مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۱ ـ شماره ۲۱ ـ بهار و تابستان ۹۹
صفحات ۲۷۵ ـ ۳۰۰

جنبه‌های بلاغیِ عنصر نحویِ «ندا» در اشعار اخوان ثالث

ناصر علیزاده*/ اعظم روحی کیاسر**

چکیده

ندا علاوه بر نقش نحوی در دستور زبان، مبحثی مهم در علم معانی است. علم معانی با سنجش کلام، میزان اثرگذاری آن را بر مخاطبان تعیین می‌کند. بنابراین، در این علم، به اغراض کاربرد ندا و جایگاه آن در بلاغت متن پرداخته می‌شود. از آنجا که علم معانی در بسیاری از مباحث، با شاخه‌های مختلف زبان‌شناسی، به‌ویژه صورت‌گرایی و نقش‌گرایی، قابل انطباق است، از ابزارهای این علوم نیز در تحلیل‌های این نوشتار استفاده شده است. در این مقاله به روش تحلیلی- توصیفی، مبحث جملات ندایی (خطابی) در آثار اخوان ثالث، شاعر برجسته و صاحب‌سبک معاصر و نقش عناصر و جنبه‌های مختلف آن، ازجمله تأخیر ندا، حذف ندا، تکرار در ندا، تلفیق جملات ندایی و انگیزشی و منادای نکره بررسی شد و تأثیرات مهم این عناصر بر بلاغت بسیاری از ابیات چهار مجموعهٔ شعر او، زمستان، آخر شاهنامه، از این اوستا و سواحلی و خوزیات، مورد توجه قرار گرفت. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که اخوان ثالث با شناخت کامل از جنبه‌های زیبایی‌شناسی ادبیات فارسی و تسلط بر زبان، از همهٔ امکانات آن، ازجمله عنصر ندا برای ابلاغ مفاهیم مورد نظر خود به طور کامل استفاده کرده و گاه ساخت‌های کم‌نظیری از نظر بلاغت آفریده است.

کلیدواژه: *اخوان ثالث، بلاغت، جملات ندایی.*

---

* استاد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

** دانشجوی دکتری ادبیات فارسی (گرایش غنایی) دانشگاه شهید مدنی آذربایجان (نویسندهٔ مسئول)
azam.rohi@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۸/۰۶ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۷/۰۸

۱. مقدّمه

۱-۱. بلاغت

وظیفهٔ اصلی زبان، انتقال پیام از گوینده/ نویسنده به شنونده/ خواننده است و این وظیفه، اغلب در قالب کلام ارائه می‌شود. بهترین کلام آن است که به بهترین شکل بتواند پیام، احساسات، عواطف و مافی‌الضمیر انسان را به دیگران القا کند و در اصطلاح ادبیات، بلیغ باشد.

بلاغت، خاصّ جمله و گویندهٔ آن است و فقط به الفاظ ارتباطی ندارد؛ از این رو در علم معانی، بلاغت کلام و بلاغت متکلّم مورد توجه و تأکید است. به عبارت دیگر، گوینده با توجه به شرایط و اوضاع و احوال شنونده، کلام مناسب را انتخاب و بیان می‌کند تا بیشترین تأثیر را بر ذهن و قلب او بر جای گذارد، آن‌گونه که «موجب انقباض یا انبساط او گردد و خاطر او را برانگیزد تا حالتی را که منظور اوست از غم و شادی و مهر و کین و رحم و عطوفت و انتقام و کینه‌جویی و خشم و عتاب و عفو و اغماض و امثال آن معانی در وی ایجاد کند» (همایی، ۱۳۶۷: ۴). در حقیقت، معیار کلام بلیغ، میزان اثرگذاری بر مخاطب است و آنچه موجب بلاغت کلام می‌شود، قرار گرفتن هر کلمه در جای مناسب و محل و مقام خود است. عبدالقاهر جرجانی (۴۰۰-۴۷۱ ق) معتقد است: «فصاحت و بلاغت، عبارت از نوعی نظم و ترتیب و قسمی تألیف و ترکیب است، نوعی ریخته‌گری و صورت‌نگاری است، نوعی بافتن و آراستن و رنگ‌آمیزی است... خصوصیتی است در کیفیت نظم کلمات و طریقه‌ای است مخصوص در ضمّ کلمات به یکدیگر» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۹).

۱-۲. مبانی نظری پژوهش

یکی از شاخه‌های بلاغت اسلامی، علم معانی است که با دیدگاهی بلاغی-دستوری به آثار ادبی می‌نگرد. علم معانی، «علم به اصول و قواعدی است که به یاری آن‌ها کیفیت مطابقهٔ کلام با مقتضای حال و مقام شناخته می‌شود» (همایی، ۱۳۷۳: ۸۸).

این علم، به دلیل مباحثی نظیر خبر، انشا، اغراض و کاربردهای ثانوی کلام، تقدیم و تأخیر اجزای کلام، ایجاز، اطناب و... شباهت‌هایی فراوان با شاخه‌های مختلف دانش زبان‌شناسی و به تبع آن، نظریه‌های نقد نوین ادبی، به‌ویژه نقد زبان‌شناختی[1] دارد.

فرمالیسم روسی، یکی از مکاتب زبان‌شناختی است که بسیاری از مباحث آن با مباحث علم معانی مطابقت دارد. صورت‌گرایان، زبان ادبی را عدول از زبان معیار می‌دانند و ابزار آن را آشنایی‌زدایی[2] می‌نامند که مقصود از آن، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت‌ها و صورت‌ها یا به عبارت دیگر، زنده و فعّال کردن هترسازه‌های مرده است. «ویکتورشکلوفسکی[3] (۱۸۹۳-۱۹۸۴ م)، یکی از چهره‌های شاخص این مکتب، می‌گوید: هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم بزند و از این رو Form (شکل) را برجسته و آشکار کند» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۴). این نکته دقیقاً همان است که جاحظ (۱۶۰- ۲۵۵ ق)، آن را «نقطهٔ تعجب‌برانگیزی» می‌نامد و شعریت شعر را وابسته به آن می‌داند.

رومن یاکوبسون[4] (۱۸۹۶-۱۹۸۲ م)، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز روسی، در نظریهٔ ارتباطی خود، برای زبان، شش نقش قائل است؛ نقش‌های عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی. کارکرد ویژهٔ نقش ادبی، برجسته‌سازی است؛ یعنی گوینده، عناصر زبان را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که شیوهٔ بیانش جلب نظر کند. برجسته‌سازی در زبان معمولاً با استفاده از ابزارهای موسیقایی و زبانی (انواع هنجارشکنی) محقّق می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۹). هدف از نقش ادبی، آفرینش زیبایی و ایجاد لذّت در مخاطب، القای مؤثر پیام یا هر دوی این‌هاست (حاتمی و دیگران، ۱۳۹۲: ۹۴).

علم معانی به دلیل دیدگاه بلاغی- دستوری به متن ادبی، به نظریات نقش‌گرایان نیز نزدیک است. یکی از برجسته‌ترین زبان‌شناسان نقش‌گرا، مایکل هالیدی[5] (۱۹۲۵-

1. Linguistic criticism
2. Deformation
3. Viktor Shuklovsky
4. Roman Jacobsen
5. Michael Holliday

۲۰۱۸ م)، با الهام از مفهوم بافت موقعیت و نیز نظریهٔ نظام ساختی جی. آر. فرث[1] که معتقد بود: «تمامی زبان‌شناسی، عبارت از مطالعهٔ معناست و تمام معنا، عبارت از کارکرد در بافت است» (هالیدی، حسن، ۱۳۹۳: ۴۶)، زبان‌شناسی سازگانی یا نظام‌مند- نقشی را معرفی کرد که به رویکردی موفق در عرصهٔ تحلیل متون تبدیل شد. او دستور خود را نیز دستور نقش‌گرا نامید که مباحث آن، شباهتی فراوان با مباحث خبر، انشا، مسندٌالیه، مسند و اغراض ثانوی کلام، در علم معانی دارد. «در این دستور، تمامی واحدهای یک زبان - بندها، جمله‌ها و غیره- همچون پیکربندی سازمند نقش‌هاست. به بیان دیگر، هر بخش زبان در نسبتِ با کل و همچون عنصری نقشمند، تفسیر می‌شود» (مهاجر، نبوی، ۱۳۹۳: ۱۸).

