Archive of SID

نقد گرانیگاهی
روشی برای نقد فرمالیستی شعر

دکتر علیرضا فولادی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

چکیده
این مقاله مبانی نظری و روش‌شناختی نقد فرمالیستی شعر را از دیدگاه فرمالیست‌های روسی و همچنین فرمالیست‌های آمریکایی یا اصحاب «نقد نو[1]» بازمی‌کاود. رهیافت ما برای این منظور، تحلیلی- انتقادی است. این پژوهش، سرانجام با ایجاد برخورد سازنده میان دستاوردهای نظری و عملی دو شاخهٔ فرمالیسم، روش «نقد گرانیگاهی»[2] را سامان می‌دهد. این روش نه مانند روش «نقد پیوندمایه‌ای» به‌شیوهٔ افقی- عمودی، بلکه مطابق ماهیت نظام‌مند و ساختمند شعر به‌شیوهٔ چندسطحی- سلسله‌مراتبی همهٔ عناصر فرم این نوع ادبی را در ارتباط با «شگرد بنیادی» آن تحلیل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: فرمالیسم، نقد فرمالیستی، نقد شعر، نقد گرانیگاهی، شگرد بنیادی.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

کارنامهٔ فرمالیست‌های روسی از نقد آثار ادبی خالی نیست؛ اما کارهای آنان اغلب با هدف نظریه‌پردازی پیش رفته است (تودورف[۳]، ۱۳۶۸: ۳۱-۳۳)[۴]؛ یعنی خواسته‌اند قواعد عام این آثار را بشناسند و «هرچه عام‌تر، بهتر» (ویلم‌برتنس[۵]، ۱۳۸۲: ۵۰). تقریباً دو سه دههٔ بعد، فرمالیست‌های آمریکایی یا اصحاب «نقد نو» بی‌آنکه از عنایت نسبی به نظریه‌پردازی چشم بپوشند، با تمرکز بیشتر بر «نقد عملی[۶]» ثابت کردند در ذات بینش فرمالیستی امکان سامان‌دهی روش نقد چنین آثاری نیز وجود دارد (نک: گورین[۷]، ۱۳۷۰: ۸۹-۱۳۵؛ پاینده، ۱۳۸۲: ۱۸۷-۲۱۲)؛ ولی کارهای آنان هم ضمن تعریف متفاوت، فرم «مناسبت روش‌شناختی کافی» را بازنمی‌تابد.

به‌واقع، کدام روش برای نقد فرمالیستی مناسب است؟ در این مقاله تلاش می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود. این مقاله، طی سه بخش با رهیافت تحلیلی- انتقادی نخست مبانی نظری این‌گونه نقد و سپس مبانی روش‌شناختی آن را از چشم‌انداز نقد شعر بازمی‌کاود و سرانجام برای آزمایش درستی و نادرستی این مبانی به نقد یک شعر می‌پردازد. نقطهٔ عطف این پژوهش، سامان‌دهی روشی تازه به‌منظور نقد فرمالیستی شعر است.

مبانی نظری

فرمالیسم سیر ادبیات‌شناسی را از مسیر «اصالت مؤلف» به «اصالت متن» کشاند (تودورف، ۱۳۸۵: ۱۷؛ ایگلتون[۸]، ۱۳۶۸: ۶۷-۶۸) و با این کار نه تنها زمینهٔ ظهور ساختگرایی (سلدن[۹]، ۱۳۸۴: ۱۵۹)، بلکه زمینهٔ بروز پساساختگرایی (ویلم‌برتنس، ۱۳۸۲: ۱۵۶) را نیز فراهم آورد.

اصالت دادن به عین متن، فارغ از نسبت‌های غیرمتعین آن با امور برون‌متنی، مانند زندگی‌نامه، تاریخ، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، مهم‌ترین مبنای نظری نقد فرمالیستی است؛ اما چند مبنای نظری دیگر هم در آرای فرمالیست‌ها ملاحظه می‌شود که به کار این‌گونه نقد می‌آید و این مبانی برآیند نسبت‌های خاصی است که آنان میان فرم از یک‌سو و زبان، معنا، ساخت و نظام از سوی دیگر برقرار کرده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. فرمالیسم و زبان

زبان به‌عنوان یک نظام با همه داشته‌هایش اعم از داشته‌های آوایی، واژگانی، دستوری و حتی معنایی تنها، مادهٔ نظام ادبیات است. نظریهٔ آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی و همچنین نظریهٔ تفاوت زبان شعری با زبان علمی که اصل و منشأ اولی در آرای فرمالیست‌های روسی (نک: احمدی، ۱۳۷۲: ۴۷/۱-۵۰؛ صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷/۱-۶۳) و دومی در آرای آی. ا. ریچاردز[۱۰] و سپس فرمالیست‌های آمریکایی (نک: دیچز[۱۱]، ۱۳۶۶: ۲۱۷-۲۱۸ و ۲۵۱-۲۵۸؛ پاینده، ۱۳۸۲: ۱۹۹-۲۰۲) است، ضمن اینکه پدید آمدن ادبیات از مادهٔ زبان را بیان می‌کنند، به ما می‌گویند نظام زبان، مسئله‌ای است و نظام ادبیات، مسئله‌ای دیگر (تودورف، ۱۳۷۹: ۳۳؛ سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۱). علی‌محمد حق‌شناس از دیدگاهی هستی‌شناسانه در این‌باره می‌نویسد: «زبان، علی‌الاصول در محدودهٔ یک نظام، یعنی نظام زبان، با جهان هستی برمی‌خورد؛ حال آنکه ادبیات، ضرورتاً در محدودهٔ دو نظام: یکی همان زبان و دیگری نظام ادبیات.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۳-۱۴).

بی‌گمان، فرمالیسم عملاً مکتبی ادبیات‌شناختی است؛ ازاین‌رو، می‌توان گفت نقد فرمالیستی آثار ادبی نباید کاری به نقد صورت‌های زبانی این آثار داشته باشد، بلکه وظیفهٔ آن نقد صورت‌های ادبی چنین آثاری است. البته، اف. دبلیو. بیتسن[۱۲] و دیوید لاج[۱۳] از دیدگاهی منتقدانه علت این قضیه را تعارض میان جنبهٔ «علمی» زبان و جنبهٔ «ذهنی» یا «ارزشی» ادبیات دانسته‌اند (فاولر[۱۴]، ۱۳۶۹: ۱۷-۱۹)؛ اما اگر حقیقت را بخواهیم، این علت به تفاوت مصادیق «صورت» در نظام‌های هم‌مرز و ناهم‌ارزی مانند زبان و ادبیات بازمی‌گردد. برای نمونه، آنچه دستوریان اضافهٔ تخصیصی می‌نامند، یک صورت زبانی را پیش روی ما می‌گذارد و آنچه اضافهٔ استعاری می‌خوانند، صورتی ادبی را که از قضا مادهٔ آن چیزی جز همان اضافهٔ تخصیصی نیست:

اضافهٔ تخصیصی: دست من= صورت زبانی: ترکیب اضافی

اضافهٔ استعاری: دست روزگار = صورت ادبی: استعارهٔ مکنیه

این نکته دربارهٔ اضافهٔ توضیحی و تشبیهی نیز صادق است:

اضافهٔ توضیحی: کشور ایران = صورت زبانی: ترکیب اضافی

اضافهٔ تشبیهی: کشور دل = صورت ادبی: تشبیه بلیغ

www.SID.ir

Archive of SID

و نقد فرمالیستی به موارد دوم این دوگانگی‌های مطبق صوری کار دارد؛ مواردی که با کنش هنری پدید آمده‌اند.

