگرد گوش تا نالش از کسی بخرد
(همان: ۱۷۵)

زنگ در حلقه، حلقه اندر زنگ بیم‌گاهی در آن نه جای درنگ
(همان: ۱۸۱)

خشک جایی در او نه هیچ گیا نه به جز باد گرم و هرزه برآ
(همان: ۲۰۴)

۴.۲.۶. حروف اضافه و متمم‌ها

متمم در طولانی‌ترکردن جمله و کاستن از حدت و شدت آن نقشی مهم دارد و از زمینه‌های مهم بررسی سبکی آثار ادبی است. کیفیت استفاده و بسامد متمم در این منظومه تأمل‌برانگیز است. در صد بیت آغازین این منظومه، ۲۰۲ متمم وجود دارد؛ همچنین، نیما از حروف اضافه و متمم به جای قید استفاده کرده است؛ مانند چند بیت زیر:

از نگه دیده‌ام نجست چراغ سحر آمد به یاوه سوخت چراغ
(همان: ۱۷۰)

عاهده شو عهد را به وقت که دهر شکند از تو گر شکست به قهر
(همان: ۱۷۲)

بر سر من چنان به مهر پدر رخت چون برد از این سرای به در
(همان: ۱۷۵)

گاهی نیز متمم جانشین مفعول شده است:
نیک باید به کار سنجیدن اندکی هم به خویشتن دیدن
(همان: ۱۷۲)

در مصراع دوم، فعل «دیدن» نیاز به مفعول دارد و این کاربرد خلاف قاعده دستور است.
اندر این پرده زیر و بالا کن سخنی نامدم نه نونه کهن
(همان)

در اینجا نیز «زیر و بالا کن» نیاز به مفعول دارد که «این پرده» می‌تواند باشد.

۴.۲.۷. کاربرد خاص «چه» و «چگونه»

نیما در این منظومه از «چه» فراوان بهره برده است و تقریباً در هر کجا که ابهامی توأم با شگفتی در کار بوده است، از این واژه استفاده کرده است:

در حساب چه سالیان که گذشت گو چه دیدم که طبع از آنم گشت
(همان: ۱۸۲)

در این بیت «چه» شبیه به صفت تعجبی است؛ اما ابهام و استفهام را نیز در خود دارد.
چو مرا طبع از قرار نگشت چه مرا ز آنکه سالیان چه گذشت
(همان: ۱۹۴)

دلَم از کار دیده‌ام چون رست دست زد در چه با چه کارم بست
(همان: ۱۸۲)

در پاره‌ای ابیات «چگونه» نیز همین کاربرد را دارد:

از درون سوی پرده لیک به پای ساز عیشی چگونه چه‌ره‌گشای
(همان: ۱۸۱)

بر چنان بوستان خسته‌پناه خسته در نایش چگونه نگاه
(همان: ۲۰۲)

«کجا» نیز گاهی به همین شکل به کار می‌رود:

یا ز جا گشته با چه ضجه‌ی صعب یا رسیده کجا بر این چه تعب
(همان: ۱۸۰)

افزون بر نکات نحوی گفته‌شده، کهن‌گرایی در ساختار نحوی نیز، همچون سطح واژگانی، به‌وفور مشاهده می‌شود که به‌دلیل جلوگیری از شبه‌ی تکرار عناوین، این قسمت نیز ذیل بحث «کهن‌گرایی یا آرکائیسیم» مطرح شد.

۵. نتیجه‌گیری

زبان در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، کاربرد آشنایانه‌ی بسیار دارد؛ اما دشواری آن از مقوله‌ی دشواری‌های شناخته‌شده در متون سنتی شعر فارسی نیست. دشواری‌های شعر سنتی فارسی، به‌طور عمده، پس از توضیح واژه‌ها رفع می‌شوند. گاهی نیز متونی مانند مخزن‌الاسرار نظامی و بوستان سعدی، به کالبدشکافی ساختار جمله نیاز دارند؛ اما در این منظومه هیچ‌کدام از این راه‌حل‌ها برای ارتباط دقیق با منظومه کافی نیست و خواننده برای درک معنا ناگزیر است محور عمودی منظومه را نیز بررسی کند. این موضوع ممکن است از نظریه‌ی ادبی نیما ناشی شده باشد که معتقد است واحد معنا در شعر نباید بیت باشد، بلکه هر شعر باید ساختار معنایی واحدی داشته باشد. نکته‌ی دیگر آن که نیما ابهام را از جمله لطایف شعر می‌داند؛ اما برای این ابهام حد و مرزی قائل است و آن را تا جایی مجاز می‌داند که ارتباط میان شاعر و خواننده را حفظ کند.

منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»، واژه‌های دشوار و پیچیده ندارد؛ ولی زبان آن تاندازه‌ای دیریاب است. آنچه زبان شعر را پیچیده می‌سازد، لایه‌ی بیرونی است که با گذر از آن، هسته‌ی معنا رخ می‌نماید. در این اثر اما حال بر گونه‌ای دیگر است؛ زیرا در پاره‌ای مواقع، خود هسته پیچیدگی دارد و مانند هسته‌های شعر سنتی زودریاب نیست. در بعضی مواقع نیز، نحو جمله مانع است و نیاز به گره‌گشایی دارد. از دیگر دلایل دیریاب‌بودن منظومه، می‌توان به تفاوت لحن‌مندی در شعر سنتی و شعر معاصر اشاره کرد؛ قدما با تحصیل علم‌الشعر، درستی کلام را جانشین لحن‌مندی می‌کردند. این امر در شعر معاصر رنگ باخت و با تمهیداتی چون: ورود محاوره به شعر، لحن‌مندی، جایگزین چارچوب‌های قاعده‌مند قوانین زبانی کهن شد. ویژگی زبان محاوره در این منظومه به شیوه‌ی تبدیل گفتار به نوشتار است که ناآشنایی مخاطب با این ساختار سبب ایجاد اشکال در خوانش منظومه می‌شود. شعر نیما لحن‌دار است و به بیان شفاهی نیاز

دارد و نبود علائم نگارشی در آن دریافت معنا را دشوار کرده است؛ به همین سبب، اسم‌ها و ترکیب‌های پشت سر هم، گاهی اضافی و گاهی با سکون، معنادار می‌شود. نکته‌ی دیگر که زبان منظومه را توصیف می‌کند، آن است که انتقال به موضوع‌های گوناگون، به سبب تداعی معانی است و این به شیوه‌ی روایتگری نیما بازمی‌گردد که سبب خلق کلیت منظومه شده است؛ به عبارت دیگر، نیما ساختارهای موازی ایجاد کرده و همین مسئله باعث طولانی شدن متن شده است. در سطح جزئی‌تر، ویژگی‌هایی همچون: جابه‌جایی‌های فراوان اجزای جمله، ساختارهای مخالف قیاس دستوری و... زبان منظومه را از چارچوب‌های قواعد نحوی زبان فراتر برده است. این موضوع بی‌شک حاصل نگاه خاص نیما به دستور زبان است. گویی نیما در تلاش برای رهایی واژه‌ها از قیدوبند تجویزهای دستوری بوده است. باید به این موضوع توجه کرد که تغییر و تحولاتی که نیما در زبان شعر فارسی پدید آورده، نه از روی ناتوانی، بلکه گام‌هایی سنجیده بوده است برای ایجاد تغییرات اساسی که باید در زبان شعر معاصر فارسی اتفاق می‌افتاد.

بررسی سطوح واژگانی و نحوی در این پژوهش نشان می‌دهد که منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» نیما که در قالب مثنوی سروده شده و بر اصولی از شعر کهن استوار است، مؤلفه‌هایی دارد که در قیاس با منظومه‌های کهن، ویژگی نوگرایانه‌ی خود را بروز می‌دهد؛ قالب مثنوی که بستر مناسب روایت منظومه است، شیوه‌ی روایت آن که بر قصه‌سرایی استوار است و بسامد نسبتاً زیاد آرکائیسیم که در زبان منظومه نمود یافته است، کهن‌گرایی این منظومه را نشان می‌دهد و اثرپذیری از محاوره، تصرف در ساختار نحو جمله‌ها و کاربست متفاوت حروف، بر محدود نبودن زبان منظومه در بستر کهن و فراروی آن از سطح زبان نوشتاری ادبی دلالت می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت سیلان سطح زبانی این منظومه در دو رویه‌ی کهن و نو، هرچند باعث دیرپایی معنا شده، این اثر را به‌مثابه حد واسط اشعار کهن و نو نیما قرار داده است.

یادداشت

۱. تنها سروده‌ی نیما در گستره‌ی این سال‌ها، یک قطعه‌ی شش‌بیتی به نام «دود» است که در همان سال سرایش منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» (۱۳۱۳) سروده است.

فهرست منابع

- آفاجانی، شمس. (۱۳۷۸). «محاورة در شعر امروز». نشریه‌ی بایا، س ۱، ش ۸ و ۹.
- ابراهیمی جویباری، عسکری. (۱۳۹۰). «بررسی زبان محاورة در دیوان خاقانی».
- فصلنامه‌ی زبان و ادب فارسی، س ۳، ش ۶، صص ۲۸-۱.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. ج ۱، تهران: مرکز.
- اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۶). تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار. اصفهان: فردا.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). خانه‌ام ابری است؛ شعر نیما از سنت تا تجدد. تهران: سروش.
- ثروتیان، بهروز. (۱۳۷۵). اندیشه و هنر نیما. تهران: نگاه.
- جورکش، شاپور. (۱۳۸۵). بوطیقای شعر نو؛ نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج. تهران: ققنوس.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). داستان دگرذیسی؛ روند دگرگونی های شعر نیما یوشیج. تهران: نیلوفر.
- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۳). چشم‌انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- صمدی، حسین. (۱۳۶۹). کتاب‌شناسی نیما یوشیج. مازندران: کانون فرهنگ و هنر.
- صهبا، فروغ. (۱۳۸۴). «کهن‌گرایی و ازگانی در شعر اخوان». دوفصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۵، صص ۶۴-۴۱.
- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القاء؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث. تهران: هرمس.
- یوشیج، شراگیم. (۱۳۸۸). یادداشت‌های روزانه‌ی نیما یوشیج. تهران: مروارید.
- یوشیج، نیما. (۱۳۸۷). مجموعه‌ی اشعار. به کوشش عبدالعلی عظیمی، تهران: نیلوفر.