تحلیل ساختار شعر پروانه نجاتی

(با تأکید بر سه عنصر انسجام، آشنایی‌زدایی و تصویر)

محسن ذوالفقاری (استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک)

آمنه رستمی* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک؛ نویسندهٔ مسئول)

چکیده

بخش عمدهٔ اشعار پروانه نجاتی، از شاعران معاصر، به موضوع دفاع مقدّس اختصاص دارد و، با تحلیل آن، می‌توان به ویژگی‌های اصلی شعر او دست یافت. در این مقاله، شعر نجاتی به‌ویژه اشعار دفاع مقدّس او با تأکید بر سه مؤلّفهٔ انسجام و آشنایی‌زدایی و ساختار تصویر، که از بحث‌های مهمّ ساختارگرایی است، بررسی می‌شود. سادگی زبان و ساختارهای زبانی، به‌کارگیری عنصر عاطفه، بازنمایی حقایق به‌شیوهٔ توصیف و نیز آشنایی‌زدایی از موازین ادبی گذشته از ویژگی‌هایی است که شعر این شاعر را برجسته کرده است. در این مقاله، همچنین، به سؤالاتی دربارهٔ شیوه‌های عمدهٔ آشنایی‌زدایی، ساختار تصاویر و وجود کلان‌تصویر در اشعارِ او پاسخ داده شده است.

کلیدواژگان: ساختار، آشنایی‌زدایی، انسجام، تصویر، پروانه نجاتی.

* rostami.amene@gmail.com

۱ـ مقدّمه

پروانه نجاتی، در سال‌های اخیر، آثاری به‌ویژه در زمینهٔ شعر دفاع مقدّس عرضه کرده است. از او، پانزده مجموعه‌شعر به چاپ رسیده است: *شرح پرواز* (مثنوی در رثای سردار شهید دکتر مجید بقایی، ۱۳۷۸)، *خاکستر پروانه* (مجموعه‌غزل، ۱۳۷۹)، *لحظات عاشقانهٔ یک زن* (دومین مجموعه‌غزل، ۱۳۸۱)، *قناری‌ترین آواز* (۱۳۸۱)، *سوگ سور برادرانم* (۱۳۸۱)، *زیر پوست شهر* (مجموعه‌دردواره‌های اجتماعی، ۱۳۸۷)، *شکستنی‌تر از آنم* ... (گزیده‌اشعار، ۱۳۸۸)، *غزل‌های ماه* (۱۳۸۸)، *داغ و دغدغه* (۱۳۸۹)، *بهانه‌ها* (۱۳۹۳)، *من سردم است* (۱۳۹٤)، *پرندهٔ مصلوب* (۱۳۹۵)، *بیا صمیمی باشیم* (۱۳۹۵)، *در آشیان چکاوک* (مجموعه‌شعر حماسی، با همکاری غلامرضا کافی، ۱۳۹۵) و *سهم ارادت* (جدیدترین شعرهای آیینی، ۱۳۹۷).

شعر نجاتی از زبانی روان و ساده و صمیمی برخوردار است. او در شعرِ خود اغلب به طرح مسائل دفاع مقدّس و جنگ تحمیلی، از دریچه‌ای عاطفی، می‌پردازد. توجّه به جزئیّات موضوع از ویژگی‌های سخنِ اوست و سبک شعر زنانه‌اش را در نگاه اوّل هویدا می‌کند.

۱ـ۱ـ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نجاتی و اشعار و سبک سخنِ او تاکنون پژوهشی مستقل انجام نشده؛ تنها در دو مقاله در حوزهٔ ادبیّات پایداری به شعرِ او نیز پرداخته شده است: مقالهٔ «ویژگی‌های سبکی منظومه‌های دفاع مقدّس» (*نشریهٔ ادبیّات پایداری*، سال سوم، ش ٦، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص ۳٦۳-۳۸۳) نوشتهٔ غلامرضا کافی که، در آن، مجموعه‌شعر *شرح پرواز* نیز بررسی شده است و مقالهٔ «جلوه‌های پایداری در شعر بیداری اسلامی؛ بر اساس کتاب *آیات بیداری*» (*نشریهٔ ادبیّات پایداری*، سال نهم، ش ١٦، بهار و تابستان ۱۳۹٦، ص ١٦١-۱۸۲) نوشتهٔ علی‌اصغر روان‌شاد و نعیمه خبّازی‌اشرف.

۱ـ۲ـ شیوهٔ پژوهش

در این مقاله، با رویکرد توصیفی‌ـتحلیلی و بررسی عواملی چون انسجام و وحدت و شیوه‌های آشنایی‌زدایی در شماری از اشعار پروانه نجاتی، روش شاعر در ادبیّت‌بخشی به شعرِ خود، شیوه‌های تصویرآفرینیِ او، ویژگی تصاویر شعری و وجه غالب شعرِ او جستجو می‌شود. برخی پرسش‌های تحقیق عبارت‌اند از:

۱) عوامل انسجام در سخن نجاتی کدام است و تا چه‌اندازه شعرِ او از انسجام برخوردار است؟

۲) علاوه بر انسجام زبانی، چه عواملی یکپارچگی سخن او را موجب شده است؟

۳) شیوهٔ غالب او در ایجاد آشنایی‌زدایی کدام است؟

٤) ساخت کلّی تصویرهای شعری و شیوهٔ غالب او در تصویرگری اشعار چگونه است؟

شیوهٔ پژوهش، در این مقاله، کتابخانه‌ای است و اشعار به‌صورت تصادفی از سه مجموعه شعر *شکستنی‌تر از آنم ...*، *داغ و دغدغه* و *در آشیان چکاوک* انتخاب شده است. با توجّه به اینکه اغلب اشعار نجاتی در موضوع دفاع مقدّس سروده شده، تلاش بر آن بوده است که نمونهٔ اشعار نیز با همین موضوع انتخاب شوند. از میان غزلیّاتِ او، ۳۳ غزل با موضوع دفاع مقدّس استخراج و از این تعداد نیز، از هر سه غزل، یکی به‌نوبت و کاملاً تصادفی (یازده غزل) انتخاب شد. چون تعداد اشعار نو نجاتی بسیار اندک است، تنها یک شعر و از کتاب *در آشیان چکاوک* انتخاب شده است. نمونه‌ها نیز مطابق شیوه و نظریّات ساختارگرایان بررسی شده است. عنوان این اشعار و مأخذِ آن‌ها عبارت است از: «بسیجی کوچک» (نجاتی ۲، ص ۱۳۹)، «سیاوش» (همان، ص ۱٤۱)، «طعم خدا» (همان، ص ۱٤۷)، «سهم من» (همو ۱، ص ۱۳)، «چشم‌های گریه‌ناک من» (همان، ص ۲۳)، «سایه‌بان» (همان، ص ۳۳)، «بی‌نشان» (همان، ص ۳۵)، «مرد یعنی

طوفان» (همان، ص ۹۳)، «ققنوس» (همان، ص ۱۱۱)، «مروارید» (کافی و نجاتی، ص ۱٦۲) و «انفجار اتّهام» (همان، ص ۱۲٦).

۱ـ۳ـ ساختارگرایی و فرمالیسم

از ابتدای قرن بیستم، از پیِ نظریّات نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور در حوزهٔ زبان، نشانه‌های زبانی، بیش از هر چیز، در بررسی متون مورد توجّه قرار گرفت. سوسور، با پافشاری بر قراردادی بودن زبان، نشان داد عوامل برون‌زبانی هیچ تأثیری در زبان نمی‌گذارند (→ Hawkes, p 26). پس از سال‌ها بحث و مجادله دربارهٔ شیوه‌های دستیابی به متن، مکتب ساختارگرایی (structuralism) شکل گرفت. از نظر ساختارگرایان،

> فرم و شکل وسیله‌ای برای بیان محتوا نیست، بلکه این محتواست که به شکل‌گیری فرم کمک می‌کند و محتوا یک بستر مناسب برای شکل به حساب می‌آید. (ایگلتون،[1] ص ٦)

از میان آرای گوناگون پیروان مکتب ساختارگرایی، دو عنصر آشنایی‌زدایی و انسجام در بررسی متون درخور توجّه است.

