

فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳: ۱۴۴-۱۲۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۱/۳۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۲۰

ایجاز و حذف در شعر معاصر

(با تکیه بر اشعار نیمایوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث،

سهراب سپهری و یدالله رؤیایی)

لیلا کردبچه *

چکیده

ایجاز، پیراستن کلام از حواشی و عناصر غیر لازم است، به گونه‌ای که بیشترین مضمون با ارائه کمترین کلمات بیان شود؛ شیوه‌ای که هر چند در ادبیات قدیم نیز به کار می‌رفته، توجه ویژه به آن را باید از مهم‌ترین دستاوردهای شعر معاصر دانست که علاوه بر موجز کردن کلام، تحوُّلی نیز در سازه‌های نحوی ایجاد کرده است. توجه شاعران معاصر به برخی از این شیوه‌ها، عملاً رویکردی به سازه‌های زبانی کهن است، اما برخی دیگر، از دستاوردهای زبانی ادبیات معاصر محسوب می‌شود. در این پژوهش، شیوه‌های رسیدن به ایجاز را در دو گروه عمده سازه‌های ایجازی و شیوه‌های حذف، در شعر گروهی از شاعران معاصر بررسی و آنها را با شیوه‌های حذف و ایجاز در ادبیات قدیم مقایسه کرده‌ایم، با این هدف که در کنار شناخت این شیوه‌ها در شعر معاصر، تأثیر سازوکارهای زبانی ادبیات قدیم را بر بخشی از سازه‌های ایجازی شعر معاصر و نیز نوآورانه‌بودن برخی شیوه‌های حذف را در شعر این روزگار نشان دهیم.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر، ایجاز، سازه‌های ایجازی، حذف و شیوه‌های حذف.

مقدمه

در دوره معاصر، تغییرات فرهنگی و اجتماعی و معیشتی، عملاً فرصت کمی برای پرداختن گسترده به ادبیات و آثار ادبی باقی گذاشته است، به گونه‌ای که دیگر اقبال و توجه چندانی به قالب‌های شعری بلندی چون مثنوی و قصیده نشده و مخاطبان به قالب‌های شعری، مضامین و تصاویر شاعرانه کوتاه‌تر و در نهایت به جملات کوتاه‌تر توجه بیشتری نشان می‌دهند. «در این شرایط، اغلب روابط انسانی، نیازها و لاجرم فرآورده‌های او، زیر نفوذ این روند شتاب‌آلود قرار می‌گیرد و هنر و ادبیات و شعر نیز بی‌تردید جدا از این شرایط نمی‌تواند باشد و به نظر می‌رسد در این اوضاع که بسیاری آن را بحرانی هم دانسته‌اند، شعر کوتاه، ملموس‌تر و در پاسخ به نیاز شاعران امروز و شعردوستان و مخاطبان ایشان، صادق‌تر است» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۵). به همین جهت توجه به فرم‌ها و قالب‌های کوتاه و از سوی دیگر، توجه به شیوه‌های رسیدن به ایجاز در سطح کلام، اهمیتی ویژه دارد. توجه شاعران معاصر به ایجاز در کلام، تنوع و توسعه در زبان شعر معاصر ایجاد کرده و به شیوه‌های گوناگون، زبان شعر را برجسته و متمایز نموده و از همین منظر، تحلیل و بررسی آنها را بسیار حائز اهمیت ساخته است.

پیشینه تحقیق و پژوهش در حوزه حذف و ایجاز، به مبحث «اطناب و ایجاز و مساوات» در علم معانی می‌رسد که تا سده چهارم هـ.ق. به صورت ضمنی و غیر مستقل مطرح می‌شد و از سده پنجم هـ.ق. بود که به تدریج استقلال یافت و تکمیل شد و آثاری چون «جامع‌العلوم» سگّاکي و «المطول» و «مختصر‌المعانی» تفتازانی پدید آمد. در آثار سده‌های بعد، بحث‌هایی با عناوین حشو و اعتراض‌الکلام و بسط و اطناب دیده می‌شود و پس از آن نیز در سده دوازدهم هـ.ق. در شبه‌قاره هند، با تفصیل بیشتری به این موضوعات پرداخته و آثاری نظیر «حدائق‌البلاغه» شمس‌الدین فقیر دهلوی تألیف شد.

اغلب این آثار، مبنی بر تبیین اغراض گوینده از انتخاب هر یک از سه شیوه ایجاز و مساوات و اطناب بوده و به جز برشمردن شیوه‌هایی چند برای اطناب و تقسیم ایجاز بر دو شیوه کلی «ایجاز حذف» و «ایجاز قصر»، توجه بیشتری به این مقوله نشده است. البته باید توجه داشت که همین توجهات کتاب‌های بلاغی نیز بیشتر متوجه قرآن کریم و

دیگر متون دینی بوده است؛ چنان که امروزه نیز دامنه این پژوهش‌ها به پایان‌نامه‌های دانشگاهی رسیده و پایان‌نامه‌های بسیاری در زمینه حذف و ایجاز در قرآن کریم تألیف شده است؛ نظیر پایان‌نامه «بررسی حذف به قرینه در قرآن مجید» از صفرعلی پایدار اردکانی، «تحلیل نحوی بلاغی اسالیب حذف در قرآن کریم» از سید رضا سلیمان‌زاده نجفی، «ایجاز و اطناب در برخی آیات قرآن کریم» از روح‌انگیز سلامی، «کارکردهای زیباشناختی ایجاز حذف در قرآن کریم» از محمود شهبازی و... .

اما گذشته از کتاب‌های بلاغی قدیم، شاید بتوان نخستین توجه جدی اما مختصر را به ایجاز در شعر، در بخش‌هایی از کتاب «صور خیال در شعر فارسی» محمدرضا شفیعی کدکنی دانست؛ آنجا که به برخی سازه‌های ایجازی در شعر حافظ اشاره می‌کند. پس از او نیز مصطفی علی‌پور در کتاب «ساختار زبان شعر امروز» به سازه‌های ایجازی در شعر نیما یوشیج پرداخته است. همچنین در این زمینه باید به برخی پایان‌نامه‌ها و مقالات دانشگاهی اشاره کرد؛ همچون مقاله «بلاغت حذف و ایجاز و رابطه آن با مجاز» از سید رضا نجفی و... .

اما تاکنون تحقیقی مستقل و جدی در حوزه شیوه‌های حذف و ایجاز در شعر فارسی صورت نگرفته است. به نظر می‌رسد پرداختن به ایجاز در شعر قدیم و معاصر، می‌تواند تحقیقاتی گسترده و فراگیر را شامل شود و امید آن می‌رود که این اثر، با تمام کاستی‌ها و نقایصی که دارد، بتواند گامی کوچک در ورود به این مبحث گسترده بردارد. جای خالی تحقیقات و پژوهش‌های جدی در حوزه ایجاز در شعر، ما را بر آن داشت تا با بررسی آثار برخی شاعران معاصر که توجهاتی به این مقوله داشته‌اند و نیز بررسی برخی متون ادبی قدیم که از کارکردهای ایجازی بهره‌مندند و در نهایت مقایسه دستاوردها در هر دو محدوده زمانی، به این مبحث مهم وارد شده و گامی در راستای شناخت شیوه‌های رسیدن به ایجاز برداریم.

