Majallah Tahqiq
Research Journal of
the Faculty of Oriental Learning
Vol: 33, Sr.No.88, 2012, pp 25 - 42

مجلہ تحقیق
مجلہ کلیہ علوم شرقیہ
جلد ۳۳، جولائی۔ستمبر ۲۰۱۲ء، شمارہ ۸۸

بررسی تحول زبان در شعر نیمایی

ڈاکٹر محمد ناصر☆

Abstract:

Poetry deals with pure sentiments and inner feelings of a humanbeing and in modern days it is siad that poetry is nothing but the conversion of passion and feelings. Language is always there as an important tool to help a poet convey his obsession and enthusiaism to society. Due to so many reasons, classical Persian poetry's domain of language and vocabulary was limited and confined. But the French revolution and European style democarcy initiated changes and almost revolutionized the Persian poetic language and diction. Scroching ideas, sizzling issues, blistering themes and flaming subjects changed the whole scenario. This throughly transformed state of affair jsut needed innovative language and new-fangled diction. And it happend exactly the same way. All these changes, evolutionary progression and development in poetic language and diction has been discussed and evaluated in this article in depth & detail.

Key words: Persian poetry, 20th century, Changes in language, Analysis.

شعر واکنشی است خیال انگیز در زبان، و اگر زبانی با زمان و مکان هماهنگ نباشد، جامد خواهد ماند. در قرن بیستم اندیشه هایِ تازه ای در شعر فارسی فرصتِ بروز یافت. مردم با جهان تازه ای آشنایی پیدا کردند و نیز نخستین بار در سرنوشت اجتماعی خویش سهیم شدند. شعر

☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ فارسی، جامعہ پنجاب، لاہور

کلاسیک که از همیشه با اشراف و آدمهای باسواد و تحصیل کرده سر و کاری داشت، اما شعر جدید با مردم عادی و توده ها رابطه برقرار کرد و به عبارت دیگر از تختِ رَفیع و فاخرِ خویش به زیر آمد، و به زندگیِ مردم نزدیک شد؛ و نیز اینکه زندگی واردِ شعر شد و این ورودِ شاعرانه تنها از طریقِ زبانِ زمانه امکان پذیر بود. پس شعرِ فارسی برای برآوردنِ یک نیازِ اجتماعی به زبانِ کوی و برزن نزدیک شد، چه از لحاظِ نحو و چه از لحاظِ صرف یعنی واژگان. واژگان اروپایی نیز با خود معانی تازه ای در عرصه ی نظمِ اجتماعی و سیاسی آوردند، اما براستی در اوایل با همه ی تازگی اش زبانِ شعر از حدِّ زبان ژورنالیستی تجاوز نکرد و واژه هایِ تازه هماهنگ با ساختِ عمومیِ زبان به کار بسته نشد. "پیشینه ی کاربُردِ واژه هایِ اروپایی در شعرِ فارسی را (بی آنکه چندان نیازی به کاربُرد آنها باشد) در آثارِ منظومِ میرزا ابوطالب، نویسندهٔ "مسیرِ طالبی" (سالِ تقریبی سفرنامه: ۱۲۱۹ق) می توان یافت." (شفیعی کدکنی، الف، ۷۵) میرزا ابوطالب شاعر به معنیِ واقعی کلمه نبود، اما از دید تاریخی امتیاز تقدُّم را دارد، و نخستین کسی است که به چنین تجربه ای دست زده است.

درمیانِ شاعرانِ اوایل قرن بیستم کاربُرد واژگان اروپایی، انگلیسی و فرانسه، بسیار متداول بود. ادیب الممالک از جمله کسانی است که در این زمینه دست گشادی دارد، و نیز ایرج میرزا (۱۸۷۴ . ۱۹۲۶م) که از همه بیشتر آزادی در زبان را می خواست، اگرچه نتوانست گامی فراتر از وزن و قافیه بنهد، او تلاش کرد که واژه هایِ فرانسوی را، در شعر خود به کار برد.

ویژگی چشمگیر زبان شعر اوایل قرن بیستم اغلاطِ دستوری است. دواوینِ شاعرانِ بزرگ این دوران، عارف قزوینی (۱۸۸۲ . ۱۹۳۴م) و

میرزاده عشقی (۱۸۹۳. ۱۹۲۴م) پُر از اغلاطِ صریح دستوری است. شفیعی کدکنی کم سواد بودنِ این شاعران را دلیلِ اصلی ضعفِ زبانِ شعری شان می داند. (همو، ب، ۴۵) نسیم شمال (۱۸۷۱. ۱۹۳۴م) چون زبانش خیلی نزدیک به زبانِ توده بود، به این دلیلِ اشتباهات فاحشِ دستوری در شعرِ او نسبت به عارف و عشقی کمتر به چشم می خورد.