در ۱۹۱۷م، ویکتور شکلوفسکی،[2] در مقالهٔ «art as technique» (هنر به‌مثابهٔ فن)، به موضوع عادّی‌شدن مدرکات در ادراک انسان (اینکه مدرکات پس از مدّتی برجستگیِ خود را از دست می‌دهند) پرداخت و اصطلاح آشنایی‌زدایی را برای ایجاد برجستگیِ دوباره در هنر وضع کرد. در حوزهٔ ادبیّات، تودوروف[3] معتقد است که «ما برای بررسی یک اثر ادبی باید اجزای آن را با تقابل در برابر یکدیگر و در ارتباط با یکدیگر در درون متن مورد بررسی قرار دهیم» (ص ۳۳-۳٤). از دیدگاه شکلوفسکی،

> [آشنایی‌زدایی] نخست به‌معنای روشی در نگارش [است] که آگاهانه یا ناآگاهانه در هر اثر ادبیِ برجسته‌ای یافتنی است. معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلّف آگاهانه یا ناآگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا جهان را به‌چشم مخاطبان بیگانه نماید. (احمدی ۲، ص ٤۸)

1. Eagleton, Terry 2. Viktor Shklovsky 3. Todorov, Tzvetan

در واقع، پس از آنکه پدیده‌ای را بارها ببینیم، کم‌کم، آن را تشخیص می‌دهیم. پدیده روبه‌روی ما هست و ما از آن شناخت داریم امّا آن را نمی‌بینیم؛ از این رو نمی‌توانیم سخن پُراهمّیّتی درباره‌اش بگوییم. (→ shklovsky, p 21)

لیچ،[1] برای گریز از فرایند خودکاری زبان، به دو شیوهٔ قاعده‌افزایی و هنجارگریزی قائل است. به‌عقیدهٔ او، «هرچه این فرایند آگاهانه‌تر به کار رود، از خودکاری کمتری برخوردار خواهد شد و برجسته‌سازیِ هم‌زمان و همه‌جانبهٔ عناصر شعر میسّر نخواهد شد» (موکاروفسکی، ص ۹٤). در قاعده‌افزایی، برای ایجاد انگیزش و به‌منظور منحرف‌کردن زبان از معیارهای زبان خودکار، قواعدی بر آن افزوده می‌شود. «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهومِ خود که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود» (صفوی، ص ۱۵۰). توازن اثر ادبی در عاطفه و معنا و ظاهر است. در واقع، «هنر تلاش برای یافتن هماهنگی است» (احمدی ۱، ص ۲۱۳). هماهنگی‌ها، علاوه بر ایجاد قاعده‌های نو و آشنایی‌زدایی، در وحدت‌آفرینی و انسجام نیز مؤثّر است؛ امّا «شاعر به انسان و طبیعت به‌عنوان موجودی می‌نگرد که با یکدیگر هماهنگی دارند و به فکرِ انسان به‌عنوان چیزی نظر می‌کند که طبیعتاً منعکس‌کنندهٔ زیباترین و جالب توجّه‌ترین خصائص است» (دیچز،[2] ص ۱٦۲) و با همین هدف، برای دستیابی به هماهنگی، گاه قاعده‌افزایی می‌کند.

نظریّهٔ انسجام و هماهنگیِ انسجامی را اوّلین‌بار رسماً مایکل هلیدی[3] و رقیّه حسن (دو زبان‌شناس ساختارگرا) مطرح کردند. آن‌ها، در اثر معروفِ خود، ***cohesion in English*** (۱۹۷٦م)، با بررسی روابط درون متن، چنین دریافتند که یک متن بدون دلیل تبدیل به متن نمی‌شود بلکه عواملی، در درون متن، اجزای آن را به هم ربط می‌دهد. رقیّه حسن، در نظریّهٔ تکمیلیِ خود، هماهنگی در انسجام را نیز مطرح می‌کند و در دو سطح دستوری و واژگانی مواردی می‌یابد که به هماهنگی در انسجام می‌رسد (→ Halliday & Hassan, pp 70-94).

1. Leach, Edmund 2. Daiches, David 3. Michael Halliday

«هماهنگی»، که در بلاغت سنّتی با اصطلاحاتی چون تناسب و مراعات نظیر شناخته می‌شود، در مباحث نقد نو، در دامنهٔ نسبتاً وسیع‌تری، به بررسی متون می‌پردازد. به‌نوشتهٔ عمران‌پور،

> چگونگی آمیزش زبان با عناصر موسیقی و تخیّل در رسانگی شعر بسیار حائز اهمّیّت است. تنها عاملی که نیروهای متنوّع و ظرفیّت‌های گوناگون زبان، موسیقی و تصاویر را در یک راستا هدایت می‌کند و به وحدتِ آن‌ها منجر می‌شود عامل هماهنگی است. منظور از هماهنگی وحدت معنایی و عاطفی بین اجزای شعر است. (ص ١٦١)

اگر شعر به شعریّتِ خود (انگیزش و ایجاد شهود) رسیده باشد، باید به‌دنبال سرنخ‌هایی برای انسجام در زیرساختِ آن باشیم. عناصر منسجم‌کننده در یک شعر عبارت‌اند از: انسجام دستوری و واژگانی و موسیقی، انسجام و وحدت عاطفی، انسجام در تصاویر، انسجام در قالب و انسجام در موضوع و محتوا. هماهنگی نیز اصلی پذیرفته‌شده و مسلّم در نظریّات شعری و ادبی است و از زمان ارسطو مطرح شده است. ارسطو «هماهنگی را عامل وحدت و یکی از اوصاف امر زیبا می‌داند» (زرّین‌کوب، ص ١٠٤). از نظر پرین،[1] «اگر بناست شعری زنده باشد، بایستی اجزای آن با دقّت و ظرافتی که اجزای یک درخت به هم پیوسته است با یکدیگر مرتبط باشد و تشکّل یابد». (ص ٢١)

۲ـ تحلیل اشعار پروانه نجاتی

در ادامه، اشعار پروانه نجاتی از سه منظر آشنایی‌زدایی، انسجام و تصاویر بررسی خواهد شد.

۲ـ۱ـ آشنایی‌زدایی در شعر پروانه نجاتی

در بررسی اشعار پروانه نجاتی، آنچه در نگاه اوّل آشنا می‌نماید سادگی و صمیمیّت زبان شعریِ اوست. درواقع، شیوهٔ او، در آشنایی‌زدایی، زدودن اغلبِ آن ویژگی‌هایی است که در بررسی‌های ادبی از کلام بسیاری از شاعران دریافت می‌شود و پرداختن به سادگی و

1. Perrine, Laurence

تکیه بر عاطفه برای ایجاد انگیزش است. مضامین شعر نجاتی بارها در سخن دیگر شاعران آمده است، امّا شیوهٔ بازنماییِ آن از زبان شاعر است که آن را برای مخاطب برجسته می‌کند. در اشعار نجاتی، شیوه‌های گوناگون آشنایی‌زدایی دیده می‌شود؛ امّا تنها برخی انواع پُربسامد است که وجه غالب سخنِ او را تعیین می‌کند و مواردی چون آشنایی‌زدایی در نوشتار، در تعیین سبک اشعارِ او، تأثیری ندارد. بنابراین، در ادامه، تنها به ذکر آشنایی‌زدایی‌های مؤثّر در تعیین وجه غالب شعرِ او اکتفا می‌شود.

آشنایی‌زداییِ معنایی بیان مفهوم در لباس واژگانی نو به‌قصد تازگی‌بخشیدن به مضامین است. به‌عبارتی، «فراهنجاریِ معنایی نوعی انحراف در ژرف‌ساخت جمله است؛ چنان‌که جای یک کلمه از یک طبقهٔ دستوری با کلمه‌ای از طبقهٔ دستوریِ دیگر پُر شود» (فتوحی، ص ٤٧). در اشعار نجاتی تقریباً همهٔ شیوه‌های هنجارگریزیِ معنایی به کار رفته است، امّا بسامد برخی از آن‌ها در تشخّص سبکِ او مؤثّرتر است. در ادامه، نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود.

آشنایی‌زداییِ معنایی از طریق صور خیال پُربسامدترین شیوهٔ فراهنجاریِ معنایی است و، از میان انواع صور خیال، تشبیه و استعاره با بیشترین کاربرد سهمی مهم در شکل‌گیریِ آن دارند. تشبیهات نجاتی اغلب ساده و مفصّل است، امّا او از ساخت ترکیب‌های تشبیهی نیز در آشنایی‌زداییِ معنایی غافل نبوده؛ تشبیهاتی چون «خمپارهٔ خشم»، «خاک‌ریز عشق»، «بارقهٔ امید»، «کودک آزادی» و... .