از نظر نقش‌گرایانی مانند هالیدی، تغییر چیدمان واژگان با مفهوم اطلاع نو و کهنه مرتبط است. تازگی و کهنگی یک اطلاع، متناسب با حال مخاطب است. «تقدیم و تأخیر، کاهش و افزایش، حصر و قصر، وصل و فصل و دیگر تمهیدات نحوی که از تغییر در چیدمان عناصر جمله پدید می‌آید، سبب می‌شود که اطلاع‌های تازه و معانی افزون‌تری به کلام اضافه شود. به این معانی افزوده، معانی نحوی می‌گویند» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۷۸). جرجانی در تبیین نظریهٔ نظم خود، این فرایند را توخّی نامیده است. «النظم عبارةٌ عن تَوَخّی معانی النّحوِ فیما بین الکلمَ؛ یعنی نظم عبارت از جستن و یافتن بهترین روابط نحوی در میان کلماتی است که برای ادای مقصود گفته شود» (هادی و سیدقاسم، ۱۳۹۲: ۱۳۶) در حقیقت، جابه‌جایی واژگانی و تغییر در نظم کلام می‌تواند اطلاع کهنه را نو کند و معنایی بیفزاید.

بخشی از ادبیت متن، همان کیفیتی است که معانی نحوی در جمله پدید می‌آورد. «هنجارگریزی نحوی، با آنکه سبب دستورگریزی کلام می‌شود، امّا به آن برجستگی و تأثیر زیباشناختی می‌بخشد» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۷۵).

1. John Rupert Firth

این نوشتاری در پی آن است که این هنجارگریزی‌ها و معانی نحوی را با تکیه بر جملات ندایی، در اشعار اخوان ثالث آشکار سازد و نقش عدول از هنجارهای نحوی را در بلاغت بخشی از آثار شاعر معیّن کند. بنابراین با استفاده از ابزارهای علم معانی، زیبایی‌شناسی صورت‌گرا و نحو نقش‌گرا، شواهد شعری تحلیل شد تا نشان داده شود اخوان ثالث چگونه در بافت زبانی و موقعیتی، از ساختار جمله‌های ندایی برای القای پیام و معانی مورد نظر خود استفاده کرده است. به این منظور، همهٔ اشعار چهار مجموعهٔ شعر او (زمستان، آخر شاهنامه، از این اوستا، سواحلی و خوزیات) بررسی شد و مبحث جملات ندایی (خطابی) و نقش عناصر و جنبه‌های مختلف آن، از جمله تأخیر ندا، حذف ندا، تکرار در ندا، تلفیق جملات ندایی و انگیزشی، منادای نکره و تأثیرات مهم این عناصر بر بلاغت بسیاری از ابیات این چهار مجموعه؛ مورد توجه قرار گرفت.

روش پژوهش حاضر، کیفی و موضوع آن بلاغت است و در تحلیل‌های بلاغی، وضعیت گوینده، بافت و حال و مقام در نظر گرفته می‌شود و قابل تعمیم دادن به موارد دیگر نیست؛ امّا گاه بسامد بالای یک ویژگی در آثار اخوان، به ویژگی سبکی او تبدیل شده که در موارد مقتضی، در متن مقاله به این گونه موارد اشاره شده است.

شایان ذکر است برای انجام این پژوهش، همهٔ اشعار چهار مجموعهٔ مذکور مورد بررسی قرار گرفت؛ امّا تلاش شد نمونه‌های منتخب از اشعار نیمایی اخوان باشد که امکان جولان شاعر در میدان بلاغت، بیشتر و محدودیت‌های شعر کلاسیک در آن کمتر است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اهمیت اخوان ثالث به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین شاعران معاصر و نیز موضوع ندا که علاوه بر نقش نحوی در دستور زبان، مبحثی مهم در علم معانی است، آثار تحقیقی قابل توجهی، به طور جداگانه انجام گرفته است. علاوه بر مقالات، پایان‌نامه‌هایی نیز در این موضوعات دیده می‌شود، از جمله، سمیرا

قیومی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بلاغت ساختارهای نحوی در غزلیات شمس» با نگاه به آرای جرجانی، به کارکردهای جمله‌های ندایی در غزلیات شمس پرداخته است. در موضوع جنبه‌های بلاغی اشعار اخوان ثالث هم می‌توان به مقاله‌های «پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۰) از حسن حیدری و علی صباغی، و نیز مقالهٔ «منظورشناسی جمله‌های پرسشی در اشعار اخوان ثالث» (۱۳۸۱) از جلال رحیمیان و عبّاس بتولی ثالث اشاره کرد که به عنصر بلاغی سؤال و کارکردهای آن پرداخته‌اند. همچنین در مقالهٔ «بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث» (۱۳۹۸) از ناصرقلی سارلی و همکاران، به چگونگی القای معنی از طریق ساخت‌های دستوری نشان‌دار، با توجه به بافت زبانی و موقعیتی توجه شده است.

هیچ‌یک از موارد مذکور، به موضوع ندا در اشعار اخوان ثالث ارتباطی ندارد. بنابراین، نوشتار حاضر با رویکرد به بلاغت نحوی و تلفیق زیبایی‌شناسی صورت‌گرا و نحو نقش‌گرا، کاربرد جملات ندایی در اشعار اخوان ثالث و تأثیر این کاربرد را در بلاغت اشعار او مورد بررسی قرار می‌دهد و از این رو در نوع خود تازه است.

۱-٤. ندا

جمله از دیدگاه علم معانی، به دو گونهٔ خبری و انشایی تقسیم می‌شود. کلامی که قابل تصدیق و تکذیب باشد، خبر است و سخنی را که احتمال صدق و کذب در آن نباشد، انشا گویند. انشا یکی از مباحث مهم علم معانی است و در برقراری ارتباط میان متکلّم و مخاطب، نقشی اساسی دارد. «جمله‌های انشایی با پذیرش معانی ثانوی متنوّع برای متکلّم، امکان انتقال و القای مفاهیم گوناگون را فراهم می‌کنند» (میرباقری فرد و محمدی، ۱۳۸۹: ۱۸۶).

انشا را به دو نوع طلبی و غیرطلبی تقسیم می‌کنند. انشای طلبی، انواع پنجگانهٔ پرسش، امر، نهی، ندا و تمنّی را شامل می‌شود.

یکی از انواع جملات انشایی، نداست که طلب توجِ مخاطب است به خود. بنابراین، ندا را جزء انشای طلبی قرار داده‌اند. حروف ندا در فارسی عبارت‌اند از: ای، ایا، یا، الا و هلا قبل از منادا و الفی که در آخر کلمهٔ منادا می‌آید.

هدف اصلی ندا، طلب توجه مخاطب به خود است؛ امّا معانی مجازی یا به تعبیر دیگر، انگیزه‌ها و کاربردهای دیگری نیز برای ندا در نظر گرفته‌اند، از جمله: برانگیختن شنونده (اغراء)، نکوهش و هشدار، خوارداشت شنونده، بزرگداشت شنونده، استغاثه، فریادخواهی، ندبه، تعجب، اظهار ضجرت و حیرت، اظهار حسرت و درد و اختصاص که بیانگر انگیزه‌های گوینده در کاربرد نداست و هرکدام در جایگاه خود، قابل بررسی است. در این نوشتار، نقش نحوی ندا با توجه به جابه‌جایی‌های آن در ساختار جمله و حذف، ذکر یا تکرار آن در جمله و همنشینی جملات ندایی با جملات ترغیبی (جملات امری، پرسشی، شرطی و بازدارنده) و نقش آن در بلاغت سخن شاعر بررسی می‌شود تا کارکرد این عناصر و جابه‌جایی‌ها در بلاغت و به عبارت دیگر، تأثیر سخن شاعر آشکار گردد.