اما در دورانِ بعدی، در زمانِ رضا خان (۱۸۷۸. ۱۹۴۴م) (حک: ۱۹۲۵. ۱۹۴۱م)، زبان شعر متنوع تر و پخته تر گردید و اشتباهاتِ فاحش در شعرِ این دوره دیده نمی شود، چون در این زمان شاعران پخته و کارکُشته مانند ملک الشعرا بهار (۱۸۸۴. ۱۹۵۱م)، فرخی یزدی (۱۸۸۷. ۱۹۳۹م)، ابوالقاسم لاهوتی (۱۸۸۷. ۱۹۵۷م)، محمود دولت آبادی (متولد: ۱۹۴۰م) و افزون بر آن پروین اعتصامی (۱۹۰۷. ۱۹۴۱م)، نیما یوشیج (۱۸۹۶. ۱۹۶۰م)، رهی معیری (۱۹۰۹. ۱۹۶۸م)، سیمین بهبهانی (متولد: ۱۹۲۷م)، محمد حسین شهریار (۱۹۰۶. ۱۹۸۸م) و نادر نادرپور (۱۹۲۹. ۲۰۰۰م) به روی صحنه آمدند و مباحث مربوط به دستور زبان رواج پیدا کرد و سنّت شکنی و نوگرایی بشدت احساس شد و انواع تجربه های موفق و ناموفق را در این زمینه می بینیم.

پس از کودتای ۱۹۵۳م دیگر نیما تنها نبود و پیروان قوی مانند مهدی اخوان ثالث (۱۹۲۸. ۱۹۹۰م)، احمد شاملو (۱۹۲۵. ۲۰۰۰م) و فروغ فرخزاد (۱۹۳۵. ۱۹۶۷م) را با همراه داشت، و شاعرانی مثل فریدون توللی (۱۹۱۹. ۱۹۸۵م)، سیاوش کسرایی (۱۹۲۷. ۱۹۹۶م)، نصرت رحمانی (۱۹۲۹. ۲۰۰۰م)، هوشنگ ابتهاج (متولد: ۱۹۲۸م)، رضا براهنی (متولد: ۱۹۳۵م) و محمد رضا شفیعی کدکنی (م.سرشک) (متولد: ۱۹۳۹م) نیز حضور داشتند. این شاعرانِ پرقدرت زبان شعر کهن

را زبان مرده ای قرار دادند، حتی پرویز ناتل خانلری (۱۹۱۴ . ۱۹۹۰م)، مخالف سر سخت نیما نیز می گوید: "گوینده ی امروزی با گوینده ی هزار سالِ پیش یکی نیست و گذشته از اختصاصاتِ فردی فاصله هزار ساله ای در میانِ ایشان است. آفتاب همان است، اما آفتاب که شاعر نیست، شاعر مردی است که این آفتاب بر او می تابد و این مرد همان نیست، پس چرا از او می خواهید که آفتاب را درست به همان چشم ببیند که دیگری هزار سال پیش دیده است؟" (خانلری، ۳۶)

فریدون توللی که شاعر بزرگ این زمان تلقّی می شود، اگرچه با شیوه ی نیمایی اختلاف نظر دارد، اما از طرفداران بزرگ تحوّل در زبان شعر است، و بر محافظه کاران چنین می تازد: "گروهی دیگر چنان سرگرم یافتن و پرداختن مضامین و پرده های جدید گردیده اند که وظیفه ی دیگرِ خویش یعنی انتخاب و ابداعِ الفاظ و ترکیبات خوش آهنگ و رسا را بکلّی فراموش کرده و با کاشتنِ این رازهای گرانبها در شوره زارِ الفاظِ سست و سخیف، به دست خویش، اندیشه های لطیف خود را همچون دخترانِ دلبند جاهلیت زنده به گور می نمایند." (توللی، ۷)

زبان شعر این دوره از لحاظ واژگان بسیار زبان متنوعی است، و در دورانِ بعدی فنی تر می شود و به اوجِ کمال می رسد، تا جایی که به لحاظ زبان، شعر نو و کهن را هرگز نمی شود، قابلِ مقایسه قرار داد. تنوع زبان، بیانگر تنوع زندگی و به طورکلی هستی و گویای حضور و وجود انواع نیازها و چیزها در دائره ی قومی– اقلیمی است، و چون شعر هنری است زبانی، پس نخستین نشانه ی نوآوری در شعر، سنّت شکنی و حادثه آفرینی در زبان است.