در شعر نجاتی، استعاره گاه از نوع تشخیص (جان‌بخشی به اشیا) است؛ مثل «زمان خسته»، «شب خسته»، «این واژه‌های سخیف و پریشان» و... (کافی و نجاتی، ص ١٢٦) و گاه نیز از نوع ترکیبات استعاری به‌ویژه استعارهٔ مصرّحه است. برخی نمونه‌های آشنایی‌زداییِ استعاری در سخنِ او چنین است: در غزل «طعم خدا» (نجاتی ۲، ص ١٤٦)، ساختِ ترکیبات نو با شیوهٔ استعاری وجه غالب شعر است. ترکیب «دوش دریا»، در آغاز شعر، ترکیبی استعاری است که در قالب تشخیص نیز قابل توجیه و بررسی است.

در همان غزل، «ستاره‌شدن» معنایی نو است و شهرت و بلندی جایگاه را نشان می‌دهد. مفاهیمی چون «حسین می‌رویید»، «طعم خدا داشت» و «خطبهٔ دل» نیز، به‌رغم نو بودن، آشنایی‌زدایی‌هایی در حوزهٔ معنا به شمار می‌آیند. همچنین، در شعرهای «مردان سبزی اینجا سرخ روییدند» (همو ۱، ص ٦۹) و «زخم تو هر شب چگونه می‌شکفد» (همان، ص ۷۵)، از شیوهٔ غافل‌گیری مخاطب و کاربرد استعاره در ساخت واژگان و خلق معانیِ نو بهره گرفته شده است. در اشعار بررسی‌شده، ۱۲۷ فقره کاربرد انواع استعاره و ٦۱ فقره تشبیه از جمله مهم‌ترین شیوه‌های آشنایی‌زدایی معنایی با صور خیال است.

شیوهٔ دیگر آشنایی‌زدایی، در شعر نجاتی، غافل‌گیری مخاطب در بیان مفاهیم و ساخت تصاویر است؛ یعنی شاعر در ضمن بیان مضامین عادی، در جریان روایت شعر، مخاطب را غافل‌گیر و مطلب را دگرگونه بیان می‌کند. مثلاً، در بیت «گاهی که اتّفاق بیفتد هراس و ابر/ دیوارهای خانه از او آسمان‌ترند» (همو ۲، ص ۱٤۲)، در مصراع اوّل، مشابهت بین «هراس» و «ابر» درنگی خیال‌انگیز برای مخاطب ایجاد می‌کند و درک وجه شبه «ابر» با «هراس» یعنی «اتّفاق بیفتد» کمی طولانی می‌شود و این ابهام هنری باعث زیباییِ آن می‌شود.

در شعر نو «انفجار اتّهام» (کافی و نجاتی، ص ۱۲٦)، عبارت «دست‌هایی پُر از شوم تصمیم» مخاطب را در درک مفهوم غافل‌گیر می‌کند.

در بیت «هر سو نگاه می‌کنی، آشوب همّت است/ انگشت‌های فتنه به دندان همّت است» (نجاتی ۱، ص ۱۱۱)، کاربرد واژهٔ «همّت» در مصراع دوم غافل‌گیری و اعجاب مخاطب را موجب می‌شود، چراکه یادآور نام «شهید همّت» است و در این معنا تصویری نو می‌آفریند.

در اشعار بررسی‌شده، ۲۲ نمونه غافل‌گیری مخاطب در بیان مفاهیم و ساختِ آرایه‌های ادبی مشاهده می‌شود. این شیوه از غافل‌گیری، درحقیقت، آشنایی‌زدایی از موازین و سنّت‌های ادبی پیشینی است که ذهن ادبیِ ما به آن خو کرده و، در آثار ادبی،

انتظار دیدنِ آن را دارد. امّا، در این شیوه، آشنایی‌زدایی نه از زبان معیار بلکه از صور خیال ثانویّه صورت گرفته است.

در نوع دیگر آشنایی‌زدایی، شاعر، با گریز از قواعد ساخت واژه‌های عادی زبان و گریز از هنجار، واژه را در ساختی فراهنجاری به کار می‌گیرد. «فراهنجاری صرفاً گریختن از هنجارها نیست، بلکه [به‌کارگیری روش‌هایی است که به‌وسیلهٔ آن] کارکردهای زیبایی‌شناختی و عناصر ادبی نمودی کاملاً عینی می‌یابد» (علوی‌مقدّم، ص ۸٤). در اشعار نجاتی نیز شمار درخور توجّهی از ترکیب‌هایی که در زنجیرهٔ زبان و نحوِ آن ساخته می‌شوند، از حیث معنایی، تازه‌اند و، به‌جای ترکیبات کلیشه‌ای و آشنای زبان، آشنایی‌زدایی و برجستگی زبانی و سبکی شعر را موجب شده‌اند. «نیلوفر غیرت»، «شکار تانک»، «دشت غیرت» (کافی و نجاتی، ص ۱۰۹) و «ماتم شعر» و «اشک پَرپَر» (همان، ص ۱۱) نمونه‌ای از ترکیبات ناآشنا امّا برجستهٔ زبان است که با هدف ادبیّت‌بخشی به زبان از آن‌ها بهره گرفته شده است. نجاتی در محور هم‌نشینی واژگان دست‌کاری می‌کند و ساختِ معنایی آن‌ها را تغییر می‌دهد و ترکیباتی ساده امّا نو می‌آفریند. در اشعار بررسی‌شده، ۳۱ فقره ترکیب نو دیده می‌شود امّا همهٔ آن‌ها به‌گونه‌ای نیست که به گنجینهٔ ترکیبات زبان اضافه شوند و برخی از آن‌ها ممکن است فراتر از این اشعار استفاده نشوند؛ امّا برخی نیز چون «طوفان ناشکیبی» و «تقویم زورمداری» فرصت ماندگاری در گنجینهٔ زبان خواهند داشت.

گفتنی است در اشعار نجاتی نمونه‌های زیبایی از حسن تعلیل، تناقض، کنایه و دیگر آرایه‌های ادبی نیز به کار رفته امّا بسامد نسبتاً اندکِ آن‌ها وجه غالبی در شعرِ او رقم نمی‌زند که سبکِ او را متمایز کند.

نحو جمله‌ها در ابیات و مصراع‌ها از جهت شیوهٔ جمله‌بندی بسیار به زبان معیار نزدیک و آشنای ذهن است؛ به‌ویژه در اشعار مردّف با ردیف فعلی جمله‌ها نثرگونه‌اند امّا با دقّت در آن‌ها به شیوه‌هایی خاص از آشنایی‌زدایی در نحو زبان دست می‌یابیم.

در قواعد نحوی زبان فارسی، رکن اصلی هر جمله‌ای فعل است امّا، در شعر نجاتی، شیوهٔ پُربسامد ساختِ جمله‌های بی‌فعل (بدون لطمه به معنا) شگردی در جهت برجستگی نحو و معنای زبان است. مثلاً، در این ابیات، کاربرد کلمه یا گروه‌های اسمی در جایگاه جمله آشنایی‌زدایی از قواعد نحوی است و حدس فعل به‌عهدهٔ مخاطب نهاده شده است:

آســمان، قحطــی کبــوتر، آه ... ماتم شعر و بغض دفتر، آه ...

(همان، ص ۱۱)

و نیز در این شعر: «نفس بریده، نفس بی‌امان، نفس محبوس». (همان، ص ۱۲۳)

شیوهٔ نحوی مزبور، علاوه بر اینکه باعث راه‌یافتن ساخت‌های ناآشنا به شعر شده و در زبان شعر تأثیرگذار است، کارکردهای دیگری نیز می‌تواند ایجاد کند. مثلاً، در نمونهٔ اخیر، حذف فعل از ساختار جمله تنها در تغییر ساخت نحوی مؤثّر نیست، بلکه در القای عاطفی نیز بسیار تأثیرگذار است و چنان می‌نماید که گوینده از شدّت اندوه جمله‌ها را تکمیل نکرده است. این شیوه در اغلب حذف‌ها و آشنایی‌زدایی‌های نحوی محسوس است.