آنچه بازگو شد، بدان معنا نیست که می‌توان امکان وجود نقد زبان‌شناختی را نادیده گرفت؛ ولی اتهاماتی مانند درک غیرانتقادی از نقش زبان‌شناسی در ادبیات‌شناسی و تلقی بی‌ثمر از کارکرد زبان در ادبیات هم که راجر فاولر به طرفداران نقد ادبیات‌شناختی وارد می‌آورد (همان، ۱۹-۲۴)، یکسونگرانه است؛ زیرا نقد آثار ادبی یا در مرز میان زبان و ادبیات فقط بر زبان متمرکز می‌شود و زیرمجموعهٔ زبان‌شناسی باقی می‌ماند و یا از این مرز عبور می‌کند و به همان درک و تلقی می‌رسد و در اینجا دیگر زیرمجموعهٔ ادبیات‌شناسی خواهد بود.

بااین‌حال، چنانچه فارغ از هرگونه افراط و تفریط بپذیریم زبان تنها، مادهٔ ادبیات است، آن‌گاه هم به اصل قضیه، یعنی وجود رابطهٔ پارادوکسیکال «هم‌مرزی و ناهم‌ارزی» میان این دو پدیده پی‌برده‌ایم و هم سرانجام خواهیم فهمید عینیت ادبیات بر اثر عینیت زبان تحقق می‌پذیرد؛ چون صورت‌های ادبی ماهیت برزخی دارند (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۲۲) و کالبد مادی این صورت‌ها، یعنی همان زبان بدان‌ها قابلیت تحلیل علمی می‌بخشد و نقد فرمالیستی با این واقعیت دمساز است.

۲. فرمالیسم و معنا

در فرمالیسم، اصل «تقدم صورت بر معنا» حرف اول را می‌زند؛ اما فرمالیست‌های روسی هیچ‌گاه وجود معنا را منکر نشدند، بلکه موجودیت متنی آن را از امور برون‌متنی مستقل تلقی کردند؛ ضمن اینکه کم‌کم کوشیدند تا اصل مکمل «تعین معنا در صورت» را نیز بر اصل یادشده بیفزایند و از این رهگذر، مفهوم «درون‌مایه[۱۵]» را پیش کشیدند (تودورف، ۱۳۸۵: ۲۹۳-۳۴۱). به‌نوشتهٔ بوریس توماشفسکی[۱۶]: «دلالت‌های ویژهٔ اثر، یک واحد را تشکیل می‌دهد که همان درون‌مایه است (همان چیزی که از آن سخن می‌گوییم). می‌توانیم همان‌قدر از درون‌مایهٔ کل اثر حرف بزنیم که از درون‌مایهٔ بخش‌های آن.» (همان، ۲۹۳).

www.SID.ir

Archive of SID

البته، فرمالیست‌های آمریکایی هم بر اهمیت معنا در عین تقدم صورت تأکید می‌ورزیدند و وجود آن را بیشتر با همان عنوان درون‌مایه پاس می‌داشتند (مکاریک[۱۷]، ۱۳۸۴: ۱۲۰). در حقیقت نقدهای آنان چیزی جز جست‌وجوی گام‌به‌گام تجربه از لابه‌لای صورت‌های ادبی نبود (نک: گورین، ۱۳۷۰: ۹۷–۹۸).

ناگفته نماند حدومرز مفهوم درون‌مایه هنوز کاملاً مشخص نیست و تاکنون، هم تعاریف مختلف و هم معادل‌های متفاوتی پذیرفته است (همان، ۱۲۱)؛ ولی عموماً این مفهوم را همان «معنای منطقی» واحدهای اثر می‌شمارند که رسیدن به آن با به‌کارگیری دو فرایند ذهنی زیر صورت می‌گیرد:

– انتقال (از گفتمان ادبی به گفتمان منطقی)، چنان‌که در این نمونه می‌بینیم:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۱۵)

وجود آدمیان و فرشتگان، نتیجه وجود عشق است

– تقلیل (تا حد یکی دو کلمه)، چنان‌که در این نمونه می‌یابیم:

وجود آدمیان و فرشتگان نتیجهٔ وجود عشق است

تقدم عشق بر وجود آدمیان و فرشتگان

اهمیت عشق برای آدمیان و فرشتگان

اهمیت عشق

عشق

در این باره نکات زیر شایان یادآوری است:

۱. درون‌مایه به‌دلیل ارتباط مستقیم با فرم اثر چندان ارزش صوری دارد که برای نقد فرمالیستی قابل اعتنا باقی بماند؛ اما در این‌گونه نقد همواره حق تقدم صورت رعایت می‌شود و درون‌مایهٔ اثر از راه گشایش صورت‌های ادبی آن تجلی می‌کند نه از راه رهایش این صورت‌ها.

۲. درون‌مایه ممکن است بسیط یا مرکب باشد و نوع بسیط (و ضمناً مکرر) آن را «بن‌مایه[۱۸]» می‌نامند (تودورف، ۱۳۸۵: ۲۹۹–۳۰۰). مصراعی که پیشتر از حافظ ذکر شد، نمونهٔ درون‌مایهٔ بسیط یا همان بن‌مایه را پیش روی ما می‌نهد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. در وهلهٔ اول، از پیوند درون‌مایه‌های بسیط درون‌مایهٔ مرکب پدید می‌آید و در وهله‌های بعد، این پیوند میان درون‌مایه‌های مرکب روی می‌دهد و تا کل اثر بسط می‌یابد؛ ضمن اینکه چنین پیوندی به‌وسیلهٔ «پیوندمایه»های آشکار یا پنهان اتفاق می‌افتد؛ برای نمونه مصراع:

ارادتی بنما تا سعادتی ببری

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۱۵)

به‌وسیلهٔ پیوندمایه‌های زیر با مصراع پیشین پیوند خورده و از این طریق درون‌مایهٔ مرکب پدید آورده است:

– تعلیل استنباطی: «طفیل.../ [پس] ارادتی...».

– ترادف: «...عشق.../ ارادت...».

– تخصیص: «...آدمی.../ ...بنما...».

– تناظر: «طفیل.../ ...ببری» (: طفیل بودن با خوردن و بردن تناظر دارد).

– تکرار (واج و هجا): صامت‌های «ت/ ط» (۵ بار)، «ء/ ع» (۴ بار) و «د» (۴ بار)، مصوت‌های بلند «ی» (۶ بار) و «ا» (۵ بار) و هجای «تی» (۳ بار).

البته پیوندمایه‌ها یا مانند موارد بالا میانی‌اند؛ یعنی بین بن‌مایه‌ها به‌کار می‌روند و یا مانند موارد زیر در همان مصراع درونی‌اند؛ یعنی داخل بن‌مایه‌ها استفاده می‌شوند:

– جناس: «ارادتی...سعادتی...».

– سجع: «...بنما...ببری».

– تناظر: «ارادتی بنما...ببری» (: اظهار ارادت، سبب کسب فوایدی است).

– تعلیل استنتاجی «...تا...».