زبان در کارکرد عامیانه و تکراری اش فرسوده می شود و تنها

ادبیات، بویژه شعر، می تواند به نجات زبان بیاید و آن را باز توانگر نماید. اما وقتی از فرسودگی زبانِ روزمره سخن گفته می شود، به این مفهوم نیست که این زبان را باید دور ریخت و با به کارگیری واژگانِ فاخر و صرفاً ادبی به پالودگیِ زبان دست زد. شاعر در زندگیِ روزمره، گفتگویِ روز و عامیانه را در ذهنِ خود ثبت می کند و با آن به داد و سِتَدِ اجتماعی و فرهنگی می پردازد، پس نمی تواند بکلّی از چنین زبان برکنار بماند. مسأله در نحوه ی بهره گیری از زبان روزمره است. باید نوعی تناسب یا توازن بین زبانِ روزمره و زبان ادبی پدید آید تا شعر از عامیانه گی و ضخامتِ مصنوعی رهایی یابد و به حیاتِ طبیعیِ خویش باز رسد. چنین توازنی با تناسب میانِ سادگیِ بیان و عمقِ تخیل و معنا موجودیت می یابد. نیما می خواست از زبانِ رسمی و ادبی و جامدِ شعر کهن بگریزد و به زبانِ زنده ای که زبانِ عامیانه هم نباشد، دست یابد. زبانی که خود آن را "حال طبیعی بیان" و "همسایگی با نثر" می نامد و می گوید: "من عقیده ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیثِ طبیعتِ بیانِ آن، به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم." (نیما، الف، ۱۰۹)

چنین رویکردی به زبان به نوعی تازگی داشت و در نتیجه اش زبان شعر نسبت به آنچه که در گذشته بود، بکلی تغییر کرد و دگرگون شد. اما این اندیشه و برداشت هنوز جا نیفتاده بود و شکلِ درستِ خود را نیافته بود و نیما نیز بیشتر به تمرین در این عرصه می پرداخت و شعرهایش به قولِ خودش "داوطلبهای میدان جنگ" (همو، ب، ۱۸) بودند و می بینیم که در بسیاری از شعرهایِ آزادِ نیما، زبانش ناهموار و کژومژ می شود و شعر را زمخت یا ناشیوا و خواندنش را دشوار یا ناخوشایند می سازد، یعنی گرایش به نزدیک کردن طبیعتِ نثر در شعر، شعرش را به لحاظِ ساختِ زبانی لطمه

می زند و باعث می شود تا گاه شعر به نثر نازیبایی تبدیل شود. پورنامداریان (متولد: ۱۹۴۰م) در موردِ مسأله ی زبان در شعر نیما به نکته ی جالبی اشاره می کند. او اشعار نیما را به سه دسته از جمله سنتی، نیمه سنتی و آزاد تقسیم کرده و به تحلیل و بررسی زبان آنها پرداخته و از نظر صرف و نحو و ترکیبات و کلمات و ساخت و صورت، زبان اشعار سنتی را بسیار سالم و بی عیب و ساده و روان و عاری از کلماتِ دشوار و نزدیک به سبکِ عراقی، و زبان اشعار نیمه سنتی را از نظرِ نحوی و بافتِ کلام ناهموارتر و از نظر صرفی و مفردات و ترکیبات نزدیک به گروه اوّل، و زبان اشعارِ آزاد را از نظر نحوی نسبت به دو گروهِ اوّل ناهموارتر و معیوبتر و از نظر صرفی نیز کاملاً متفاوت با زبانِ شعر کهن دانسته است. (پورنامداریان، الف، ۱۳۴. ۱۳۵)

مهمترین و چشمگیرترین موضوع در عرصه ی شعرِ مهدی اخوان ثالث مسأله ی زبان است. در این مورد هیچ منتقد و سخن شناس تردیدی ندارد که اخوان از لحاظ قدرتِ زبان بزرگترین شاعرِ نیمایی است. حتی ناقدینِ شعرِنو که از تصرفاتِ زبانی و نارسائیهایِ صرفی و نحویِ نیما ایرادهایِ سختی می گیرند، بر این باور اند که از جهتِ زبانِ فارسی چیره دست ترین شاعر امروز اخوان است. از موخره ی او بر "از این اوستا" پیداست که او برای به دست آوردن زبان سالم مدام در تلاش و کوشش است. هدف او زبانی است که با مقتضیات امروز و نیازهای روزگار هماهنگ باشد. او راه شخصی را برای خود برگزیده است و نیز از این امر آگاه است و می گوید: "من اگر هیچ کار دیگر نکنم، به شعرِ سلیم و زنده و پیشروِ امروز یک زبانِ سالمِ فارسیِ بومی و اسلوبِ بیانِ ایرانی، آزاد از قیود و دارایِ عناصرِ دقت و قوت با امکاناتِ وسیعِ گذشته و حال، پیشنهاد

کرده ام، با تک و تکی نمونه ها در همان زبان و با همان بیان و با یک شیوه ی توجه به مسایل اجتماعی و انسانی." (اخوان ثالث، الف، ۱۸۷)