یکی دیگر از هنجارگریزی‌های نحوی به‌شیوهٔ قاعده‌افزایی، در اشعار نجاتی، تکرار واژگان مهمّ معنایی و عاطفی است؛ یعنی تکرار واژگان پی در پی گاه با تأکید بر القای عاطفی و گاه برجسته‌سازی معنایی. همچنین، گاهی تغییر در نوشتار، با شگرد مکث و توقّف‌های مؤثّر، سخن را از نثرگونگی دور می‌کند و ادبیّت می‌بخشد:

در بی‌کسی‌های موروثیِ آل یاسین محک خورد!
هیاهو
هیاهو
هیاهو
پریشانی واژه
تشویش
فریاد! (همان، ص ۱۲۸)

مهم‌ترین عامل موسیقایی در شعر فارسی، به‌ویژه در اشعار سنّتی، وزن عروضی است. هماهنگی‌های آوایی و واج‌آرایی نیز زبان را از حالت خودکارِ خود دور می‌کند. «واج‌آرایی جزء قاعده‌افزایی است، چراکه باعث می‌شود تا نظام موسیقایی در شعر ایجاد شود و قواعدی بر زبان معیار اعمال گردد» (علوی‌مقدّم، ص ۱۰۱-۱۰۲). اوزان و بحور عروضی در شعر نجاتی، که اغلب نیز در قالب غزل سروده شده، همان اوزان عروضیِ پذیرفته‌شده و آشناست و در اشعارِ او هیچ وزن ناآشنایی دیده نمی‌شود. تنها مورد قاعده‌افزایی در سخن نجاتی در حدّ واج‌آرایی‌هایی است که اغلب نیز هماهنگ و متناسب با معنا و مفهوم به کار نرفته‌اند امّا هماهنگیِ آن‌ها با عاطفه و القای عاطفی عامل آشنایی‌زدایی است. نمونه‌های واج‌آرایی با بسامد نسبتاً چشمگیری در اشعار نجاتی به کار رفته‌اند:

خبر دهان به دهان گشت و شعله‌شعله گذشت/ نفس بریده، نفس بی‌امان، نفس محبوس/ چه انفجار مهیبی، چه لحظه‌ای، چه غمی! (کافی و نجاتی، ص ۱۲۲)

بخشی از عاطفهٔ هیجان و شور و شوقی که از شعر مزبور احساس می‌شود در گرو تحرّک و پویایی وزنِ واژگان و واج‌آرایی‌های آن است. به‌ترتیب، تأکید بر استفادهٔ مکرّر از واج‌های «ش»، «س» و «چ» احساس و عاطفه را مضاعف می‌کند.

گاهی شاعر واج‌آرایی را در محور افقی اِعمال می‌کند امّا، در اغلب موارد، تأکید بر کاربرد یک واج خاص در هر بیت است که با تکرار یک واج در محور افقی کلام به انگیزش موسیقایی دست می‌یابد. در غزل «دیوار ریخت بین ...»، این شیوه از واج‌آرایی غالب است:

با دست‌های سرد قساوت شبی سیاه — خط خورد مشق و دفتر انشای خواهرم
بر بام خانه کرکس شومی فرونشست — در شعله سوخت حجلهٔ عیش برادرم
بوی بهشت می‌وزد اینجا هنوز هم — زیرا گذشته روزی از این کوچه همسرم

(نجاتی ۲، ص ۱٤٤)

در شعر مزبور، در بیت نخست با تکرار واج «س» و در بیت دوم با تکرار واج «ش» و در بیت پایانی با تکرار واج «ز»، در محور افقی، واج‌آرایی و توازن آوایی صورت

گرفته است. نکتهٔ درخور توجّه اینکه تأکید شاعر در واج‌آرایی‌ها، بیش از آواها و واج‌های ملایم زبان، گرایش به استفاده از واج‌های پُررنگ زبان است که در ایجاد موسیقی درونی مؤثّرترند.

در اشعار نجاتی، واژگان نو و ناآشنای ادبی بسیار اندک است. مثلاً، «گریه‌ناک» در غزل «طعم خدا» (همان، ص ۱٤٦) هرچند با الگوی رایج «اسم + پسوند ناک» ساخته شده، از جهت معنایی، واژه‌ای ناآشناست. نمونه‌ای دیگر، از آشنایی‌زدایی واژگانی، «آتشستان» است که واژه‌ای کم‌کاربرد در میان واژگان رایج زبان است.

نجاتی در ساخت تصاویر نو نیز به‌جای کاربرد تصاویر ثانویّه مهارت دارد و با همین شیوه آشنایی‌زدایی می‌کند. برخی از این تصاویر در قالب ترکیبات اضافی و گاه نیز تصویر به‌صورت توصیف واقعی بازنمایی می‌شود و جادوی مجاورت واژگان یا عنصر عاطفه آن را زیبایی می‌بخشد. تصویر «خبر سریع‌تر از من دوید و پَرپَر شد» (کافی و نجاتی، ص ۱۲۲) تصویری نو و ناآشناست و ویژگی نو و بدیع‌بودن عامل زیبایی تصویر است. تصویرهای «زمستان بود امّا خاک **تصمیمی** بهاری داشت»، «**رخ** شهر را **می‌خراشید** اندوه»، «انفجار قلم‌های **مسموم**» و «کدام اعتقاد از نگاهت به تاریکی سرد سلّول **پاشید**» (همان، ص ۱۰۲-۱۳۰) تصاویری نو و ساده‌اند که، با آشنایی‌زدایی از تصاویر ثانویّه، عامل زیبایی شعر نجاتی شده‌اند. در اشعار نجاتی، تصاویر نو، که اغلب نیز به‌شیوهٔ توصیف خلق شده‌اند، بسیار دیده می‌شود و یکی از مشخّصه‌های سخنِ اوست.

در شعر فارسی، بسامد کاربرد همهٔ انواع آشنایی‌زدایی یکسان نیست. در آثار ادبی، میزان تأثیرگذاری انواع آشنایی‌زدایی به‌ترتیب چنین است: «آشنایی‌زدایی معنایی، آوایی، بافتی، نحوی، واژگانی و نوشتاری» (فتوحی، ص ٤۷). در اشعار بررسی‌شدهٔ نجاتی نیز آشنایی‌زداییِ نوشتاری با تنها یک نمونه که ــ به‌علّت بسامد ناچیز از ذکرِ آن خودداری

شدــ کمترین بسامد و آشنایی‌زدایی معنایی با بیش از سی‌صد نمونه در میان انواع آشنایی‌زدایی بیشترین بسامد را دارد.

۲ـ۲ـ انسجام و هماهنگی در شعر پروانه نجاتی

دو مؤلّفهٔ انسجام و وحدت در شعر نجاتی نیز از عوامل مهمّ زبانی‌اند. برخی از ویژگی‌های انسجام و یکپارچگی در شعر نجاتی در محورهای زیر بررسی می‌شود.

۲ـ۲ـ۱ـ عوامل انسجام و وحدت

در شعر نجاتی، کلّیّتی واحد دیده می‌شود که به‌دلایل مختلف، از جمله روابط و مناسبات بین سازه‌های آن، واحدی منسجم ایجاد می‌کند. در اشعارِ او، بیش از هر سازهٔ دیگری، «واژگان» و مناسبات بین آن‌ها در ایجاد این کلّیّت تأثیرگذار بوده‌اند. در این باره با وجه غالبی از روابط و مناسبات درونی واژگان مواجه‌ایم. برای نمونه، به بررسی سه غزل از او («سهم من»، «مروارید» و «بسیجی کوچک») می‌پردازیم.

ابیاتی از غزل «سهم من»:

سهم من از تـو مشـت خـاکی بـود — دل از غصّـه چـاک‌چـاکی بـود
بعـد یـک انتظـار طاقـت‌سـوز — چفیـهٔ کهنـه و پلاکـی بـود
آنچـه از سـنگر تـو آوردنـد — دفتـر خـاطرات و سـاکی بـود
گفتمـت انـدکی تأمّـل کـن — بین عقـل و دل اصـطکاکی بـود

(نجاتی ۲، ص ۱۵۳)

ابیاتی از غزل «مروارید»:

بـه زنـدانبان بگـو مـن دختـر امـواج شـیدایم — و مروارید پنهـان در خیـال خـیس دریـایم
بگـو مـن آسـمان را در شـب سـلّول مـی‌پاشـم — در این غربت به‌روی دامن مجـروح تقـوایم
بگو با بغض‌هایم خوشه‌های خشم خواهم بافت — بگـو جغرافیـای غیـرتم، تـاریخ غوغـایم
بگـو فریادهـایم را بـه گـوش بـاد مـی‌خـوانم — به امّیدی کـه بگشـاید گـره از پـای رؤیـایم
صـدای چکمـهٔ بیگانـه روی نـبض تنـد شـهر — مشـوّش مـی‌کنـد دل را چـه تاریـک است دنیـایم

جهان چشم خودش را بسته بر مرگ دموکراسی نمی‌خواهد بفهمد من چرا این‌قدر تنهایم
سپاه اختناق از هر طرف آمادهٔ شلّیک و من محروم از کوچک‌ترین حقّ مداوایم
برای کودک آزادی امشب نغمه‌ای سر کن کبود گاز اشک‌آور نشسته بر نفس‌هایم
وطن گهوارهٔ درد است و تو یک مادر عاشق مخوان لالایی غمگین که من بی‌تاب فردایم

(کافی و نجاتی، ص ۱٦۲)

ابیاتی از غزل «بسیجی کوچک»:

پسرم، این بسیجی کوچک، دوست دارد بزرگ‌تر باشد
چفیه‌ای و پلاک و تسبیحی؛ دوست دارد که چون پدر باشد
جنگ را او ندیده است، آری، ولی آن را چه خوب می‌فهمد
دوست دارد کمین کند جایی، آتشستان شور و شر باشد
پشت پشتی پناه می‌گیرد؛ گاه هم ایست می‌دهد ما را
اسم شب کاروان خورشید است، رد شود هرکه باخبر باشد
شب که خوابیده است، زیر بالش خود، می‌گذارد تفنگ بازی را
یعنی این مرد کوچک خانه دائم آمادهٔ خطر باشد
باز پوشیده چکمه‌های پدر، می‌تکاند غبار خاطره را
آب و قرآن و عود و آیینه؛ مرد آمادهٔ سفر باشد

(نجاتی ۲، ص ۱۳۹)

در ادامه، به شرح روابط واژگان درونی غزل‌های مزبور در دو محور بازآیی و باهم‌آیی خواهیم پرداخت.