۴. چه‌بسا در یک اثر درون‌مایه‌های مکرر یا تقریباً مکرر را با صورت‌های ادبی متنوعی شاهد باشیم. در نمونهٔ زیر، جملات میان () دسته‌ای از این درون‌مایه‌ها و جملات میان [] دسته‌ای دیگر از آن‌ها را به‌نمایش گذاشته‌اند:

(قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟)

(از کجا) و (ز که خبر آوردی؟)

خوش‌خبر باشی، اما، اما

www.SID.ir

Archive of SID

[گرد بام و در من
بی‌ثمر می‌گردی].

[انتظار خبری نیست مرا
نه ز یاری نه ز دیار و دیاری] – باری،
[برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس]،
[برو آنجا که تو را منتظرند].
[قاصدک!
در دل من همه کورند و کرند]

[دست بردار از این در وطن خویش غریب].
قاصد تجربه‌های همه تلخ،
با دلم می‌گوید
که دروغی تو، دروغ،
که فریبی تو، فریب....

(اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۱۲۵–۱۲۶)

۳. فرمالیسم و ساخت

سیر نقد فرمالیستی خواه ناخواه از مسیر ساختگرایی می‌گذرد؛ زیرا نقد به‌مفهوم جدید آن در مرحلهٔ اول، یعنی تحلیل (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۶–۲۷) و این مرحله با تحلیل اجزای اثر و تعیین روابط میان این اجزا پیش‌می‌رود که کاری ساختگرایانه است. زمانی رامان سلدن و پیتر ویدوسون[۱۹] نوشته‌اند: «ادبیات‌شناسی، ساختگرایان را در یک رابطهٔ تنگاتنگ با فرمالیسم قرار داد.» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۱) اما براین‌پایه بهتر بود می‌نوشتند: «ادبیات‌شناسی، فرمالیست‌ها را در رابطه‌ای تنگاتنگ با ساختگرایی قرار داد.»

خلاصه، هم فرمالیست‌های روسی و هم فرمالیست‌های آمریکایی در رویکرد ساختگرایانه به ادبیات دست داشته‌اند. کشف مفهوم «فرم ساختمند» دستاورد آغاز دورهٔ ساخت‌اندیشی گروه اول است (تودورف، ۱۳۸۵: ۱۳۱) و رومن یاکوبسن[۲۰]، عضو فعال

www.SID.ir

Archive of SID

این گروه، عنوان پیشگام ساختگرایی را نیز یدک می‌کشد (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۵). دربارهٔ ساخت‌اندیشی گروه دوم (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۳۳) هم، این اندازه بگوییم که آنان تحت تأثیر آرای ساموئل تایلور کولریج[۲۱] هنگام نقد، کلیت اثر را با عنوان «فرم انداموار[۲۲]» مورد نظر قرار می‌دادند و اجزای آن تا جایی برایشان مهم بود که به تکامل این فرم یاری برسانند (گورین، ۱۳۷۰: ۹۸؛ پاینده، ۱۳۸۲: ۱۹۰-۱۹۲).

البته فرمالیسم، به‌ویژه شاخهٔ روسی آن و ساختگرایی هر دو از یک آبشخور، یعنی زبان‌شناسی جدید سیراب شده‌اند و همپوشی آن‌ها چندان غیرطبیعی نیست؛ ولی در کار نقد تفکیک میان دو مفهوم فرم و ساخت ضرورت دارد؛ چون این کار باید با به‌کارگیری صحیح مفاهیم پیش‌برود.

از مجموع بحث‌های اهل فن در این‌باره نتیجه می‌گیریم فرم، هیئتی ایستا و ساخت، رابطه‌ای پویا میان اجزای این هیئت است. در زبان ما، برای مفهوم فرم معادل صورت به‌کار می‌رود؛ اما هنگامی که این مفهوم از جهت ساختمندی مورد توجه قرار می‌گیرد، بهتر است برای آن معادل شکل به‌کار برود و آن‌گاه این معادل همان مفهوم فرم ساختمند را خواهد داشت.

بجاست گوشزد کنیم ساخت‌های ادبی ضمن اتکا بر ساخت‌های زبانی، با آن‌ها یکی نیستند و این نکته را پیشتر دربارهٔ صورت‌های ادبی و زبانی هم گفته‌ایم. برای نمونه، ساخت ادبی تشبیه از دو رکن اضطراری مشبه و مشبه‌به و دو رکن اختیاری ادات تشبیه و وجه‌شبه پدید می‌آید و ساخت زبانی اسناد یا ترکیب فقط نقطهٔ اتکای مادی این ارکان را تشکیل می‌دهد.

۴. فرمالیسم و نظام

کار فرمالیست‌های روسی با جزئی‌نگری آغاز شد؛ اما دیری نپایید که از کلی‌نگری سربرآورد و آن، زمانی بود که یوری تینیانوف[۲۳] نوشت: «قانون اعداد بزرگ برای اعداد کوچک به‌کار نمی‌رود.» (تودورف، ۱۳۸۵: ۱۵۰). مهم‌ترین نشانهٔ این تکامل نگرش، رسیدن آنان به مفهوم نظام ادبیات است و از این چشم‌انداز، رنه ولک[۲۴] و آوستن وارن[۲۵] در اثر معروف خود، ***نظریهٔ ادبیات*** نوشته‌اند: «تحلیل امروزی اثر هنری باید از

www.SID.ir

Archive of SID

پرسش‌های پیچیده‌تری آغاز کند؛ یعنی از حالت وجودی اثر و نظام لایه‌های آن.» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۹).

بی‌تردید، پویایی عارضی «ساخت» از پویایی ذاتی «نظام» برمی‌خیزد (فولادی، ۱۳۷۸: ۱۶۹-۱۷۰) و این واقعیت که ارزش مبنایی مفهوم نظام را می‌رساند، هنوز در علوم انسانی جایگاه استواری نیافته است تا برای نمونه، همپای ظهور جریان «ساختگرایی» شاهد بروز جریان «نظامگرایی» نیز باشیم؛ ولی پاره‌ای رویکردهای زبان‌شناسی و نقد قرن بیستم، مانند رویکرد نقشگرا و تحلیل گفتمان تاحدودی در این مسیر پیش رفته‌اند.

ناگفته نماند هر نظام دو ویژگی دارد: تعامل و تحول؛ با تعامل ناهماهنگی‌ها را به هماهنگی، و با تحول هماهنگی‌ها را به ناهماهنگی می‌رساند و این دو ویژگی پیوسته در کارند تا آن نظام برقرار بماند. البته تعامل و تحول نظام‌ها هم از وجه درونی در ارتباط با خود آن‌ها قابل مطالعه است و هم از وجه بیرونی در پیوند با نظام‌های دیگر. فرمالیست‌های روسی پیشین برای ادبیات‌شناسی به رهیافت اول گرایش بیشتری داشتند (نک: تودورف، ۱۳۸۵: ۱۳۳-۱۵۲). درمقابل، فرمالیست‌های روسی معاصر برای این منظور به رهیافت دوم تمایل بیشتری نشان دادند و نظریهٔ «منطق مکالمه» (نک: تودورف، ۱۳۷۷: ۸۷-۱۲۰؛ همو، ۱۳۷۹: ۴۷-۵۱؛ هارلند، ۱۳۸۵: ۲۵۲-۲۶۵) هم که نظریهٔ «بینامتنیت» (نک: تودورف، ۱۳۷۷: ۱۲۱-۱۴۶؛ آلن[۲۶]، ۱۳۸۰: ۱۵-۲۹۷) حاصل آن است، از همین رهگذر پدید آمد.