زبان اخوان پاک و پالوده است. او با ایجاد سکونها و حرکتها و قطع و وصل هایِ کلامی، تا حدی طنین خاص زبان حماسی را به شعرِ خود می دهد. می دانیم که از نظر دستگاه زبان، نیما از ناصر خسرو قبادیانی (۱۰۰۴. ۱۰۸۸م) و نظامی گنجوی (۱۱۴۱. ۱۲۰۹م)، احمد شاملو از نثر قرون پنجم و ششم، نادرنادرپور از سلاستِ بیان سعدی (۱۱۸۴. ۱۲۹۱/۱۲۸۳م) و حافظ (۱۳۱۵. ۱۳۸۹م) و گاهی از تصویر پردازی صائب تبریزی (۱۶۰۱. ۱۶۷۷م) و اخوان ثالث از مکتب خراسانی در نظم و نثر استفاده کرده اند.

ویژگیهای سبک خراسانی در زبان شعری اخوان بسیار چشمگیر است. در اشعاری که او از سبک و قالب کلاسیک سروده و تعداد آنها کمتر از شعرهای نیمایی نیست، او بشدّت تحتِ تأثیر سخن سرایان خراسان قرار گرفته است. او در قصیده به استادان فن مانند سنایی غزنوی (۱۰۸۰. ۱۱۳۱م)، ناصر خسرو (۱۰۰۴. ۱۰۸۸م)، منوچهری دامغانی (درگذشت: ۱۰۴۰م)، مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶. ۱۱۲۱م)، انوری ابیوردی (۱۱۲۶. ۱۱۸۹م) و خاقانی شروانی (۱۱۲۱. ۱۱۹۰م) نظر دارد و در غزل از جمله سعدی و حافظ بهره جسته است. زبان غزلهایِ او نسبت به قصاید روانتر و ساده است که امر طبیعی است و همچنین در اشعار نیمه کلاسیک در قالب مانند چارپاره، زبان او به زبان غزلهایش نزدیک است. اما می بینیم که در اشعارِ نیمایی نیز زبان او بسیار تغییر نکرده و او با همان قدرت و توانایی از "زبان خراسانی" استفاده و خراسانی بودن خود افتخار کرده است، می گوید: "من اصلاً زبانم نمی گردد که اینطور (مثل

فلان و بهمان) با ته لهجه ی پائین و مائین ها حرف بزنم، سر و سرودِ من مال این حدود و حوالی نیست. من نه تهرانی هستم نه ترک نه گیلک نه تپورستانی، نه فرنگی مآب و نه معجون و آلباژهای از این چندتا و چندتا های دیگر. بایستی ببخشید خانمها و آقایان محترم، من خراسانی هستم، فارسی زبانِ مادری من است." (همو، همانجا)

اما همین قدرت کلام و زبانِ بسیار قویِ اخوان مورد نقد برخی منتقدین قرار گرفته است. (نگاه کنید: پور نامداریان، ب، ۱۹۲–۲۰۶) و براستی اخوان بارها و بارها از همین زبان به اصطلاح "قدرتمند و قوی" شدیداً لطمه خورده است. ذهن اخوان به زبان شعر کهن چنان عادت کرده و خو گرفته است که هیچ ترکیبی و ساخت و بافت آن را غریبه احساس نمی کند. اما فراموش نباید کرد که او تنها کسی است که فاصله از خراسان تا یوش را از طریق راه میان بری طی کرده و باز هم اوست که به شعر آزاد زبانی سالم عطا کرده است و اگر او به جایِ زبانِ چنین فخیم و سالم زبانِ توده ی امروز را بر می گزید، دیگر چه کسی بود که به ایرادهایِ سنت گرایان پاسخِ قانع کننده ای می داد، و باز می گفتند: "این که همان کلمه هاست... ناسالم... نارسا... و اینها که زبانِ ادبی را نمی دانند..." و دوم اینکه زبان ساده ی مردمی قدرت تأثیر و نفوذ نداشت. پس اخوان زبانی را انتخاب کرد که سنت گرایان به آن فخر می کردند، آن را وسیله ای کرد که از هر جهت بویژه از نظر تأمینِ مقاصدِ او کارآمد بود. به هر حال می توان گفت که یکی از شگردهای اخوان، پیوندِ زبان کهن با زبانِ امروز است.

درخشانترین دستاورد شعری فروغ فرخزاد، تلاش و تجربه ای است که او در قلمرو شعر به کارگرفتن زبانِ گفتار و نزدیک کردنِ زبانِ شعر به زبانِ نثر انجام داده است. چگونگی وزن تابعِ چگونگی زبان است.

