



<https://ui.ac.ir/en>

Journal of Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 13, Issue 1, No.34, Spring 2021, pp. 77-96

Received:19/11/2020 Accepted:10/01/2021

A Constructional Analysis of Lexis in Two Poetry Books *Raha* and *Nafeh* by Fereidoon Tavalloli

Ali Mohammad Mahmoodi*

*Corresponding author: Instructor, Persian Language and Literature, Eghlid Higher Education Center, Eghlid, Iran.
Ali.m.mahmoodi64@gmail.com

Elham Rastad

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Eghlid Higher Education Center, Eghlid, Iran.
Erastad@eghlid.ac.ir

Abstract

Fereidoon Tavalloli is one of the pioneers of transformation in the language and imaginaries of contemporary Persian poetry. He has stepped into the world of poetry with a modernist approach. He has also expressed his ideas about innovation and the necessity of transformation, as a manifest, in the preface of his poetry books, *Raha* and *Nafeh*.

The purpose of this research is to study the language of Tavalloli's Charparees (four-part poems) in terms of lexical network, adverbs, and adjectives in his two books *Raha* and *Nafeh*. The statistical population was the poems of these two books, including the first poems of 1941 to 1961, which are spiritually and linguistically innovative. The research method was descriptive-analytical to examine the techniques of making adverbs and adjectives in the poems linguistically and aesthetically. This study shows that the innovation had the first place in Tavalloli's language, and that he has made considerable efforts in the use of a new wide variety of adverbs and adjectives.

In addition, thanks to the coherent language and forms of imagination associated with romanticism school, he could create the semantic and linguistic networks very well in the mental feature of his poems. The results also show that many of Tavalloli's Charparees have a superficial form because of paying too much attention to making new words and melodies. Such words are representatives of the poet's sad feelings. Most of the previous researches on Fereidoon Tavalloli's poetry has concentrated on the school of romanticism in his poetry. However, the linguistic dimensions of his poetry and innovation have been less studied.

According to this research, Tavalloli's poetic style is recognizable by the use of many new adjectives. The number of adverbs and adjectives and their diversity have formed the lexical network of Tavalloli's romantic style. Moreover, the huge number of words of common categories such as adjectives and adverbs in *Raha* and *Nafeh* shows the poet's careful attention to such groups of words in his poetry.

Keywords: Fereidoon Tavalloli, romanticism, language, adjective making, adverbs variety, word network.

References

- Abedi, K. (2011). *In memory of the homeland (life and poetry of the King of Spring Poets)*. Tehran: Thaleth.
- ——— (2007). *In the clear poetry, life, and poetry of Houshang Ebtehaj*, 2nd ed. Tehran: Thaleth.
- Alipour, M. (2008). *The Structure of Today's Poetry Language*, 3rd ed. Tehran: Ferdows.
- Babachahi, A. (2001). *The Enchanting Song, the poem and the life of Fereidoon Tavalloli*. Tehran: Thaleth.
- Bahmani Motlaq, Y. (2012). "Analysis of the structure and content of Fereidoon Tavalloli's poems", *Stylistics of poetry and prose (Bahar -e- Adab)*, 4(5): 39-56.
- Braheni, R. (1968). *Gold in Copper*, 3rd ed., 3 vols. Tehran: Zamaneh.

- Ebadian, M. (1989). *An Introduction to Style and Stylistics in Literature*. Tehran: Jihad Publications, University of Tehran.
- Ghanipour Malekshah, A; Mohseni, M & Khoshekhrokh. A (2016). "Fundamentals of Repetition in the Poems of Qaisar Aminpour", *Literary Arts*, 3 (8): 29-42.
- Hasanli, K. (2007). *Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry*, 1st ed. Tehran: Thaleth.
- Hoquqi, M. (1989). *Poetry and Poets*. Tehran: Negah.
- Imranpour, M. R. (2007b). "The artistic functions of adverbs and adverbial groups in poems". *Quarterly Journal of Literary Research*, 18(5): 77-102.
- ————— (2007a). The importance of elements and structural features of words in the selection of poetry words, *Gohar Goya*, 1(1): 153-183.
- Karimi, A; Rezaei, A. & Rezvan M. N. (2018). Adjective-making and adjective-removing in the Persian language from the perspective of the language typology. *Quarterly Journal of Studies in Languages and Dialects of the West of Iran*, 20(6): 91-107.
- Khanlari, P. N. (1987). *Seventy words (art and poetry)*. 1st ed. Tehran: Tus.
- Kupa, F. & Mohsen, E. (2011). Black Nature and Contemporary Persian Poetry. *Literary Criticism*, 13(4): 143-170.
- Naderpour, N. (2011). "Conversation with Nader Naderpour, a contemporary poet, about. Khanlari and Tavalloli", *Bukhara Magazine*, 85 (14): 84-91.
- Nowruzi Davoodkhani, N. (2012). Meanings, images, and interpretations of death in the poems of Sohrab Sepehri and Fereydoon Tavalloli, *Journal of Lyrical Literature*, Sistan and Baluchestan University, 18(10):185-197.
- Rezaadoost, Sh, Ojaq Alizadeh, Sh & Amir Hosein. M. (2019). Analysis of similar and similar realms in the poems of Fereidoon Tavalloli. *Journal of Literary Arts*, 4(11): 143-158.
- Roozbeh, M. R. (2000). *The evolution of Persian lyric poetry from the Constitution to the Islamic Revolution*. Tehran: Rozaneh.
- ————— (2002). *Contemporary Iranian Literature (Poetry)*. Tehran: Roozgar.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2008). *Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy*, 3rd ed. Tehran: Zavar.
- ————— (2011). *With lights and mirrors: In search of the roots of the evolution of contemporary Persian poetry*, 2nd ed. Tehran: Sokhan.
- Shams Langroudi, M. (1991). *Analytical History of New Poetry (1905 - 1980)*. 4 vol. Tehran: Markaz.
- Sharifi, Faiz. (2017). *Fereidoon Tavalloli: Fereidoon Tavalloli 's poem from the beginning to today; (Poetry of our time)*, Tehran: Negah.
- Soleimanian, H. R. (1393). A look at the language of mystics from the perspectives of epistemology and linguistics, *Literary Research Quarterly*, 11(2): 143-166.
- Taslimi, A. (2010). *Propositions in Contemporary Literature (poetry)*. Tehran: Akhtaran.
- Tavalloli, F. (1967). *Raha*, 3rd ed. Shiraz: Kanune Trbiat. Tehran: Ziba Printing House.
- ————— (1997). *Blue flame, Selected poems of Tavalloli's Raha, Nafe, Puyeh, Shegarf, Bazgasht and Tazeha*. Tehran: Sokhan.
- ————— (1962). *Nafe*, 1st ed. Tehran: Zendgi.
- Zarghani, S. Mi (2015). *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry (The Flow of Iranian Poetry in the Twentieth Century)*, 3rd ed. Tehran: Thaleth.
- Zarrinkoob, A. (1992). *Poetry without lies, Poetry without masks, discussion of poetic techniques and critique of Persian poetry*, 3rd ed. Tehran: Elmi Publications.
- Zarrinkoob, H. (1979). *Perspectives on New Persian Poetry*. Tehran: Toos.
- Aminpour, Q. (2007). *Tradition and innovation in contemporary poetry*, 3rd ed. Tehran: Amirkabir.
- Kordbache. L; Aghahseni, H. & Seyed Morteza, H. (2017). Use of adjectives in contemporary poetry, *Literary Arts*, University of Isfahan, 2 (9): 1-16.

فنون ادبی

نوع مقاله: پژوهشی

سال سیزدهم، شماره ۱ (پیاپی ۳۴) بهار ۱۴۰۰، ص ۷۷-۹۶

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱

شبکه واژگانی، صفت و قیدسازی‌های فریدون توللی در چارپاره‌های رها و نافه

علی محمد محمودی*، دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، مدرس مدعو مرکز آموزش عالی اقلید، اقلید، ایران

ali.m.mahmoodi64@gmail.com

الهام رستاد، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز آموزش عالی اقلید، اقلید، ایران

Erastad@eghlid.ac.ir

چکیده

فریدون توللی از پیشاهنگان تحول‌خواهی در زبان و تصویر شعر فارسی معاصر است. این شاعر با رویکردی نوگرایانه به وادی شعر گام نهاد و نظرات مبتنی بر نوآوری و لزوم تحول در شعر را در دیباچه دفتر شعر «رها» درج کرد؛ اما در ادامه مسیر دچار فترت شد و باز به دامان غزل و قصاید سنتی در دفتر اشعار «شگرف» و «بازگشت» پناه برد. هدف پژوهش پیش‌رو بررسی زبان چارپاره‌های توللی از نظر شبکه واژگانی، قید و صفت در دو دفتر رها و نافه است. جامعه آماری انتخاب شده، اشعار دفتر «رها» و «نافه» است که اشعار نخستین شاعر از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ را دربر می‌گیرد؛ چراکه آن اندک مایه جان و زبان نوآورانه در همین دو دفتر شعر وی شکل گرفته است. در این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی کوشش شده است شگردهای ساخت صفت و قیدسازی اشعار رها و نافه بررسی و تحلیل زبانی و آماری شود. این مطالعه نشان می‌دهد توللی در ساحت زبانی، نوآوری را سرلوحه کار خود قرار داده و در زمینه کاربرد قیدها و صفت‌سازی‌های نو و متعدد و متنوع کوشش کم سابقه‌ای کرده است. همچنین در بحث فرم ذهنی قالب چارپاره نیز به مدد زبان و صور خیال منسجم و هم‌پیوند با مکتب رمانتیسیم به‌خوبی توانسته است شبکه‌های معنایی و واژگانی را در فرم ذهنی اشعارش ایجاد کند. نتیجه دیگر این مطالعه نشان می‌دهد توللی در بیشتر چارپاره‌ها به دلیل توجه بیش‌ازحد به نوآوری در ساخت کلمات و ترکیبات خوش‌آهنگ، فرم شعر را سطحی و کلیشه‌ای عرضه کرده است.

کلید واژه‌ها: فریدون توللی، رمانتیسیم، زبان، فرم ذهنی، صفت، قید، شبکه‌های واژگانی.