شایان ذکر است یکی از شگردهای اخوان در بیان عواطف و احساسات خود، توجه به نقش ترغیبی جمله‌های امری، پرسشی، شرطی و بازدارنده، پیش یا پس از مناداست. او با استفاده از منادا موجب جلب توجه مخاطب می‌شود و سپس به کمک جمله‌های دارای نقش ترغیبی، به انتقال پیام می‌پردازد. به عبارت دیگر، بسیاری از مقاصد و اغراضی که عالمان علم معانی به آن‌ها اشاره کرده‌اند، در جملات همراه منادا قابل مشاهده است؛ زیرا معمولاً جملاتی که در کنار منادا (قبل یا پس از آن) به‌کار می‌روند، حامل پیامی مهم از سوی گوینده هستند. این نگاه، با نظر شمیسا که «ندا حکم مخصوصی ندارد و معانی مجازی هر سه نوع جمله را می‌توان درمورد جملاتی که مشتمل بر حرف نداست، ذکر کرد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۴)، مطابقت دارد؛ بنابراین در مباحث پیش رو، به این جمله‌ها نیز در بیان اغراض جملات ندایی، توجه می‌شود.

۲. بحث

۲-۱. تقدیم و تأخیر ندا

در هر زبانی، امکان بهره گرفتن از صورت‌های مختلف نحوی، برای بیان یک مفهوم، وجود دارد و انتخاب هریک از این ساخت‌های نحوی که دارای نقشی خاص هستند و معنایی ثانوی را انتقال می‌دهند، محور اصلی علم معانی است. یکی از مباحث مهم مطرح‌شده در علم معانی، مبحث تقدیم و تأخیر است. از میان بلاغیان، عبدالقاهر جرجانی، مبدع نظریهٔ نظم، معتقد است تقدیم و تأخیر ارکان جمله، علاوه بر جنبهٔ نحوی آن، از نظر بلاغی، معنایی را به کلام می‌افزاید. او می‌نویسد: «گاه در کلام، جز تقدیم و تأخیر چیزی نیست؛ ولی با همین تقدیم و تأخیر، معنایی اضافی برای تو حاصل می‌گردد که با ترک تقدیم، آن معنی حاصل نمی‌شود» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۲۸۵).

زبان‌شناسان نیز گزینش ساختارهای نحوی متفاوت و چگونگی آرایش جمله را از دیدگاه‌های متفاوتی بررسی کرده‌اند. نقش‌گرایان معتقدند: «هر نوع ساختار و آرایشی، نقش ارتباطی ویژه‌ای را داراست که در واقع به آن ساختار، صورت وجودی می‌بخشد» (میرعمادی و مجیدی، ۱۳۸۵: ۸). زبان‌شناس نقش‌گرای، هالیدی معتقد است: «مبتداسازی علاوه بر نقشی که در نشان‌دارکردن مبتدای جمله دارد، از نقش دیگری نیز برخوردار است و آن، اینکه سازهٔ مبتداشده برای شنونده، اطلاعی نو تلقّی می‌شود» (همان). این مفهوم یادآور نظر جرجانی دربارهٔ معنای افزوده است که در تقدیم و تأخیر اتفاق می‌افتد، اگرچه بین مبتداسازی و تقدیم و تأخیر، رابطهٔ یک به یک برقرار نیست.

واژهٔ نشان‌دار که در عبارت هالیدی به کار رفته، مترادف با ساخت نحوی غیرطبیعی، کم‌بسامد و نامعمول است و در نقطهٔ مقابل آن، ساخت‌های بی‌نشان قرار دارد که مترادف است با طبیعی، پربسامد و معمول. شکل نشان‌دار، در حقیقت نوعی

عدول از هنجار تثبیت‌شدهٔ زبان و یکی از عناصر بلاغت و به تعبیر فرمالیست‌ها، ادبیت متن است.

بافت و آرایش واژگانی در زبان فارسی اقتضا می‌کند که در جملات ندایی، ندا (حرف ندا و منادا) مقدّم قرار گیرد و اگر تأخیری صورت پذیرد، نشانهٔ اهمیت واژه یا سازه‌ای است که جانشین جایگاه ندا شده‌است؛ زیرا به طور کلّی، حرکت سازه‌های یک جمله به ابتدای آن یا پیشایندسازی به‌منظور برجسته‌کردن آن سازه، یکی از ابزارهای نحوی در زبان‌ها برای کانونی‌سازی است. در زبان فارسی نیز پیشایندسازی، شیوه‌ای برای نشان دادن تمرکز و تأکید بر موضع گوینده یا شاعر و شاید رایج‌ترین راه برجسته‌سازی است، به‌علاوه اینکه گاهی «متکلّم بر آن بخش برجست شده، بار عاطفی می‌نشاند و معنی ثانوی خود را انتقال می‌دهد» (هاشمی و صفری، ۱۳۹۰: ۱۷۹). این قابلیت زبانی، معمولاً در محور همنشینی واژه‌ها صورت می‌پذیرد؛ امّا در نثرهای فنّی و مسجّع و اشعار، علاوه بر محور همنشینی واژه‌ها، صناعات ادبی، وزن، قافیه و ردیف نیز در تغییر جایگاه اجزای جمله مؤثرند. اگرچه در نوشتار حاضر به دلیل آنکه همهٔ نمونه‌ها از اشعار نیمایی اخوان انتخاب شده و میدان عمل در این قالب، بیشتر و دست شاعر برای انتخاب ساخت‌های بی‌نشان بازتر است، شائبهٔ تحمیل ضرورت‌های وزن و قافیه، پایین و در حدّ صفر است.

در تغییر جایگاه ندا در اشعار اخوان ثالث، دو محور اهمیت می‌یابد: موضوع و محتوای سازه‌ای که در ابتدا قرارگرفته و همچنین بار احساسی و عاطفی‌ای که بر آن نهاده شده است. با بررسی سازه‌های برجسته‌شده در شعر اخوان و نیز بررسی عواطف نهاده‌شده بر آن‌ها می‌توان شدّت علاقه یا نفرت اخوان را نسبت به موضوع مطرح‌شده دریافت. به‌عنوان مثال قطعهٔ:

«شُکر پر اشکم نثارت باد / خانه‌ات آباد! ای ویرانی سبز عزیز من / ای زبرجدگون نگین خاتمت بازیچهٔ هر باد / تا کجا بردی مرا دیشب / با تو دیشب تا کجا رفتم» (اخوان، ۱۳۸۶: ۷۸) که در اوج پختگی زبانی اخوان سروده شده، محصول دوران پس

از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که یأسی ناشی از شکست در بیشتر روشنفکران به وجود آمد و یکی از نتایج آن، تلاش برای یافتن راه‌ها و ابزارهایی بود که آنان را از دنیای ناخوشایند واقعی جدا سازد.

در نمونهٔ مذکور، شاعر، دو جملهٔ دعایی «شُکر پر اشکم نثارت باد» و «خانه‌ات آباد» را که نقش عاطفی بسیاری دارند، قبل از ندا آورده است تا اهمیت موضوع و اوج سپاس و قدردانی خود را از این سبز ویران‌کننده القا کند؛ زیرا طبق مطالب پیش‌گفته، سازه‌ای که در ابتدای کلام و در جایگاه آغازین قرار می‌گیرد، برجستگی معنایی دارد و از اهمیت بیشتری برخوردار است. علاوه بر این، نوع واژه‌های استعاره‌شده از منادا (ای ویرانی سبز عزیز) نیز به‌خوبی بیانگر نگاه عاطفی شدید شاعر نسبت به منادا‌ست.