کلام آخر اینکه فرمالیست‌های آمریکایی به‌دلیل اصرار بر تحلیل فرم انداموار اثر، دربارهٔ نظام ادبیات کلام خاصی نگفته‌اند.

مبانی روش‌شناختی

گفتیم که بنای کار فرمالیست‌های روسی بیشتر بر نظریه‌پردازی بود و فرمالیست‌های آمریکایی نیز ضمن عنایت نسبی به این امر، با تعریف متفاوت فرم، بیشتر راه نقد عملی را پی‌گرفتند. از آنجا که چشم‌انداز بحث این مقاله نقد شعر است، در این بخش تلاش می‌شود با ایجاد برخورد سازنده میان دستاوردهای نظری و عملی دو شاخهٔ فرمالیسم، روش مناسبی برای نقد فرمالیستی این نوع ادبی سامان داده شود. این کار، به چند مقایسه و انتخاب نیاز دارد که در پی می‌آید:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. فرمالیست‌های روسی ادبیات را صورت‌بندی هنری زبان می‌دانستند؛ اما فرمالیست‌های آمریکایی آن را صورت‌بندی هنری معنا می‌شمردند (سلدن، ۱۳۸۴: ۴۵). حال، کدام‌یک از این دو دیدگاه برای نقد فرمالیستی شعر به‌کار می‌آید؟ به‌ظاهر میان آن‌ها تعارضی وجود ندارد؛ زیرا هم زبان و هم معنا در ادبیات به یک وحدت کارکردی متمایز می‌رسند که از راه صورت‌های ادبی تجلی می‌کند و همهٔ فرمالیست‌ها بر این نکته پای فشرده‌اند.

۲. فرمالیست‌های روسی در سیر تطور نظریاتشان، از فرم ماشینوار[۲۷] به فرم ساختمند و سپس فرم نظام‌مند رسیدند (همان‌جا)؛ ولی فرمالیست‌های آمریکایی همواره با فرم انداموار دمخور بودند. البته، فرم ساختمند پویایی فرم انداموار را دارد (تودورف، ۱۳۸۵: ۱۳۰-۱۳۱) و برعکس، فرم انداموار عینیت فرم ساختمند را جز در اجزایش دارا نیست. به‌هرحال، طی نقد فرمالیستی، اتکا بر سه مفهوم یادشده حائز اهمیت خواهد بود؛ چون فرم به‌رغم بداهت وجودی ذاتاً وجوه گوناگونی دارد که همهٔ آن‌ها در همین سه مفهوم گرد آمده‌اند.

۳. فرمالیست‌های روسی به‌تدریج به ساخت سلسله‌مراتبی آثار ادبی پی‌بردند (همان، ۱۳۱-۱۳۲): «در نظام ادبی، تعاون مبتنی بر تساوی همه عناصر وجود ندارد.» (همان، ۴۵). در مقابل، فرمالیست‌های آمریکایی به ساخت افقی- عمودی این آثار پایبند بودند: «چیزی چهارگوش با نمایی از سنگریزه» (ایگلتون، ۱۳۶۷: ۶۸) که چه‌بسا ممکن است سنگریزه‌ای کمی برجسته‌تر باشد. بی‌گمان، از میان این دو رهیافت روش‌شناختی رهیافت نخست برای نقد فرمالیستی کارآمدتر است؛ زیرا واقعاً عناصر فرم این نوع ادبی به‌لحاظ کارکردشان در یک رده قرار نمی‌گیرند و این واقعیت با مسائل نظام ادبیات ارتباط دارد. از مسائل دیگر در این باره، بینامتنیت است که به‌دلیل جنبهٔ صوری پاره‌ای مصادیق آشکار آن، مانند تلمیح (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۶) برای این‌گونه نقد قابل چشم‌پوشی نیست.

۴. سرانجام اینکه روش فرمالیست‌های آمریکایی درخور نامگذاری به «نقد پیوندمایه‌ای» است؛ چون آنان در نقدهایشان از راه تحلیل پیوندمایه‌های فرم انداموار اثر پیش

www.SID.ir

Archive of SID

می‌رفتند[۲۸]. با این‌حال به‌دلایلی که گذشت، برای نقد فرمالیستیِ این نوع ادبی تحلیل همهٔ عناصر فرم آن اهمیت دارد.

اکنون، با آمادگی بیشتری به تشریح نکات یادشده می‌پردازیم و برای این منظور، آموزه‌های بلاغی مهم‌ترین یاور ما خواهد بود.

۱. نظام چندسطحی فرم شعر

شعر پدیده‌ای چندنظامی است؛ اما تا آنجا که به نظام فرم این نوع ادبی مربوط می‌شود، می‌توان دو سطح اصلی در آن تشخیص داد: یکی سطح بیرونی و دیگری سطح درونی. ضمن اینکه هریک از این دو سطح، خود دو سطح فرعی کلی و جزئی را هم شامل است.

پیش از پرداختن به توضیح این سطوح باید گفت در دیدگاه‌های کولریج شبیه به این سطح‌بندی را میان «صورت ظاهری» شعر (شامل وزن و قافیه و تکرار اصوات و هجاها) و «محتوا»ی آن می‌بینیم (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۶۸–۱۷۰). همچنین در دیدگاه‌های رضا براهنی شبیه به همین سطح‌بندی را میان «شکل ظاهری» شعر (شامل وزن یا بی‌وزنی، تساوی مصرع‌ها یا کوتاهی و بلندی آن‌ها، قافیه‌ها –در صورتی که قافیه‌ای وجود داشته باشد– و صداها و حرکات ظاهری کلمه) و «شکل ذهنی» آن می‌یابیم (براهنی، ۱۳۷۱: ۷۱–۱۰۰). اما کار آنان با سطح‌بندی یادشده تفاوت‌های بارزی دارد؛ زیرا اول اینکه هر دو، وزن و قافیه و تزیینات آوایی را جزء صورت یا شکل ظاهری شعر گرفته‌اند، حال آنکه وزن و قافیه در ضمن عناصر سطح بیرونی، و تزیینات آوایی در ضمن عناصر سطح درونی فرم آن می‌گنجد. دوم اینکه کولریج «محتوا» و براهنی «شکل ذهنی» را جایگزین سطح درونی فرم شعر قرار داده‌اند که کار آنان بر تعریف دقیق این سطح منطبق نیست. دیگر اینکه هیچ‌یک این کار را تا حد سطح‌بندی به کلی و جزئی پیش نبرده‌اند. البته، براهنی برای شکل ذهنی اقسامی مانند «دایره‌وار»، «افقی یا مضرس»، «صعودی»، «نزولی» و «مختلط» ارائه کرده (همان، ۹۵/۱–۹۸، پانوشت) که بیشتر همان «ذهنی» است.

www.SID.ir

Archive of SID

باری، از میان سطوح چهارگانه:

۱. سطح بیرونی- کلی: قالب شعر است، اعم از منظوم (کلاسیک و نیمایی) و منثور.

۲. سطح بیرونی- جزئی: وزن و قافیهٔ شعر است یا مصالح احتمالی دیگری که اجزای قالب آن را می‌سازند.

۳. سطح درونی- کلی: هنوز چندان شناخته نیست و در سطور بعد توضیح داده می‌شود.