۱. مقدمه

درباره شعر رمانتیک دهه‌های ۲۰ تا حدود ۵۰ مطلب‌های بسیاری در مقالات و کتاب‌های تحلیلی نوشته شده است. از جمله گفته شده است: «در بررسی‌های شعر معاصر، کسی چون توللی در شاخه شاعران رمانتیک جا داده می‌شود و همین موضوع باعث شده است بسیاری از کسانی که شناختی از او اندیشه‌های اجتماعی-سیاسی‌اش ندارند، در پیوند با زندگی اجتماعی او به داوری‌های نادرستی بپردازند» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۶۶). شهرت توللی بیشتر از هر چیزی مرهون نخستین کنگره

*مسئول مکاتبات

نویسندگان بود که در تیر ۱۳۲۵ برگزار شد و توللی توانست به خوانش دو شعر مهم «مریم» و «شیبورا انقلاب» دست یابد و در همانجا تحسین اهل ادب را برانگیخت (نک. عابدی، ۱۳۹۰: ۱۰۶). با گذشت زمان، نقدهای سازنده از شعر و شخصیت این شاعر کمتر شد و بیشتر به کم‌انگاشت و به حاشیه بردن مضامین شعری او و حتی شخصیت وی و هم‌قطارانش پرداخته شد. در این میان منتقدانی نیز با نقدی منصفانه به شعر این شاعر نگریستند. خانلری، درباره توللی گفته بود: «همین که «سخن» کار خود را از سر گرفت، فریدون توللی با آن همکاری کرد. این دوران زندگانی او زمان شور غلیان عاطفه و شکفتگی طبع او بود، شعرهایش تنها در سخن منتشر می‌شد و خواستاران آن آثار او چشم به راه این مجله بودند» (خانلری، مجله آینده: ۱۱-۱۲: ۷۵۶). شفیعی نیز در این زمینه باور دارد: «باید بپذیریم که توللی یکی از چهره‌های برجسته حرکت رمانتیسم در شعر فارسی است؛ اما از سوی دیگر می‌توان به فضای نگاه کرد. فرض کنیم سراینده مجموعه «رها» و مؤلف «التفصیل» در همان کودتای ۱۳۳۲ کشته شده یا به مرگ طبیعی در گذشته است؛ در این صورت توللی آن جوان پرشور و سی‌و‌اندساله ناآرام است که مورخان تاریخ ادبیات قرن حاضر، به‌هیچ‌روی نمی‌توانند پایگاه او را به‌عنوان یک پیشاهنگ «شعر نو» انکار کنند» (۱۳۹۰: ۵۰۳ و ۵۰۶). شمس لنگرودی نیز چنین گفته است: «توللی بی‌گمان یکی از مؤثرترین شاعران نوپرداز ما بود. هرچند از سرشاخه اصلی رمانتیسیسم در شعر نو ایران شد که به گمان بسیاری، برای مدتی شعر را از حرکت بازداشت، ولی این عده توجه ندارند که فقط قدرت توللی شاعران نوپرداز را به‌دنبال خود نکشید. در این قضیه ضعف تألیف نیما هم از عوامل مؤثر در کشیده‌شدن شاعران به‌سوی توللی بود و مهم‌تر از همه مگر رمانتیسم و در شکل پخته‌اش، سمبولیسم، از عمیق‌ترین ریشه‌های روح آب نمی‌خورد و مگر بودلر هنوز از بزرگ‌ترین شاعران جهان نیست؟» (۱۳۷۰: ۳۱۱). حقوقی نیز اشعار توللی -و به تبع آن، دیدگاه‌های او در خصوص شعر- را پس از شهریور بیست موجی از جریان عظیم می‌داند که بعدها همراه با جریان راستین شعر نو امروز به راه می‌افتد و حتی سال‌ها شعر ارجمند نیما را از درخشش بازمی‌دارد (۱۳۶۸: ۲۴) و به باور زرین‌کوب «توللی را خاصه از جهت محتوایی غنایی و عاشقانه، باید بنیان‌گذار شعر نو تغزلی خواند. درد و تلخی و مرگ و تنهایی و ناکامی از یک‌طرف، عشق و شهوت و گناه و لذت‌جویی از سوی دیگر، محتوای اشعار غنایی توللی را به وجود می‌آورد و فضای شعر او را پر می‌کند» (۱۳۵۸: ۹۹).

بنابر جایگاه مؤثر این شاعر و شعر جریان‌ساز او، لازم است ضمن توجه به محتوا، در تحقیقاتی مستقل زبان و ساختار شعر او نیز تحلیل و بررسی شود. هدف این پژوهش نیز بررسی و نقد زبان شعر توللی و ظرفیت‌های تازه‌ای است که او به کار بسته است.

۲. بیان مسئله

تاکنون بیشتر پژوهش‌ها و مطالعات درباره فریدون توللی به مباحث محتوایی و مکتب رمانتیسم شعر او توجه داشته است؛ درحالی‌که ابعاد زبانی شعر این شاعر و نوآوری او کمتر بررسی شده است. توجه به دایره واژگانی توللی و شبکه درهم‌تنیده صفت‌ها و قیده‌های بسیار زیاد و متنوع در جایگاه موسیقی کناری قالب چارپاره، نشان می‌دهد این شاعر به بحث نوآوری و تنوع‌پردازی ساخت انواع صفت و قید همت ویژه‌ای به کار بسته است. برای مثال، در یک بند از چارپاره، ۸ صفت متنوع به موازای دیدگاه زبانی و رمانتیک خودش بر ساخته است:

و چه تب‌ها که به شب‌های گرانبار و خموش

غم دیرینه برانگیخت از این جان تباه

من شوریده به یاد تو درین کلبه تنگ

دل افسرده رها کرده به پندار سیاه

(توللی، ۱۳۷۶: ۱۶۷)

همچنین بند اول چارپاره «کاخ گمان» در دفتر *نافه*، ۸ صفت (روان سوزِ روان‌کاه، سبک‌جوشِ سبک‌سوز، هنرزیای هنرسای، شب‌افزای تب‌افروز) را براساس نشانه‌های زبانی رمانتیک و شبکه‌های واژگانی خاص آن (خشم، هنر، شب، تب، کاویدن، کاهش، سوختن و فرسودن) کنار هم قرار داده است (نک. همان: ۱۹۸).

این‌گونه شعرها را باید در واقع پل‌ها و پله‌های آشتی و آشنایی با نیما و شعر نو نیمایی دانست (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۶۷). یک نگاه کوتاه به سیر تحول شعر توللی این نکته را مدلل می‌کند که هرچه این شاعر به خصوصیات و فردیات زندگی خود بیشتر توجه می‌کند، به همان نسبت به «ترکیب‌سازی»ها و کلمات «خوش‌آهنگ» نیز بیشتر می‌پردازد. شعر توللی از آغاز جنبه «حدیث نفس» یا «ترجمه‌حال» داشته و نیز از اول، دارای «ترکیب‌سازی»ها و واژه‌های پرشکوه و خوش‌تراش بوده و نیز از ابتدا، شاعر می‌کوشیده است تا ترکیبات تازه‌ای بسازد و آنها را به‌تدریج، در اشعار خود بگمارد. اما این نکته گفتنی است که هرچه بر «سن» شاعری توللی افزوده می‌شود، تمایل به بیان احساسات و حوادث خصوصی از یک‌طرف و علاقه به واژه‌های «خوش‌آهنگ» و ترکیبات «زیبا» از طرف دیگر، در او فزونی می‌گیرد تا بدانجا که در دو مجموعه اخیرش «نافه» و «پویه» به حد افراط و مبالغه می‌رسد (نادری‌پور، ۱۳۹۰: ۲۲۸). گفتنی است این صفت‌سازی توللی عامدانه و با انتخاب بوده است و شاعر به محور جان‌نشینی و هم‌نشینی آگاه بوده است؛ از آنجاکه گفته‌اند اجزای شعر رمانتیک ایران به نحوی میکائیکی – نه انداموار – در کنار یکدیگر گذاشته می‌شوند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۲)؛ بایسته است این دیدگاه بیشتر بازنموده و نقد شود. بر این اساس پس از مطالعه دفتر شعر «رها» و «نافه» (اشعار ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۹) و استحصا و استخراج شبکه‌های زبانی و صفت‌ها و قیدها در چارپاره‌های توللی، این موارد تجزیه و تحلیل زبانی می‌شود؛ این مطالعه ضمن نقد ساختار شبکه‌ی واژگانی اصلی شعر توللی، مبحث «قید» و «صفت» شعر این شاعر را به‌شکل توصیفی-تحلیلی بررسی و نقد کرده است.

۳. پیشینه پژوهش

درباره زبان و ساختار زبان شعر معاصر در کتاب‌های نقد شعر در کتاب‌های دانشگاهی و مقالات علمی به‌شکل گاه درخور و گاه اجمالی و گاه بسیار سطحی و گذار بررسی‌هایی انجام گرفته است؛ از جمله پورنامداریان در کتاب *خانه‌ام ابری است*، درباره مسئله زبان شعر نیما و «فاصله انداختن میان موصوف و صف»، «تقدم صفت بر موصوف» بحث کرده است (۱۳۹۱: ۱۵۸). حسن‌لی نوآوری‌های زبانی (صفت و قیدهای تازه) شعر نیمایی و اشعار شاعرانی چون نیما، شاملو، فروغ و اخوان و ... را با ذکر نمونه‌هایی بررسی کرده (۱۳۸۶: ۱۵۲-۱۶۵) و علی‌پور در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* (۱۳۸۷) نوآوری شاعران معاصر را در صف و قید و مباحثی چون واژه‌سازی و کاربرد قید به‌جای صفت و صفت‌سازی‌های نو و ... را به تفصیل و جزئی‌نگرانه بررسی کرده است؛ ولی درباره شعر توللی هیچ مطلبی ندارد. درباره کلیت اشعار و به‌خصوص محتوای شعر توللی مطالب فراوانی در کتاب‌های نقد و بررسی شعر معاصر دیده می‌شود؛ اما درباره زبان و تصاویر شعری این شاعر کمتر توجهی در نگارش مقالات علمی‌پژوهشی دیده می‌شود. تنها سه مقاله در این زمینه چاپ شده است:

- نوروزی داوودخانی (۱۳۹۱) در مقاله «معانی، تصاویر و تعبیر مرگ در اشعار سهراب سپهری و فریدون توللی» در دو صفحه از این مقاله تعبیر شبکه مرگان‌دیشی توللی را استخراج و دسته‌بندی کرده است.

- بهمنی مطلق (۱۳۹۱) نیز در مقاله «تحلیل ساختار و محتوای قصاید فریدون توللی» ضمن توجه به محتوای غالب قصاید توللی، زبان قصاید وی را نیز در بخش‌های بدیع و بیان بررسی کرده است؛ این در صورتی است که خود توللی صراحتاً مخالف توجه به آرایش لفظی و بدیعی شعر معاصر بوده است.

- رضادوست، علیزاده و ماحوزی (۱۳۹۸) نیز در مقاله «تحلیل قلمروهای مشبه و مشبه‌به در اشعار فریدون توللی» ف قلمروهای تشبیه را در اشعار توللی به شکل تحلیل تحلیل آماری و توصیفی کرده و نتیجه گرفته‌اند توللی ۲۱۰ مورد تشبیه بر ساخته که نقش برخی شبکه‌های زبانی مکتب باروک در آنها نمایان است و اینکه حدود ۱۶۰ مورد این تشبیهات حسی به حسی است (رضادوست و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۴).

- عمران‌پور (۱۳۸۶ب) در پژوهشی با عنوان «کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو» برجسته‌سازی به طریق ساخت و کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی را در اشعار شاملو بررسی کرده و نقش آنها را در ایجاد موسیقی، صور خیال، توصیف و فضا سازی تبیین کرده است.

- کردبچه و همکاران (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «کاربرد صفت در شعر معاصر» با رویکرد زبان‌شناسی، هنجارگریزی‌های نحوی مبحث دستوری «صفت» را در شعر نیمایی بررسی کرده‌اند. ایشان به این نتیجه دست یافته‌اند که «اقبال و توجه شاعران معاصر به ساختمان صفت و دخل و تصرف در آن، نشان‌دهنده پی‌بردن ایشان به اهمیت صفت در برجسته‌سازی زبان است. از طرفی، بررسی آن گروه از انحراف‌ها از قوانین حاکم بر ساختمان صفت، که در ادبیات قدیم - اعم از نظم و نثر - سابقه داشته، از سویی، حاکی از اشراف و آگاهی گروهی از شاعران معاصر بر دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم است، و از سویی دیگر، خبر از وجود گنجینه‌ای غنی از دستاوردهای زبانی در ادبیات قدیم می‌دهد» (کردبچه و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۵).