در این پژوهش بر آنیم تا میزان توجه شاعران معاصر را به مقوله ایجاز در شعر بررسی کنیم، نیز با بررسی آثار ایشان، دریابیم که شاعران معاصر برای رساندن کلام خود به ایجاز و اختصار از چه شیوه‌هایی استفاده کرده‌اند. همچنین پرداختن به این

۱۲۴ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳

مسئله که آیا این شیوه‌ها در ادبیات قدیم نیز مسبوق به سابقه بوده‌اند یا از دستاوردهای شعر معاصر محسوب می‌شوند، از مهم‌ترین رویکردهای این پژوهش است.

برای رسیدن به نتیجه‌ای که پاسخگوی دغدغه‌های این پژوهش باشد، در بررسی اولیه، بخشی از متون ادبی قدیم را از نظر گذارندیم و در نهایت به غزلیات حافظ، آثار سعدی، قصاید خاقانی و تاریخ بیهقی رسیدیم که در آنها به ایجاز در کلام توجه شده است و پس از بررسی دقیق این آثار، از شیوه‌های ایجاز و حذف در آنها، نمونه‌برداری کردیم. همچنین در بررسی اولیه بخشی از شعر معاصر، توانستیم گروهی از شاعران را که به ایجاز در شعر توجه جدی داشته‌اند، شناسایی نموده و در مرحله بعد، با دقت بیشتری آثار ایشان (نیما، شاملو، اخوان، سپهری و رؤیایی) را مطالعه و نمونه‌برداری کنیم. سپس با بررسی نمونه‌ها در شعر معاصر، توانستیم به شیوه‌های ایجازی مورد استفاده شاعران معاصر دست یابیم، و در نهایت با بررسی نمونه‌هایی در ادبیات قدیم و مقایسه آنها با نمونه‌های موجود در شعر معاصر، میزان بکر و بدیع بودن و یا مسبوق به سابقه بودن این شیوه‌ها را تحلیل کردیم.

مبانی نظری

ایجاز، یعنی با کمترین الفاظ، بیشترین معنی را بیان کردن و به قول شمس قیس رازی، «لفظ اندک بود و معنی بسیار» (رازی، ۱۳۳۸: ۳۷۷). با این شرط که صرفه‌جویی در لفظ، به انتقال پیام خللی وارد نکند. در آثار ادبی، معمولاً صرفه‌جویی در الفاظ، نه تنها به ارائه معنی ضرری نمی‌رساند، بلکه آن را رساتر و مؤثرتر می‌سازد. به عبارت دیگر در نمونه‌های عالی ایجاز، کمترین الفاظ به خوبی بیشترین معنی را ارائه می‌دهد. به همین مناسبت از قدیم، سخن‌موجز را از هنرهای ادبی شمرده‌اند. در حقیقت «یکی از راه‌های بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل در زبان، که موجب تشخیص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، فشرده‌کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۱). با وجود این، علم معانی در یک تقسیم‌بندی کلی، ایجاز را منقسم بر دو نوع «ایجاز حذف» و «ایجاز قصر» دانسته است. «ایجاز حذف، با حذف قسمتی از کلام محقق

می‌شود و شرطِ بلاغت در آن، این است که در فهمِ معنی، خللی وارد نکند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۳). به عنوان نمونه در این بیت:

شب چو عقدِ نماز می‌بندم چه خورد بامداد فرزندم
(سعدی، ۱۳۷۳: ۱۰۰)

پس از مصراع اول، عبارت «در این فکر فرو می‌روم که...» محذوف و قابل دریافت است. همچنین باید به کارکرد برخی سازه‌های ایجازی اشاره کرد که در آنها با حذف رکنی از کلام، ایجازی بی‌بدیل شکل می‌گیرد. اما «در ایجاز قصر که بر مبنای گنجاندن معنی بسیار در الفاظ اندک استوار است، نباید حذفی در عبارات صورت گرفته باشد، بلکه متکلم باید مطلب مفصل یا تقریباً مفصّلی را بدون تکلف، در حداقل الفاظ ممکن بیان کند، چنان که درویش نیشابوری تمام ماجرای مغولان را در ایران چنین حکایت کرد که: آمدند و کشتند و کردند و سوختند و بردند و رفتند!» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۳).

نظریه «اطلاع»^(۱) نیز که از منظری دیگر به مسئله ایجاز می‌پردازد، علاوه بر شرایطی چند که برای بالابردن میزان اطلاع داده‌شده به مخاطب لحاظ می‌کند، اهمیتی ویژه نیز برای ایجاز و رعایت اقتصاد واژه‌ها قائل بوده و یکی از دلایل ارزشمندی ایجاز و خلاصه‌نویسی را این می‌داند که «هرچه مطلبی در تعداد کلمات کمتری گنجانده و بیان شود، میزان اطلاع داده‌شده آن، بالاتر می‌رود» (نجفی، ۱۳۷۷: ۲۲)؛ زیرا اصل اقتصاد، نقش بسیار مهم و تعدیل‌کننده‌ای در زبان دارد، به طوری که «هرگونه تغییر غیر اقتصادی که در صرف انرژی و تلاش، هزینه زیادی را بر نظام زبان تحمیل کند و مانع فهم باشد، به طور خودکار حذف شده و یا از آن اجتناب می‌شود» (زاهدی و شریفی، ۱۳۹۰: ۳۳). از سویی زبان، همواره گرایش به سمت سادگی و کوتاهی دارد و بهترین سخنان آن است که با استفاده از کمترین واژه‌ها، هم بیشترین معنی را در خود جای دهد و هم اصل رسانگی و ایصال^(۲) را رعایت کند؛ زیرا اگر ایجاز در سخن، به درهم ریختن نظم کلام و حذف روابط اجزای جمله و نادیده گرفتن قواعد نحوی زبان بینجامد، نه تنها حسن شمرده نمی‌شود، بلکه از عیوب زبان و از عوامل مخل فصاحت و بلاغت خواهد بود.

گروهی از شاعران معاصر که همواره در پی یافتن شیوه‌هایی برای خروج از هنجارهای زبان معیار و برجسته‌سازی زبان شعر بوده‌اند، به ایجاز به عنوان اصلی مهم و اساسی در زبان شعر، توجه شایان داشته و برای رسیدن به آن، شیوه‌های گوناگونی را به کار بسته‌اند؛ شیوه‌هایی که برخی در شعر قدیم سابقه داشته و برخی، تنها از مختصات و ویژگی‌های شعر معاصر بوده است.

بخشی از این روش‌ها، به استفاده از آن دسته از حروف و سازه‌ها مربوط می‌شود که روی در ایجاز دارند و استفاده از آنها منجر به حذف بخش‌هایی قابل حدس از سخن می‌شود، نظیر «واو»، «تا»، «را»، «هرچه» و «هرکه». برخی دیگر از روش‌ها نیز مربوط به حذف‌هایی با قرینه لفظی است و بخشی دیگر از روش‌های رسیدن به ایجاز، دربرگیرنده حذف‌هایی با قرینه معنوی است که در آنها بخشی از کلام، بدون وجود قرینه‌ای عینی حذف می‌شود و درک و دریافت بخش یا بخش‌های حذف‌شده بر عهده مخاطب است.

سازه‌های ایجازی

در زبان فارسی، برخی سازه‌های زبانی وجود دارد که شاعران با به کار بردن آنها، هم از ذکر گروهی از واژه‌ها بی‌نیاز شده و به ایجاز در کلام رسیده‌اند، و هم با دخل و تصرفی در زبان معیار، به مشخصه‌ای سبکی دست یافته‌اند. این سازه‌ها به انواعی چند منقسم‌اند.