۴. سطح درونی- جزئی: شامل همه تصاویر و تزییناتی است که به کمک عناصر سطح درونی- کلی فرم شعر می‌آیند تا آن‌ها را هرچه بیشتر قوام بخشند و حتی تزیینات آوایی، غیر از وزن و قافیهٔ که جنبهٔ قالبی دارند، در ضمن عناصر این سطح می‌گنجند.

حال، جای آن است سطح درونی- کلی فرم شعر بازنموده شود. برای این منظور، می‌پرسیم شعرِ:

هنگام سپیده‌دم خروس سحری — دانی که چرا همی‌کند نوحه‌گری
یعنی که نمودند در آیینهٔ صبح — کز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری[۲۹]

جز قالب رباعی و نوع وزن و قافیه‌بندی خاص آن، از چه عناصر دیگری بهره برده است؟ بی‌تردید پاسخ درست این پرسش چنین است:

۱. ترادف: در واژه‌های «سپیده‌دم» و «سحر».

۲. مراعات‌النظیر: در واژه‌های «سپیده‌دم» و «خروس» و همچنین «خروس» و «سحر».

۳. ایهام تبادر: در واژهٔ «خروس» که متناظر با واژهٔ «نوحه‌گری»، «خروش» را در ذهن تداعی می‌کند.

۴. تشبیه بلیغ: در اضافهٔ تشبیهی «آیینهٔ صبح».

۵. تضاد: در واژه‌های «صبح» و «شب».

اما حقیقت این است که هیچ‌کدام از این عناصر کلی نیستند و همهٔ آن‌ها به سطح درونی- جزئی فرم شعر بازمی‌گردند؛ پس ناچاریم جست‌وجو را ادامه دهیم و با این کار به نتایج زیر می‌رسیم:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. سؤال و جواب: این شعر، شعری خطابی است که سؤال «...دانی که چرا...؟» و جواب «یعنی...» آن را پدید آورده‌اند.
۲. تشخیص: در این شعر، نوحه‌گری خروس به آن شخصیت انسانی بخشیده است.
۳. حسن تعلیل: برای نوحه‌گری خروس در این شعر، علتی ظریف همراه با پاره‌ای تصاویر و تزیینات آمده است و حسن تعلیل یعنی همین.
۴. مراعات‌النظیر: در واژه‌های «سپیده‌دم» و «صبح»، «خروس» و «صبح» و نیز «سحر» و «صبح».
۵. استخدام: واژهٔ «نوحه‌گری» با توجه به واژهٔ «خروس» معنای استعاری «آوازخوانی» می‌دهد و با توجه به جملهٔ «از عمر شبی گذشت...» معنای حقیقی «مرثیه‌خوانی».
۶. تکرار واج: در صامت‌های «ر»، «ن» و «م» و مصوت بلند «ی».

در صورت سنجش شش عنصر بالا با پنج عنصر پیشین، درمی‌یابیم این عناصر برخلاف عناصر پیشین، کلیت شعر را پدید آورده‌اند؛ ازاین‌رو، به سطح درونی- کلی فرم آن بازمی‌گردند. شاعر می‌پرسد: «می‌دانی چرا خروس سحری هنگام سپیده‌دم نوحه‌گری می‌کند؟» و خود پاسخ می‌گوید: «یعنی در آیینهٔ صبح نمودند که از عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری».

۲. ساخت سلسله‌مراتبی فرم شعر

در ساخت شعر، سطوح درونی فرم بر سطوح بیرونی تقدم دارند؛ زیرا به‌طور مستقیم با درون‌مایهٔ آن پیوند خورده‌اند. همچنین سطوح کلی فرم بر سطوح جزئی پیشی دارند؛ چون پیکره‌های نوعی آن را می‌سازند. براین پایه، ترتیب زیر ترتیب واقعی این ساخت را پیش روی ما می‌نهد و رعایت آن برای نقد فرمالیستی شعر لازم است:

۱. سطح درونی- کلی؛
۲. سطح درونی- جزئی؛
۳. سطح بیرونی- کلی؛
۴. سطح بیرونی- جزئی.

www.SID.ir

Archive of SID

نکتهٔ مهم اینکه نظیر این ساخت سلسله‌مراتبی میان عناصر سطح درونی- کلی با یکدیگر، و میان عناصر سطح درونی- جزئی با هم، و سرانجام میان عناصر سطح درونی- کلی با عناصر سطح درونی- جزئی نیز مشاهده می‌شود. میان عناصر سطوح بیرونی- کلی و بیرونی- جزئی هم این‌گونه روابط وجود دارد.

برای اثبات این مدعا عناصر سطح درونی- کلی فرم شعر یادشده را بازمی‌کاویم و این عناصر، سؤال‌وجواب، تشخیص، حسن تعلیل، مراعات‌النظیر، استخدام و تکرار واج هستند. اکنون، می‌پرسیم نقش کدام‌یک از این شش عنصر در ساخت این سطح اساسی‌تر است؟ بی‌گمان، پاسخ چیزی جز سؤال‌وجواب نیست؛ زیرا اول اینکه دو عنصر تشخیص و حسن تعلیل در ضمن آن گنجیده‌اند؛ به این معنا که سؤال، تشخیص و جواب، حسن تعلیل را دربرگرفته است. همین سؤال، حول محور تشخیص (نوحه‌گری کردن خروس سحری هنگام سپیده‌دم) و جواب حول محور حسن تعلیل (این پیام را در آیینهٔ صبح دیدن و رساندن که از عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری) می‌چرخد. دیگر اینکه سه عنصر مراعات‌النظیر (دوم)، استخدام و تکرار واج نیز به برقراری پیوند میان دو جزء «سؤال» و «جواب» پرداخته‌اند.

حال، با همین دیدگاه عناصر سطح درونی- جزئی فرم شعر را برمی‌رسیم و درمی‌یابیم عناصر ترادف، مراعات‌النظیر (اول) و ایهام تبادر به عنصر تشخیص و عناصر تشبیه بلیغ و تضاد هم به عنصر حسن تعلیل مربوط هستند؛ پس، تنها یک عنصر: سؤال‌وجواب اساسی‌ترین نقش را در ساخت شعر یادشده عهده‌دار است؛ چنان‌که در شعر زیر نیز همین نقش را ایفا می‌کند:

هیچ می‌دانی چرا چون موج
در گریز از خویشتن پیوسته می‌کاهم؟
زآنکه بر این پردهٔ تاریک،
این خاموشی نزدیک،
آنچه می‌خواهم نمی‌بینم،
وآنچه می‌بینم نمی‌خواهم.

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹۵)

www.SID.ir

Archive of SID

اکنون ضمن پیشنهاد نام «شگرد بنیادی» برای هر عنصری که این نقش را بر عهده بگیرد، جای آن است تا بگوییم از جمع فرمالیست‌های روسی، تینیانوف با عنوان «عامل سازنده» و یاکوبسن با نام «عنصر غالب[۳۰]» چیزی شبیه به این شگرد را مورد توجه قرار داده‌اند. اما در دیدگاه آنان این عامل یا عنصر فقط به سطح درونی فرم شعر مربوط نیست و چه‌بسا با سطح بیرونی آن نیز ارتباط داشته باشد؛ ضمن اینکه جنبهٔ عام و توصیفی چنین عامل یا عنصری بر جنبهٔ خاص و تحلیلی‌اش غلبه دارد (تودورف، ۱۳۸۵: ۱۳۱-۱۳۲؛ سلدن، ۱۳۸۴: ۵۵-۵۷). البته، تینیانوف عامل سازنده را در اثر قابل تغییر می‌داند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۳-۲۰۴) و ما هم شگرد بنیادی را چنین می‌شماریم. با این وصف، به تمایز خاصی میان اثر و متن نیازمند خواهیم بود. هر اثر ممکن است از چند متن تشکیل شود و شمار تغییرات شگرد بنیادی، شمار متن‌های آن اثر را تعیین می‌کند؛ ضمن اینکه گاهی تغییر فقط تکرار دیگرگونه به‌بار می‌آورد:

...ای قناری‌های شیرینکار
آسمان شعرتان از نغمه‌ها سرشار!