- فیض شریفی (۱۳۹۶) در کتاب *فریدون توللی (شعر زمان ما)*، در بخش «ساختار زبان و سیر تطور زبان رماتیک‌گونه اشعار توللی» زبان شعر توللی را - نه فقط از منظر رماتیک - بررسی کرده است. مقدمه ایشان بر گزیده اشعار توللی به شکل اجمالی است و تنها در دو بخش صفات و واژه‌ها و ترکیبات تصویری (صفحات ۲۶ تا ۲۸) به روش فتوحی در «بلاغت تصویر» شعر توللی را نقد کرده است.

با وجود اینکه تلاش‌هایی برای بررسی و نقد زبان شعر شاخه رماتیسیم فردی و گاه شعر توللی شده، مبحث اصلی زبان و فرم شعر وی و به‌ویژه مطالعه «ساختار صفت و قیدسازی» توللی مغفول مانده است.

۴. دیدگاه نوآورانه توللی در زبان و فرم شعر

یکی از مهم‌ترین مسئله‌های شعر دوران معاصر را تفکیک یا تقدم «شکل» و «محتوا» نسبت به هم یا همراهی و تناسب و پیوند همیشگی آن دو می‌دانند: «دقیقاً نمی‌توان گفت در تاریخ هنر، نوآوری ابتدا در شکل صورت می‌گیرد یا در محتوا؛ زیرا گاهی شکل‌ها در اثر تکرار فراوان خاصیت و تأثیرشان کاسته می‌شود و گاهی محتوا. اما در تاریخ شعر فارسی می‌توان گفت سنت‌ها و شکل‌ها پایدارتر بوده‌اند و تا دیرزمانی پاینده‌اند. نوآوری‌های شعر سنتی هم بیشتر در عناصر محتوایی صورت گرفته است و به تناسب محتواهای تازه، شکل‌ها نیز گاه اندکی دگرگونی یافته‌اند. در هر صورت بزرگ‌ترین نوآوری هنر و ادب جدید نه صرفاً در «شکل» بوده است و نه در «محتوا»؛ بلکه نوآوری در نسبت میان آنها بوه است. یعنی این [که] نوآوری شکل و محتوا را از هم جدا نگیریم» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۷۷-۱۷۸). توللی را باید در آن برهه نوآور بدانیم؛ چنانکه امین‌پور در کتاب *سنت و نوآوری بدین نکته* از شعر توللی صحنه گذاشته است (همان: ۴۴۲) و شفیع نیز او را در دو دوره مهم ادوار شعر فارسی معاصر (از شهریور ۲۰ تا کودتای ۲۹ مرداد ۳۲ و از ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹) دارای نقش مؤثر می‌داند (نک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۵۵ و ۵۶ و ۶۵). این اشاره‌ها و تأییدات صرفاً از منظر شناخت و دیدگاه جریان‌شناسی یا تاریخ ادبی بوده و شایسته است بحث زبان نو

توللی دقیق‌تر و بر مبنای زبان‌شناسی بررسی شود. نقد زبان شعر این طیف شاعران (رمانتیک‌های دهه ۳۰ و ۴۰) در منابع نقد شعر معاصر، سرشار از توصیف و بررسی اجمالی و بیان کلیات است. جملاتی شبیه «زبانی غالباً نرم، فصیح و روان دارند و در پی ترکیبات تازه، تصویرهای نو و الفاظ خوش‌آهنگ می‌گردند» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۵۰)، در اکثر منابع دیده می‌شود (نک. تسلیمی، ۱۳۸۹: ۲۱؛ زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۸۳؛ روزبه، ۱۳۸۱: ۱۵۲؛ طاهری، ۱۳۹۳: ۶۳ و...). حمید زرین‌کوب در چشم‌انداز شعر نو فارسی، شعر توللی را «دارای زبانی قوی و توانا» می‌داند و می‌گوید «در ساختن تعابیر شاعرانه و آفرینش ترکیبات و کاربرد الفاظ و استفاده از موسیقی کلام در میان شاعران معاصر خود بی‌نظیر است و شعر او از این جهت درخور توجه فراوان می‌باشد؛ گذشته از اینها توللی قالب چهارپاره را در شعر فارسی رواج داد و آن را به اوج رساند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۹۹).

باید دید دیدگاه این شاعر برای نوآوری چه بود و تا چه حد بدان عمل کرد؛ توللی پیشنهادهایی در مورد تحول شعر داده است که به شکل اجمالی در زیر آورده می‌شود:

جدول ۱: فشرده دیدگاه‌های نوآورانه توللی در دفتر شعر رها

۱.	هماهنگی دقیق اوزان و حالات در شعر و موضوع آن؛
۲.	تازگی مضامین و تشبیهات و استعارات و تلاش در تازه کردن صورخیال؛
۳.	دوری از بی‌قیدی در به کار بردن صنایع بدیعه در شعر که پرداختن بدان‌ها مانع از اندیشه است؛
۴.	پرهیز از آوردن سخته و وقف در شعر؛
۵.	پرهیز از آوردن قوافی دشوار و ردیف‌های مشکل؛
۶.	ایجاد ترکیبات تازه و خوش‌آهنگ و استفاده از لغات زنده‌ای که فراموش شده‌اند؛
۷.	شناسایی و انتخاب بهترین کلمات؛
۸.	خودداری از پوشال‌گذاری در بحور؛
۹.	توصیف دقیق حالات و مشاهدات...

(توللی، ۱۳۴۶: ۲۴-۳۰)

پیرو نوآوری و نوحواهی مدنظر نیما، توللی راهی - به زعم خودش - معتدل‌تر را پیمود تا نظرات خویش در زمینه زبان شعر معاصر را پیاده‌سازی کند. یکی از ادوار متمایز و دارای سبک زبانی و محتوایی خاص خود، شعر فارسی معاصر از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ است؛ «صداهایی که در این دوره بیشتر می‌شنویم، دو سه صدای عمده بیشتر نیست. یک صدا صدای تکامل رمانتیسیم است و آن صدای افسانه‌نیماست که در توللی و در شاخه توللی بعد از جنگ جهانی دو رشد کرده و بالیده بود و... صدای دیگر صدای سمبولیسم اجتماعی است... رمانتیک‌ها در این دوره - اندک‌اندک - زبان را سنجیده‌تر کردند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۰ و ۶۵). توللی پیشگام تحول‌خواهی و نوسازی زبان و ترکیبات و عناصر شعر رمانتیک می‌شود و براساس بیانیه خودش، دفتر رها و سپس نافه را در همان مسیر می‌سراید. دو دفتر شعر که پختگی وی را در پردازش تصویر و زبان شعر و فرم ذهنی منسجم قالب چارپاره به‌خوبی نشان می‌دهد. در مقابل نیما که به دکلاماسیون و «طبیعت کلام و گفتار» معتقد بود، توللی به اندیشیدن و انتخاب پیش از سرایش اعتقاد داشت. زبان شعر این دوره از لحاظ واژگان و از لحاظ احضار کلمات بسیار بسیار زبان متنوعی است (همان: ۶۶).

۵. شبکه و دایره‌های واژگانی توللی

در شعر هر شاعری می‌توان به کلیدواژه‌هایی دست یافت که نمودار دستگاه فکری شاعر است. هنگام مطالعه یک اثر منظوم، پس از خواندن چند شعر از یک مجموعه شعری، درمی‌یابیم برخی از مضامین و کلمات در بیت تکرار می‌شوند و آنگاه که از ابتدا چند مرتبه به مرور اشعار می‌پردازیم، پی می‌بریم که مجموعه‌ای از کلمات، یک مضمون یا کلمه‌ای خاص را که در سراسر شعر تکرار می‌گردد، احاطه می‌کنند. این کلمه‌ها که با عنوان کلیدواژه شناخته می‌شوند، به همراه واحدهای هم‌نشین خود نمایه‌هایی از تفکرات و دغدغه‌های درونی شاعر را نشان می‌دهند که به واسطه زبان نوشتار به خواننده منتقل می‌گردد. به سخن لارنس پرین: «وظیفه شاعر کشف مداوم است. او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند (عمران‌پور، ۱۳۸۶ الف: ۱۶۰). در حقیقت، کلمات همانند مجرای تنگی هستند که دریای عمیق معانی را از تنگنای خویش عبور می‌دهند و گویا گستردگی دایره واژگان شاعر، تنها راه بیان جامع و دقیق مفاهیم آنهاست. اگر چه «اندیشه‌ها و معانی به تمامی در الفاظ در نمی‌گنجد و ما تنها آثار و نشانه‌های آن را در زبان می‌بینیم» (سلیمانان، ۱۳۸۹: ۱۶۰). توجه خاص به بسامد واژگان در سبک‌شناسی سنتی بوده است (عبادیان، ۱۳۶۸: ۴۹)؛ اما آنچه در سبک‌شناسی اصل قرار می‌گیرد «بسامد» است. «کار سبک‌شناسی برپایه بسامد رخدادهای زبانی استوار است. بسامد مطلوب در تحلیل سبک عبارت است از تکرارهای برجسته و معنادار که نشان‌دهنده یک عادت زبانی یا یک مشخصه پایدار فکری و روحی باشد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۰).

شب که طبیعتی نزدیک به دل شاعران این نحله داشته است، در کنار واژگانی چون: «سرد»، «زمستان»، «شامگاه»، «دلگیر» و... بیانگر حالات تأملی و عاطفی شاعران معاصر است. به قول یکی از شاعران معاصر، عصر «شقایق‌ها» است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۷) و به تعبیری درست، مهتاب اگر نمی‌بود، بازار رمانتیسم ایرانی بی‌رونق می‌ماند (نک. باباچاهی، ۱۳۸۰: ۱۲۲). در شعر توللی (به‌خصوص دفتر شعر رها و نافه) نیز دسته‌ای از کلمات کلیدی و نمادین همسو با نگاه رمانتیک شاعر، مدام تکرار می‌شود. این کلمات بیان‌کننده روحیات و ناخودآگاه فردی شاعر است و نشان‌دهنده روحیه غالباً غمگین وی است. این نشانه‌ها و کدهایی که با آنها می‌توان شاعر را شناخت. «نشانه‌های زبانی از جمله واژگانی از اجزای فرم به شمار می‌آید» (تسلیمی، ۱۳۸۹: ۲۵). توللی بسیار فراتر از دایره واژگان اشاره‌شده در کتاب‌های نقد شعر معاصر، واژه خاص خود دارد؛ واژه‌ها و کلماتی که فقط در بخش صفت و قید از تنوع و تعدد و تکثر شگفتی برخوردار شده است؛ برای مثال وی توانسته ظرفیت رنگ سیاه در قالب تنوع واژگانی آن در زبان فارسی (کبود، تیره، تار، سیه، بی‌نور، تیره‌رنگ، دود، سایه‌روشن، تاریک و...) را در شبکه واژگانی رمانتیسم و «طبیعت سیاه» (برگرفته از کویا و اسماعیلی، ۱۳۹۰) خود بگنجانند.