علاوه بر جملات دعایی، از دیگر انواع جملات انگیزشی پیش از منادا، کاربرد جملات امری است که نقش تأکیدی بسیاری دارد و پیش‌آیی آن، برجستگی بیشتری به مفهوم بیان‌شده در آن می‌دهد؛ زیرا جملات امری به دلیل برخورداری از ظرفیت گفت‌وگوی رویاروی، تأثیری بیشتر بر مخاطب می‌گذارند. به‌عنوان مثال، در قطعهٔ زیر، تحکّم ناشی از هیجان و اشتیاق در به‌کارگیری فعل‌های پیش از منادا کاملاً آشکار است و این حس تنها با پیش‌آیی جملات امری (در این نمونه، امر منفی) به مخاطب، منتقل شده، او را با خود همراه می‌کند:

های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را، تیغ! / های، نپریشی صفای زلفکم را، دست! / و آبرویم را نریزی، دل! / - ای نخورده مست - / لحظهٔ دیدار نزدیک است (اخوان، ۱۳۸۳: ۱۴۴).

یا در قطعهٔ زیر، شاعر با لحنی آمرانه و در عین حال نیازمند، سایهٔ خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و تقاضاهای خود را که در قالب جملات امری است، پیش از ندا می‌آورد تا اوج نیاز خود را به این همراهی نشان دهد: «با من بمان ای تو خوب، ای یگانه / برخیز، برخیز، برخیز / با من بیا ای تو از خود گریزان / من بی تو گم می‌کنم

راه خانه / با من سخن سر کن ای ساکت پرفسانه / آیینهٔ بی‌کرانه / می‌ترسم ای سایه می‌ترسم ای دوست...» (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

جملات و افعال بازدارنده نیز از دیگر سازه‌هایی هستند که در شعرهای اخوان، قبل از منادا به کار رفته‌اند تا بار عاطفی منادا را افزایش دهند:

هشدار! ای سایه ره تیره‌تر شد / دیگر نه دست و نه دیوار / دیگر نه دیوار نه دوست / دیگر به من تکیه کن، ای من، ای دوست، اما / هشدار کاین سو کمینگاه وحشت / وآن سو هیولای هول است (همان).

از دیگر انواع جملات انگیزشی به‌کاررفته پیش از منادا، جملات پرسشی است که با ایجاد سؤال بلاغی، توجه مخاطب را جلب کرده، در القای مفهوم و تأثیر عاطفی بر مخاطب، نقشی بسزا دارد.

به دلیل اهمیت موضوع پرسش و همچنین گسترش و وسعت آن در اشعار اخوان، به طور جداگانه به آن پرداخته می‌شود. از طرف دیگر، همراهی جملات ندایی و پرسشی تنها در مقولهٔ پیشایندسازی اتفاق نیفتاده است، بلکه امکان حضور این نوع جملات، پس از منادا نیز بوده، بنابراین در بخش بعدی به‌طور جداگانه به آن پرداخته می‌شود.

پرسش در جملات ندایی

هدف از پرسش، «طلبِ علم به امر مجهول» (رجایی، ۱۳۵۹: ۱۴۲) است؛ امّا گاه جملات پرسشی از معنای حقیقی خود خارج شده، در معانی دیگر به کار می‌روند که هدف از آن، تأثیر بیشتر کلام است. این نوع پرسش‌ها نیاز به پاسخ ندارند؛ یعنی غیرایجابی هستند، بنابراین سؤال بلاغی نامیده می‌شوند. «سؤال بلاغی انتقال پیام به طرز غیرمستقیم و مؤثرتر است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۹).

برای جملات پرسشیف اغراض بسیاری برشمرده‌اند که فوایدی نیز بر آن مترتّب است و مهم‌ترین آن‌ها، جلب توجه، ایجاد چالش و کمک به رفع ابهام در آثار ادبی است؛ زیرا «جملات پرسشی، توجه خواننده را به ماهیّت موضوع جلب می‌کند و او را

از سوی گوینده به تفکر و تعمّق دعوت می‌نماید. بدین ترتیب، در طرح مسائل مبهم و قابل تأمّل، بیان موضوع با جملات پرسشی، بلیغ‌تر از جملات خبری است و از این رو یکی از مختصّات نگارشی ادبیات پیشرو و معاصر، بسامد بالای جملات پرسشی است» (همان: ۱۸۸).

در شعر اخوان ثالث، آمیختگی بسیاری بین جملات خطابی و پرسشی دیده می‌شود و این آمیختگی، تأثیری مضاعف بر مخاطب به جا می‌گذارد.

به‌عنوان مثال در شعر «آواز چگور» از مجموعهٔ *از این اوستا*، شاعر با استفاده از ساختاری پرسشی، تعجب و حیرت خود را از علّت تأثیر آواز مرد چگوری‌زن بیان می‌کند:

«در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟ / روح کدامین دردمند آیا / در آن حصار تنگ زندانی است / با من بگو، ای بینوای دوره‌گرد، آخر / با ساز پیرت این چه آواز، این چه آیین است؟...» (اخوان، ۱۳۸۶: ۵۸). کاربرد جملهٔ خطابی «ای مرد» در دل جملهٔ پرسشی، عظمت و وجاهتی را به چگوری‌زن داده است که حسّ احترام خواننده را برمی‌انگیزد، اگرچه جملهٔ خطابی «ای بینوای دوره‌گرد» این حسّ احترام را با احساس دلسوزی همراه می‌کند.

بی‌شک هم‌آیی جملات ندایی و پرسشی در القای مفهوم و برانگیختگی احساس مخاطب، تأثیر بسیاری را برجای می‌گذارد؛ امّا این احساس همدلی بین شاعر و مخاطب، زمانی افزایش می‌یابد که سازه‌های متفاوت پرسشی، خطابی، امری و خبری در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این نوع به‌کارگیری ساختارهای متفاوت در شعر اخوان، پربسامد است و در نتیجه، یکی از مهم‌ترین علل بلاغت و رسایی اشعار او، همین وسعت و گستردگی هم‌آیی انواع جمله است. به‌عنوان مثال در قطعهٔ بلند «شوش را دیدم» از مجموعهٔ *سواحلی و خوزیات* که شاعر پس از مشاهدهٔ وضع فلاکت‌بار شوش در سال‌های ۴۹ تا ۵۳ و مقایسهٔ آن با توصیفاتی که در کتب تاریخ دربارهٔ

عظمت و شکوه افسانه‌ای آن، خوانده و شنیده است، تأسّف و تأثّر خود را ابراز می‌کند و از قول خرابه‌های به‌جامانده از آن همه شکوه، می‌گوید:

«نسلِ بی گُند! ای ز هیچ انگاره، ای تندیس! / ای تهی تصویر! / با که گوید؟ با تو یا من؟ / – هیس! / با شمایم با شمایانم / ... یا مرا نابود کن، با خاک یکسان کن، بروبَم جای / یا بسازم همچو پارین، نسلِ بی گُند، آی!» (اخوان، ۱۳۸۵: ۱۰۰). قرار گرفتن چهار جملهٔ خطابی در ابتدا، سپس دو جملهٔ پرسشی و پس از آن، چهار جملهٔ امری و در نهایت، یک جملهٔ خطابی در انتها، علاوه بر توصیف منادا، القاگر تأسّف و تأثّر همراه با هشدار و فریادخواهی است.