بنا بر این در شعر فروغ، به تبع ویژگی زبانی، وزن نیز به موسیقی طبیعی گفتار نزدیک می شود. شعرِ او عینِ حرف زدن، روان است و با همین لغاتِ مستعمل و رایجِ امروزی، زبانِ سلیس و ساده دارد. اما متأسفانه یکی از مختصات چشمگیر زبان او، بسامد زیاد لغات جنسی است که در همه ی اشعار او بویژه در سه دفتر اول پراکنده اند: همخوابگی، هماغوشی، تشنج دردناک، ران، پستان، آب جادو، تصور شهوتناک، تنِ برهنه، جفت، عریانی، بوسه، میل دردناک بقا، بستر آغوش، بستر تصرف، تکیه گاه سینه، بستری از خون، جنبشِ کیف آور، شهوت و... که از نقایص زبانی اوست.

زبان "اسیر" نسبت به زبان دفترهای بعدی خام است. شاعر جوان در تب و تاب بیانِ احساسِ خویش است و چندان در بند رابطه ی منطقی میانِ کلمات نیست و تنها تلاش او در بیانِ طبیعی موضوع است:

– در آسمان روشن چشمانش/ بینم ستاره های تمنا را/ در بوسه هایِ پُرشررش جویم/

لذّات آتشینِ هوسها را (فروغ فرخزاد، ۱۲) (۱)

اما در شعرهایِ آخر دفتر اسیر، زبان شعر اندک اندک آرام و رام و پاک و پیراسته و رابطه میان کلمات منطقی تر می شود:

– ای ستاره ها که بر فرازِ آسمان/ با نگاه خود اشاره گر نشسته اید/ ای ستاره ها که از ورایِ ابرها/

بر جهانِ ما نظاره گر نشسته اید (همو، ۹۹) (۲)

و مخصوصاً در شعر "صبر سنگ" زبان فروغ فصیحتر و تازه تر است.

در مجموعه "دیوار" تلاش فروغ برای تسلط بر زبان ادامه دارد، اما

زبان او پرداخته تر و منسجم تر از شعرهای دفترِ "اسیر" است. شعر "دنیای سایه ها" زبانی امروزی تر دارد:

– شب به روی جاده ی نمناک/ سایه های ما ز ما گویی گریزان اند/ دور از ما در نشیب راه/

در غبار شوم مهتابی که می لغزد/ سرد و سنگین بر فراز شاخه های تاک/ سوی یکدیگر به نرمی پیش می رانند (همو، ۱۸۴) (۳)

و در مجموعه ی "عصیان" فروغ نسبتاً به زبانی مستقل دست می یابد. مخصوصاً در شعر "بعدها" تحول و تغیر در حوزه ی زبان چشمگیر تر است:

– مرگ من روزی فرا خواهد رسید/ در بهاری روشن از امواجِ نور/ در زمستانِ غبار آلود و دور/

یا خزانی خالی از فریاد و شور (همو، ۲۶۳) (۴)

و بالآخره نوبت به "تولّدی دیگر" می رسد، و فروغ به زبان تکامل یافته و پالوده و پاک دست می یابد. از این به بعد زبان او بسیار ساده و روان و سلیس است:

– آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب/ آن روزهایِ سالمِ سرشار/ آن آسمانهایِ پُر از پولک/

آن شاخساران پُر از گیلاس...(همو، ۲۷۴) (۵)

زبان فروغ بر پایه ی محاوره ی امروز و گویش تهرانی استوار است، اما تشخیص زبانی او فراهم از اشیا و اجزایی است که به دنیایِ شخصیِ شاعر وابسته است و نیز حاصلِ طرزِکار و رفتارِ خاصی است که او با زبان در پیش می گیرد، مثلاً "اقاقیا" گلی همگانی و معمولی است که از دنیای فردی او تشخص و تجلی دیگری یافته و تبدیل به "گل فروغ" شده است. همچنین

"ستاره های مقوایی" نیز ترکیب تازه ای است که از نگرش و صناعت فروغ سرچشمه گرفته و با شعر او به زبان و جهان افزوده شده است.