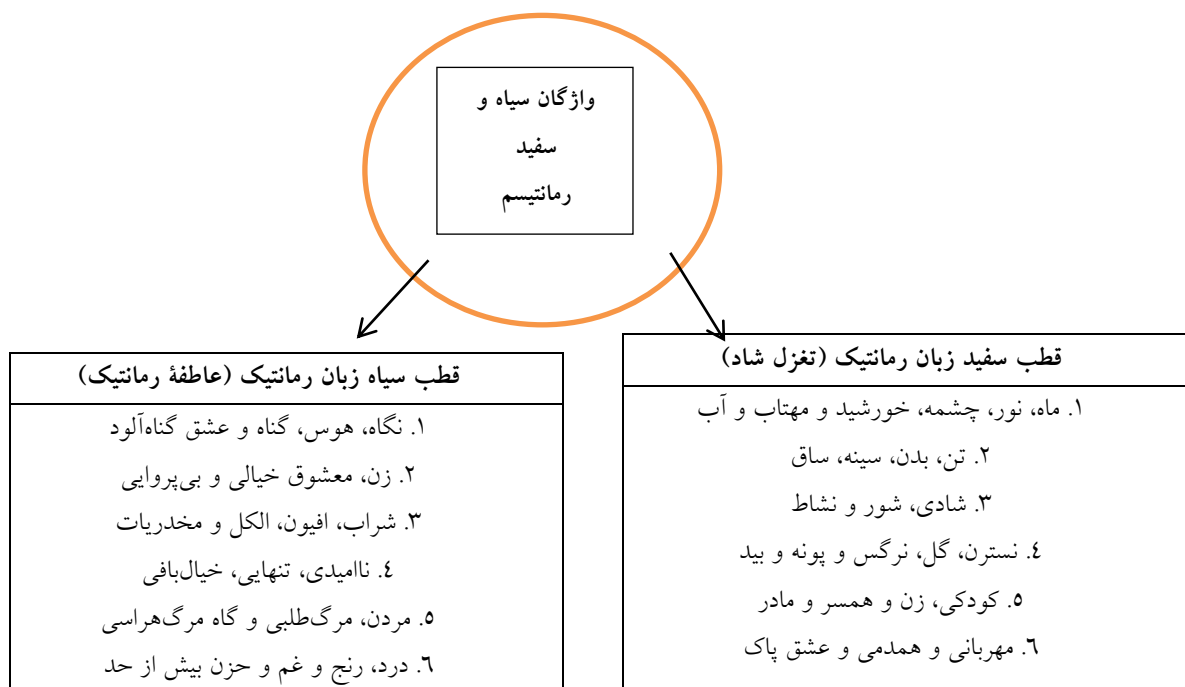
نکته مهم این است که توللی فقط در تغزلات رمانتیک روشن خود، از واژگان روشن و سفید و امیدوارانه استفاده می‌کند و فضای غالب اشعار دفترهای «رها» و «نافه» واژگان رمانتیک سیاه و تیره و غمناک است. برای شناخت زبان رمانتیک توللی، باید شبکه‌ها و گروه هم‌طیف عناصر زبانی (لغات و ترکیبات) شعرش را استخراج و دسته‌بندی کرد. این کار به شرح جدول ۲ و گروه‌های زیر دسته‌بندی می‌شود؛ بدیهی است بخش ناچیزی از این کلمات و نشانه‌های کلیشه‌ای و عادی است، ولی بخش اعظم آن آگاهانه و در مسیر محتوا ساخته و تکرار شده‌اند.

جدول ۲: صفت، قید و رنگ در دفترهای رها و نافه

۱. صفت‌ها	<p>دور، دراز، گذشته، گم‌گشته، گم‌کرده، فسون‌خیز، بلند، کهن، تیره، قدیمی، فسون‌بار، غمزده، افسرده، سرد، خوش، سوخته، هولناک، نمناک، غمناک، جوانمرد، موحش، نهفته، خموش، پاکیزه، یکسره، نوازنده، حلقه‌حلقه، بی‌امان، شگرف، دلکش، گوهریار، نازآلود، مست، پرکینه، لبریز امید، گرانبار و خموش، تباه، شوریده، سیاه، تنگ، تلخ، جاوید، مدام، خسته، بسته، خموش، پهن‌دشت، تیره و تلخ، تر، بی‌قرار، تبهکار، تبهکار، سیاه‌روز، نیش‌آمده بر سنگ، آتش‌زده در موی، پرسوز، هول، نهیب، فروزنده، جگرخوار، فسونکار، سیه‌فام، سبکجوش، خاموش، گرم و روان‌سوز، گرانبار، تب‌افروز، پرشکسته، اندوه‌بار، بی‌امید، زرپرست، زرین، بخیل، دردآزما، تیره، گرسنه، ناتوان، لغزان، [زبان] خدایی، دیرینه، روان‌سوز، روانگاه، سبک‌سوز، هنرزی هنرسای، شب‌افزای تب‌افروز، دلاویز، دروازه‌نما، گمان‌پرور، شبگیر، بلورین، سیراب، گرم‌باور، عبث، دوزخی و وحشت‌سرشت، غمگین، غمناک، کم‌آمیز و دیرجوش؛ [گرگان] توبه‌کار، خرمائی، قشقائی؛ ریش، دلکش و عاشقانه، خوبروی جوان، حزین، خسته‌بال، لطیف، دوردست، دلکش، نمناک، خرم و گویا، رمیده، ژرف، درخشان، هول‌افکن و بیم‌افزا، هول‌انگیز، لجباز، سودائی، لغزنده و سوزان، رنجور، ماتم‌زده‌ای، دلسوخته‌ای، شوریده، افسونگری، غم‌آلود، غم‌انگیز، بی‌تابی، خواب‌آور، آراسته، بازپسین، شب‌نورد، تیره، شادمانه، ناآشناپرست، نوازش‌بخش، رامش‌سوز، خودفریب، گریزنده، شب‌زنده‌دار، پرفروغ، زارگستر و پنهان‌گریز، دیرآشنا، تشنه، هوس‌بخش تندمهر، بلاکش، بت‌پرست، پرگل خاموش پردرخت، درشتناک، پرهراس، سیراب، کهن‌دوستان، تهی‌بار رفته به باد، لال، کرده‌به‌گور، بی‌لگام، نیمراه، کام‌دیده، پاکیزه‌سیرتان؛ کارگشایان چیره‌دست، کج‌نهاد، رسته، بیدادگر، یارفروشان خودپرست؛ مهربان‌بار دیرینه، خسته‌مهر، ناسپاسی گنه‌آلود عشو‌کار، فرخنده، عرق‌ریز و بی‌جان و برگشته‌رنگ، افسانه‌وار و سهمگین رقص، روئینه‌سای و... (توللی، ۱۳۸۶)</p>
۲. قیدها	<p>شامگهان، دزدانه، غوغاکنان، شبانگهان، شبانگاه، شبانگاهان، سهمناک و آرام، نالان، نیم‌شبان، ناگاه، ناگهان، گاه، لختی دگر، آنجا، هوسناک، هراسناک، سبک‌خیز، هماره، دریغ و درد، به‌نرمی، بازی‌کنان، پاورچین، پاروزنان، نرم‌نرمک، به‌آرامی، سبک، از دور، شبگیر، نرم و دلاویز، خیره، گرم، لغزان و گریزان، بسیار، هربار، افسوس، به‌فرجام، لختی، آهسته، بیزار، یکباره، دلخون، دمام، به روشنی، افسرده، بی‌گمان، زار، نیک، دیر و زود، شب، تنگ، بس، دور از، نغمه‌گر، نیمروز، بامداد، هنوز، آشفته، جاودانه، دیری، یک عمر، دردا، چه زود، نیم‌رنگ، یکایک، سوزناک، سخت، گاهگاه، فرزندوار، خموش، دریغا، پنهان، غمناک، گرانبار، تیره، سرد، مات و غمزده، رخشنده، نگو‌نارس، آرمیده، پویان، به‌افسوس، تند، سبک‌هوش، به‌فرجام، لرزنده، نومید و خسته، بیجان، سال و ماه، آشکار، بی‌درنگ، آن شب، دیرباز، زار و خسته، هرسو، دیرپا، سوزان و دردناک، دوردست، لختی، ناگه، بس شبان، پرشور، مست و هوش‌باخته، دوش، شام، دور (پربسامد و نماد رمانتیک)، کاوان (نوازه)، خسته، زود، خموش، بی‌گاه، ز نو، آهسته، فارغ، شبانگاهان، یکایک، بسی، شگفتا، چه بس، گویی، حیرت‌زده، نمایان، سپیده‌فام، پریشان، دردمند، رقصان، دریغ، شگفت، هشیار و خیره، آشکار، ناگه، نابه‌کام، آهسته، ناشناس، شگفتا، وای، راست، اشکریزان، شبانگه، نهنان، مست، سبک‌رقص، درخشنده، بی‌خواب و آشفته‌موی، به‌گرمی، بوسه‌افشان، نیلی‌زنان، دلبرانه، دیر، دوشادوش، دلکش و نرم، پیوسته، شتابان، خمارآلوده‌تر، غبارآلوده‌تر، هوسناک، دمام، استادانه، مدام، نرم‌نرم، هرشبه، نالان-خسته و گرانسنگ و بی‌شکیب، بیجان و غضبناک، به‌هرزه، پراکنده، دسته‌دسته، زار و افسرده، گرم، شرربار، بی‌حاصل، کم‌کمک، دزدانه، دامن‌کشان، یکه‌وتنها، غمگین، گرفته و سنگین‌نفس، سوسوزان، مواج و دلفریب، سپیده‌دم، نیم‌رنگ و... (توللی، ۱۳۸۶)</p>
۳. رنگ‌ها در جایگاه صفت	<p>سیاه، آبی، نارنجی، تار، تیره، سیه، کهربائی، کبود، زرد، سرخ، [مریم] سپید، سایه‌روشن، خرمائی، بنفش، نیلوفری، نیلی، بور، سرمه‌فام [صفت شام]، نیلگونه، نقره‌فام، سحر فام و... (توللی، ۱۳۸۶).</p>

این تنوع و تکثر و گونه‌گونی در کنار شبکه‌های معنایی و واژگانی شعر توللی در رها و نافه با نگرشی آگاهانه انجام شده است. دیدگاهی چون اینکه گفته است: «اگر شاعر امروز بخواهد با ذکر کامل مشاهدات خویش، کلمات زرد خردلی را در غزل به کار برد، یا دامن فلفلی نمکی معشوقه را با این ترکیب عامیانه توصیف نماید یا داستان معاشقات خویش را در کنار مزارع سرسبز شبدر و باقلا با رعایت اسلوب کهن شرح دهد، در اثر بیرون بودن این لغات از فرهنگ ادبی قدیم، خواه ناخواه مجبور به سکوت گشته» (توللی، ۱۳۸۶: ۲۱). می‌توان اشعار را توللی را براساس همین زنجیره‌های واژگانی و تعابیر به دو دسته تقسیم کرد: اشعاری که از آن ذهن‌های امیدوار است و آثاری که به ذهن‌های مأیوس تعلق دارد. شعر توللی پس از کودتا، به خاموشی و سکون کشیده شد.