«واو»

شفیعی کدکنی، «واو»های ایجاز را از «واو»های اختراعی حافظ می‌داند و معتقد است که «این «واو»، هیچ‌کدام از معانی معهود «واو» در زبان فارسی را ندارد و باید آن را «واو» حذف و ایجاز خواند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۳). این «واو»ها در حقیقت به معنی چند فعل محذوف «دیدم و دانستم و فهمیدم و احساس کردم و بر من مسلّم شد و...» به کار می‌رفته‌اند:

دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

(حافظ، ۱۳۶۰: ۱۱۵)

قیاس کردم و آن چشم جاودانه مست هزار ساحر چون سامریش در گله بود
(حافظ، ۱۳۶۰: ۱۳۰)

عهد تو و توبه من از عشق می بینم و هر دو بی ثبات است
(سعدی، ۱۳۸۲: ۴۵۵)

«واو» ایجاز در شعر معاصر، کاربرد محدودی دارد و بیشترین نمونه‌های آن در شعر سپهری دیده می‌شود. به عنوان نمونه در سطرهای زیر، «واو» ایجازی می‌تواند در معنای «و می بینم که...» و پیداست که...» باشد:

هوای حرف تو آدم را عبور می‌دهد از کوچه‌باغ‌های حکایات / و در عروق
چنین لحن / چه خون تازه محزونی! (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۰۹)

«هرچه» و «هرکه»

تقریباً همه دستورنویسان، سازه‌های «هرکه» و «هرچه» را ضمیر مبهم گفته‌اند، زیرا ابهام نهفته در آنها به دلیل عدم همراهی‌شان با اسم، باعث می‌شود تا مقدار و تعداد چیزها و اشخاص، مبهم باشد. مانند:

هرکه آمد عمارتی نو ساخت رفت و منزل به دیگری پرداخت
(سعدی، ۱۳۷۳: ۴۴)

در این تعریف، «هر» اگر قبل از اسم بیاید، توصیف مبهمی از آن اسم به دست می‌دهد و صفت مبهم است. مانند «هر مژه» در این بیت حافظ:

از بُنِ هر مژه صد قطره خون بیش چکد چون برآرد دلم از دست فراق فریاد
(حافظ، ۱۳۶۰: ۴۶)

اما «به نظر می‌رسد توصیف همانند و مشابهی که دستورنویسان از «هرکه» و «هرچه» ارائه کرده‌اند، در مورد «هرچه» چندان صادق نیست؛ زیرا برخلاف «هرکه» که به جای اسم محذوف می‌آید، «هرچه» گاهی نیز قبل از اسم آمده و آن را هر چند مبهم، تعریف

۱۲۸ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳
می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۲۹) و در این صورت به جای آنکه ضمیر خواننده شود، کارکردی
وصفی می‌گیرد:

هرچه دشنام، از لب‌ها خواهم برچید/ هرچه دیوار، از جا خواهم کند
(سپهری، ۱۳۸۴: ۳۳۹).

در شعر «نیما یوشیج» با نوع دیگری از «هرچه» مواجهیم که شکل کاربرد آن، با
کاربردهای دیگر «هرچه»، هم در زبان شعر و هم در زبان نثر، متفاوت است:
می‌رود شب‌پا، آنگونه که گویی به خیال/ می‌رود او، نه به پا/ کرده در راه
گلو، بغض گره/ هرچه می‌گردد با او از جا/ هرچه، هر چیز که هست از بر
او/ همچنان گوری دنیاش می‌آید به‌نظر (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۱۳۰).
علی‌رغم نظر مهدی اخوان ثالث^(۳)، نیما یوشیج همیشه «هرچه» را در معنای
«هرچیز» و «همه‌چیز» به کار نبرده است. اگر چنین بود، لزومی نداشت که در سطر پنجم
مثال یادشده، بعد از «هرچه»، «هر چیز» را در همان معنا بیاورد و شعرش را دچار حشو
کند. در حقیقت به نظر می‌رسد که در «هرچه» نوعی حذف اتفاق افتاده، حذفی از آن
نوع که در «واو»های ایجاز به آن اشاره کردیم.

در اغلب نمونه‌هایی از این دست در شعر نیما یوشیج، «هرچه» در معنای «هرچه» در
این جهان وجود دارد» است. به عبارت دیگر در «هرچه»، چند واژهٔ محذوفِ دیگر مستتر
است که در تحلیل زبانی شعر، خود را نشان می‌دهد. همین نوع کارکرد «هرچه» و
«هرکه» را در شعر سعدی نیز به کرات می‌بینیم:

چون مرا عشق تو از هرچه جهان بازاستد چه غم از سرزنش هرچه جهانم باشد
(سعدی، ۱۳۸۲: ۴۴۵)

هرکه سودای تو دارد، چه غم از هرکه جهانش نگران تو چه اندیشه و بیم از دگرانش
(همان: ۵۶۹)

و «تمام زیبایی شعر و هنر شاعر نیز در همین «هرچه جهان» و «هرکه جهان» است
که در آن نوعی حذف وجود دارد؛ یعنی بهره‌مندی از یک ساختار نحوی خاص که

ایجاز و حذف در شعر معاصر (با تکیه بر اشعار... / ۱۲۹

دیگران از آن غافل بوده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۲). در همهٔ این مثال‌ها از سعدی، «هرچه و هرکه»ی ایجاز با واژه‌های «جهان و دنیا» همراه شده که می‌تواند نشان‌دهندهٔ این امر باشد که «استخدام» هرچه و هرکه»ی ایجاز در شعر سعدی، تنها در توصیف یک کل، چون جهان موجه است؛ لیکن در آثار نیما، این کاربرد، حوزهٔ گسترده‌تری دارد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۳۲)؛ به گونه‌ای که آن را گاهی در ترکیب با عناصر گوناگون و گاهی بدون ترکیب با هیچ عنصری می‌بینیم و در هر دو حال می‌توانیم حوزهٔ معنایی گسترده‌ای برای آن در نظر بگیریم:

جاده خالی‌ست، فسرده‌ست امروز، / هرچه می‌پژمرد از رنج دراز (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۴۳۶).

هرچه با رنگ تجلی رنگ در پیکر می‌افزاید / می‌گریزد شب / صبح می‌آید (همان: ۴۹۷).

پس چراغی نهاد بر دم باد / هرچه از ما به یک عتاب ببرد (همان: ۷۵).
هرچه در دیدهٔ او ناهنجار / هرچه‌اش در بر سخت و سنگین / هرچه می‌گردد با او از جا (همان: ۴۱۷).

لیکن چه گریستن، چه طوفان / خاموش شبی‌ست، هرچه تنهاست (همان: ۳۳۲).
سریویلی گفت: «اما من ز هرکه دل بریدستم» (همان: ۲۴۹).