گذشته از همه ی تنوعی که در ارزیابی شعر سهراب سپهری وجود دارد، تقریباً همگان بر این عقیده اند که او شاعری است صاحبِ سبک و جستجوگر که به زبان مستقل دست یافت و در ادبیات معاصر اسلوبِ ویژه ی خود را به ثبت رساند. زبان مسأله ی مهمی در عرصه ی شعر سپهری است و در این زمینه در "هشت کتاب" او، سیر تحوّل را می توان مشاهده کرد. در دفتر "مرگ رنگ"، او هنوز به استقلالِ ممتازی نرسیده است و در عرصه ی زبان سخت متأثر از نیما و در مرتبه ی بعدتر فردونِ تولّلی و سیاوش کسرایی است، و مانندِ نخستین آثارِ نیما به شیوه ی قدیم و با کلماتی که زنگ کهن دارد، شعر می سراید. (۲) سپهریِ "مرگ رنگ" زبانِ نیما را اگرچه بیش و کم می شناسد اما هنوز آن قدرت و توان و استعداد ندارد که خود را از شیوه های قدیم برهاند. او نه مثلِ نیما می تواند نقش "روستایی زمزمه گر" را ایفا کند و نه مانندِ اخوان ثالث بر زبان و فرهنگ قدمایی مسلّط است. در "زندگی خواب ها" و "آوار آفتاب" سپهری اسلوبِ نثر را بر شعر خود حاکم می کند، اما با مرور زمان سپهری مراحل تکاملی.تاریخی شعر را طی کرد، او در ادبیات و بویژه جوهر اصلی شعر ریشه داشت و همین امر باعث شد که او بعدها به آن مراحل اعجاب انگیز در عرصه ی زبان شعر دست یافت، و به عقیده ی شمس لنگرودی "سهراب سپهری با "زندگی خوابها" است که راهش را می شناسد و بعدها بدان قلّه ی شگفت انگیز می رسد." (لنگرودی، ۱/۵۷۴)

اغلب شعرهای "آوار آفتاب" به نثر است و از موسیقی کلمه و کلام خبری نیست، اما از نظر تحوّلِ زبان، شاعرِ ما به عقیده ی محمد حقوقی

"گامی به پیش آمده است... و در این کتاب به جلوه هایِ زبانِ خاصِ سپهری از "صدایِ پایِ آب" به بعد بیشتر می توان برخورد." (حقوقی، ۱۰۷)

سپهری دم به دم ذهن و زبانش را توسعه می دهد، و تحوّلِ زبانش در "شرقِ اندوه" ادامه می یابد و سرانجام "صدایِ پایِ آب" در گوش او زمزمه می کند و او به زبان دلخواه و مناسب با احساسات و عواطفِ خویش دست پیدا می کند. زبانی نرم و ساده و صمیمی و در عین حال با قدرت شاعرانه که نشان دهنده ی آشتیِ دوباره ی او با وزنِ عروضی شعرِ فارسی است. همچنین زبانِ "مسافر" زبانِ روزگارِ خودِ ماست، و سهراب را در عرصه ی زبان به امروزی ترین شاعرِ معاصر معرفی می کند. این زبان از حیثِ انتخاب واژگان مناسب و ساخت و بافت پرورده ترین زبان در جریان فعالیت شعریِ سپهری است.

"حجم سبز" در کارنامه ی کُلی و عمومی سپهری، در مسیرِ متحول اندیشه و زبان او، گامِ بزرگی به پیش است و در برخی شعرهای این کتاب، شاعر ما، به ساده ترین زبان شعر دست پیدا می کند. (۷) و "در حجم سبز، سپهری به طبیعت و هستی مانند یک روستایی می نگرد و صمیمانه حرف می زند." (شفیعی کدکنی، ج، ۱۵۳) برخی منتقدین معاصر زبان شعرهای ابتدایی حجم سبز را، که از اشعار بسیار موفق سپهری حساب می شوند، زبانی زنانه و نرم نامیده اند (نوری علا، ۲۸۹–۲۹۰) و برخی به تأثیر و نفوذ فروغ فرخزاد اشاره داشته اند (شمیسا، ۲۹۵) و حتی شاعران درجه ی اوّل مانند اخوان ثالث و احمد شاملو زبان شعرش را "نازکانه" و "زنانه" خوانده اند. (اخوان ثالث، ب، ۱۲۲–۱۲۸؛ لنگرودی، مهدی اخوان، ۳۰، ۶۶ و ۹۴) اما شفیعی کدکنی بر آن است که "در شعر سپهری ردِّپای هیچ

شاعری را نمی توان سراغ کرد... اما گاهی نوع بینش او با فروغ اشتراکی دارد." (شفیعی کدکنی، ج، ۲۸۳-۲۸۴)

در برخی شعرهای "حجم سبز" مانند "پیغام ماهی ها"، "تپش سایه ی دوست"، "سوره ی تماشا" و "ورق روشن وقت" زبان او به سبک هندی و بویژه سبک مخصوص بیدل دهلوی (۱۶۴۲ . ۱۷۲۰م) نزدیک و مملوّ از تشبیهات بدیع و استعارات بکر می شود. (۸) ولی در شعرهای پایانی "حجم سبز" مانند "آفتابی"، از سبز به سبز"، "ندای آغاز"، "دوست"، "همیشه" و "نبض خیس صبح" زبان سپهری بسیار روشن و شفاف و تأثیرگزارتر است. اینجاست که او "از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت می کند." (فروغ، ۳۹۱)