ای خروشان موج‌های مست
آفتاب قصه‌هاتان گرم
چشمهٔ آوازتان تا جاودان جوشان...

(مشیری، ۱۳۶۹: ۹۶)

بر این پایه، هر شعر کلاسیک فارسی یک اثر به‌شمار می‌رود و هر بیت یا دو یا سه بیت موقوف‌المعانیِ آن متن است. شعر نیمایی و سپید فارسی از این جهت تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد؛ چون در این دو قالب، فصل (بند) جای بیت را می‌گیرد و هر شعری، خواه کوتاه خواه بلند، ممکن است یک‌فصلی یا چندفصلیِ موقوف‌المعانی یا چندفصلیِ غیرموقوف‌المعانی باشد و بررسی مفصل این نکات فرصتی جداگانه می‌طلبد.

افزون بر این، چه‌بسا در شگرد بنیادی چند شگرد با یکدیگر بیامیزند و یگانه با هم موجودیت این شگرد را بسازند و اینجاست که نامگذاری آن به «شگرد بنیادی

www.SID.ir

Archive of SID

چندلایه» شایسته خواهد بود. برای نمونه، در «مناظره» به‌عنوان شگردی بنیادی، همواره با ترکیب چهار شگرد «تشخیص»، «گفت‌وگو»، «نماد» و «تضاد» روبه‌رو هستیم:

جعل پیر گفت با انگشت[۳۱] *که سر و روی ما سیاه مکن*
گفت: در خویش هم دمی بنگر *همه را سوی ما نگاه مکن*
این سیاهی، سیاهی تن توست *جاه مفروش و اشتباه مکن...*
(اعتصامی، ۱۳۸۴: ۲۷۶)

برای شناخت بیشتر این شگرد شاهدی دیگر می‌آوریم:

حسرت نبرم به خواب آن مرداب *کآرام درون دشت شب خفته است*
دریایم و نیست باکم از توفان *دریا همه عمر خوابش آشفته است*
(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۶۵)

در سطح درونی- کلی فرم این شعر روایی- توصیفی عناصر زیر پیدا می‌شود:

۱. تشبیه تفضیل: «حسرت نبرم به...مرداب....دریایم...».
۲. تشخیص: «...خواب آن مرداب...» و «...دریا...خوابش...».
۳. تضاد مرکب: «...مرداب کآرام درون دشت شب خفته‌است/ ...دریا همه عمر خوابش آشفته است».
۴. نماد: «...مرداب...شب...دریا...توفان...».
۵. تضاد [مفرد]: «...دشت.../ دریا...».
۶. ایهام مرکب: «...خوابش آشفته است» (یعنی رؤیاهای پریشان می‌بیند که با توجه به «خواب آن مرداب کآرام...خفته است» معنای خوابیدنش ناآرام است را نیز می‌رساند).
۷. تکرار واج: مصوت بلند «ا» (۱۱ بار) و صامت‌های «ر» (۸ بار)، «ب» (۷ بار)، «ت» (۶ بار)، «م» (۶ بار)، «د» (۵ بار)، «ن» (۵ بار)، «س» (۴ بار) و «ش» (۴ بار). (همچنین اشتراک صامت‌های ت/ د، م/ ن، س/ ش در پاره‌ای مشخصات ممیزشان هم از این جهت حائز اهمیت است.)

در سطح درونی- جزئی فرم این شعر نیز عناصر زیر مشاهده می‌شود:

۱. ایهام تبادر تضاد: «...آب (در واژه‌های خواب و مرداب)...دشت».

www.SID.ir

Archive of SID

۲. مراعات‌النظیر: «...خواب...شب...» و «...دریا...توفان».
۳. تشبیه بلیغ: «...دشت شب...» (اضافهٔ تشبیهی).
۴. کنایه: «...خوابش آشفته است» (خواب کسی آشفته بودن).
۵. تکرار واژه: «...دریا...دریا...».

از میان همهٔ این عناصر، تنها تشبیه تفضیل اساسی‌ترین نقش را در ساخت شعر برعهده دارد و شگرد بنیادی آن را تشکیل می‌دهد و بقیه بر پایهٔ مراتبشان اجزای این شگرد را پدید می‌آورند. شاعر درنهایت، می‌خواهد بگوید: من مرداب نه، دریا آری و تشبیه تفضیل یعنی همین. البته، این تشبیه در اینجا و نه در همه‌جا شگرد بنیادی چندلایه است با تلفیق شگردهای زیر:

۱. تشبیه تفضیل؛
۲. تشبیه مفرد به مرکب: زیرا در آن شاعر خود را از مرداب و همه رفتارهایش مبرا می‌داند و با دریا و همهٔ رفتارهایش همذات می‌شمارد.
۳. تشبیه جمع: چون در آن یک چیز به دو چیز (با نفی تشبیه اول و اثبات تشبیه دوم) تشبیه شده است.

خلاصه، شاعر می‌گوید:

به خواب آن مرداب کـ(ه)آرام درون دشت شب خفته است، حسرت نـ(می)برم (و دوست ندارم جای آن باشم، بلکه) دریایم و (همچنان‌که دریا باکش از توفان نیست من نیز) باکم از توفان نیست، (و همچنان‌که) دریا همه عمر خوابش آشفته است (من هم همه عمر خوابم آشفته است).

با توجه به آنچه ذکر شد، باید وظایف زیر را برای شگرد بنیادی برشمرد:

۱. ایجاد انسجام: این شگرد عناصر متعدد سطح درونی فرم شعر را به وحدت نهایی می‌رساند و مفهوم انسجام چیزی جز این نیست.
۲. ایجاد فضا: این شگرد راهگشای کاربرد همهٔ عناصر فرم شعر است و درواقع نقشهٔ نهایی این کاربرد را روشن می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. ایجاد سبک: این شگرد، بارزترین مصداق سبک است؛ زیرا همهٔ عناصر دیگر به‌تفاریق در تمام اشعار کاربرد دارند و بااین‌حال، هیچ‌کدام تا این حد برای تشخص آن‌ها اهمیت ندارند و همین تشخص است که سبک را پدید می‌آورد.
اینک نمونه‌ای دیگر در این باره:

در بگشایید
شمع بیارید
عود بسوزید
پرده به یک سو زنید از رخ مهتاب...

شاید
این از غبار راه رسیده
آن سفری‌همنشین گمشده باشد.
(سایه، ۱۳۶۹: ۵۸)

این نمونه، شعر نیمایی دوفصلیِ موقوف‌المعانی است؛ شعری است خطابی؛ شگرد بنیادی آن به حسن تعلیل می‌ماند و درعین‌حال، حسن تعلیل نیست، بلکه «حسن تفأل» است.