شیوه‌های حذف

شاعران معاصر از روش‌های متنوعی برای رسیدن به ایجاز استفاده کرده‌اند که بخش عمدهٔ آن به صورت حذف بخشی از کلام محقق شده است. در برخی از حذف‌ها، قرینه‌ای لفظی یا معنوی در کلام وجود دارد که مخاطب را در کشف بخش حذف‌شده یاری می‌کند، اما در برخی دیگر، عملاً قرینه‌ای وجود ندارد و آنچه هست در ذهن شاعر است، که یا مخاطب به کشف آن نائل می‌شود و یا آن را در نمی‌یابد و شعر را با ابهام مواجه می‌بیند. تنوع و توسعه که شاعران معاصر در استفاده از شیوه‌های گوناگون حذف به کار برده‌اند، به شعر معاصر تنوعی چشمگیر بخشیده و حتی در مواردی، منجر به

۱۳۰ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳

ایجاد ساختارهای شعری تازه‌ای شده است. در این شیوه‌های گوناگون، با حذف در مقیاسی کوچک مانند «ی» نکره، تا حذف در بزرگ‌ترین مقیاس‌ها مانند «شروع یا پایان یک شعر» مواجهیم و از این منظر می‌توانیم شعر معاصر را شعری بدانیم که با بهره‌گیری از شیوه‌های متعدد، به ایجاز رسیده است.

حذف به قرینه لفظی

حذف به قرینه لفظی آن است که «در خود جمله یا جمله پیشین و یا پسین، لفظی بیاید که گوینده یا نویسنده، به سبب آمدن آن لفظ، آوردن دوباره آن را لازم نبیند و آن را حذف کند» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۷۷: ۳۱۶). اساساً این شیوه، دخل و تصرف چندانی در هنجارهای زبان معیار محسوب نمی‌شود؛ زیرا این نوع حذف در زبان معیار نیز کاربرد دارد. اما گاهی نمونه‌های چشمگیری از حذف‌های به قرینه لفظی در زبان شعر امروز دیده می‌شود که ناشی از دقت و تأمل شاعر، به منظوری خاص بوده و با دقایقی همراه است که آن را از نرم زبان معیار خارج کرده است. به عنوان مثال در این نمونه:

گفتی / زنگیان / غم غربت را در کاسهٔ مرجانی آن گریسته‌اند و / من اندوه
ایشان را و / تو اندوه مرا (شاملو، ۱۳۷۲: ۱۹).

شاعر با حذف فعل‌های «گریسته‌ام» و «گریسته‌ای» به قرینه «گریسته‌اند»، پاره‌های آخر کلام را به «را» و «مرا» پایان داده که گذشته از هماهنگی صوتی میان آن دو، آوای حاصل از مصوت «آ» با عاطفهٔ اندوه و تأثیری که در شعر وجود دارد نیز متناسب‌تر شده است و «این پایان‌بندی سبب شده است که آوای سخن شاعر را که در نتیجهٔ اندوه، کم‌کم فرو می‌نشیند و در میان اندوه گم می‌شود، کاملاً احساس کنیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۸۴). علاوه بر این می‌بینیم که شاعر، اصل فعل «گریسته» را به قرینه لفظی و شناسه‌های «ام» و «ای» را به قرینه معنوی حذف کرده است. همین شیوه را با کارکرد هنری بیشتری در این سطر از رؤیایی نیز می‌بینیم:

من می‌روم و دنیا می‌ماند / نه او مرا، نه من او را (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۲)

در این نمونه از رؤیایی، مخاطب پس از کشف عبارات بدون حذف «نه او مرا می‌ماند/ نه من او را می‌مانم»، درمی‌یابد که اولاً فعل «ماندن» می‌تواند در معنای «شبیهِ بودن» نیز باشد، ثانیاً همین فعل در معنای لازم، به معنی «باقی ماندن» است و ثالثاً آن را در معنای متعدی، می‌توانیم به صورت «باقی گذاشتن، برجای گذاشتن» نیز تصوّر کنیم و هنر شاعر در این است که با در نظر گرفتن هر سه وجه معنایی، شعر او راه به جایی می‌برد.

در شعر معاصر، در مواردی نیز می‌بینیم که شاعر، یک فعل را چندبار پشت سرهم به قرینه لفظی حذف کرده و همین تعداد بالای افعال حذف شده است که زبان را از حالت عادی و متعارف آن خارج نموده است:

ما همچنان دوره می‌کنیم/ شب را و/ روز را/ هنوز را (شاملو، ۱۳۷۷: ۲۶).
می‌نجنید آب از آب، آن سان که برگ از برگ، هیچ از هیچ (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۲۷).

اهل کاشانم/ روزگرم بد نیست/ تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن
ذوقی/ مادری دارم بهتر از برگ درخت/ دوستانی بهتر از آب روان/ و
خدایی که در این نزدیکی ست/ لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند/ روی
آگاهی آب/ روی قانون گیاه (سپهری، ۱۳۸۴: ۴۲۲).

حذف به قرینه معنوی

در حذف به قرینه معنوی، «مفهوم کلی جمله‌ها و عبارات باعث حذف کلمه یا کلماتی در جمله می‌گردد و خواننده از روی سیاق کلام، کلمه محذوف را درمی‌یابد» (احمدی گیوی و...، ۱۳۷۷: ۳۱۷). این شیوه حذف در زبان شعر معاصر بسیار مورد توجه و استفاده قرار گرفته است؛ به گونه‌ای که یکی از شگردهای بسیار رایج در شعر زبان‌گرای امروز، چنین حذف‌هایی است، «تا از این راه، هم سخن به ایجاز برسد و هم هنجار زبان بشکند و خواننده نیز در تکوین شعر شریک گردد» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۸۷). چنان‌که در سطرهای زیر، فعل‌های پس از «عزا» و «دشنام» بر مبنای عرف زبان حذف شده، بی‌آنکه خللی در دریافت معنی ایجاد شود:

هلا، یک، دو، سه، دیگر بار / عرق ریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم
(اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۱۲).

این نوع حذف در زبان شعر امروز، نمونه‌های بی‌شمار دارد؛ نمونه‌هایی که در اغلب موارد به دلیل حذف رکن یا ارکانی از جمله، تأویل‌های گوناگونی پیش روی مخاطب می‌گذارد و گاه ممکن است مخاطب را به تأویلی نرساند و خواننده، در درک و دریافت شعر ناتوان بماند:

فریادی شو تا باران / و گرنه / مرداران! (شاملو، ۱۳۷۷: ۷۲).

نفس با خستگی در جنگ / من با خویش / پا با سنگ / چه راه دور! / چه پای
لنگ (همان، ۱۳۷۲: ۵۵).

در دوردست، آتشی اما نه دودناک / در ساحل شکفته دریای سرد شب /
پُرشعله می‌فروزد / آیا چه اتفاق؟ (همان، ۱۳۷۴: ۳۱).

مادرم ریحان می‌چیند / نان و ریحان و پنیر / آسمانی بی‌ابر / اطلسی‌هایی تر /
رستگاری نزدیک / لای گل‌های حیاط (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۳۶).

مادیانی تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد / خر فرتوتی در راه، من
مگس‌هایش را خواهم زد (همان: ۳۴۰).

هوای حرف تو آدم را / عبور می‌دهد از کوچه‌باغ‌های حکایات / و در عروق
چنین لحن / چه خون تازه محزونی! (همان: ۳۰۹).

نهاده سر به صحراها / گذشته از جزیره‌ها و دریاها / نبرده ره به جایی، خسته
در کوه و کمر مانده / اگر نفرین، اگر افسون، اگر تقدیر، اگر شیطان... (اخوان
ثالث، ۱۳۷۷: ۱۹).