در آخرین دفتر "هشت کتاب"، "ما هیچ، ما نگاه"، زبان سپهری باز هم تغییر پیدا می کند و با زبان شعرهای پیشین فاصله می گیرد و به گفته ی حقوقی، در "حجم سبز" فضاهای تیره را با چراغ تخیلی که پرتوِ آن زبانِ ساده ی او بود، روشن می کرد و در "ماهیچ، ما نگاه" فضاهای روشن را با زبانی پیچیده، تیره می کند." (حقوقی، ۲۴۷) برخی منتقدین با لحن تند و تلخ به زبان این دفتر تاخته اند (آشوری، ۱۹۲) و نیز برخی به اشتراکات زبانی بیدل و سپهری اشاره هایی داشته اند. (۹) به طور کلی می توان گفت که زبان زلال و شفافِ "حجم سبز" در "ما هیچ، ما نگاه" به چشم نمی خورد و سپهری در تنگنایِ سبکِ هندی و اسلوبِ بیدل گرفتار می شود و ویژگهای شاخص زبانی را از دست می دهد.

مروری بر تحول در عرصه ی زبان شعر سپهری نشان می دهد که بارزترین ویژگی شعر او نزدیک کردن زبان شعر به نثر است و در اغلب شعرهای او هیچ نوع تصنع و تکلف دیده نمی شود:

– اهل کاشانم / روزگارم بد نیست / تکه نانی دارم. خرده هوشی، سرِ سوزنِ ذوقی /

مادری دارم، بهتر از برگ درخت / دوستانی، بهتر از آبِ روان (سهراب سپهری، ۲۷۱-۲۷۲)

– مردمان را دیدم / شهرها را دیدم / دشتها را، کوهها را دیدم / آب را دیدم. خاک را دیدم /
نور و ظلمت را دیدم (همو، ۲۸۵)

– خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند / و دست منبسط نور روی شانه ی آنهاست /
نه، وصل ممکن نیست / همیشه فاصله ای هست / ... (همو، ۳۰۸)

– می نشینم لبِ حوض / گردش ماهی ها، روشنی، من، گل، آب /
... چیزهایی هست، که نمی دانم،
سبزه ای را بکنم، خواهم مرد / می روم بالا تا اوج، من پر از بال و پرم (همو، ۳۳۶)

– باید کتاب را بست / باید بلند شد / در امتداد وقت قدم زد / گل را نگاه کرد، ابهام را شنید /
باید دوید تا ته بودن / باید به بوی خاک فنا رفت / باید به ملتقای درخت و خدا رسید (همو، ۴۲۸)

زبانی با چنین صمیمیت و سادگی را نمی توان در آثار هیچ شاعری دیگر معاصر پیدا کرد.

یاد داشتها:

۱. نیز نگاه کنید: شعله رمیده، ۱۴؛ خاطرات، ۱۹؛ هرجایی، ۲۴؛ بوسه، ۲۸؛ ناآشنا، ۲۹؛ حسرت، ۳۱.

۲. نیز نک: اندوه، ۱۰۲؛ صبر سنگ، ۱۰۶؛ خواب، ۱۱۳؛ دریایی، ۱۱۶.

۳. برای تحوّل زبان فروغ در دفتر "دیوار" نک: قصه ای در شب، ۱۵۷؛ دیوار، ۱۶۸؛ تشنه، ۱۷۸.

۴. برای تحول زبان فروغ در دفتر "عصیان" نک: صدا، ۲۳۶؛ گره، ۲۴۵؛ سرودِ زیبایی، ۲۵۸؛ زندگی، ۲۶۷.

۵. برای تحول زبان در "تولدی دیگر" نک: تنهایی ماه، ۳۲۱؛ در غروب ابدی، ۳۲۸؛ و هم سبز، ۳۵۲؛ تولدی دیگر، ۳۷۸.

۶. مثل کاربرد کلمه ی "لیک": "پیکر او لیک سایه – روشن رؤیاست" (مرغ معما، ۲۱) یا "لیک پندارِ تو بیهوده است" (جان گرفته، ۳۷) یا "لیک سنگ بی محابا در ستیغ کوه" (نقش، ۶۲).

۷. ساده ترین زبان شعر امروز را می توان در شعرهایی مانند "ساده رنگ"، "روشنی، من، گل، آب" و "در گلستانه" می توان ملاحظه کرد.