نمودار ۱، خلاصه عناصر عاطفی و فکری و زیبایی گفتمان شعر رمانتیسیم را براساس مضامین و محتواهای اصلی:



۶. تحلیل صفت و کارکردهای آن در رها و نافه

۶.۱. صفت مبهم

در مجموع شاعر ۱۳ بار از صفت مبهم استفاده کرده است. ۱۱ بار از (هر)، یک بار از (همه) (همه درد، ن/ ۱۴۵) و یک بار از (چند) آن هم به صورت مقلوب «شمعی چند» (ن/ ۲۲). موصوف‌های به‌کاررفته با (هر) واژگانی چون راز، خاطره، عشق، حال، نغمه، نگاه، تار عصب و سر موی است. کاربرد کم صفت‌های مبهم نشان می‌دهد که شاعر از کلی‌گویی و ابهام دوری می‌کند و در بیان حالات و روایت‌های عاشقانه و رمانتیک به توصیف دقیق و جزئی بیشتر اهمیت می‌دهد. نمونه‌ها: هر دخمه، هر راز، هر خاطره، هر عشق (ن/ ۲۱)؛ هر حال (ن/ ۶۵)؛ هر سوی (ن/ ۶۹)؛ هر خنده، هر نغمه (ن/ ۸۲)؛ هر نگاه (ن/ ۱۲۶).

۶.۲. گروه وصفی (صفت مؤول)

در مجموع ۹ مورد صفت مؤول در دفتر شعر نافه دیده شد. معمولاً شاعر قبل از موصوف از صفت اشاره (آن) استفاده می‌کند و بعد صفت را به صورت جمله می‌آورد. کاربرد کم صفت‌های مؤول نیز نشان می‌دهد شاعر در توصیف بیشتر به ایجاز تمایل دارد تا اطنا. کاربرد فراوان صفت‌های بیانی ساده و مرکب دلیل دیگر این مدعاست.

۱. در تمام متن، «ن» نشانه ارجاع به دفتر شعر نافه (۱۳۴۱) است.

نمونه‌ها: «آن مرد که یاد کهنش خوانند» (آن مرد خواننده شده به نام یاد کهن) ن/۲۰
 «از هاله‌ای که الفت غم بود با شبش» (هاله الفت‌گیرنده غم با شبش) ن/۳۶
 «آن هوس‌ها که فروخته به روح تو خموش» (آن هوس‌های فروخته خاموش به روح تو) ن/۵۴
 «آن دمل‌ها که روان تو بیازرده ز درد» (آن دمل‌های آزاردهنده از درد) ن/۵۴.

۳.۶. صفت‌های اشاره

در مجموع ۱۸۰ بار از صفت‌های اشاره (این و آن) استفاده شده است؛ ۷۴ مورد (این) و ۱۰۶ مورد (آن). موصوف‌هایی که با صفت اشاره (این) آمده است، بیشتر ناظر بر شخص شاعر و متعلقات او چون زن و فرزند، زمان (مثل شب، شام) و متعلقات آن چون (شمع) و فضا است:

نمونه‌ها: شخص شاعر و متعلقات وی: این هر دو منم آه منم این دیو! (ن/۲۳)؛ وین روح گنهکار (ن/۷۷)؛ در این انتظار تلخ (ن/۱۵۶)؛ کوکب بخت من است این زن که دارد در میانم (ن/۲۴۹)؛ سوز من است این چکامه‌های غم‌آلود؛ بود من است این ترانه‌های دلاویز (ن/۱۹۴)؛ می‌کاودم این زخم روانسوز روانگاه (ن/۲۰۱)؛ سایه مرگ است این، مرگ من است این سایه که امشب (ن/۲۴۸)

زمان: در این شب این شب توفانی (ن/۷۱)؛ آه ای امید رفته در این شام غم بیچ (ن/۳۷)؛ در این شبانگه توفانی (ن/۶۹)؛ من مانده‌ام در این شب و این شمع تابناک (ن/۳۷)
 فضا: دل طراوت یافت زین بارندگی (ن/۴۷)

موصوف‌هایی که با صفت اشاره (آن) آمده بیشتر در مورد معشوق و متعلقات او است.

نمونه‌ها: ناز آن چشم سیاه تو که با موج نگاه (ن/۵۹)؛ لختی دگر آن پیکر جانبخش دل افروز (ن/۷۶)؛ مستانه در آن خرمن گیسوی گرانبار (ن/۷۶)؛ در وا شد و آن شاخه نیلوفر شاداب (ن/۷۵)؛ دوزخ من بین کزان دو چشم تب‌افروز (ن/۱۹۳) کاربرد فراوان صفت‌های اشاره را می‌توان جزء ویژگی‌های سبکی شاعر قلمداد کرد که برای جلب نظر مخاطب از آنها بهره می‌برد. توللی برای توصیف حال خود، فضا و زمانی که در آن قرار دارد، بیشتر از صفت اشاره (این) استفاده کرده است؛ چون واقعی و ملموس‌تر است. اما در مورد معشوق صفت اشاره «آن» را به کار برده است تا خیال‌انگیزی و «دور از دسترس بودن» آن را نشان دهد؛ این انتخاب ناخودآگاه با استفاده فراوان شاعر از واژه (صفت و قید) «دور» در پیوند است.

۱.۳.۶. «دور»، صفت خاص و پربسامد توللی

علاوه بر تصویر شب و شام و شامگاهان - که خود نماد و نشانه‌ای رمانتیک (از حالت هراس و نگرانی) است - «دور» و «دوردست» در شعر توللی نماد و بیان‌کننده تصویری از دنیای دور در خیال شاعر است. «رمانتیسم تصویرگر فاصله است: فاصله‌ای با کانون؛ بنابراین برای ایجاد فاصله زمانی به گذشته‌های دور و دوران کودکی و آغاز حیات پناه می‌برد تا از واقعیت اکنون به آینده بگریزد. برای ایجاد فاصله مکانی به طبیعت وحشی و دست‌نخورده و دشت‌ها و کوهستان‌های دوردست می‌گریزد و به مکان‌های کهنه و متروک پناه می‌برد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۳۲). بر این اساس، از جمله کلمات اساسی و پربسامد دو دفتر «رها و نافه»، استفاده فراوان و آگاهانه - یا ناخودآگاه - توللی از واژه «دور» است.

برای شاعر رمانتیک، همه چیز در خیال رخ می‌دهد؛ با خیال به قلّه کوه می‌رود و گاه نیز «غرقه در بحر فکر» (توللی، ۱۳۸۶: ۴۶) است و گاه «شاعری شوریده در بر شمع، سر شوریده به دست» است که «چشم افسونگری از موج غم‌انگیز خیال / می‌درخشد به ضمیرش چو یکی چشمه راز» (همان: ۶۵)؛ شاعری که اسیر خیال است و کسی «غمخانه تاریک روان» (همان: ۱۳۲) و «غمخانه تاریک نهاد»ش را نشناخته است. مفهوم «دور» در شعر توللی مناسب‌ترین معرف معناها و فلسفه‌های رمانتیک این شاعر است؛ واژه‌ای که نقش مؤثر و عمیق عنصر «تخیل» در شعر توللی را آشکار می‌سازد. در ۲۲

قطعه شعر دفتر رها بیش از ۳۱ بار از این کلیدواژه به کار برده است؛ گونه‌های دیگر این کلیدواژه که خود یک شبکه را تشکیل می‌دهد شامل «دوردست، آنجا، سراب و دره‌های دور و ژرف و آن» است. این تأثیر تابه‌جایی است که نام یک «شعر» وی نیز «دور» نام گرفته و ۱۳ بار از آن استفاده کرده است:

دور، آنجا که شب فسونگر است و مست

خفته بر دشت‌های سرد و کبود

دور، آنجا که یاس‌های سپید

شاخه گسترده بر کرانه رود

دور آنجا که می‌دمد مهتاب

زرد و غمگین ز قلّه پربرف

دور آنجا که بوی سوسن‌ها

رفته تا دره‌های خاموش و ژرف (توللی، ۱۳۸۶: ۶۹-۷۰)

موصوف‌هایی که توللی پس از آن از صفت «دور» استفاده کرده، به شرح زیر است؛

جنگل دور (۵ بار) (همان)؛ کوهسار دور (همان: ۵۷)؛ قلعه ویران و دوردست (همان)؛ قرن‌های دور (همان: ۱۱۷)، مناجاتی از دور (همان: ۶۲)؛ و مواردی که «دور» در نقش قید یا مسند و ... است: بسته از دور به جان دادن خورشید نگاه (همان: ۷۲)؛ دور از دل آن سایه که منزلگه شب بود؛ چیست کاویخته از دور به راه تو نگاه؟ (همان: ۱۲۱)؛ دور! ای خسته / دور شو، دور (همان: ۱۲۲ و ۱۲۳)؛ دور از بن آن کوچه (همان: ۱۳۰).

دور این معنا را به ذهن مخاطب می‌رساند که شاعر امور و اشیا و چیزهایی را در دره‌ها و شب‌ها و اتفاقات دوری جست‌وجو می‌کند که آرزوی وی است و چنین کلیدواژه پربسامدی بی‌شک نشان از دست‌نیافتنی بودن خواسته‌های شاعر دارد و حداقل این است که شاعر آرزوی محالش را توصیف می‌کند. «گویی شاعر به تناسب کار باستان‌شناسی‌اش شیفته زمان‌های دیر و مکان‌های دور و فریفته دخمه‌های راز، دره‌های مرگ کوی مردگان و ... است. از آن رو که این‌گونه شاعران آرمانشهر یا بهشت گمشده و عصر طلایی را در گذشته‌های دور می‌بینند، دورنما را شاعرانه‌تر از نمای نزدیک می‌یابند. این تصویرها که همه در نمای دور و در پرتو پریده رنگ مهتاب دیده می‌شوند، از آن بسیارند» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۶۳).

۶. ۴. صفت نسبی

در مجموع ۴۸ مورد صفت نسبی در نافه به کار رفته که ۱۲ مورد آن برای وصف معشوق است: شناور چو قو نازنین پیکرت (ن/۸۳)؛ نیلوفری قد تو در آن موج درد و ناز (ن/۸۸)؛ رخ سیمینه گلگون کرده از شرم (ن/۹۴)؛ دستم بر آن کمرگه زنبوری (ن/۱۳۷)؛ در آن سیمگون دست نسرينه پوست (ن/۱۵۹)؛ لبخند بلورین (ن/۲۰۳). چهارده مورد از صفت‌های نسبی به صورت مقلوب به کار رفته است: آتشین رخ (ن/۳۵)؛ آتشین عشق (ن/۵۵)؛ آتشین صبح (ن/۸۹)؛ آتشین دست شوق (ن/۱۷۸)؛ آتشین چنبرم (ن/۱۶۰)؛ زرينه‌استخر (ن/۸۳)؛ استخوانی دست (ن/۱۱۱) و زرينه‌گوی (ن/۱۶۶).

یکی از شیوه‌های توللی در ساخت صفت نسبی، افزودن «های بیان حرکت» به آخر آنهاست تا از این طریق کاربرد تازه‌تری بیابند: کشته دوشینه (ن/۲۴)؛ جام دوشینه (ن/۸۱)؛ زرينه‌استخر (ن/۸۳)؛ نسرينه‌پوست (ن/۱۵۹)؛ غم دیرینه (ن/۱۲۰)؛ یار دیرینه (ن/۱۷۴) و رخ سیمینه (ن/۹۴).

تعدادی از صفات نسبی به‌کاررفته نیز تازگی دارد و پیش از وی به کار نرفته است: کمرگه زنبوری (ن/۱۳۷)؛ در آن سیمگون دست نسرينه پوست (ن/۱۵۹)؛ بر نیلگونه پهنه دریایی بی‌لگام (ن/۱۶۶)؛ نیلوفری قد تو (ن/۸۸)؛ استخوانی دست (ن/۱۱۱)؛ ماهک نسرينه‌پوش (ن/۲۲۱) و «آن غنچه لبخنده» (ن/۲۷).