برای آخرین نمونه، ابیات غزلی را فهرست‌وار از لحاظ شگرد بنیادی آن‌ها برمی‌رسیم:

دیر آمدی ای نگار سرمست — *زودت ندهیم دامن از دست* (تضاد)
بر آتش عشقت آب تدبیر — *چندان که زدیم بازننشست* (تضاد)
از رای تو سر نمی‌توان تافت — *وز روی تو در نمی‌توان بست* (موازنه)
از پیش تو راه رفتنم نیست — *چون ماهی اوفتاده در شست* (تشبیه مرکب)
سودای لب شکردهانان — *بس توبه صالحان که بشکست* (خلاف‌آمد)
ای سرو بلند بوستانی — *در پیش درخت قامتت پست* (تشبیه تفضیل)
بیچاره کسی که از تو ببرید — *آسوده تنی که با تو پیوست* (مقابله و موازنه)

www.SID.ir

Archive of SID

چشمت به کرشمه خون من ریخت وز قتل خطا چه غم خورد مست (تشخیص)
سعدی ز کمند خوبرویان تا جان داری نمی‌توان جست (کنایه)
ور سر ننهی در آستانش دیگر چه کنی؟ دری دگر هست؟ (کنایه)
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

با توجه به مطالب پیشین، بی‌جا نیست شگرد بنیادی را گرانیگاه متن بنامیم و نقد مبتنی بر تحلیل عناصر فرم شعر را در ارتباط با آن «نقد گرانیگاهی» بخوانیم.

نقد یک شعر

اکنون هنگام آن است به نقد گرانیگاهی شعری بپردازیم و به‌طور عملی درستی و نادرستی مبانی نظری و روش‌شناختی گذشته را بیازماییم:

ساحل افتاده گفت: گرچه بسی زیستم هیچ نه معلوم شد آه که من چیستم
موج زخودرفته‌ای تیز خرامید و گفت هستم اگر می‌روم گر نروم نیستم
(اقبال لاهوری، ۱۳۶۱: ۲۸۹)

۱. نقد سطح درونی- کلی فرم شعر

این شعر، شعر کلاسیک روایی با شگرد بنیادی «مناظره» است و البته چنان‌که شاعر آن تصریح می‌کند، برای پاسخگویی به شعر «سؤالات» هاینه[۳۲]، شاعر آلمانی، سروده شده است (همان‌جا) و این امر وجود نوعی بینامتنیت (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹) را در آن نشان می‌دهد. پیشتر اشاره کردیم مناظره همواره از ترکیب چهار شگرد تشخیص، گفت‌وگو، نماد و تضاد پدید می‌آید و در اینجا نیز چنین است:

۱. تشخیص: ساحل و موج شخصیت انسانی یافته‌اند.
۲. گفت‌وگو: میان ساحل و موج پیش آمده است و حول محور «هستی» می‌چرخد و طی آن ساحل می‌گوید: «گرچه بسی زیستم، (اما) آه، (زیرا) هیچ معلوم نشد که من چیستم» و موج در پاسخ می‌گوید: «اگر می‌روم (بروم)، هستم (و) گر نروم، نیستم».
۳. نماد: ساحل در جایگاه یکی از دوطرف مناظره نماد سکون است و موج نماد حرکت و این معانی نمادین با موضوع گفت‌وگوی آن‌ها تناسب دارند؛ چون ساحل

www.SID.ir

Archive of SID

از نامعلوم بودن چیستی خود، و موج از وابستگی هستی خویش به رفتن و در مقابل وابستگی نیستی‌اش به نرفتن سخن می‌گوید.

۴. تضاد: این تضاد روایی متشکل از چند تضاد است: تضاد شخصیتی میان ساحل نماد سکون و موج نماد حرکت، تضاد توصیفی میان کاربرد صفت افتاده برای ساحل صفت زخودرفته برای موج، تضاد رویدادی میان آه کشیدن ساحل و خرامیدن موج و تضاد گفتمانی میان سخن ساحل و سخن موج.

بدین‌گونه، درون‌مایهٔ این شعر تساوی هستی (وجود) با رفتن (حرکت) و نیستی (عدم) با نرفتن (سکون) است که آشکارا از مصراع آخر آن برمی‌آید.

افزون بر این، در سطح درونی- کلی شعر چهار عنصر دیگر وجود دارد:

۱. ایهام کنایی: در «افتاده» به‌معنای حقیقی «برزمین‌افتاده» که صفت ساحل است و به‌معنای کنایی «بی‌حرکت[۳۳]». همچنین در «زخودرفته» به‌معنای حقیقی «از خود گریزان» که صفت موج است و به‌معنای کنایی «باحرکت[۳۴]». این معانی پرورندهٔ هویت نمادین ساحل و موج است.

۲. تعریض: در «گر نروم نیستم» که موج می‌گوید و تعریضی است به وضع یأس‌آور ساحل.

۳. تکرار واج: در صامت‌های «م» (۱۱ بار)، «ت» (۹ بار)، «ر» (۶ بار)، «س» (۶ بار)، «د» (۴ بار)، «ف» (۴ بار) و «ن» (۴ بار) و مصوت بلند «ی» (۷ بار) که از تمرکز ذهنی شاعر بر پاره‌ای واژه‌های کلیدی درون‌مایهٔ شعر، مانند «هستم»، «می‌روم»، «نروم» و «نیستم» مایه گرفته‌اند؛ ضمن اینکه میان عناصر آن پیوند برقرار ساخته‌اند.

۴. باستانگرایی: در «نه معلوم شد» به‌جای «معلوم نشد» و «می‌روم» به‌جای «بروم» (مانند می‌رو به‌جای برو) که اولی با «بسی زیستن» ساحل ارتباط دارد و گویای جریان تجربه‌های او از گذشته تا کنون است و دومی با «هستن» موج و نمودار استمرار تجربه‌های وی از گذشته تا آینده. به عقیدهٔ ما، این عنصر قابل ارزیابی در رده مناسبات بینامتنی است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. نقد سطح درونی- جزئی فرم شعر

در سطح درونی فرم این شعر، چند عنصر جزئی نیز وجود دارد که با عناصر کلی پیشین پیوند خورده است. این عناصر عبارت‌اند از:

۱. ایهام تبادر: در «ساحل» که دو واج میانی آن واژهٔ «آه» را به‌ذهن می‌رساند و بین ساحل و آه (سکون و غم) رابطهٔ درونی پدید می‌آورد.

۲. ایهام (از نوعی خاص): در «هیچ» که ضمن داشتن نقش قیدی برای «نه معلوم شد»، با توجه به «که من چیستم» معنای «هیچ بودن» ساحل را هم تداعی می‌کند.

۳. حشو ملیح: در «آه» که به سخن ساحل جنبهٔ نمایشی داده است و وضع نامساعد این شخصیت را بازمی‌تابد.

۴. متناقض‌نما: در «تیز خرامید»؛ چون «خرامیدن» یعنی «با ناز راه‌رفتن» که شکل حرکت موج را به‌زیبایی بازمی‌تابد. افزون بر معنای اصلی خود معنای «آهسته راه‌رفتن» را نیز می‌رساند و کاربرد قید «تیز» به‌معنای «سریع» برای آن، متناقض‌نمای صوری را برساخته است و به‌هرحال از سرزندگی موج حکایت دارد.