نمونه‌ای دیگر از این نوع کاربرد، در بخشی از شعر «قصهٔ شهر سنگستان» آشکار است: «کجایی ای حریق؟ ای سیل؟ ای آوار؟ / اشارت‌ها درست و راست بود، امّا، بشارت‌ها / ببخشا گر غبارآلود راه و شوخگینم، غارا / درخشان چشمه پیش چشم من خوشید...» (همان: ۲۶). جملهٔ پرسشیِ «کجایی» که پیش از جملات ندایی «ای حریق» «ای سیل» و «ای آوار» قرار گرفته و آمدنِ منادای «غار» پس از جملهٔ امری «ببخشا...» (که با آوار قافیه شده) حیرت و انفعال شاعر را در عدم تحقّق پیش‌بینی‌ها القا می‌کند. این تأثیر، مرهون جابه‌جایی نحوی و تغییر در چیدمان منطقی و دستورمند جمله‌های امری، پرسشی، ندایی و خبری است که در ساماندهی اطلاعات و تغییر بار معنایی و عاطفی عبارت، نقش اساسی را ایفا می‌کند.

۲-۲. حذف ندا

زبان همواره به سادگی و کوتاهی گرایش دارد و بهترین کلام آن است که با کمترین واژه‌ها، بیشترین معنی را در خود جای دهد؛ امّا در عین حال، اصل رسانگی را نیز رعایت کند. حذف، پدیده‌ای نحوی است که نوعی ایجاز در کلام ایجاد می‌کند و راهی برای دوری از حشو است. به عبارت دیگر، حذف، «افکندن بخشی از سخن یا تمام آن به دلیلی» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۴۵۱) یا «ناگفته گذاشتن یک یا چند عنصر است»

(کاوسی‌نژاد، بی‌تا: ۱۵۴). حذف در شرایطی صورت می‌گیرد که قرینه‌ای لفظی یا معنایی موجود باشد و خواننده بتواند جزء یا اجزای حذف‌شده را دریابد.

از نظر بلاغت نیز حذف، از موارد دقیق و لطیفی است که سبب ایجاز می‌شود و بر تأثیر کلام می‌افزاید. جرجانی، تأثیر حذف را عجیب و گاه تا حدّ سحر می‌داند و می‌گوید گاه «نیاوردن لفظی از ذکرش فصیح‌تر است و سکوت از کلمه‌ای، به بیان و بلاغت آن می‌افزاید ...گویاترین مقامِ کلام تو وقتی است که کلمه‌ای را بر زبان جاری نکرده‌ای» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۱۵۵).

برای حذف، علل متفاوتی ذکر شده است ازجمله: «الف. به ضرورت سبکی؛ ب. رعایت اختصار؛ ج. به حکم ساختمان خاص جمله» (کاوسی، بی‌تا: ۱۵۱). از دیگر سو هریک از اجزای جمله در شرایط و ضرورت‌های مختلف، قابلیّت حذف دارند که پربسامدترین آن‌ها عبارت‌اند از: «حذف فعل و اجزای آن، حذف بند، حذف مسند، حذف موصوف، حذف مضاف، حذف مضافٌ‌الیه، حذف صفت، حذف حروف و حذف‌های پس از عوامل پیوندی ...» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۴۵۴).

در جملات ندایی، دو نوع حذف امکان‌پذیر است. گاه حرف ندا حذف می‌شود و عبارت ندایی تنها از طریق لحن خوانش آشکار می‌گردد. این نوع حذف، سبب ایجاز در کلام می‌شود؛ امّا به دلیل بالا بودن بسامد آن، ارزش بلاغی چندانی ندارد. «...و می‌افتاد و برمی‌خاست گریان نعره می‌زد باز: / - «دلیران من!» اما سنگ‌ها خاموش.»

اما حذف منادا و ذکر صفات مربوط به آن، از نکات ظریفی است که شاعران گذشته نیز به آن توجه داشتند، به‌ویژه نظامی بیشتر تحمیدیه‌های خود را به این شیوه آغاز کرده است. این نوع کاربرد ندا علاوه بر ایجازی که در کلام ایجاد می‌کند، درهم‌پیوستگی و تازگی مطبوعی به کلام می‌بخشد، صفات و ویژگی‌های منادا را برجسته می‌سازد و تأثیر عاطفی آن بیشتر است:

«ای نخورده مست / لحظهٔ دیدار نزدیک است» (اخوان، ۱۳۸۳: ۱۴۵).

ساخت مصرع فوق بر اساس نظم پایه چنین است: «ای [کسی‌که] نخورده مست [هستی...]؛ امّا با حذف منادا و فعل، جمله موجزتر و مؤثّرتر شده است.

از آنجا که اخوان با ادبیات کهن ایران آشنایی کامل دارد و به نقش هر عنصر زبانی در ادای معنا واقف است، هر واژه، هر جابه‌جایی و هر حذفی در شعر او برای القای معنایی به کار می‌رود. بنابراین وقتی او اصطلاح «نخورده مست» را جانشین منادا می‌کند، به تأثیر عاطفی این مَثَل سایر در ساختار شعر واقف است؛ زیرا ترکیب «نخورده مست» که جانشین منادا شده، با رسایی بیشتری، هیجان و بی‌قراری شاعر را القا می‌کند.

با دقت در ترکیب‌های ندایی به‌کاررفته در اشعار اخوان، دو شیوه برای حذف منادا و ذکر کلمات جانشین آن، قابل مشاهده است:

۱. حرف ندای «ای» + جملهٔ قابل تأویل به وجه وصفی: مثل «ای چو من تاریک»، یعنی ای شخصِ چو من تاریک بوده که در واقع هستهٔ منادا، «کسی که» یا «شخص»، محذوف است و وجه وصفی می‌تواند صفت مرکّب جانشین منادا محسوب شود.

«ای همنشینِ قدیم شب غربت من!» یعنی ای کسی که همنشین قدیم شب غربت من هستی یا ای شخص همنشین قدیم شب غربت من بوده.

۲. حرف ندای «ای» + وجه وصفی: مانند «ای با تو من گشته بسیار / در کوچه‌های بزرگِ نجابت» که در این موارد نیز می‌توان منادا را محذوف دانست: ای کسِ (یار) با تو من بسیار گشته.

«ای شده چون سنگ سیاهی صبور / پیش دروغ همه لبخندها!» یعنی ای کسی که چون سنگ سیاهی صبور شده‌ای یا ای کسِ چون سنگ سیاهی صبور شده.

این نوع حذف‌های نحوی، از نظر بلاغی نیز تأثیرات مطلوبی بر مخاطب به‌جا می‌گذارند؛ به‌عنوان مثال، در قطعهٔ «بیا با هم بگرییم ای چو من تاریک» (اخوان، ۱۳۸۶: ۷۴)، حذف منادا (کسی که)، شباهت بین شاعر و مخاطبش را تقویت کرده و احساس نزدیکی و یگانگی آنان را افزایش داده است.

همچنین در غزل ۳ از مجموعهٔ *آخر شاهنامه*، شاعر، محبوب خود را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ امّا در سرتاسر شعر، منادا محذوف و صفاتی جانشین آن می‌شود که ویژگی‌های محبوب را از دیدگاه او به‌خوبی نمایندگی می‌کند.

«ای تکیه‌گاه و پناهِ / زیباترین لحظه‌های / پر عصمت و پرشکوهِ / تنهایی و خلوت من! / ای شطّ شیرین پرشوکت من.» شاعر با آوردن گروه‌های وصفی بلند، زنجیره‌ای درهم پیوسته و آهنگین از صفات متوالی خلق کرده است که با وجود انسجام، درنگ خواننده را افزایش داده، سبب نیرومندی دلالت، افزایش تأثیر و ماندگاری در ذهن می‌شوند. گرچه شاعر از سایر امکانات زبانی، از جمله تکرار واج «ش» برای القای سخن استفاده می‌کند، تأثیر عاطفی کلام، بر اثر حذف منادا و جانشینی این صفات متوالی است.