۲ـ۲ـ۱ـ۱ـ بازآیی واژگان

تکرارـ همچون سایر اشعار مردّف، در غزل «سهم من» نیز یکی از عوامل انسجام، بر اثر تکرار، واژهٔ ردیف است. ردیف فعلیِ «بود»، با زمان ماضی، القاگر عاطفهٔ حزن در شعر و از عوامل سامان‌دهندهٔ ذهن است. دیگر نمونهٔ مهمّ تکرار در شعر مزبور تکرار برخی واژگان مؤثّر در معنای شعر است. ترکیب «مشت خاکی» در بیت اوّل و بیت پایانی غزل

تکرار شده است و، علاوه بر افزایش فعّالیّت ذهنیِ مخاطب، مهم‌ترین کلمه در القای عاطفه است و، با افکندن دو گره انسجامی در دو سوی غزل، نقشی مهم در انسجام دارد. نمونهٔ دیگر از تکرار واژگانی تکرار واژهٔ «دل» است که از واژه‌های مهمّ و عاطفی است و، افزون بر پُررنگ‌بودن نقش عاطفیِ آن، تکرارِ آن نیز از عوامل انسجام است. در غزل «مروارید»، هنرسازهٔ ردیف وجود ندارد امّا شاعر، با تکرار واژهٔ «من»، این ضمیر و مرجعِ آن را در کانون توجّه قرار داده است؛ چنان‌که اغلب گزاره‌ها به آن اسناد داده می‌شود و این نمونه از تکرار برای منسجم‌کردن یک شعر به‌تنهایی کافیست. واژهٔ مهمّ دیگر، که پنج بار به کار رفته، «بگو»ست و در هر کاربرد به‌همراه متمّمی که پیش از آن آمده است تأثیر معنایی مهمّی دارد.

ترادف‌ـ هم‌معنایی و ترادف در بین واژگان غزل «بسیجی کوچک» وجود ندارد و در غزل «مروارید» نیز فقط دو واژهٔ «شیدا» و «عاشق» در معنایی مترادف به کار رفته‌اند.

تضاد‌ـ در واژگان غزل «سهم من»، در معنای عام، تضّادی دیده نمی‌شود امّا دو کلمهٔ «دل» (عشق) و «عقل» گاه رابطهٔ تضادّ نمادین دارند و این ویژگی علاوه بر اینکه از عوامل زیبایی است عامل انسجام نیز محسوب می‌شود؛ به‌ویژه که واژهٔ «اصطکاک» این رابطهٔ تقابلی را پُررنگ‌تر می‌کند. در غزل «مروارید»، این رابطه به‌علّت تنوّع و گوناگونی واژگان وجود ندارد.

شمول‌معنایی‌ـ رابطهٔ شمول‌معنایی بین واژه‌های غزل «بسیجی کوچک» وجود ندارد. در غزل «مروارید» نیز واژهٔ «شیدا»، در بیت اوّل، با برخی واژگان دیگر رابطهٔ شمول‌معنایی دارد. واژگان مشمول «شیدا» که، علاوه بر شمول، رابطهٔ تداعی‌شوندگی نیز دارند عبارت‌اند از: «رؤیا»، «خشم»، «بغض»، «مشوّش» و «غمگین».

۲ـ۲ـ۱ـ۲ـ باهم‌آیی واژگان

علاوه بر انسجام، باهم‌آیی نیز در عاطفهٔ اشعار نجاتی به‌ویژه غزل‌های یادشده تأثیری بسزا داشته است؛ روابط باهم‌آیی در دو شکل هم‌نشینی و تداعی‌شوندگی دیده می‌شوند.

باهم‌آیی هم‌نشینی‌ـ در غزل «سهم من»، رابطهٔ واژگان «چفیه»، «پلاک» و «دفتر خاطرات» از نوع هم‌نشینی است و در غزل «مروارید» این رابطه را در دسته‌واژه‌های «مروارید، امواج و دریا»، «گهواره، مادر و لالایی» و «زندانبان و سلّول» می‌توان دید.

باهم‌آیی تداعی‌شونده‌ـ در بیت اوّل از غزل «سهم من»، با خواندن ترکیب «مشت خاکی» و با توجّه به موضوع شعر، مفاهیم و واژگانی در ذهن تداعی می‌شود که در ابیات بعدی ذکر شده‌اند. «انتظار»، «ساک»، «سنگر»، «پلاک» و «غصّه» واژه‌هایی‌اند که پس از اوّلین بیت تداعی می‌شوند و ذکرِ آن‌ها در ابیات بعد باعث اعجاب و انگیزش است و، چون گره‌هایی انسجامی، در کلّیّت شعر مؤثّرند. در غزل «مروارید»، این رابطه قوی‌تر است و برخی از دسته‌واژه‌ها را می‌توان در دو رابطهٔ تداعی و شمول قرار داد. «بغض»، در بیت سوم غزل، تداعی‌کنندهٔ واژه‌هایی است که در ابیات بعد ذکر شده‌اند؛ واژه‌هایی چون «خشم»، «فریاد»، «مشوّش»، «اختناق» و «درد».

۲ـ۲ـ۲ـ وحدت

عوامل وحدت‌آفرین عبارت‌اند از: «هماهنگی در شعر، توافق معنی با لفظ، هارمونی آواها، سازگاری معانی و حسن اجتماعِ آن‌ها» (غریب، ص ۳۱). در موضوع وحدت، که با عنوان هماهنگی از آن سخن گفته شد، سه عنصر زبان، درون‌مایه و عاطفه در تعامل با یکدیگرند و گرایش افراطی به هر سو اثر را از تعادل خارج می‌کند. زیبایی و درخششِ یک اثر محصول تعامل و تعادل این سه عنصر است. چنان‌که در مبحث انسجام نیز گفته شد، اجزای این عناصر در درونِ خود نیز در هماهنگی و تعامل با یکدیگرند. برخی از وجوه وحدت در اشعار نجاتی در محورهای زیر دیده می‌شود.

وحدت در تصاویرـ وحدت، در کاربرد عناصر تصویری و بلاغی، انسجام و آشفتگی یک متن را دستخوش تغییر می‌کند و بر زیباییِ آن نیز اثر می‌گذارد. در غزل «بسیجی کوچک»، که سراسر تصویر محض است، برای خواننده توصیف محض ــ نه مبتنی بر

خیال ــ مجسّم می‌شود. عناصر تصاویر محض، همگی، از یک لحاظ، دستهٔ معنایی و کاربردی‌اند. دو گروه‌واژهٔ «بسیجی، چفیه، پلاک، تسبیح، جنگ، آتش، پناه‌گرفتن، ایست، اسم شب، تفنگ» و «آب، قرآن، عود، آینه و سفر» عناصری تصویراند و کلمات هر گروه با هم واژه‌هایی متناسب و مرتبط‌اند و در ساخت تصاویر نیز باعث وحدت و یکپارچگی خواهند شد. در غزل «مروارید» نیز مفهوم به‌کمک تصویر منتقل می‌شود، امّا تنوّع دسته‌های واژگانی بیشتر است. برخی از تصاویر به‌کمک واژگانی انتزاعی چون «خشم»، «بغض»، «عشق»، «غمگین»، «اختناق»، «فریاد» و «تنهایی» بیان می‌شود. برخی از واژگانِ تصویرساز واژگانی سیاسی و اجتماعی‌اند؛ مثل «زندانبان»، «دموکراسی»، «آزادی»، «بیگانه»، «جغرافیا»، «گاز اشک‌آور»، «وطن» و «شلّیک» که سهم عمدهٔ تصاویر و ترسیم خطّ ذهنی شعر و شاعر را بر عهده دارند.