این ساخت صفت (صفت + پسوند «ینه») در شعر شاملو - سبزینه، زردینه، سختینه، کبودینه، سرخینه و... کاربرد زیادی یافته است (نک علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۹۶-۲۹۷) و به معنارسانی و القای بار عاطفی درون شعر کمک می‌کند. کاربرد صفت نسبی در شعر شاملو و فروغ هم دیده می‌شود و در شعر توللی با این وسعت و تعدد، بی‌شک ناشی از عاطفه رمانتیک اوست.

۶. ۵. صفت بیانی

از برجسته‌ترین ویژگی سبکی توللی به کار بردن چشمگیر صفات بیانی اعم از ساده و مرکب است. وی بیشتر از آنکه از تشبیه یا اضافات تشبیهی استفاده کند، از صفت‌های بیانی برای فضا‌سازی رمانتیکی استفاده می‌کند. در نافه در مجموع ۴۷۳ صفت بیانی به کار رفته که ۱۳۹ مورد آن صفت‌های ساده چون: سیاه، سرد، گرم، تیره، روشن، خاموش و... است. صفت‌های ساده: بخت بد (۲۰)؛ غمخانه تاریک (۲۲)؛ شراب کهن (۲۰۷)؛ خشم سیه (۲۳)؛ موج گران (۱۹۷)؛ گردن سپید (۳۶)؛ زخم نهان (۱۹۸)؛ شادی خاموش (۲۷)؛ چشمان سیاهش (۲۹)؛ بوم سیه (۲۰۳).

صفت‌های مرکب: دوش نقره‌فام (۸۷)؛ پرند سحر فام (۸۸)؛ تب هستی‌گسار (۸۹)؛ پرتوی خاکستری‌فام (۹۴)؛ موجی کهرباخیز (۱۸۳)؛ یاد هنر زای هنر ساس (۲۰۱)؛ خشم سبک‌جوش سبک‌سوز (۲۰۱)؛ تیغ خودآورده (۲۱۸).

ترکیبات وصفی در ۲۸ مورد به صورت مقلوب به کار رفته است. در برخی از ترکیبات وصفی مقلوب، یک صفت بیانی دگر هم بعد از موصوف آمده است: فروزان‌شمع خاموش (۹۳)؛ فریباچشم مستت (۹۴)؛ پهن دشت خموش (۱۴۴)؛ نگون‌بخت ضحاک‌جادو (۱۸۹)؛ سهمگین‌رقص افسانه‌وار (۱۹۰)؛ زخمگین‌پلنگ خروشنده (۲۱۲)؛ خودکامه‌رفیقان تنک‌حوصله (۱۹۷).

۶. ۵. ۱. انواع صفت بیانی (از نظر بار معنایی)

در بیشتر تحلیل‌هایی که از شعر توللی ارائه شده، فضای شعر او را تیره خوانده‌اند. در اینجا از طریق آمار صفت‌های به‌کار رفته، درصد صفت‌های بیانی با بار معنایی منفی و مثبت مشخص شده است.

صفات منفی: سرد، خاموش، سیاه، تیره و...

صفات مثبت: گرم، روشن، دلاویز، تازه و...

مجموع صفات: ۴۳۵

ردیف	تعداد صفات منفی	درصد	تعداد صفات مثبت	درصد
۱	۲۹۰	۶۶/۶۶	۱۴۵	۳۳/۷۲

توللی در وصف معشوق از صفات مثبت استفاده می‌کند: ساق دلپذیر (۱۲۶)؛ انگشتان گرم (۴۸)؛ بازوی نازآلود (۴۸)؛ زلف بویا (۴۹)؛ چهر پاک (۴۸)؛ نور دلاویز (۵۹)؛ لبخند تابنده (۸۱)؛ پرتوی دلفروز (۸۲) و در وصف حال خویش و همسر و طبیعت و... از صفات منفی استفاده می‌کند: غمخانه تاریک نهاد (۵۴)؛ آرزوی سیه (۶۰)؛ عشق سیه‌کام سیه‌روز (۵۹)؛ امید تبهی (۶۰)؛ افسرده‌پیکرم (۴۳)؛ همسر بدعهد تباه (۶۴) [خطاب زن به توللی]؛ همسر آزرده (۶۳)؛ زنی مات و گریزنده (۶۴) و چهره بی‌جان و خموش (۶۴).

نمونه ترکیبات وصفی

ترکیبات وصفی منفی	ترکیبات وصفی مثبت
گام هراس‌انگیز (۱۹)؛ دری فرتوت (۲۰)؛ بخت بد (۲۰)؛ آزرده‌گدا (۲۰)؛ غمخانه تاریک (۲۲)؛ رخ اندوه‌بار (۳۵)؛ دل گمراه و پشیمان (۶۵)؛ سایه شوم (۵۳)؛ آفتاب تشنه (۳۶)؛ عشق پرده‌سوز (۹۹)؛ چشمان خاموش (۱۰۹)؛ چشم تیره (۱۱۰)؛ رشک سینه‌سوز (۱۲۷)؛ قالب دردآلود (۲۳)	یاری گرم (۱۱۶)؛ صبح دلکش (۳۶)؛ پیکر پاکیزه (۲۳)؛ پرسش پرمهر (۲۸)؛ شکل پری‌وار مسیح‌آسا (۲۳)؛ صبح نمناک (۴۸)؛ سراجیه مهرافروز (۱۰۵)؛ گل فرخنده (۸۸)؛ پرند سحر فام (۸۸)؛ شیب نرم شانه (۸۷)؛ دوش نقره‌فام (۸۷)؛ گردن سپید، نمایان، سپیده‌فام (۳۶)

۶.۶. کاربرد صفت به جای اسم (صفت‌زدایی)

از جمله کارکردهای زبان شعر معاصر، «استفاده از صفت به جای اسم» است که هرچند در شعر کهن نیز گاه به شکل اندک به کار رفته، با شعر نیما و شاعران پیرو او، این روش کاربرد فراوان یافت (نک علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۱۵-۱۱۸). علاقه‌توللی به صفت باعث شده که در مواردی صفت را به جای اسم به کار برد. در زبان‌شناسی به این عمل صفت‌زدایی می‌گویند (کریمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۰). در مجموع ۳۵ مورد صفت به جای اسم به کار رفته است. نمونه‌ها: یکی بدمست (۲۰)؛ ریاکاری بدخواهان (۲۰)؛ غمخوار بدان (۲۰)؛ تیمار خسان خوردم (۲۱)؛ ناسپاسی گنه‌آلود (۶۵)؛ فسون راست‌نمایان کج‌نهاد؛ پاکیزه‌سیرتان بتر از جانور (۲۴۴)؛ کنون جفاکش پروردگان خویشتم (۲۰۷)؛ فرو مُردم کز آن نشکفته پیوند (۱۸۵)؛ کهنه شد قصه ما تا به سحرسوختگان (۱۷۴)؛ دل کین‌توختگان (۱۷۴)؛ صدا بگذشت آن هنگامه پرهیز (۱۸۵).

۶.۶.۱. کاربرد اسم به جای صفت

همسو با همین علاقه، در فرایندی که می‌توان آن را صفت‌سازی نامید، اسم را به جای صفت به کار برده است. در نafe ۱۶ بار اسم در جایگاه صفت به کار رفته است: گفتار جادو (۱۷۸)؛ دیدۀ حسرت (۲۰۲)؛ یاد فراموش (۹۳)؛ بازار فریب (۱۷۳)؛ چشم‌نوازش (۳۰)؛ اشک‌درودم (۳۰)؛ چشم رشک و عیب (۴۱) و لب پرهیز (۲۸).

۶.۷. صفت شمارشی

در مجموع ۲۹ مورد صفت شمارشی در نafe به کار رفته است. این صفت‌ها شامل اعداد: یک/یکی، دو، صد و هزار/هزاران می‌شود. نمونه‌ها: دو بازو (۱۰۰)؛ صد شیوه (۱۶۰)؛ یکی نیلگون‌هاله (۱۶۰)؛ یکی گام (۱۹)؛ صد جلوه (۱۹۰)؛ صد هزار داغ گریبان‌سوز (۲۳۲)؛ کلامی دو (۲۲۲)؛ طفلی دو سه (۲۱۸)؛ صد نیاز (۲۱۲) و هزاران سرود (۲۲۲). صفت شمارشی در شعر توللی بیشتر به قصد اغراق در کمی یا زیادی موصوف به کار رفته است؛ بنابراین اعداد در شعر وی جنبه کلی و کلیشه‌ای دارد و ذیل توصیف دقیق و جزئی در شعر رمانتیک نمی‌گنجد. مرحوم خالری در این زمینه می‌نویسد: «شیوه شاعری توللی به آوردن اوصاف بدیع، مخصوص و ممتاز است. در شعر او کمتر مفهومی از صفت خاص و دقیق جداست... توللی نخستین کسی بود که در دوران اخیر به این گنج بیان دست یافت. در شعر توللی روشنی و تاریکی و سپیدی و سیاهی و رنگ‌های دیگر هیچ‌گاه در موارد مختلف یکسان نیستند. پرتو مهتاب گاهی سپید و نیم‌رنگ است و گاه نمناک و خواب‌آور... سبک شاعری توللی را از روی این اوصاف متعدد غالباً تازه و بی‌سابقه او می‌توان شناخت» (خالری، ۱۳۶۵: ۳۰۶-۳۰۸).

۷. تحلیل قید و کارکردهای آن در نafe

۷.۱. قید حالت

از ویژگی‌های شعر رمانتیک توصیف حالات درونی شاعر است. ۲۵ درصد از ابیات نafe دارای قید حالت است. از این تعداد، ۳۷ مورد توصیف حال خود شاعر است: من پیش او نشسته پریشان و دردمند (ن: ۳۶)؛ تشنه، ای بس که به آغوش گنه رفتی باز (ن: ۵۴)؛ اشک‌ریزان، سراشفته فروبرده به چنگ (ن: ۶۳)؛ رخشان و دوان اشک‌درودم (ن: ۳۰)؛ بدرودکنان دور شدم دور (ن: ۳۱)؛ نالان و خسته‌نای و گران‌سنگ و بی‌شکيب (ن: ۱۶۶) و برهنه‌پای و پریشان موی / گرفته‌نای و کیوداندام (ن: ۷۰). تعدادی از قیدها به صورت گروه قیدی آمده است: من مانده‌ام در این شب و این شمع تابناک / دفتر به پیش و شعر پریشان و سر به دست (ن: ۳۷)؛ دست بر چانه در اندیشه تلخ از سر درد / رنگ جاوید زدم بر رخ رسوایی خویش (ن: ۱۲۰). بیشتر قیود حالت که در توصیف حال خود شاعر آمده، بار معنایی منفی دارد: خسته (۱۶۵)؛ تشنه‌کام (۱۷۸)؛ لنگ‌لنگان (۱۷۸)؛ غمناک و بی‌امید (۱۴۳)؛ گریان (۱۰۹)؛ شتابان (۱۱۱)؛ اشک‌ریزان (۶۳۹) و پریشان و دردمند (۳۶). بیست و چهار مورد قید حالت در توصیف معشوق و متعلقات اوست: مستانه خرامید به سویم (ن: ۲۷)؛ دودی که می‌گذشت نوازنده بر لبش (ن: ۲۷).

(۳۵)؛ خندخندان جلوه‌گر شد از نهفت (ن: ۴۸)؛ گرفت بانگ و خرامنده در حریم هلاک (ن: ۱۴۴)؛ لب بر لب و ساغر زده در بستر من بود (ن: ۷۶) و رقصان خیال روی تو در آرزوی پاک (ن: ۳۷).