همیشه خواب من از بستن کتاب / حالا کتاب باز من از خواب (رؤیایی،
۱۳۷۹: ۷).

شروع بی‌مقدمه

از دیگر شیوه‌های رسیدن به ایجاز در زبان شعر معاصر، شروع‌های بی‌مقدمه است. در این شیوه، شاعر شعر خود را بی‌مقدمه آغاز کرده و خواننده، بخش‌های آغازین و

ننوشته آن را بازسازی می‌کند. این شیوه، علاوه بر ماهیت هنجارشکنانه‌ای که دارد، تا حد زیادی می‌تواند شعر را به ایجاز برساند و شاعر را از بیان آنچه در سطرهای بعدی آشکار می‌شود، بی‌نیاز کند. شروع بی‌مقدمه شعر، از نوآوری‌های شعر معاصر است و در اینگونه شروع‌های بی‌مقدمه و نامتعارف، گویی مقدمه شعر در ذهن شاعر است و سراغ آن را از آنجا باید گرفت. اولین مصراع شعر، در واقع انگیزه و دنباله حادثه‌ای است که در ذهن شاعر گذشته است. به عنوان نمونه در این سطرها:

که زندان مرا بارو مباد / جز پوستی که بر استخوانم / بارویی آری، / اما گرد بر
گرد جهان / نه فراگرد تنهایی جانم (شاملو، ۱۳۵۲: ۱۳).

حرف «که» در آغاز مصراع اول، حرف ربطی است که جمله بعد از خود را باید به جمله قبل از خود پیوند دهد، اما در اینجا به دلیل نبودن جمله قبل در کلام، رابطه میان جمله مکتوب و جمله نامکتوب، در ذهن شاعر است. پس باید آنچه در ذهن شاعر مانده و در کلام حضور نیافته است، مطالبی در ارتباط با دیوار و زندان باشد. «شاعر می‌خواهد آنها را بازگو کند، اما از طریق زبان نمی‌گوید، بلکه از طریق نشانه‌ای غیر زبانی، عملاً این پیام را انتقال می‌دهد که جو نظام سیاسی حاکم بر جامعه، چنان خطرناک است که رخصت نمی‌دهد آنچه گفتنی است، آشکارا از ذهن به زبان بیاید» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۴۶) و این شیوه‌ای است که در شعر معاصر، بسیار به کار رفته و به شیوه‌های مختلف اجرا شده است:

... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود / گردها خوابید... (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۲۶).
... و اما این خبر، نز آن خبرهاست / نه از نفت و نه شط و نخل و خرماست
(همان، ۱۳۷۶: ۹۵).

شروع با «واو»

بررسی گنجینه ادب فارسی نشان می‌دهد که «در همه کتب منثور قدیم اعم از کتب تاریخ و کتب فنی ادبی و داستانی و تفاسیر، بیشتر فصل‌ها با واو عطف شروع می‌شود. من جمله شمس قیس رازی در کتاب خود «المعجم فی معایر اشعار عجم»، این کار را کرده است. نیز تقریباً همه نویسندگان قدیم پس از خطبه‌های سرآغاز کتاب خود که

۱۳۴ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳

حمد و نعتِ خدا و رسول و دعا و التجاست، غالباً پس از این مقدمات می‌نویسند: «و اما بعد...»^(۴) و آن وقت به مطلب و مقصود خود از تألیف می‌پردازند» (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۵۳۴-۵۳۵). اما «شاعران قدیم، معمولاً بیت یا مصراع را با «واو» عطف شروع نمی‌کرده‌اند، مگر آنجا که این حرف با کلمه دیگری ترکیب شده و صورت واحدی می‌یافته، مانند «وگر»، «ور»، «ویشان»، «وینان» و جز اینها...» (ناتل خانلری، ۱۳۴۹: ۹۰۶). نمونه‌های شروع بی‌مقدمه شعر با حرف «و» در آثار پیشینیان آنقدر کم است که نمی‌توان آن را پیشینه این نوع کاربرد قلمداد کرد. «ممکن است کسانی به بعضی موارد بسیار نادر و استثنایی در بلاغت سنتی شعر فارسی اشاره کنند و بگویند در شعر انوری هم اینگونه بدعت‌ها و بدایع دیده می‌شود، آنجا که در آغاز قصیده‌ای می‌گوید:

و علیک السلام، فخرالدین افتخار زمان و فخر زمین
اما باید توجه داشت که انوری این قصیده را در پاسخ فخرالدین خالد، در جواب این بیت او سروده:

سلام علیک، انوری! کیف حالک؟ مرا حال، بی تو نه نیک است، باری
بدیهی است که چنین یادآوری‌هایی به جاست، اما بر نادره حکم نتوان کرد»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۸۵-۲۸۶).

شاید بتوان اینگونه شروع‌های بی‌مقدمه را تحت تأثیر شعر اروپایی دانست. «شعر فارسی در طول هزارسال، اصول و مبانی بلاغی خاصی برای خود داشته که تا همین سال‌های برخورد با غرب، کمترین تغییری در آن روا نمی‌داشته‌اند؛ نظیر نوع سنت‌هایی که برای آغاز و انجام یک شعر در نظر می‌گرفتند. در طول تاریخ هزارساله شعر فارسی، هیچ‌گاه نشده است که شاعری بی‌هیچ مقدمه قبلی، شعرش را با «و...» شروع کند یا با «زیرا که...» و یا با «اما»، ولی امروز نمونه‌های خوبی از شعر فارسی داریم که با کلماتی از نوع «اما» و «چراکه» و «واو عاطفه» شروع می‌شود و این تأثیر مستقیم بلاغت شعر غربی است» (همان: ۲۸۴).

استفاده از «و» در ابتدای شعر، بسیار مورد توجه شاعران معاصر قرار گرفته است و در اینگونه موارد، «واو» کلید ورود مخاطب به درون شعر است. گویی شعر از میانه خود آغاز شده و شاعر، بخش یا بخش‌هایی از اندیشه و تجربه شعری خود را حذف کرده است. در این موارد «واو» عطف، جایگزین آن قسمت از تجربه شاعر می‌شود که حذف شده است. در حقیقت «واو»‌های آغازین شعر، به‌گونه‌ای «واو» ایجازند که در شعر معاصر مورد توجه قرار گرفته است:

و چهره شگفت/ از آن سوی دریچه به من گفت/ «حق با کسی ست که

می‌بیند» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۰۴)

و این منم/ زنی تنها/ در آستانه فصلی سرد (همان: ۲۴۵)

و با اینهمه ای شفاف!/ و با اینهمه ای شگرف!/ مرا راهی از تو به در نیست

(سپهری، ۱۳۸۴: ۱۸۹).

علاوه بر شروع شعر با «واو»، در شعر معاصر در موارد بسیاری نیز «واو» در ابتدای

سطرها و ابیات قرار گرفته است:

زیر باران نواهایی که می‌گویند: باد رنج ناروای خلق را پایان/ به رنج ناروای

خلق هر لحظه می‌افزاید/ مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید/ ...

«رستگاری روی خواهد کرد/ و شب تیره بدل با روز روشن گشت خواهد»

مرغ می‌گوید (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ۴۹۲).

نازک‌آرای تن ساق گلی/ که به جانش کِشتم/ و به جان دادمش آب/ ای

دریغا به برم می‌شکند (همان: ۴۴۴).