وحدت در ساخت‌های نحویــ در یک اثر ادبی و به‌ویژه در یک شعر، که بازنمایی حالتی روحی است، همهٔ عناصر باید در خدمت اندیشه و احساس باشند؛ اعمّ از عناصر معنایی، عاطفی و ساخت‌های زبانی. قالب‌های نحوی در متن و بافت، معمولاً، در سازهٔ جمله به تکامل می‌رسند و معمولاً ساخت‌های نحویِ جمله در شعر در هم می‌شکنند و تقدیم و تأخیرهای نحوی به ضرورت‌های وزنی و معنایی و عاطفی ایجاد می‌شود. یکی از وجوه غالب شعر نجاتی، که باعث هماهنگی و وحدت در سخنِ او می‌شود، استفاده از ساخت‌های نحویِ نسبتاً یکسان است. شیوهٔ غالبِ او در اغلب اشعار، به‌ویژه در اشعار مردّف، متوجّه جملات عادی زبان است که جابه‌جایی ارکان در آن‌ها بسیار اندک است. مثلاً، در شعرِ

این قرن قرن حادثه‌های حسینی است بر تارکش طراوت نام خمینی است
این قرن در بسیط جهان گم نمی‌شود در تاربستِ ذهن جهان گم نمی‌شود

(نجاتی ۱، ص ۱۱۱)

تا پایان غزل، که مردّف نیز نیست، بیشترین هماهنگی نحوی در ساختار جملات دیده می‌شود. شیوهٔ نحویِ دیگری که در بحث آشنایی‌زدایی نیز درخور توجّه است تأکید بر کاربرد ساخت‌های نحوی و جملات بدون فعل است که بسامدِ آن در شعر نجاتی فراوان است:

پرواز روی بال غرور فرشتگان باران عشق وقت عبور فرشتگان
عریانی حقیقت پنهان زندگی رزمنده زیستن شب طوفان زندگی

(همان، ص ۱۱۳)

وحدت در جنبه‌های عاطفی و موضوعیـ در واقع، آنچه باعث انسجام یک اثر می‌شود برخورداریِ آن از کلّیّتی واحد است و اینکه اجزای آن را، درحالی‌که می‌توان مشخّص و مجزّا کرد، در ارتباط با یکدیگر دانست که این امر «ممکن است در سایهٔ وحدت عاطفی و موضوعی حاصل شود» (امامی، ص ۱۸۹). استقلال دو عنصر عاطفه و موضوع در کلّیّت یک اثر را نیز یکی از مؤلّفه‌های تأثیرگذار در ارتباط بین آن دو می‌توان دانست. در غزل‌های نجاتی نیز این همسویی و تناسب رعایت شده است. مثلاً، موضوع غزل «بسیجی کوچک»، از ابتدا تا پایان، بازی کودکانهٔ فرزند شهیدی است که از نگاه مادر توصیف و دیده می‌شود و عاطفهٔ حاکم بر متن نیز با احساس و عاطفهٔ حزن و شوقِ مادرانه توأم است. عنصر عاطفه، از بیت اوّل، با مصراع «پسرم این بسیجی کوچک» القا می‌شود و علاقه و احساس مادری را در تماشای فرزندِ خود و شوقِ او را برای ادامهٔ راه پدر نشان می‌دهد. عبارات «دوست دارد چون پدر باشد»، «دوست دارد بزرگ‌تر باشد»، «مرد کوچک خانه» و «مرد آمادهٔ سفر باشد» هم‌زمان القاکنندهٔ هر دو عاطفهٔ شوق و حزن‌اند. دیگر عنصر درخور توجّه در غزل یادشده شوق همسر شهید در بیان ایثارگری‌های همسرِ خود در تصویر توصیف فرزند است؛ عباراتی چون «چفیه‌ای و پلاک و تسبیحی»، «آتشستان شور و شر باشد»، «پشت پشتی پناه می‌گیرد» و «دائم آمادهٔ خطر باشد». بنابراین، دو عاطفهٔ زنانه از دل زنی، در نقش مادر و همسر، در سراسر غزل ساری است و

در هیچ بیتی نمی‌توان خلأ عاطفی احساس کرد. در غزل «مروارید»، دو حسّ غرور و اندوه القا می‌شود امّا این دو احساس توأم نیستند و تناقضی در القای آن دو نیز ایجاد نمی‌شود. در بیت نخست شعر، در مصراع «به زندانبان بگو من دختر امواج شیدایم»، حسّ غرور و حماسه القا می‌شود و تا بیت چهارم، که هر بیت با فعل «بگو» شروع می‌شود، عاطفهٔ غرور القا می‌شود. از بیت پنجم، با تغییر لحن شعر و گزینش برخی واژگان متناسب با بار معنایی اندوه در شعر، عاطفه نیز تغییر می‌کند امّا تغییر عاطفه منطقی و متناسب با بیان موضوعاتی در ادامهٔ بخش نخست شعر است و در حالی است که واژه یا جملاتی برای نقض عاطفهٔ نخست شعر وجود ندارد. هر دو عاطفهٔ شعر نیز متناسب با دو کارکرد شعری است که، در ادبیّات پایداری، از هر شعری می‌توان انتظار داشت؛ یعنی تحریک حسّ حماسی و ترسیم چهرهٔ مظلوم.

وحدت در شگردها و شیوه‌های هنریـ شیوهٔ یکسان شاعر، در ترسیم تصاویر، در سراسر اشعار محسوس است. شیوه‌های تصویرپردازیِ او از سه حالت خارج نیست: ۱) توصیف محض و بازنمایی حقایق به‌شیوهٔ عاطفی؛ ۲) تصاویر مجازی و تخیّلی؛ ۳) تلفیق هر دو شیوه و در هم تنیدن توصیف و تخیّل. در غزل «بسیجی کوچک»، آنچه برای مخاطب بازنمایی می‌شود صحنه‌هایی از واقعیّت‌هاست که فقط با عنصر عاطفه برجسته شده‌اند و، چنانچه عاطفه از آن سلب شود، انگیزشِ خود را از دست خواهند داد. در واقع، بازنمایی حقایق از دریچهٔ دوربین عاطفه است و فقط در پایان شعر یک مورد ترکیب «غبار خاطره» تصویر مجازی است. در غزل «مروارید»، هر دو شیوهٔ توصیف و تخیّل در هم تنیده‌اند امّا وجه غالب تصاویر مجازی و تخیّلی تابلو تصاویر مجازی را به نمایش می‌گذارد. برخی از این تصاویر تخیّلی در قالب تشبیهات و استعارات ثانویّه است و گاه نیز، با ایجاد آشنایی‌زدایی، صور خیال تازه‌ای آفریده است. «دختر امواج شیدا»، «خیال خیس»، «پاشیدن آسمان»، «دامن تقوا»، «خوشه‌های خشم»،

«بافتن خشم»، «جغرافیای غیرت»، «گوش باد»، «پای رؤیا»، «نبض شهر»، «کودک آزادی» و «گهوارهٔ درد» و «سپاه اختناق» تصاویری تخیّلی‌اند که در همهٔ ابیات شعر به کار رفته‌اند و گاه نیز توصیف در برخی ابیات به کار رفته‌است ــ مثل «نمی‌خواهد بفهمد من چرا این‌قدر تنهایم و من محروم از حقّ مداوایم» (نجاتی ۱، ص ۱۶۲)ــ امّا شگرد یگانهٔ شعر در آفرینش تصویر مبتنی بر ساختِ تصاویر تخیّلی است. بنابراین، وحدت در شگردهای هنری نیز از عوامل ایجاد وحدت در این غزل‌های نمونه و دیگر اشعار نجاتی و عاملی برای درخششِ آن‌هاست.

۲ـ۳ـ تصویر

یکی دیگر از مؤلّفه‌های قابل توجّه در اشعار نجاتی تصویر و شیوه‌های تصویرآفرینی است. در بررسی این تصاویر برآنیم، از نگاهی نو، ساختار تصاویر شعر نجاتی را نقد و ارزیابی کنیم. به همین منظور، تصاویری که ویژگی اندام‌وارگی دارند و نیز اشعاری که در آن‌ها تصویرِ کانونی مبنای سرایش شعر شده است و عنصر عاطفه در زیبایی‌شان مؤثّر بوده معیار این بررسی خواهند بود.