همان‌گونه که در نمونه‌ها مشاهده می‌شود، بیشتر قیود حالت که به معشوق نسبت داده شده است، بار معنایی مثبت دارد. معمولاً شاعر قیده‌های تکراری کمی به کار برده است؛ قیدهایی چون: تشنه، مست، مستانه، آشفته و حیرت‌زده هر کدام دوبار تکرار شده‌اند.

۲.۷. قید چگونگی (کیفیت)

در مجموع ۱۴۲ مورد قید چگونگی در نافه به کار رفته است. قیده‌های چگونگی، از نظر ساختار، تنوع بیشتری دارد. **قیده‌های ساده:** آهسته فرود آمد و بر در زد (ن: ۲۰)؛ فارغ از ریاکاری بدخواهان و تا تازه کند شرح ملالم را (ن: ۲۰)؛ پیچید در آن گوشه خاموش / آرام و سبک تک‌تک پای (ن: ۳۰).
قیده‌های مرکب:

الف - قیده‌های مرکب (اسم + صفت) یا (صفت + اسم) یا (اسم + اسم): مانند:

وز سینه هر دخمه برآرد باز / گفتار صفت لاشه هر رازم (ن: ۲۱)؛ روز ار چه دگر خوی و دگرسانم (ن: ۲۴)؛ کوشای سخن بود و به هربار (ن: ۲۸)؛ سبک رقص در کار بازیگری (ن: ۸۲)؛ قارون صفت به گنج‌گریزنده بسته مهر (ن: ۱۶۶) و شعر من اگر شعله کشد گرم و روان سوز (ن: ۱۵۰).

ب - قیده‌های جمله‌وار؛ مانند:

می‌بینمت ز شور نهران، تشنه بر گناه (ن: ۴۲)؛ بر آن جلوه‌ها بوسه‌افشان ز دور (ن: ۸۳)؛ ز دوشینه گویای بس سرگذشت (ن: ۸۲)؛

ج - قیده‌های مرکب (حرف (بی، نا، به و...)) + اسم یا صفت): مانند:

تب نابه‌کام می‌کشد آهسته در برم (ن: ۴۳)؛ ناتراشیده به هم درشکند پیکر مهر (ن: ۶۵)؛ تکیه بر من زن و بی‌پرده نشین (ن: ۶۰)؛ بر بستر افتاده سبکبار و بی‌شکيب (ن: ۸۸)؛ خون به گرمی شعله‌ور شد در تنم (ن: ۴۹)؛ گاهی به خیره روشن و گه خاموش (ن: ۱۰۴)؛ لب ناگشوده از پی افسوس و اعتذار (ن: ۲۱۳)؛ بی اثر افتاده در حریم خداوند (ن: ۱۹۴)؛ به عبث در پی شیرین لب پندار شدن (ن: ۲۱۷) و دگر فریب کهن دوستان به هرزه مخور (ن: ۲۱۷).

د - قید تشبیه؛ مانند: می‌خواستمش تشنه‌تر از کشته بی‌آب (ن: ۷۶)؛ پرخنده کرده چون گل فرخنده روی خود (ن: ۸۸)؛ شناور چو قو مرمین پیکرت (ن: ۸۳) و پاشیده هر نغمه چون بوی عود (ن: ۸۲).

- اضافه کردن «انه» به آخر اسم و کاربرد آن در جایگاه قید:

درودی گفت و هشیارانه بگذشت (ن: ۱۸۵)؛ ولی در دست من دزدانه دستت (ن: ۹۴)؛

شاعر گاهی چند قید را پشت سر هم می‌آورد:

لبت سوزان و عشق‌آلود و نمناک / به نرمی بر سرانگشتم همی سود (ن: ۹۴)؛ سحرگه بود و ما بیدار و بی‌تاب / به دورافتاده از پیوند یاران (ن: ۹۳)؛ شوخک و سنگک شو و زن بی‌هراس (ن: ۲۳۳)؛ چنان گرم جنبید و چالاک و نغز (ن: ۱۹۰)؛ چو برگیرم از نای شورنده کام / عرق‌ریز و پیچان و برگشته‌رنگ (ن: ۱۹۰).

این موارد در بحث «قید به جای صفت» در شعر معاصر بررسی شده است و کاربرد فراوانی دارد؛ از جمله این شعر نیما که گفت «یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند» قید دائم در جایگاهی بی‌واسطه پس از اسم نشسته و به‌عنوان یک صفت وظیفه‌وصفی را به عهده دارد... (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۹۹). توللی نیز در بیشتر مواقع از این روش استفاده کرده و در مجموع زیاد از قید و صفت‌های مشترک و جانشین هم یا جانشین اسم به کار برده است.

۷.۳. قید زمان

قید زمان در نافه کم به کار رفته است و از این بسامد، «امشب» ۴ مورد، «شامگاهان» ۱ مورد، «امروز» ۱ مورد، «این زمان» ۱ مورد، «دیر» ۱ مورد. کاربردها بسیار ساده است و گاه برای تأکید. قید «امشب» به ویژه در شعر «مرگ» زیاد به کار رفته و این با موضوع شعر که مرگ است، همخوانی دارد.

وای جانم رفت و نیمای من امشب بی پدر شد... (ن: ۲۴۸)
 بی خبر کامشب نخواهد داشت سر بر زانوانم...
 تا بجوید شامگاهان چون دگر روز از جهانم...
 بی خبر کامشب نخواهد یافت دیگر در سرایم... (ن: ۲۵۰).

۷.۴. قید افسوس

آه و افسوس خوردن از بایسته‌های فضای شعر رمانتیک است. توللی در نافه، ۲۰ مورد قید افسوس را به صورت‌های: وه، آوخ، وای، دریغا، دریغ، افسوس، فغان، اندوه و آه به کار برده است: «افسوس! که آن کاخ گمان‌پرور شبگیر» (ن: ۲۰۳)؛ «وای باز این سایه آمد تا در آویزد به جانم» (ن: ۲۴۷)؛ «وای! برخیزید تابوت آمد و خورشید سر زد» (ن: ۲۴۹)؛ «آوخ که هر نگاه که بستند بر تو باز» (ن: ۱۲۶)؛ «مست توام دریغ! که بس چشم رشک و عیب» (ن: ۴۱)؛

دریغ و افسوس شاعر گاهی به حال دردناک، غریب و پریشان خویش است: «وه! که می سوزم و پوزش به لب از رنج گناه» (ن: ۶۳)؛ «اندوه که نواخت کسم روح سیه‌کام» (ن: ۱۵۱)؛ «افسوس که نشناخت کسم عشق سیه‌روز» (ن: ۱۵۱)؛ گاهی نیز شکایت از دوستان و آشنایان: «از این آشنایان دریغا دریغ!» (ن: ۱۷۰)؛ گاهی شکوه از معشوق: «نه با من بود تا بوسم لبش آه!» (ن: ۱۸۵)؛ «مست توام دریغ! که بس چشم رشک و عیب» (ن: ۴۱)؛ گاه از روزگار: فغان چه‌ها که در این روزگار باید و نیست (ن: ۲۰۷)؛ «تا روزگار تجربه آید به سر دریغ» (ن: ۲۴۴)؛ و گاه از مرگ: «وای! باز این سایه آمد تا در آویزد به جانم» (ن: ۲۴۷)؛ «وای! جانم رفت و نیمای من امشب بی پدر شد» (ن: ۲۴۸)؛ «آه! گورستان هویدا گشت و گور من عیان شد» (ن: ۲۴۹) و «وای یاران! وای نزدیک آمد و نزدیک‌تر شد» (ن: ۲۴۸).

کاربرد بسیار قید افسوس نیز به عاطفه رمانتیک توللی تعلق دارد. شاعر رمانتیک مدام در حال افسوس خوردن و آه کشیدن است و دریغ‌گفتن از روزگار خویش، معشوق و گاه نیز مرگ.

۷.۵. قید مقدار

قید مقدار در نافه ۱۶ بار به صورت «بس، بسا، ای بس، ای بسا، بسی و نفسی» به کار رفته است: شمعم نفسی ماند و سپس جان داد (ن: ۱۹)؛ بنهاده بس جدار جدایی میان ما (ن: ۴۲)؛ بس رنج گونه‌گونه که بر بسته دست بخت (ن: ۱۵۶)؛ ای بسا نیش جگرسوز به دل‌داری تو (ن: ۱۱۵). قید مقدار آن هم به شکل‌هایی که شاعر به کار برده، بسیار کلی است و از آنجاکه در فضای شعر رمانتیک بیان حالات و توصیف جزئیات مهم است، زیاد به کار نرفته است. شاعر بیشتر به قصد اغراق و تأکید در اسم یا صفتی خاص آن را به کار برده است:

بس سرنوشت تیره که چون مار خوشه‌زار (ن: ۱۵۶)؛ ای بسا نیش جگرسوز به دل‌داری تو (ن: ۱۱۵)؛ تشنه ای بس که به آغوش گنه رفتی باز (ن: ۵۴)؛ بس رنج گونه‌گونه که بر بسته دست بخت (ن: ۱۵۶).

۷.۶. قید تعجب

در مکتب رمانتیک، قید افسوس و حسرت کاربرد بسیاری دارد و استفاده از قید تعجب نیز متناسب با این مکتب احساس‌محور و فردگراست. در شعر توللی بیشتر واگویی‌های فردی و غنایی تعجب و افسوس باهم در آمیخته‌اند. قید تعجب به صورت‌های: شگفتا، ای شگفت، وه و ای خوشا به کار رفته است:

فریدون تویی؟ وه! چه نغز است و گرم! (ن: ۱۷۸)؛ خود نیز شگفتا که ندانستم (ن: ۲۲)؛ شگفتا استخوانی دست کابوس (ن: ۱۱۱).