و ما چیزی نمی‌گفتیم/ و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۱۰).

مرد نقال از صدایش ضجه می‌بارید/ و نگاهش مثل خنجر بود (همان، ۱۳۸۳:

۸۵).

ما قلب‌هامان را به باغ مهربانی‌های معصومانه/ می‌بردیم/ و به درختان قرض

می‌دادیم/ و توپ با پیغام‌های بوسه در دستان ما می‌گشت/ و عشق بود، آن

حس مغشوشی که در تاریکی هشتی/ ناگاه محصورمان می‌کرد (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۷۹).

و آستانه پر از عشق می‌شود/ و من در آستانه به آنها که دوست می‌دارند/ و دختری که هنوز آنجا/ در آستانه پر عشق ایستاده، سلامی دوباره خواهم کرد (همان: ۸۳).

و دویدم تا هیچ/ و دویدم تا چهره مرگ، تا هسته هوش/ و فتادم بر صخره درد. از شبنم دیدار تو، تر شد انگشتم - لرزیدم (سپهری، ۱۳۸۴: ۲۵۷).

نظیر چنین کاربردی در شعر معاصر را در شعر قدیم نیز داشته‌ایم؛ آنجا که بیت با «و» شروع شده و به لحاظ مفهومی، معطوف به بیت یا سطر قبل از خود می‌شود:

و چرخ مهین است و کیهان زبر / که چرخ مهین معدن برج‌هاست
(ناصر خسرو، ۱۳۸۴: ۲۸۵)

و اگر بر تو ببندد همه ره‌ها و گذرها / ره پنهان بنماید که کس آن راه نداند
(مولوی، ۱۳۸۵: ۱۵۴)

شروع با «اما»

از دیگر شیوه‌های شروع بی‌مقدمه در شعر معاصر، باید به شروع شعر با «اما» اشاره کرد که از بلاغتی نو در تاریخ شعر فارسی خبر می‌دهد. «این نوع شروع بی‌مقدمه، یادآور تأثیرات بلاغت شعر اروپایی است و اینگونه با «اما» شروع کردن، در سنت بلاغی شعر فارسی روا نبوده است، اما نمونه‌اش در ادبیات انگلیسی، حتی در قدیم هم بسیار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۸۵). این تأثیرپذیری از شعر غربی به حدی است که حتی در شعر شاعری چون اخوان ثالث نیز که تماس مستقیمی با شعر اروپا نداشته، دیده می‌شود. اخوان ثالث، شعر درخشان «آنگاه پس از تندر» را بدین گونه آغاز می‌کند:

اما نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم/ بی‌آنکه یکدم مهربان باشند با هم
پلک‌های من (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۴۵).

و احمد شاملو نیز در چند مورد، همین شیوه را برای ورود به شعر برمی‌گزیند:
اما تنها/ یکی خنجر کج بر سفره سور/ در دیس بدل چینی (شاملو، ۱۳۵۶: ۹۸).

در مواردی که شعر با «اما» یا مترادف‌های آن آغاز می‌شود، «گویی شعر با سخنانِ راوی آغاز می‌شود و با کلمه «اما» نشان می‌دهد که راوی، داستانی را که مفصل است، از مقطعی که مهم‌تر و گفتنی‌تر است، شروع کرده و از مقدمه آن صرف‌نظر کرده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۴۲). در این حالت نیز حذفِ سطرهای شاید کم‌اهمیتِ پیش از «اما» به ایجازِ شعر کمک می‌کند.

شروع با «چراکه/ زیراکه»

در شعر معاصر، در مواردی نیز شعر با «چراکه، زیراکه، زیرا» و واژه‌های دیگری از این دست شروع می‌شود. در شعرهایی با آغازهای این‌چنینی، در حقیقت با پاسخ به سؤالی مقتدر مواجهیم و همین حذفِ سؤال و حدس‌زدنِ آن توسط مخاطب است که موجب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازیِ زبانی می‌شود:

زیرا در آسمان / شیرازه سفرنامه‌ام را / از آفتاب دوختم (رؤیایی، ۱۳۸۲: ۲۳).

زیرا خلاصه تن تو در انگشت‌های کپسولی است / که من خلاصه می‌شوم /

وقت جنون پوستی ارتباط / هر بار / که این کلید بار گشودن دارد (همان،

۱۳۴۷: ۷۶).

اینگونه «با معلول یا با پاسخ آغاز کردن نیز تأثیری است از بلاغتِ شعرِ فرنگی؛ چنان‌که شعر معروف «چهارشنبه خاکستر» تی. اس. الیوت نیز همین‌گونه آغاز می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۸۵).

پایان باز

در نظر گرفتنِ پایان باز، از دیگر نوآوری‌ها در شعر معاصر است که رویکردی به ایجاز حذف دارد و به هیچ‌روی در ادبیاتِ قدیم سابقه نداشته است. شاید شکل‌گرفتنِ چنین شیوه‌ای در شعر معاصر، علاوه بر تأثیرپذیری از اشعار غربی، تحت تأثیر صنعتِ سینما و گونه‌ای از ساختارِ فیلم موسوم به «open ending» باشد که پایانی باز دارد و به مخاطب این امکان را می‌دهد تا در شکل‌گیریِ فرجامِ آنچه می‌بیند، سهیم شود. از نخستین

۱۳۸ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳

نمونه‌های توجه به این شیوه، پایان‌بندی شعر «مرگ رنگ» سهراب سپهری است:
دریا، همه صدا/ شب، گیج در تلاطم امواج/ بادِ هراس پیکر/ رو می‌کند به
ساحل و... (سپهری، ۱۳۸۴: ۵۹).

و نیز پایان بخش نخست شعر «خوان هشتم و آدمک» مهدی اخوان ثالث:
قصه بی‌شک راست می‌گوید/ می‌توانست او، اگر می‌خواست/ لیک... (اخوان
ثالث، ۱۳۷۹: ۷۷).

سپهری چنین پایانی را برای شعرش در روزگاری رقم زده که این شیوه، چندان
مورد توجه و استقبال قرار نمی‌گرفته و چه بسا با مخالفت‌هایی هم مواجه می‌شده است،
و شاید همین عدم استقبال‌ها و یا مخالفت‌ها، دلیل محتاطانه‌تر برخورد کردن اخوان
ثالث در کاربرد این شیوه بوده است؛ چنان‌که می‌بینیم او این پایان‌بندی را برای نیمه
اول شعر دو بخشی «خوان هشتم و آدمک» در نظر گرفته و هنگامی که در آخرین سطر
«۱- خوان هشتم» می‌خوانیم:

می‌توانست او اگر می‌خواست، لیک...

بلافاصله در صفحه بعد و در ابتدای شعر «۲- آدمک»، ادامه شعر را می‌خوانیم:
سال دیگر، یا نمی‌دانم کدامین سال/ از کدامین قرن/ باز یک‌شب، یک‌شب
سرد زمستانی... (همان: ۷۸).