وجود تصویر کانونی‌ـ در بررسی اشعار نجاتی درمی‌یابیم که هر غزل تابلویی تصویری با جلوه‌های گوناگون است. نکتهٔ مهم، دربارهٔ تصاویر شعر نجاتی، کانونی است که در تصویرگری مدّ نظر شاعر بوده است و با خواندن هر غزل تصویری کلّی در ذهن مخاطب مجسّم می‌شود و این در حالی است که در هر شعر خرده‌تصاویر بسیاری وجود دارند که، بدون تزاحم و اخلال، تصویر کانونی را ایجاد می‌کنند. در اینجا، دو غزل به‌عنوان نمونه بررسی می‌شود: «به جانبازان شیمیایی» و «قطعه‌ای از بهشت». اینک، برخی از ابیات غزل اوّل:

سرفه کرد و از کنار من گـذشت چفیـه‌پوش آشنای این محـل
او هنوز سر به زیر و ساده است شیرمرد با خدای این محل
مـی‌تـوان از نـگـاه زردِ او خـــوشـــه‌هـای درد را درو کـنـی
با عبور او چه تازه می‌شود رنگ‌وبـوی جای‌جای این محل
می‌شناسمش من آن‌چنان‌که تو کوچک و بزرگ این محلّـه نیـز
تکیه‌گـاه اعتمـاد کـوچـه است پنجـهٔ گـره‌گشای این محل
سـرفه می‌کنـد و طـعم جبـهه را در هـوای کوچه می‌پـراکنـد
بـوی دودهای شیمیـایی آه خـاطرات مـردهای ایـن محـل

(همو ۲، ص ۱۵۸)

روایت غزل مزبور به‌شیوهٔ بازنمایی حقایق و توصیف است و یک تصویر کانونی و مرکزی در آن وجود دارد که محصول گره‌خوردگی خرده‌تصاویر است. تصویر کانونی، در شعر، «توصیف چهرهٔ جانباز شیمیایی و بیان مردانگی‌ها و شجاعتِ» اوست و خرده‌تصاویری که این تصویر را می‌سازند عبارت‌اند از: «سرفه کرد»، «چفیه‌پوش»، «شیرمرد محل»، «نگاه زرد»، «خوشهٔ درد»، «اعتماد کوچه»، «پنجهٔ گره‌گشای»، «بوی دودهای شیمیایی»، «چشم‌های گریه‌ناک»، «صداقت نجیب» و «کار می‌کند برای محل». با وجود اینکه اغلبِ تصاویر بازنمایی حقایق با عنصر عاطفه‌اند، شعر دارای تصویری کانونی است که حاصل ارتباط خرده‌تصاویر است. نوع ارتباط در اندام‌وارگی تصاویر بررسی می‌شود.

در غزل «قطعه‌ای از بهشت» چنین می‌خوانیم:

با خـون سـرود شـعر پریشـان جنـگ را تعـبیر عـارفانـهٔ مـرگـی قشـنـگ را
در رزمگـاه آتـش و ایمـان، بـرادرم بر خـود ندید فرصت آهی درنـگ را
وقتـی ز مـوج خاطـره لبریـز مـی‌شـود دریای اشک می‌شکند بغـض سـنگ را
در خانه یک نگاه در آن‌سوی قاب عکس وامی‌کند هر آیـنه دل‌هـای تنـگ را
بـاور نمـی‌کـنم کـه فرامـوش مـی‌کننـد دیـوارهای فاصله یـک روز جـنـگ را

(همو ۱، ص ۸۵)

پس از خواندن شعر مزبور یک تصویر کلّی در ذهن ترسیم می‌شود: حال و هوای رزمنده پس از جنگ و دل‌تنگیِ او برای روزهای مقاومت. این کلّیّت تصویر محصول به‌هم‌پیوستگی و درهم‌تنیدگی خرده‌تصاویر است که عبارت‌اند از: «سرودن شعر جنگ با خون»، «شهادت/ مرگ قشنگ»، «درنگ‌نکردن برای جنگ به‌اندازهٔ یک آه»، «لبریز شدن از موج خاطره»، «دریای اشک»، «بغض سنگ»، «نگاه به‌سوی قاب عکس وا می‌کند دل‌های تنگ را»، «دیوارهای فاصله» و «روز جنگ». خرده‌تصاویرها در محور عمودی شعر، علاوه بر انسجام، در ترسیم یک تصویر کلّی تأثیرگذارند.

اندام‌وارگی تصاویرـ در تشکیل تصویر کانونی نقش ارتباط خرده‌تصاویرها بدیهی است. همهٔ آن‌ها، در کلّیّت، همچون اجزای یک اندام و کل ایفای نقش می‌کنند و چگونگی چینشِ آن‌ها در قاب کلّیّت تصویر در اشعار نجاتی به دو شیوه است. در شیوهٔ نخست، تصویر کانونی و اصلی را می‌توان از بین تصاویر مشخّص کرد و دیگر تصاویر توضیح و بسطِ آن‌اند. معمولاً، در این شیوه، تصویر کانونی اغلب در ابتدای شعر ترسیم می‌شود و خرده‌تصاویرها شرح و بسط و شاخ و برگ تصویر کانونی‌اند. مثلاً، در غزل «بسیجی کوچک»، نخستین مصراع شعر ترسیم تصویر کانونی و اصلی است و بیان شوق مادر برای کودکی است که همچون پدر شهیدش لباس بسیجی می‌پوشد و...:

پسرم این بسیجی‌کوچک دوست دارد بزرگ‌تر باشد
چفیه‌ای و پلاک و تسبیحی؛ دوست دارد که چون پدر باشد
(همو ۲، ص ۱۳۹)

در شیوهٔ دومِ اندامواگی تصاویر، خرده‌تصاویر به‌صورت قطعات یک‌جورچین برای ترسیم تصویر کانونی در کنار یکدیگر چیده می‌شوند. در این شیوه، هیچ‌یک از تصاویر را نمی‌توان به‌عنوان تصویر کانونی مشخّص کرد بلکه ارتباط خرده‌تصاویر با یکدیگر است که تصویر کانونی را ایجاد می‌کند. مثلاً، در غزل «صاعقه» (همو ۱، ص ۱۰۱)، کانون تصاویر ترسیم شجاعت و پاکی رزمنده پس از سال‌ها جنگ است؛ امّا

در هیچ‌جای شعر چنین تصویری نمی‌یابیم و تصویر کانونی پس از خواندن کلّ شعر و همهٔ تصاویر است که نقش می‌بندد.

نقش عنصر عاطفه در زیبایی تصاویرـ تصویرگری نجاتی نیز همچون دیگر شاعران در دو شیوهٔ توصیف و مجازها ترسیم می‌شود؛ امّا مهم‌ترین عنصری که به تصویر در شعر نجاتی تشخّص می‌بخشد و آن را متمایز می‌کند تأثیر بی‌چون‌وچرای عنصر عاطفه در آن‌هاست. برای عاطفی‌کردن تصاویر، از واژگانی که بارِ عاطفی دارند استفاده شده است و این شیوهٔ بازنمایی سخن عادی و نثرگونه را به تصویری هنری تبدیل کرده است. مثلاً، در این غزل (با عنوان «بی‌نشان»)، خطاب به شهدای مفقودالاثر،

چقدر نامه نوشتم به‌دست باد سپردم — برای آمدنت شب‌به‌شب ستاره شمردم
چقدر گرد گرفتم من از اتاق تو مادر! — برای باور مردم قسم به جان تو خوردم
در انتظار تو و قاصدی که هیچ نیامد — هزار مرتبه جانم به لب رسید و نمردم
و عکس‌های تو را من امیدوار و صبور — برای هرکه می‌آمد ز جبهه بردم و بردم
صدای زنگ در، امّا، همیشه دغدغه‌زا بود — نیامدی و من، از آن، چه خون دل که نخوردم!
چقدر هروله کردم میان کوچه و ایوان — و بال روسری‌ام را به زیر پلک فشردم
به پستچی که از این خانه می‌گذشت شتابان — چقدر نامه نوشتم به‌دست باد سپردم

(همو ۲، ص ۱۶۰)

آنچه بیان می‌شود دل‌تنگی و سخنان مادرانه‌ای است در انتظار فرزند مفقودالأثرِ خود؛ امّا ترسیم این حالات با واژگانی که القای عاطفی بیشتری دارند تأثیر و برجستگی تصاویر را دوچندان کرده است. شروع هر بیت، با واژهٔ «چقدر»، القاگر حسّ انتظار و دل‌تنگی است. در بیت دوم، واژهٔ «مادر» و لحن منادایی آن، احساس شاعر را مضاعف می‌کند. ترکیب‌های کنایی «جان به لب رسیدن»، «دغدغه‌زا بودن» و «ستاره‌شمردن» و عباراتی این‌گونه احساس انتظار و دل‌تنگی را مضاعف می‌کند. همچنین است غزل «دیوار ریخت بین ...» (همان، ص ۱۴۰) که، در آن، کلّیّت تصویر (فروریختن آوار بر سر

خانواده‌ها و مردم بی‌گناه شهرها) با کاربرد واژگانی خاص عاطفی‌تر می‌شود. در غزل مزبور، عاطفهٔ اصلی اندوه و حزن است که باعث برانگیخته شدن احساسات و عواطف مخاطب می‌شود. شاعر عاطفهٔ اندوه را با نمایش تصویر شهادت «مادر، خواهر و برادر» نشان می‌دهد. تصاویری چون «فروریختن آوار بین دو ابروی خواهر»، «ماندن دفتر مشقِ او زیر آوار»، «شهادت مادر و ماندنِ او زیر آوار» و «شهادت برادر و سوختن حجلهٔ عیش» اندوهی وافر القا می‌کنند. در بیت پایانی، عشق به همسری که شهید شده است ترسیم می‌شود. بنابراین، آنچه تصویر در سخن نجاتی را برجسته و منحصر به فرد می‌کند چیزی نیست غیر از انبوه عاطفه و احساس که از طریق کاربرد واژه‌هایی عاطفی و اغلب زنانه و مادرانه القا می‌شود.