۸. به عنوان مثال: – در اتاق من طنینی بود از برخورد انگشتان من با اوج (ص، ۳۸۱) یا

– که اگر باد می آمد دل او، پشت چین های تغافل می زد (ص، ۳۵۶)

۹. برای توضیحات بیشتر نگاه کنید: صالح حسینی: نیلوفر خاموش، ۱۳۱–۱۶۵؛ حسن حسینی: بیدل، سپهری و سبک هندی، ۵۶–۶۷؛ شفیعی کدکنی: شاعر آیینه ها، ۴۴–۴۵ و نیز موسیقی شعر، ۱۷–۲۱

☆☆☆☆

کتاب شناسی:

. آشوری، داریوش (۱۳۶۷ش/۱۹۸۸م) یادمان سهراب سپهری، به کوشش ناصر بزرگمهر، دفتر نشر آثار هنری، تهران، ایران.

. اخوان ثالث، مهدی(الف)، (۱۳۷۵ش/۱۹۹۶م) از این اوستا، چاپ دهم، انتشارات مروارید، تهران، ایران.

. همو(ب)، (۱۳۷۳ش/۱۹۹۴م) حریم سایه های سبز، جلد اول، انتشارات زمستان، تهران، ایران.

. بزرگمهر، ناصر (۱۳۶۷ش) یادمان سهراب سپهری، دفتر نشر آثار هنری، تهران، ایران.

. پور نامداریان، تقی(الف)، (۱۳۷۷ش/۱۹۹۸م) خانه ام ابری است، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ایران.

. همو(ب)، (۱۳۷۸ش/۱۹۹۹م) در برزخ شعر گذشته و امروز، در کتاب "باغ بی برگی" یادنامه مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، تهران، ایران.

. توللی، فریدون (بی تا)، رها، کانون تربیت، تهران، ایران.

. حسینی، حسن (۱۳۷۶ش/۱۹۹۷م) بیدل، سپهری و سبک هندی، انتشارات سروش، تهران، ایران.

. حسینی، صالح (۱۳۷۹ش/۲۰۰۰م) نیلوفر خاموش، چاپ پنجم، انتشارات نیلوفر، تهران، ایران.

. حقوقی، محمد (۱۳۷۹ش/۲۰۰۰م) شعر زمان ما، سهراب سپهری، چاپ

یازدهم، انتشارات نگاه، تهران، ایران.

. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۴۳ش/۱۹۶۴م) ماه در مرداب، تهران، ایران.

. سهراب سپهری (۱۳۷۹ش/۲۰۰۰م) هشت کتاب (شامل هشت مجموعه شعری سهراب سپهری: مرگ رنگ، زندگی خوابها، آوار آفتاب، شرق اندوه، صدای پای آب، مسافر، حجم سبز، ما هیچ ما نگاه)، انتشارات طهوری، تهران، ایران.

. شفیعی کدکنی، محمد رضا (الف)، (۱۳۷۸ش/۱۹۹۹م) ادبیات فارسی، از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه حجت الله اصیل، نشر نی، تهران، ایران.

. همو (ب)، (۱۳۵۹ش/۱۹۸۰م) ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشارات توس، تهران، ایران.

. همو(ج)، (۱۳۸۰ش/۲۰۰۱م) "حجم سبز"، شامل "معرفی و شناخت سهراب"، به کوشش شهناز مرادی کوچی، نشر قطره، تهران، ایران.

. همو(د)، (۱۳۷۴ش/۱۹۹۵م) شاعر آئنه ها، انتشارات آگاه، تهران، ایران.

. همو(ه)، (۱۳۷۶ش/۱۹۹۷م) موسیقی شعر، چاپ پنجم، انتشارات آگاه، تهران، ایران.

. شمیسا، سیروس (۱۳۷۶ش/۱۹۹۷م) نگاهی به فروغ فرخزاد، انتشارات مروارید، تهران، ایران.

. فروغ فرخزاد (۱۳۶۸ش/۱۹۸۹م) اشعار کامل فروغ (شامل پنج مجموعه ی شعری: اسیر، دیوار، عصیان، تولدی دیگر، ایمان بیاوریم به

آغاز فصل سرد)، چاپ اول، انتشارات نوید، آلمان.

. لنگرودی، مهدی اخوان (۱۳۷۲ش/۱۹۹۳م)، یک هفته با شاملو، انتشارات مروارید، تهران، ایران.

. لنگرودی، شمس (محمد تقی جواهری گیلانی)، (۱۳۷۸ش/۱۹۹۹م) تاریخ تحلیلی شعر نو، دوره ی چهار جلدی، نشر مرکز، تهران، ایران.

. نوری علا، اسماعیل (۱۳۴۸ش/۱۹۶۹م) صور و اسباب شعر امروز، انتشارات بامداد، تهران، ایران.

. نیما یوشیج (۱۳۷۱ش/۱۹۹۲م) تعریف و تبصره، انتشارات امیر کبیر، تهران، ایران.

. نیما یوشیج (۱۳۶۸ش/۱۹۸۹م) درباره ی شعر و شاعری، از مجموعه آثار نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ اول، دفترهای زمانه، تهران، ایران.