شاعران مورد بررسی در این پژوهش، با این شیوه بکر و نوآورانه، بسیار محتاطانه
برخورد کرده‌اند؛ چنان‌که مثلاً شاملو، این شیوه را نه برای پایان شعر، بلکه برای پایان
سطرها به کار بسته و با کاربرد «واو» در انتهای برخی سطرهایش، تداومی معنایی و
موسیقایی در کار خود ایجاد کرده است:

- باتلاق تقدیر بی‌رحم در پیش و/ دشنام پدران خسته در پشت و/ نفرین
مادران بی‌حوصله در گوش و/ هیچ از امید فردا در مشت (شاملو، ۱۳۷۸: ۱۰).
- می‌دانستند دندان برای تبسم نیز هست و/ تنها/ بردیدند (همان، ۱۳۷۹: ۱۳).
- شرقاشرق شادیانه به اوج آسمان/ شبنم خستگی بر پیشانی مادر و/ کاکل
پریشان آدمی/ در نقطه خجسته میلادش (همان: ۳۹).

هر چند شاعران مورد بررسی در این پژوهش، برخوردی محتاطانه با این شیوه حذف داشته‌اند، عملاً راه را برای شاعران پس از خود باز کرده‌اند، به گونه‌ای که کاربرد «واو» در انتهای سطر، در شعر برخی شاعران^(۵) پس از ایشان راه یافته، و ناتمام و بی‌پایان گذاشتن شعر در کار برخی شاعران دیگر^(۶) مورد توجه قرار گرفته و پس از آن، دامنه این نوآوری و هنجارشکنی، حتی به حوزه غزل نیز که همواره حریمی سنتی و حفاظت‌شده داشته، رسیده است.^(۷)

حذف «ی» نکره پیش از «که» موصولی

در شعر معاصر، حذف «ی» نکره پیش از «که» موصولی را، علاوه بر متأثر بودن از الزام به رعایت وزن عروضی، می‌توان ناشی از توجه به ویژگی‌های زبانی ادبیات قدیم نیز دانست؛ زیرا این شیوه در ادبیات قدیم نیز کاربرد بسیار داشته است:

«اکنون تاریخ که در آن بودم بر سیاقِ خویش برانم» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۶۲۳).

آه از این گریه که گه بندد و گه بگشاید گه به کعب آید و گاهی به کمر می‌نرسد
(خاقانی، ۱۳۸۷: ۷۱۲)

این شیوه حذف در شعر معاصر، ابتدا به طور گسترده در شعر نیما به کار رفت و از آنجایی که شعر نیما متکی به رعایت افاعیل عروضی بوده، یقیناً در کار بست آن، گونه‌ای از اجبار وزن نیز دخیل بوده است:

هنگام که گریه می‌دهد ساز / این دودسرشتِ ابر بر پشت / هنگام که نیلگون
دریا / از خشم به روی می‌زند مشمت (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۴۵۴).

جا که نام از چه کسان می‌گذرد / من که باشم که کسَم نام بَرَد؟ (همان: ۳۵۸).
می‌رسد ناله‌ای از جنگلِ دور / جا که می‌سوزد، دل‌مردده چراغ / کار هر چیز
تمام است... (همان: ۴۱۷).

دم که لبخنده‌های بهاران / بود با سبزه جویباران / از بر پرتو ماه تابان / در بُن
صخره کوهساران / هر کجا بزم و رزمی تو را بود (همان: ۲۹۸).

پس از نیما، حذف «ی» نکره پیش از «که» موصولی، به شعرهای نیمایی پس از او راه یافت:

۱۴۰ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳
وقت که آن سوی افق پنهان شوند / بازمی‌گردم به کوچه پاکشان (شاملو،
۱۳۳۶: ۶۲).

در کوچه‌های نجیبِ غزل‌ها که چشمِ تو می‌خواند (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۷۴).
و پس از آن، وارد شعر بی‌وزن شده است، اما سپیدسرایان توجه چندانی به آن نشان
نداده‌اند:
هنگام که با من است / هنگام هم اوست / و تو چرا می‌من (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۳۹).

حذف «آن» پیش از «که» موصولی

حذف «آن» پیش از «که» موصولی از دیگر حذف‌های احتمالاً متأثر از اجبار وزن
عروضی است که در شعر معاصر، نخست در شعر موزون و نیمایی به کار رفته است:
او همیشه چوبِ اندامِ درشتِ خویش را خورده‌ست / بی‌که خواهد یا زند
حتّی تلنگر هم (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۴۹).
... لیکن از اقصای تاریکِ سکوتش تلخ / بی‌که خواهد، یا که بتواند... (همان،
۱۳۷۵: ۱۳۹)
بی‌که فریادی از این قلبِ صبور / بچکد در شب من / بسته پیمان گویی / با
سکوتی، لب من (شاملو، ۱۳۳۶: ۴۹).

و پس از آن به طور محدود، وارد شعر بی‌وزن شده است:
قلبت را چون گوشی آماده کن / تا من سرودم را بخوانم؛ / ... / سرودِ فرزندان
دریا را / که در سواحل برخورد به زانو درآمدند / بی‌که به زانو درآیند، / و
مردند، بی‌که بمیرند (همان، ۱۳۷۷: ۱۹).
... بی‌که به پاسخ آوایی برآورد / آری / که کلام مقدسمان / باری / از خاطر
گریخت (همان، ۱۳۵۲: ۱۹).

حذف «آن» پیش از «که» موصولی، بیشتر در شعر اخوان ثالث و احمد شاملو دیده
می‌شود و بی‌آنکه اینگونه حذف در ادبیات قدیم، کاربرد چندانی داشته باشد، بر شعر این
دو شاعر دل‌بسته صورت‌های زبانی ادبیات قدیم، رنگ اصالت و قدمت می‌زند.

نتیجه‌گیری

رسیدن به سخنی موجز، با حفظ رسانگی و زیبایی کلام را باید از مهم‌ترین اهداف و دستاوردهای شعر معاصر دانست. شاعران معاصر به ایجاز توجهی شایان داشته و برای رساندن سخن خود به ایجاز و اختصار، از شیوه‌های گوناگونی استفاده کرده‌اند که به زبان شعر، تنوع و توسعه چشمگیر بخشیده است. شیوه‌های رسیدن به ایجاز را در شعر معاصر، می‌توان به طور عمده در دو گروه استفاده از سازه‌های ایجازی و کاربرد شیوه‌های گوناگون حذف تقسیم کرد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تنوع موجود در هر دو گروه، به‌ویژه در شیوه‌های حذف، شعر معاصر را هم در حوزه ساختارهای نحوی و زبانی و هم در حوزه ساختارهای شعری، بسیار متنوع کرده است. برخی از این شیوه‌ها در ادبیات قدیم نیز کاربرد داشته و توجه شاعران معاصر به آنها، در حقیقت به منزله رویکرد به سازه‌های زبانی کهن است، اما در کنار این شیوه‌ها، روش‌هایی نیز وجود دارد که از دستاوردهای ادبیات معاصر بوده و در ادبیات قدیم کاربرد نداشته است. از این حیث می‌توان برای شعر معاصر، امتیازی در حوزه ایجاز قائل شد.