ازدحام و پراکندگی در تصویرـ یکی از ویژگی‌های مهمّ ساختاری در اشعار نجاتی ازدحام و پراکندگی یکسان تصاویر است. با دقّت در هریک از اشعارِ او درمی‌یابیم پراکندگی تصاویر در هر بیت، مصراع یا پاره از اشعار به‌صورت یکسان و مساوی است. در اشعار مردّف، که اغلب نیز ردیف در آن‌ها فعل است، معمولاً در هر بیت یک تصویر مستقل ترسیم شده است و در دیگر اشعار نیز به‌طور متوسطّ هر مصراع و پاره یک تصویر را بازنمایی می‌کنند که بخشی از تصویر کانونی را ترسیم می‌کنند. بنابراین، ازدحام‌نداشتن تصویرها و پراکندگی یکدست و یکپارچهٔ آن‌ها، به‌ویژه در محور عمودی اشعار، از ویژگی‌های مهمّ و تأثیرگذار در ساخت و کلّیّت شعر است.

۳ـ نتیجه

آنچه حاصل این پژوهش است دریافتِ برخی ویژگی‌هایی است که به سخن نجاتی تشخّص و ادبیّت بخشیده است و آن‌ها را در سه سطح انسجام، آشنایی‌زدایی و تصویرگری می‌توان بررسی کرد. نجاتی نیز همچون بسیاری از شاعران کوشیده است،

با عدول از هنجارهای زبان عادّی، زبان شعر را از خودکاری دور کند و از این راه به شعرِ خود ادبیّت ببخشد. به همین منظور، از شیوه‌های مختلف آشنایی‌زدایی کمابیش استفاده می‌کند؛ امّا وجه غالب سخنِ او، در ایجاد آشنایی‌زدایی، به چهار صورت یعنی آشنایی‌زدایی معنایی (صور خیال)، غافل‌گیری در بیان مطالب، ساخت ترکیبات و تصاویر نو و گاه نیز ساخت واژگان جدید جلوه کرده است. او در شیوه‌های تصویرآفرینی نیز گاهی آشنایی‌زدایی می‌کند و، به‌جای به‌کارگیری تصاویر ثانویّه و کلیشه‌ای، اغلب به‌شیوهٔ توصیف و بازنمایی حقایق تصاویری نو می‌آفریند؛ چنان‌که می‌توان گفت وجه غالب تصویر در اشعار او به‌شیوهٔ توصیف و بازنمایی حقایق است. آشنایی‌زدایی معنایی، به‌ویژه ساخت‌های استعاری، بیشترین و آشنایی‌زدایی نحوی کمترین تأثیر را در ادبیّت اشعار نجاتی داشته است.

هر واحد شعری، در هر قالبی که باشد، واحدی منسجم و هماهنگ است که از شیوه‌های مختلف ایجاد انسجام و وحدت در آن بهره گرفته شده است. مهم‌ترین سازه‌ها در ایجاد انسجام در شعرِ نجاتی واژگان‌اند و با تعامل بینِ آن‌ها در محور عمودی، علاوه بر زیبایی و آرایه‌های ادبی، انسجام نیز ایجاد شده است. اغلب، رابطهٔ هم‌نشینی و ارتباط واژگان است که گره‌هایی انسجامی به‌ویژه در محور عمودی ایجاد می‌کند.

وحدت، در سه بُعد صورت و محتوا و عاطفه، در اشعار نجاتی، هماهنگی و اتّحاد ایجاد کرده است و انسجام شعرِ او را رقم زده است. وحدت عاطفی موضوع و شیوه‌های تصویری از جمله موارد وحدت در شعرِ اوست.

شعر نجاتی شعری حرفی، مستقیم و عاری از روح عاطفه و تخیّل نیست بلکه شاعر می‌کوشد، با ترسیم تصاویر تأثیرگذار، بر ادبیّت سخن و انگیزشِ آن بیفزاید.

شیوهٔ تصویرگری در سخن نجاتی بیشتر بر ترسیم تصاویر محض و توصیف مبتنی است و عامل برجستگی در آن‌ها عاطفه و احساس است.

در شعرهای نجاتی، تصویری کانونی می‌توان یافت که افزون بر موارد انسجام که ذکر شد از پراکندگی تصاویر و تزاحم و تداخل تصاویر نیز جلوگیری می‌کند.

خرده‌تصویرها، در تابلوی تصویری شعر، با یکدیگر در ارتباط‌اند و درحقیقت شکل‌گیری تصویر کانونی درگرو ارتباط و اندام‌وارگی خرده‌تصاویر است و این نیز عاملی برای ایجاد وحدت در شعرِ اوست.

در شعر نجاتی احساس و عاطفه مهم‌ترین و مؤثّرترین عنصر است و او آگاهانه این ابزار را به کار می‌گیرد؛ چنان‌که جای عاطفه در هیچ بیت یا مصراعی از شعرِ او خالی نیست و در این راه گزینش واژگان از محور جانشینی مهم‌ترین عامل است.

وجه غالب شعر نجاتی کاربرد واژگان مناسب و عاطفی است که بیانگر دنیای ذهنی و خطّ فکریِ اوست.

منابع

احمدی (۱)، بابک، *حقیقت و زیبایی* (درس‌های فلسفهٔ هنر)، نشر مرکز، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۰.
ـــــــ (۲)، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۸.
امامی، نصرالله، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، جامی، تهران ۱۳۷۷.
ایگلتون، تری، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عبّاس مخبر، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۸.
پرین، لارنس، *دربارهٔ شعر*، ترجمهٔ فاطمه راکعی، اطّلاعات، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۶.
تودوروف، تزوتان، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمّد نبوی، آگه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۲.
دیچز، دیوید، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ محمّدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، علمی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۳.
زرّین‌کوب، عبدالحسین، *ارسطو و فنّ شعر*، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۵.
صفوی، کوروش، *از زبان‌شناسی به ادبیّات*، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۰.

علوی‌مقدّم، مهیار، *نظریّه‌های نقد ادبی معاصر* (صورت‌گرایی و ساختارگرایی؛ با گذری بر کاربرد این نظریّه در زبان و ادب فارسی)، سمت، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۱.

عمران‌پور، محمّدرضا، «جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر»، *دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی شهید باهنر کرمان*، دورهٔ جدید، ش ۲۵، بهار ۱۳۸۸، ص ۱۵۹–۱۸۷.

غریب، روز، *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی* (و تأثیر آن در نقد عربی)، ترجمهٔ نجمه رجایی، دانشگاه فردوسی مشهد (مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات)، مشهد ۱۳۷۸.

کافی، غلامرضا و پروانه نجاتی، *در آشیان چکاوک* (مجموعه شعر حماسی)، رخشید، شیراز ۱۳۹۵.

موکاروفسکی، یان، *زبان معیار و زبان شعر*، ترجمهٔ احمد اخوّت و محمود نیکبخت، کتاب شعر، اصفهان ۱۳۷۳.

نجاتی (۱)، پروانه، *داغ و دغدغه*، نوید شیراز، شیراز ۱۳۸۹.

ـــــ (۲)، *شکستنی‌تر از آنم* ... (گزیده اشعار)، نشر تکا، تهران ۱۳۸۷.

Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, Routledge, London 1997.

Shklovsky, victor, "Art as Technique", *David Lodge* (modern critisicm and teory), Longman, London 1980.

Halliday, M. A. K. & R. Hassan, *Cohesion in English*, Longman, London 1976.

❑