۷.۷. قید تکرار

تکرار در همه گونه‌های زبان اعم از زبان روزمره و ادبی هست و بدین جهت کارکرد تأکیدی آن مشترک است. یکی از دلایل تکرار در سخن تأکید است (غنی‌پور ملک‌شاه و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۱). شاعر برای تأکید بر چیزی و برجسته‌ساختن آن و تأثیر افزون‌تر آن، از تکرار استفاده می‌کند؛ وقتی قید، تکرار شود، این تأثیر دوچندان است. در دفتر نافه، قید تکرار ۱۰ مورد آن هم به صورت «باز» بیان شده است:

تا سوی درون باز کشد بازم (ن: ۲۱)؛ وز سینه هر دخمه برآرد باز (ن: ۲۱) و بیرون کشد از سینه من باز (ن: ۲۸)

جدول ۳، انواع قید و فراوانی آن در دفتر نافه

انواع قید	بسامد	درصد
کیفیت	۱۴۱	۵۱/۸۳
حالت	۶۷	۲۴/۶۳
افسوس	۲۰	۷/۳۵
مقدار	۱۶	۵/۸۸
تکرار	۱۰	۳/۶۷
تعجب	۸	۲/۹۴
زمان	۸	۲/۹۴

۸. تکرار ساخت در شعر توللی

مشکل شعر توللی باوجود تمام تلاش و همت ستودنی وی در ابداع و خلق واژه‌ها و ترکیبات خوش‌آهنگ و خوش‌تراش با آن شبکه معنایی متنوع و نمادین، ضعف‌های بسیاری دارد. اصلی‌ترین مشکل توللی در «تکرار ساخت» است، هر مصراع از هر پاره چارپاره به دلیل محدودیت موسیقی کناری، دچار تکرار ملال آور شده است، توللی به اعتقاد شفیعی کدکنی «بیشتر اهل فصاحت است تا اهل بلاغت» (۱۳۹۲: ۵۰۶) و تعبیری دیگر «بیشتر به پوسته فکر می‌کند تا هسته» (شریفی، ۱۳۹۶: ۴۵). علاقه مفرط توللی به مفردات و ترکیبات زیبا و خوش‌فرم، سبب کم‌توجهی و غفلت وی از ساختار کلی و تنوع‌بخشی فرم شعر است. این ساخت کلیشه‌وار و سطحی را صفات طولانی و پی‌درپی در ساختی اضافی نام نهاده‌اند (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۱۰-۱۱۱). صفوی در بحث موسیقی در متن، به اهمیت تکرار در سطوح واج، هجا، واژه، گروه، جمله و ساخت اشاره کرده است؛ وی تکرار در ساخت را روشی مرسوم می‌داند که تا بی‌نهایت می‌توان آن را به‌سادگی ادامه داد تا به «توزان مضاعف» بینجامد (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۵۴-۵). شاهد مثال وی شعری از سپهری است:

الگوی «گروه اسمی + گروه حرف اضافه‌ای»:

بارش شب‌نم روی پل خواب

پرش شادی از خندق مرگ

گذر حادثه از پشت کلام..... (سپهری)

چنین الگوهایی در شعر توللی تنوع ندارد و علت اصلی ملال خواننده از اشعار وی همین است؛ اشعاری چون نمونه زیر که در یک ساخت و الگوی «گروه صفتی + گروه اسمی + صفت بیانی + صفت بیانی»:

این آن دو زلف بور دلاراست

این آن لبان گرم هوس خیز

این آن نگاه تند شرریار

این آن نگاه شوخ دلاویز (توللی، ۱۳۸۶: ۱۱۳)

یا الگو و ساخت «گروه قیدی + اسم + صفت»:

دور آنجا که مرغ خسته شب

دور آنجا که بوسه‌های سحر

دور آنجا که رازهای نهان

دور آنجا که در نشیب کمر (همان: ۷۰)

در گوشه‌های آن ره قیراندود

در خوشه‌های آن شب بارانی (۱۵۸)

تکرار واژه و تکرار جمله در شعر توللی نمونه‌های بسیاری دارد و هرچند باعث حسن شعر و سبب غنای موسیقی آن است، در شعر توللی دچار نوعی ملال‌آوری شده است.

گیر و داری است درین جان غبارآلود

پیچ و تابى است درین مغز هوس پرداز

گیر و داری که از این پس به که بندم مهر؟

پیچ و تابى که از این پس به که گویم راز؟ (همان: ۱۷۳).

بی‌شک آنچه سبب سستی و ضعف زبان در این چنین چارپاره‌هایی شده، توجه بیش از حد به موسیقی کناری و غفلت از صور خیال و مضمون تازه است. صرف تازه‌سازی ترکیبات و ذکر و ایجاد کلمات و عبارات تازه در جایگاه ردیف و قافیه یا در متن شعر نمی‌تواند ضامن بقای شعر و شاعر شود.

نتیجه

توللی در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شاعری سرشناس و صاحب سبک بود. شعر او بیشتر از جنبه محتوایی بررسی شده است. زبان شعر توللی دارای بینشی آگاهانه و سبک‌شناسانه است. توجه این شاعر به ساحت و ساخت چارپاره نشان از توجه و آگاهی او در نوسازی این قالب دارد که در آن کوشید زبان شعر را با لغات و ترکیبات تازه و تراشیده عرضه کند. همت و اراده او به ساختن صفت‌ها و قیده‌های متنوع و انواع دستوری آنها در کنار تشبیه و استعارات تازه در دو دفتر شعر رها و نافه - که اساس مکتب و دیدگاه نوآورانه توللی هستند - تأمل‌برانگیز است؛ چه اینکه این شاعر سعی کرد فصاحت سخن را بیش از بلاغت در پیش گیرد و بر این اساس شمار قیدها و صفت‌های این دو دفتر بسیار زیاد است و تنوع آنها سبب شکل‌گیری شبکه‌ی واژگانی مکتب رمانتیسیم توللی شده است؛ واژه‌هایی که نمودار عاطفه و احساس غم‌زده شاعر است و از آن‌سو، نمایان‌گر توانایی وی در ساخت‌های دستوری قیدها و صفت‌ها در زبان شعر است. ناگفته نماند صفت‌های و قیده‌های مشترک باهم زیاد دارد و گنجینه قیدها و صفت‌های متنوع و نو در دفتر «رها و نافه» نشان از توجه زیاد شاعر به کارکردهای این بخش از دستور زبان شعر دارد که با مکتب رمانتیسیم نیز هماهنگی دارد.

در بحث فرم درونی قالب چارپاره نیز شاعر با اینکه کلمات و ترکیبات و تصاویر تازه‌ای بر ساخته و تنوع واژگانی و بخش صرف شعرش را برتری داده است، در ساخت و نحو هر جمله و مصراع دچار رکود و تکرار شده است.

در مجموع نگاه توللی بیشتر به واژگان معطوف است تا انسجام فرم و ساختار، در همین مسیر به مباحث دستوری قید و صفت توجه زیادی داشته است تا بخش واژگان زبان شعرش وسیع باشد؛ اما از ساختمان و فرم ذهنی به‌مانند شعر نیمایی غافل مانده است. صراحت بیان عاطفی و احساسی شدید (شاد و بیشتر غمگین) برخاسته از نگاه رمانتیک شاعر، او را از مبهم‌گویی هنری، به طرز شعر نیمایی دور ساخته است. صفت‌سازی و قیدآوری‌های متنوع توللی راهی برای فرار از شعر سنتی و پناه آوردن به زبانی تازه است؛ این زبان لزوماً به معنای نوآوری و معاصربودگی نیست. کارکردهایی که توللی از صفات و قیده‌های مشترک و متنوع بر ساخته، توانایی شگفت او را در این زمینه نشان می‌دهد.

منابع

۱. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۲. باباچاهی، علی (۱۳۸۰). *این بانگ دلاویز، شعر و زندگی فریدون توللی*. تهران: ثالث.
۳. براهنی، رضا (۱۳۴۷). *طلا در مس، ویرایش دوم*. ۳ جلدی. تهران: زمانه.
۴. بهمنی مطلق، یدالله (۱۳۹۱). «تحلیل ساختار و محتوای قصاید فریدون توللی»، *سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)*، دوره ۵، شماره ۴: ۳۹-۵۶.
۵. تسلیمی، علی (۱۳۸۹). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (نظم)*. تهران: نشر اختران.
۶. توللی، فریدون (۱۳۴۶). *رها*. چاپ سوم. شیراز: انتشارات کانون تربیت: شیراز. تهران: چاپخانه زیبا.
۷. _____ (۱۳۷۶). *شعله کبود: منتخب رها، نافه، پویه، شگرف، بازگشت و تازه‌های توللی*. تهران: سخن.
۸. _____ (۱۳۴۱). *نافه*. چاپ اول. تهران: چاپ زندگی.
۹. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.
۱۰. حقوقی، محمد (۱۳۶۸). *شعر و شاعران*. تهران: انتشارات نگاه.
۱۱. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۶۶). *هفتاد سخن (هنر و شعر)*. چاپ اول. تهران: توس.
۱۲. رضادوست، شهرزاد، اوجاق‌علیزاده، شهین و امیرحسین ماحوزی (۱۳۹۸). «تحلیل قلمروهای مشبه و مشبه به در اشعار فریدون توللی». *مجله فنون ادبی*، سال یازدهم شماره ۴: ۱۴۳-۱۵۸.
۱۳. روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران (شعر)*. تهران: روزگار.
۱۴. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۴). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران (جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم)*. تهران: ثالث، چاپ سوم.
۱۵. زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸). *چشم‌انداز شعر نو فارسی*. تهران: انتشارات توس.
۱۶. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱). *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*. بحث در فنون شاعری و نقد شعر فارسی، چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی.
۱۷. سلیمانیان، حمیدرضا (۱۳۹۳). «نگاهی به زبان عارفان از چشم‌اندازهای معرفت‌شناسی و زبان‌شناسی». *فصلنامه ادب‌پژوهی*، دوره ۲، شماره ۱۱: ۱۴۳-۱۶۶.
۱۸. شریفی، فیض (۱۳۹۶). *فریدون توللی: شعر فریدون توللی از آغاز تا امروز*؛ (شعر زمان ما)، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
۱۹. شفیع‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.
۲۰. _____ (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر فارسی معاصر*. چاپ دوم، تهران: سخن.
۲۱. شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو (۱۲۸۴ - ۱۳۵۹)*، چهار مجلد، تهران: مرکز.

۲۲. عابدی، کامیار (۱۳۸۶). در زلال شعر، زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج. چاپ دوم ویراست دوم: نشر ثالث.
۲۳. _____ (۱۳۹۰). به یاد میهن (زندگی و شعر ملک الشعرا بهار). تهران: نشر ثالث.
۲۴. عبادیان، محمود (۱۳۶۸). درآملی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیات، ناشر: انتشارات جهاد دانشگاه تهران.
۲۵. علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷). ساختار زبان شعر امروز، چاپ ۳، تهران: فردوس.
۲۶. عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۶ الف). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، گوهرگویا، دوره اول، شماره اول: ۱۵۳-۱۸۳.
۲۷. _____ (۱۳۸۶ ب). کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۱۸، ص ۷۷-۱۰۲.
۲۸. غنی‌پور ملک‌شاه، احمد؛ محسنی، مرتضی و اصغر خوشه‌چرخ (۱۳۹۵). «مبانی تکرار در اشعار قیصر امین‌پور»، فنون ادبی، سال هشتم، شماره ۳، ۲۹-۴۲.
۲۹. کردبچه، لیلا؛ آقاحسینی، حسن و سید مرتضی هاشمی (۱۳۹۶). «کاربرد صفت در شعر معاصر»، فنون ادبی، دانشگاه اصفهان. دوره ۹، شماره ۲ - شماره پیاپی ۱۹، صفحه ۱-۱۶.
۳۰. کریمی، امین؛ رضایی، والی و متولیان نائینی، رضوان (۱۳۹۷). «صفت سازی و صفت زدایی در زبان فارسی از دیدگاه سرنمون رده شناختی»، فصلنامه مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، سال ششم، شماره ۲۰: ۹۱-۱۰۷.
۳۱. کوپا، فاطمه و محسن اسماعیلی (۱۳۹۰). «طبیعت سیاه و شعر فارسی معاصر»، نقد ادبی، دوره ۴، شماره ۱۳: ۱۴۳-۱۷۰.
۳۲. نادرپور، نادر (۱۳۹۰). «گفتگو با نادر نادرپور شاعر معاصر، درباره دکتر خانلری و توللی»، مجله بخارا، سال چهاردهم، شماره ۸۵: ۸۴-۹۱.
۳۳. نوروزی داودخانی، نورالله (۱۳۹۱). «معانی، تصاویر و تعابیر مرگ در اشعار سهراب سپهری و فریدون توللی»، پژوهشنامه ادبیات غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان. دوره ۱۰، ش ۱۸: ۱۸۵-۱۹۷.