۲-۳. تکرار ندا

یکی از ترفندهای مؤثر در بلاغت سخن، تکرار است که سطوح مختلف (واج، هجا، واژه، جمله و عبارت) را دربر می‌گیرد. تکرار، اگرچه در گذشته و در علم معانی، جزء عیوب فصاحت محسوب می‌شد، در همان زمان نیز کاربرد بجا و مناسب آن را مفید و افزایندهٔ فصاحت و بلاغت می‌دانسته‌اند، از جمله ابن‌اثیر «در صناعات معنوی، تکریر معانی و الفاظ را از نکات ظریف علم بیان می‌شمارد و اشاره می‌کند که اگرچه بیشتر مردم آن را با زیاده‌گویی (اطناب) و پرحرفی (تطویل) اشتباه می‌کنند، امّا منظورهای بسیار از یک لفظ مکرّر می‌توان یافت» (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۴).

آنچه مسلّم است در این مبحث، سخن از تکرارهای بلاغی و هنری است که این عامل را موجّه و تا حدّ یک صنعت شعری اعتلا می‌بخشد و نقش خلّاقی در ساختمان شعر و ابلاغ مفهوم به عهده می‌گیرد. «تأثیر گونه‌هایی از تکرار، در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد» (شفیعی، ۱۳۸۶: ۴۰۸).

در شعر معاصر، به‌ویژه شعر سپید، به دلیل حذف موسیقی‌های کناری (قافیه و ردیف) و بیرونی (وزن عروضی)، به جلوه‌های گوناگون موسیقی درونی، توجه بیشتری شد و یکی از این جلوه‌ها یعنی تکرار، محور اصلی موسیقی قرارگرفت که در سطوح مختلف (واج، هجا، واژه، جمله و عبارت)، زمینه‌ساز زیبایی، هماهنگی و انسجام گردید. با وجود سطوح مختلف قابل بررسی، ما در این بخش، تکرار را تنها در سطح واژه که در کتاب‌های بلاغت با عنوان تکریر نامیده می‌شود، بررسی می‌کنیم.

برای تکرار، انگیزه‌های متفاوت و متنوّعی برشمرده‌اند، از جمله متّحدین، منظورهای بلاغی لذّت، تقابل، برجستگی، جان‌بخشی، تأکید، دوام و وسعت و بسیاری را عمده‌ترین دلایل بهره‌گیری از تکرار دانسته است. (نک: متحدین، ۱۳۵۴). روحانی، شانزده کارکرد برای تکرار در نظر گرفته است که به نظر می‌رسد برخی انگیزه‌های مطرح‌شده، هم‌پوشانی دارند و قابل تقلیل به تعداد کمتری هستند (نک: روحانی،۱۳۹۰). همچنین سبزعلیپور برای تکرار، نُه انگیزه برشمرده است (نک: سبزعلیپور، ۱۳۸۸). امّا در مجموع، می‌توان انگیزهٔ اصلی از کاربرد تکرار در کلام را، لذّت‌آفرینی یا بیان نفرت، برجسته‌سازی مضمون، تأکید بر حسّ درونی شاعر، تحریض مخاطب، توضیح و تفسیر مضمون شعر و در نهایت، تأثیر بلاغی بیشتر دانست.

نگاهی اجمالی به آثار اخوان ثالث، وفور این عنصر بلاغی را در اشعار او به‌روشنی نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، تکرار، یکی از عوامل سبک‌ساز زبان اخوان است.

در جملات ندایی اشعار اخوان، دو نوع تکرار قابل بررسی است؛ گاه شاعر برای اغرای مخاطب و تأکید بر اهمیت خواستهٔ خود، چند جملهٔ ندایی را پی‌درپی یا با فواصل اندک می‌آورد و گاه یک عبارت خطابی را عیناً تکرار می‌کند. در نوع اول، در بسیاری موارد، نهایتاً مفهوم همهٔ عبارت‌ها توصیف یک امر با تعابیر متفاوت است؛ امّا در ظاهر، لفظ تکرار نمی شود، بلکه مفهومی خاص، مکرّر می‌گردد. بنابراین قاعدتاً طبق تعاریف ارائه‌شده، این نوع، مشمول تعریف تکرار نمی‌شود؛ امّا با توجه به بسامد بالای آن و اهمیتی که در بلاغت خطاب‌های شعر اخوان دارد، در این مبحث،

به‌عنوان نوعی تکرار مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین، کارکردها و انگیزه‌های تکرار در هر دو نوع، بررسی می‌شود.

۲-۳-۱. لذّت‌آفرینی

یکی از انگیزه‌های مهم تکرار، بروز حسّ علاقه و محبت است؛ به این معنی که تکرار عنوان محبوب، گاه به قصد التذاذ و اقناع عاطفی انجام می‌پذیرد.

در قطعهٔ نسبتاً بلندِ «و پسین‌ها،... آه» از مجموعهٔ *سواحلی و خوزیات*، شاعر، شبی را توصیف می‌کند که در میان نخلستان، مقهور زیبایی ساحل اروند شده است، پس بارها و با تعبیرهای متفاوت، آن را مورد خطاب قرار می‌دهد:

«آی، از پا افکننده‌یْ قاهر قهّار! / آی بی‌رحمانه، بی‌فریاد، زیبایی! / ای حریق بیشهٔ پولاد، زیبایی! / فاتح تاراجگر، بی‌رحم / بی‌امان، بیداد، زیبایی! / گرچه ویران توام، ای خانه‌ات آباد، زیبایی!» این تکرارها و تعبیرهای متفاوت، علاوه بر تقویت موسیقی درونی شعر، به‌ویژه تکرار واژهٔ «زیبایی» در پایان مصراع‌ها که نقش ردیف را در شعر سنّتی به عهده گرفته است، با وجود لحن حماسی، عجز شاعر را در بیان عظمت و نجابت این زیبایی القا می‌کند، مخصوصاً جملهٔ دعایی پایانی با دو تعبیر متضاد «ویران توام» و «خانه‌ات آباد»، به‌خوبی توانسته است این حس را کامل کند.

در شعر «نخل پیر و ناخدا شرجی» نیز انگیزهٔ لذّت، عامل تکرار و خطاب‌های متفاوت است. در بخشی از این قطعه، شاعر از زبان نخل پیر، هوای شرجی و مرطوب نیمه‌شب‌های نخلستان را با تعبیر «ناخدا شرجی» مورد خطاب قرار می‌دهد و مشتاقانه، شادی خود را از آمدن دوبارهٔ او و امید به طراوت و شادابی و رویش مجدّد، ابراز می‌کند:

«– خوب کردی ناخدای من! / ای قدم بر چشم! / آمدی باز، ای ردای عهد دیرینم! / ای فرستاده‌یْ خدا، شرجی! / نو بمانی، نوبماناد آستینت، ای ردای من! / باز هم پیدا شدی، می‌پوشی‌ام باز، ای خدا را شکر! / تار و پودت را درود، ای خلعت خوب خدای من! / ای رسا شرجی! / ای رسنده، ای رساننده / وز رسیدن‌ها ندا، شرجی!...»

(اخوان، ۱۳۸۵: ۴۱). تعدّد جملات خطابی، همراه با اصطلاحات محاوره‌ای «ای قدم برچشم» و«ای خدا را شکر» و نیز جمله‌های تمنّاییِ «نو بمانی، نو بماناد آستینت» و تکرار واج «س» در واژه‌های اشتقاقی «رسا، رسنده، رساننده، رسیدن‌ها» که همگی در قالب منادا قرار گرفته‌اند، شور و هیجان و لذّت شاعر را از یادآوری و تداعی حضور محبوب بیان می‌کند.