پی‌نوشت

۱. «نظریه اطلاع» را ابوالحسن نجفی به تاریخ ۲۸ دی‌ماه ۱۳۷۰ به‌صورت سخنرانی ارائه کرد و در سال ۱۳۷۷، در شماره اول نشریه کارنامه چاپ شد. در این نظریه که نخستین بار هالیدی (۱۹۲۵) ارائه کرده و پس از او، دیگران نیز به آن پرداخته‌اند، به این مسئله توجه شده که چگونه می‌توان در یک اثر ادبی یا هنری و یا در هر زمینه کاری دیگر، توجه مخاطب را جلب کرد و بیشترین اطلاعی که انتظارش را ندارد، به او منتقل نمود. در این نظریه، کوتاه‌نویسی و اختصار از شیوه‌های مهم بالا بردن میزان اطلاع معرفی شده‌اند و اعتقاد بر این است که هرچه مطلبی در تعداد کلمات کمتری گنجانده و بیان شود، میزان اطلاع داده شده آن بالاتر خواهد بود (نجفی، ۱۳۷۷: ۱۸-۲۶).
۲. منظور از «رسانگی و ایصال» این است که در هر شیوه‌ای که شاعر برای برجسته‌سازی زبان خود به کار می‌گیرد، خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناسانه، از لحاظ رسانگی هم با اشکال

- ۱۴۲ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳
- روبه‌رو نشود و بتواند احساس گوینده را دریابد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳). به عبارتی نباید الزام به اصول جمال‌شناسانه، تأخیری در دریافت معنا ایجاد کند.
۳. مهدی اخوان ثالث در کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» معتقد است که نیما همیشه «هرچه» را در معنای «هرچیز» و «همه‌چیز» به کار برده است (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۴۹۸).
۴. این عبارت از خطبه‌های نهج‌البلاغه اخذ شده و به معنی «بعد از نام و یاد و حمد خدا، مطلب را شروع می‌کنیم» است که خود از نمونه‌های ایجاز است.
۵. سید علی صالحی به کاربرد «واو» در انتهای سطر، علاقه بسیار نشان داده است. او که شعرش اساساً شعری مطنب است، این شیوه را نه برای رسیدن به ایجاز، بلکه برای ایجاد تداومی موسیقایی به کار بسته است:
- یعنی جواب آن همه علاقه آیا / همین تو دور و / من دور و / گریه‌ها مان که بی‌گفت و گو؟ (صالحی، ۱۳۸۷: ۷۷۶)
۶. به عنوان نمونه، هرمز علی‌پور در دوره‌هایی از شاعری خود، از هر پنج شعر، پایان دو شعر را ناتمام گذاشته:
- من بلد نیستم بخوابم، ولی شما... (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۳۵).
- و همیشه کسی هست که قلبش را در دست بگیرد / و گریه را سر دهد تا... (همان: ۱۰۹).
۷. اغلب غزل‌سرایان جوان در دهه‌های اخیر، به ساختار پایان باز، در کنار دیگر شیوه‌های برجسته‌سازی، توجه نشان داده‌اند:
- نگاه دخترکی سال سوم انگور و حال و روز دلم باز می‌دهد خبر از...
(خوانساری، ۱۳۸۱: ۸۵)
- و مرد بی‌مورد، می‌رود و می‌میرد و پیش از مردن می‌خورد تأسف که...
(میرزایی، ۱۳۷۸: ۱۵)
- آهسته دور می‌شود از قلب سرد مرد با قامتی شکسته و پایی که لنگی‌اش...
(عباسلو، ۱۳۸۴: ۲۵)

منابع

- احمدی گیوی، حسن و حسن انوری (۱۳۷۷) دستور زبان فارسی ۱، چاپ بیستم، تهران، فاطمی.
اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۵) آخر شاهنامه، چاپ سیزدهم، تهران، مروارید.
----- (۱۳۷۶) تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم، چاپ پنجم، تهران، مروارید.
----- (۱۳۷۷) از این اوستا، چاپ یازدهم، تهران، مروارید.
----- (۱۳۷۹) در حیاط کوچک پاییز در زندان، چاپ یازدهم، تهران، زمستان.
----- (۱۳۸۱) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چاپ پنجم، تهران، زمستان.
----- (۱۳۸۲) زندگی می‌گوید اما باز باید زیست، چاپ یازدهم، تهران، زمستان.
----- (۱۳۸۳) زمستان، چاپ بیستم، تهران، زمستان.
اسفندیاری، علی (نیما یوشیج) (۱۳۷۱) مجموعه اشعار، تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.
بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین (۱۳۸۱) تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، چاپ هشتم، تهران، مهتاب.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) سفر در مه (ویراست جدید) تهران، نگاه.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۰) دیوان حافظ، تصحیح قاسم غنی، چاپ سوم، تهران، اقبال.
حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران، ثالث.
خاقانی، بدیل‌بن علی (۱۳۸۷) دیوان خاقانی، ویراسته میر جلال‌الدین کزازی، چاپ دوم، تهران، مرکز.
خوانساری، هادی (۱۳۸۱) کلاویای شکسته، تهران، نیم نگاه.
رازی، شمس قیس (۱۳۳۸) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.
رؤیایی، یدالله (۱۳۴۷) از دوستت دارم، تهران، روزن.
----- (۱۳۷۹) هفتاد سنگ قبر، گرگان، آژینه.
----- (۱۳۸۲) دلتنگی‌ها، گرگان، آژینه.
زاهدی، کیوان و لیلا شریفی (۱۳۹۰) فرهنگ اختصارات فارسی، تهران، رهنما.
سپهری، سهراب (۱۳۸۴) هشت کتاب، چاپ چهل و چهار، تهران، طهوری.
سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۷۳) گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.
----- (۱۳۸۲) کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، زوار.
شاملو، احمد (۱۳۳۶) هوای تازه، تهران، نیل.
----- (۱۳۵۲) شکفتن در مه، چاپ دوم، تهران، کتاب زمان.
----- (۱۳۵۶) دشنه در دیس، تهران، مروارید.

- (۱۳۷۲) ققنوس در باران، چاپ پنجم، تهران، نگاه.
- (۱۳۷۴) باغ آینه، چاپ هفتم، تهران، مروارید.
- (۱۳۷۷) مرثیه‌های خاک، چاپ هشتم، تهران، نگاه.
- (۱۳۷۸) ترانه‌های کوچک غربت، تهران، زمانه.
- (۱۳۷۹) حدیث بی‌قراری ماهان، تهران، مازیار.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱) موسیقی شعر، چاپ هفتم، تهران، آگه.
- (۱۳۹۰) با چراغ و آینه، تهران، سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) بیان و معانی، چاپ دوم، تهران، میترا.
- صالحی، سید علی (۱۳۸۷) مجموعه اشعار، چاپ سوم، تهران، نگاه.
- عباسلو، مژگان (۱۳۸۴) مثل آوازهای عاشق تو، تهران، هزاره ققنوس.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸) ساختار زبان شعر امروز، چاپ سوم، تهران، فردوس.
- علی‌پور، هرمز (۱۳۸۰) ۵۴ به دفتر شطرنجی، تهران، نیم‌نگاه.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲) مجموعه اشعار، به کوشش الهه غیوری، تهران، راستین.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۵) گزیده غزلیات شمس، به کوشش محمدرضا شفیی کدکنی، چاپ نوزدهم، تهران، امیرکبیر.
- میرزایی، محمدسعید (۱۳۷۸) مرد بی‌مورد، تهران، شانی.
- ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۴۹) تاریخ زبان فارسی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- ناصرخسرو قبادیانی (۱۳۸۴) دیوان، با نظارت جهانگیر منصور، چاپ چهارم، تهران، نگاه و ژرف.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۷) «نظریه اطلاع»، نشریه کارنامه، دوره اول، شماره ۱، دی‌ماه، صص ۱۷-۳۱.
- نوذری، سیروس (۱۳۸۸) کوته‌سرایبی، تهران، ققنوس.