۲-۳-۲. نفرت

گاه انگیزهٔ تکرار یک واژه یا مفهوم در شعر اخوان، حسّ نفرت و بیزاری است که ناخودآگاه در کیفیت کاربرد واژه و بسامد آن تأثیرگذار است، به این ترتیب که شاعر با ذکر واژه یا مفهوم مورد نظر، خشم درونی خود را ابراز می‌کند. به‌عنوان مثال در بخشی از شعر «نخل پیر و ناخدا شرجی» خطاب‌های نخل پیری است که با زمانهٔ فراموشکار و بدعهد دارد و غم و اندوه خود را از ناباروری ناباور خود، خشمگینانه ابراز می‌کند: « – بی درود و بی سلام، ای ناسلامت مَرد! / ای فرامش عهدی بی‌رحم! / ای دلت بی‌درد و چون خون تجارت سرد / ای چراغ مرده! ای بی‌نور! / ای سیه‌سنگ اعتنا ناطور! / دور باد از پیکر سردم / دست شوم و بی‌گناهت، دور!...» (همان: ۳۹).

در این بند، مفهوم زمانه، هفت بار با تعابیر متفاوت، مورد خطاب قرارگرفته که وجه مشترک همهٔ آن‌ها ابراز خشم درونی شاعر نسبت به آن است، به‌ویژه عبارت دعایی پایانی، ابلاغ این احساس را تقویت می‌کند.

۲-۳-۳. توضیح و تفسیر مضمون شعر

گاه تکرار، ابزاری است برای تفسیر یا توصیف یک مضمون یا موضوع و روشن ساختن ابعاد آن به بهترین و کامل‌ترین شکل ممکن. به‌عنوان مثال، در قطعهٔ «تأمل دیگر- زروان»، اخوان، خدای بی‌زمان و مکان را مورد خطاب قرار می‌دهد و او را با تعابیر مختلف و با شگفتی و تحسین ستایش می‌کند. او آن‌گونه در شعور پرستش و معرفت، غرق شده است که گویی قادر به بیان آن نیست؛ پس بی‌خودانه می‌سراید:

«ای شگفت، ای بی‌نشان، زروان! / ای شمول جاری، ای سرمد / ای شگرف بی‌کران، زروان! / جاودان، زروان! / آه! / تو خدا بودی و با من بودی و در من / ای مدام، ای سلطهٔ جاوید، ای برتر / ای همیشه همچنان، زروان!... » (همان: ۴۷). در پی هم آمدن چهارده جملهٔ خطابی، در فضایی اندک، توصیفی کامل از «زروان» ارائه می‌دهد که غیر از بیان احساس شاعر، بر همدلی و فهم مخاطب نیز تأثیر می‌گذارد.

۲-۳-٤. تحریض مخاطب

از دیگر انگیزه‌های تکرار، استفاده از این ابزار به‌عنوان عاملی برای برانگیختن احساس مخاطب و تشویق او برای انجام خواستهٔ شاعر است که در شعر اخوان، بسیار مورد توجه بوده است. به‌عنوان مثال، در قطعهٔ «قصهٔ شهر سنگستان»، از قول شهریار شهر سنگستان، خطاب‌هایی ذکر می‌شود که هدف آن تحریض مردم برای دفاع از شهر در برابر دشمن است؛ امّا تعابیر و مفاهیم، متفاوت هستند و یک مفهوم یا یک شخص، مورد خطاب قرار نگرفته است، بلکه همهٔ مردم شهر به مبارزه فراخوانده شده‌اند:

«... و او مانند سردار دلیری نعره زد بر شهر: / – دلیرانِ من! ای شیران! / زنان! مردان! جوانان! کودکان! پیران! – / و بسیاری دلیرانه سخن‌ها گفت امّا پاسخی نشنفت» (اخوان، ۱۳۸۶: ۲۱). پی‌درپی قرار گرفتن چند منادا، اهمیت موضوع خواسته‌شده و تلاش گوینده را در تحریض مردم برای انجام آن، القا می‌کند.

۲-۳-۵. برجسته‌سازی مضمون

یکی دیگر از انگیزه‌های مهم تکرار، برجسته‌سازی است؛ زیرا تکرار، تمرکز خواننده و شنونده را بر روی موضوع مورد نظر افزایش می‌دهد و اهمیت موضوع را گوشزد می‌کند.

در قطعهٔ «صبح» از مجموعهٔ *ازین اوستا*، شاعر پس از توصیف صبح که گاه با تعابیری قدمایی انجام می‌گیرد، اهورامزدا را مخاطب قرار می‌دهد و با تکرار آن،

خواننده را متوجه اهمیت موضوع پرسش‌های مطرشده می‌کند، به‌ویژه پیش‌آیی جملهٔ خبری «ز تو می‌پرسم»، این تأکید را بیشتر کرده است:

«در این صبح بزرگ شسته و پاک اهورایی/ ز تو می‌پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورامزدا! / نگهدار سپهر پیر در بالا! / به کرداری که سوی شیب این پایین نمی‌افتد... / ز تو می‌پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورامزدا! / که را این صبح / خوش است و خوب و فرخنده؟...» (همان: ۸۰–۸۱).

۲-٤. منادای نکره

منادای نکره، یکی از مباحث نحوی در دستور زبان عربی است که به دو نوع مقصوده و غیرمقصوده تقسیم می‌شود. منادای نکرهٔ مقصوده، آن است که متکلّم، فردی خاص مورد نظر دارد؛ امّا برای او شناخته‌شده نیست. منادای نکرهٔ غیرمقصوده، منادایی است که متکلّم، فردی خاص را در نظر ندارد، بلکه هرکسی که به وی پاسخ دهد، مورد نظر اوست؛ مانند: یا رجلاً خُذ بِیدی.

در زبان فارسی، این نوع کاربرد منادا متداول نبوده است. «البته در شعر قدما، ای هرکه فراوان دیده می‌شود که آن نیز صورتی از بلاغت نحویِ منادای منکّر است» (شفیعی، ۱۳۹۲: ۳۰۶). امّا کاربرد منادا به‌صورت اسم نکره را نخستین بار در شعر هوشنگ ابتهاج می‌توان دید. «وقتی در ۱۳۳۰ هـ.ا. سایه گفت: ای کدامین شب! / یک نفس بگشای/ جنگل انبوه مژگان سیاهت را...، بلافاصله این کاربرد منادای نکره در زبان فارسی مورد توجه قرار گرفت» (همان: ۳۰۵).

اخوان نیز از این امکان بلاغی در اشعارش بهره برده است؛ به‌عنوان مثال در قطعهٔ «تأمّل دیگر- زروان»، شاعر که در توصیف عظمت و بزرگی زروان به مرز تحیّر رسیده است، برای تسبیح و تقدیس او واژه‌هایی مناسب نمی‌یابد؛ بنابراین، منادای نکره، بهترین ابزار بیان آن شگفت‌انگیزی و این شگفتی است. به کار رفتن ضمیر مبهم در جایگاه منادای نکره، بر قدرت تأثیرگذاری کلام افزوده است:

«...ای همیشه همچنان، زروان / تو خدا بودیّ و در ما، من ندانسته / ای همه، ای هیچ! / ای بهشت و دوزخِ با هرچه هرجا توأمان، زروان! / ای شگفت‌انگیزِ ناباور! / بیم و بهت‌آور / ای چه می‌دانم چه گویم، ای همان، زروان» (اخوان، ۱۳۸۵: ۴۸).

کاربرد قدمایی منادای نکره (ای هرکه) نیز در اشعار اخوان دیده می‌شود، از جمله: «مرغ سعادتی که در افسانه می‌پرید / آنجا فرود آمده بر بام خانه‌ها / هر سو زند صلا / کای هر کئی! بیا / زنبیل خویش پر کن، از آنچت آرزوست...» (اخوان، ۱۳۶۱: ۱۲۹) و نیز «ای شب و روزت به کام، ای هر کئی، گر دوست گر دشمن / همچنانت سال و مه پیروز / ای تو را حکم و حکایت همچنان چون من...» (اخوان، ۱۳۸۵: ۶۱).

۳. نتیجه‌گیری

عنصر بلاغی ندا از جنبه‌های مختلف قابل بررسی است. در این نوشتار، به مباحث تأخیر ندا، حذف ندا، تکرار در ندا، تلفیق جملات ندایی و انگیزشی و منادای نکره و ارزش بلاغی و نحوی این عوامل در اشعار نیمایی اخوان ثالث، با استفاده از ابزارهای علم معانی، زیبایی‌شناسی صورت‌گرا و نحو نقش‌گرا، پرداخته شد.

در تغییر جایگاه ندا در اشعار اخوان، دو محور اهمیت می‌یابد؛ موضوع و محتوای سازه‌ای که در ابتدا قرارگرفته و همچنین بار احساسی و عاطفی‌ای که بر آن نهاده شده است. اخوان با استفاده از منادا موجب جلب توجه مخاطب می‌شود و سپس به کمک جمله‌های دارای نقش ترغیبی که پیش یا پس از منادا قرار می‌گیرند، به انتقال پیام می‌پردازد. در حقیقت، با بررسی سازه‌های برجسته‌شده در شعر اخوان و همچنین بررسی عواطف نهاده‌شده بر آن‌ها می‌توان شدت علاقه یا نفرت او را نسبت به موضوع مطرح‌شده دریافت.

در مبحث پیشایندسازی، اخوان از جملات دعایی، امری، بازدارنده و سؤالی که نقش انگیزشی بسیاری دارند و پیش‌آیی آن‌ها برجستگی بیشتری به مفهوم بیان‌شده در

آن‌ها می‌دهد، به‌وفور استفاده کرده، اندیشه و احساس خود را دربارهٔ موضوعات مطرح‌شده بیان می‌کند.

یکی از مهم‌ترین انواع جملات انگیزشی به‌کاررفته در شعر اخوان، جملات پرسشی است که با ایجاد سؤال بلاغی، توجه مخاطب را جلب کرده، در القای مفهوم و تأثیر عاطفی بر او نقشی بسزا دارد. از مهم‌ترین اغراض جملات پرسشی در شعر اخوان می‌توان از تعجب و حیرت، اعتراض، استغاثه، نهی، اغرا و... نام برد که تأثیر بسیاری بر بلاغت اشعار او داشته‌اند.

القای مفهوم و برانگیختگی احساس و همدلی بین شاعر و مخاطب، زمانی افزایش می‌یابد که سازه‌های متفاوت پرسشی، خطابی، امری و خبری در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این نوع به‌کارگیری ساختارهای متفاوت در شعر اخوان، پربسامد است و در نتیجه، یکی از مهم‌ترین علل بلاغت و رسایی اشعار او، همین وسعت و گستردگی هم‌آیی انواع جمله است.

عنصر حذف بلاغی نیز از موارد دقیق و لطیفی است که علاوه بر ایجازی که در کلام ایجاد می‌کند، درهم‌پیوستگی و تازگی مطبوعی به کلام می‌بخشد، صفات و ویژگی‌های منادا را برجسته می‌سازد و تأثیر عاطفی سخن را افزایش می‌دهد.

با دقت در ترکیب‌های ندایی به‌کاررفته در اشعار اخوان، دو شیوه برای حذف منادا و ذکر کلمات جانشین آن، قابل مشاهده است:

۱. حرف ندای «ای» + جملهٔ قابل تأویل به وجه وصفی؛ ۲. حرف ندای «ای» + وجه وصفی.

از دیگر عوامل سبک‌ساز زبان اخوان، عنصر تکرار است. در جملات ندایی اشعار او دو نوع تکرار قابل بررسی است: گاه شاعر برای اغرای مخاطب و تأکید بر اهمیت خواستهٔ خود، چندین جملهٔ ندایی را پی‌درپی یا با فواصل اندک می‌آورد و گاه یک عبارت خطابی را عیناً تکرار می‌کند.

کارکردها و انگیزه‌های تکرار در اشعار اخوان عبارت‌اند از: التذاذ و اقناع عاطفی، حسّ نفرت و بیزاری، تفسیر یا توصیف یک مضمون، تحریض و تشویق مخاطب، برجسته‌سازی مضمون و ابراز یا القای حسّ درونی شاعر.

همچنین کاربرد امکان بلاغی منادای نکره در شعر اخوان، در مواردی است که او به مرز تحیّر و شگفتی رسیده، واژه‌ها قدرت القایی خود را از دست می‌دهند؛ بنابراین با استفاده از این امکان، بر قدرت تأثیرگذاری کلام می‌افزاید.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶)، **از این اوستا**، چ ۱۵، تهران: زمستان.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳)، **زمستان**، چ ۲۰، تهران: مروارید.
- ـــــــــــ (۱۳۶۱)، **آخر شاهنامه**، چ ۷، تهران: مروارید.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵)، **منظومهٔ بلند سواحلی و خوزیات**، چ ۲، تهران: زمستان.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۳)، **دلایل الاعجاز فی القرآن**، ترجمه و تلخیص سیدمحمّد رادمنش، تهران: شاهنامه‌پژوهی.
- جهان‌دوست، سبزعلیپور (۱۳۸۸)، **تکرار بلاغی، اهمیت و لزوم بازنگری آن**، مجلهٔ زبان و ادب فارسی (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)، سال ۵۲، شمارهٔ ۲۱۱، صص ۸۱-۱۰۳.
- حاتمی، سعید، سیدعلی قاسم‌زاده و نجمه امری (۱۳۹۲)، **تحلیل رویکرد تعلیمی ابوسعید ابوالخیر بر مبنای نظریهٔ ارتباط کلامی یاکوبسن**، پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۸۷- ۱۱۴.
- رجایی، محمّدخلیل (۱۳۵۹)، **معالم البلاغه**، چ ۳، شیراز: دانشگاه شیراز.
- روحانی، مسعود (۱۳۹۰)، **بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)**، شعرپژوهی، شمارهٔ ۸، صص ۱۴۵-۱۶۸.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چ ۱۰، تهران: آگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲)، **با چراغ و آینه**، چ ۴، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **بیان و معانی**، چ ۸، تهران: فردوس.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵)، **نقد ادبی**، چ ۱، ویرایش دوم، تهران: میترا.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۵)، **بلاغت حذف در غزل سعدی، سخن عشق: جشن‌نامهٔ دکتر حسن انوری**، تهران: سخن.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۷)، **نظم نحوی و نقش آن در ادبیت سخن**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۶۱-۲۸۶.
- کاووسی‌نژاد، سهیلا (۱۳۷۶)، **حذف در زبان فارسی**، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۴، صص ۱۴۶-۱۶۶.
- متّحدین، ژاله (۱۳۵۴)، **تکرار صوتی و بلاغی آن**، جستارهای ادبی، سال ۱۱، شمارهٔ ۴۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.
- مهاجر، مهران و محمّد نبوی (۱۳۹۳)، **به سوی زبان‌شناسی شعر**، چ ۱، ویراست دوم، تهران: آگه.
- میرعمادی، سیدعلی و ستاره مجیدی (۱۳۸۵)، **بررسی نقش اطلاعی دو فرایند مبتداسازی و مجهول‌سازی در زبان فارسی**، مجلهٔ زبان و ادب، شمارهٔ ۳۰، صص ۷- ۳۰.
- هادی، روح‌الله و لیلا سیدقاسم (۱۳۹۲)، **بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختارگرایی و نقد نو**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۴، شمارهٔ ۷، صص ۱۲۷-۱۴۸.
- هاشمی، مرتضی و حکمت‌الله صفری (۱۳۹۰)، **نقد و تحلیل تقدیم و تأخّر در علم معانی**، شعرپژوهی، سال ۳، شمارهٔ ۳، صص ۱۷۳-۲۰۰.
- هالیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳)، **زبان، بافت و متن (جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی- نشانه‌شناختی)**، ترجمهٔ مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، چ ۱، تهران: نشر علمی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ ۱۴، تهران: هما.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۳)، **معانی و بیان**، چ ۲، تهران: هما.