۵. تقدیم (جزای شرط بر شرط): در «هستم اگر می‌روم» که تأکیدی است از سوی موج بر کلیدواژهٔ درون‌مایه، یعنی «هستی».

۶. مثل: منظور از مثل، هر سخن جزئی و عام و موجز است. این اصطلاح معمولاً همراه با اصطلاح حکمت به‌صورت جمع «امثال و حکم» می‌آید و منظور از حکمت هم هر سخن کلی و عام و موجز است. در این تعاریف، جزئی یعنی استقرائی، کلی یعنی قیاسی و عام یعنی محتمل‌التجربه برای همگان؛ چنان‌که بیت:

اگر در دیدهٔ مجنون نشینی به‌غیر از خوبی لیلی نبینی

نمونهٔ مثل را پیش روی ما می‌گذارد و جملهٔ:

حبک الشیء یعمی و یصم

نمونهٔ حکمت را؛ زیرا در اولی مصداقی جزئی آمده است تا به یاد مفهوم کلی آن بیفتیم و در دومی مفهومی کلی تا مصداق جزئی آن را در ذهن بیاوریم.

باری، مثل این شعر آنجاست که شاعر از زبان موج می‌گوید: «هستم اگر می‌روم، گر نروم نیستم». انتساب این سخن به موج آن را در ردهٔ مثل قرار می‌دهد، اگرنه امکان

www.SID.ir

Archive of SID

داشت آن را در ردیف حکمت بنهیم. بیت زیر به‌طور دقیق همین درون‌مایه را با معادل‌سازی متضاد میان مثل و حکمت بیان می‌کند:

موجیم که آسودگی ما عدم ماست> مثل

ما زنده به آنیم که آرام نگیریم> حکمت

(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۹۵)

۷. تکرار مرکب متضاد: در «هستم اگر می‌روم/ گر نروم نیستم» که به‌منظور تأکید هرچه‌بیشتر بر درون‌مایهٔ اصلی اثر، یعنی «هستی= رفتن» در مقابل درون‌مایهٔ فرعی آن، یعنی «نیستی = نرفتن» به‌کار رفته است.

۸. اشاره: اشاره، یعنی مقدر گرفتن اطلاعات برون‌متنی مانند اطلاعات علمی، ادبی و ... درون متن به‌طور آشکار یا پنهان. این کار که در صورت بسط مفهوم سنتی «تلمیح» زیرمجموعهٔ آن خواهد بود (شمیسا، ۱۳۷۷: ۱/ ۸-۹)، یکی از مصادیق «بینامتنیت» را پیش روی ما می‌نهد. گویا مصراع آخر این شعر اشاره‌ای است به آن سخن معروف دکارت که می‌گوید: «می‌اندیشم، پس هستم»؛ اما این اشاره چندان آشکار نیست؛ زیرا از زبان موج بیان می‌شود و بااین‌حال، هم نقطهٔ اوج روایت را در آن بازمی‌تابد و هم بر فلسفی‌بودن درون‌مایهٔ آن تأکید دارد.

۹. نقیضه: نقیضه، یعنی بالادست‌گویی به‌گونه‌ای که یک سخن با سخنی دیگر نقض شود. این عنصر دراصل حالت جدی دارد؛ اما بیشتر برای طنزپردازی به‌کار می‌رود (تودورف، ۱۳۷۹: ۴۷؛ فولادی، ۱۳۸۶: ۲۲-۲۴)؛ ضمن اینکه جنبهٔ بینامتنی چنین عنصری بر ما پوشیده نیست (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۴۲-۱۴۳). نقیضهٔ این شعر نیز آنجاست که شاعر جملهٔ معروف دکارت را از زبان موج نقض می‌کند:

دکارت: می‌اندیشم، پس هستم.

موج: هستم اگر می‌روم، گر نروم نیستم.

۳. نقد سطح بیرونی- کلی شعر

قالب این شعر قطعه است؛ اما با انحراف از معیار بی‌قافیه بودن دو مصراع بیت اول که در سنت شعر فارسی برای این قالب قاعده تلقی می‌شود. به‌عبارتی وزن این شعر، وزن

www.SID.ir

Archive of SID

رباعی و دوبیتی نیست؛ ولی تعداد مصراع‌ها و کیفیت قافیه‌بندی آن به رباعی و دوبیتی می‌ماند؛ بنابراین، می‌توان گفت قالبی است تلفیقی. با این‌حال، از آنجا که در رباعی و دوبیتی وزن خاص آن‌ها اهمیت دارد، باید این شعر را همان قطعه شمرد. به‌هرحال، ظاهراً در آن، قالب‌شکنی مورد نظر شاعر نبوده است؛ زیرا کاربرد هر کلمهٔ دیگری جز «زیستم» در قافیهٔ مصراع اول- برای مثال کلمهٔ «بوده‌ام»- تا این اندازه ذهن خواننده را برای رویارویی با کلمات قافیهٔ مصراع‌های دوم و چهارم، یعنی «چیستم» و «نیستم» آماده نمی‌سازد؛ ضمن اینکه چهار واج از شش واج کلمهٔ «زیستم» جزء واج‌های مکرر شعرند و این امر علت ساختاری دیگری برای تقدم کاربرد آن است.

باری، قالب قطعه برای مناظره‌سازی و نکته‌پردازی مناسبت بیشتری دارد و این امر، مهم‌ترین دلیل کاربرد این قالب در شعر یادشده است.

۴. نقد سطح بیرونی- جزئی شعر

پیشتر دربارهٔ کیفیت رابطهٔ وزن و قافیهٔ این شعر با قالب آن سخن گفته شد. حال، ذکر دو نکتهٔ دیگر دربارهٔ این دو عنصر لازم می‌نماید:

اول اینکه وزن این شعر: «مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن»، وزنی دوری و به‌ویژه از نظر چگونگی گزینش و چینش ارکان، وزنی هیجان‌انگیز است که با درون‌مایهٔ اصلی آن یعنی «هستی= رفتن» پیوند دارد.

دوم اینکه کلمات قافیهٔ شعر، یعنی «زیستم»، «چیستم» و «نیستم» فلسفی‌بودن این درون‌مایه را بازمی‌تابند و از این راه نسبت آن را با گفتمان فلسفی اثبات می‌کنند.

نتیجه‌گیری

با اینکه در این مقاله همهٔ توجه ما به رعایت مبانی نقد فرمالیستی شعر معطوف بود، منکر امکان وجود نقد زبان‌شناختی نشدیم و اکنون بر این باور هستیم که نمی‌توان نقد معناشناختی را نیز نادیده گرفت؛ اما در هر مورد رعایت حدومرزها ضروری است و ورود مستقیم مسائل زبان یا معنا را به نقد فرمالیستی باید از مقوله خلط مبحث تلقی کرد. دیگر اینکه پیشینهٔ نقد فرمالیستی قابل انتقاد است و مناسبت روش‌شناختی کافی

www.SID.ir

Archive of SID

برای نقد شعر ندارد، مگر با جرح و تعدیل و بیشتر توجه ما در این مقاله به این امر اختصاص یافت. از این رهگذر، نظام چندسطحی و ساخت سلسله‌مراتبی فرم این نوع ادبی را بازشناختیم و با جست‌وجوی آن‌ها به شگرد بنیادی رسیدیم. در ادامه، به ساماندهی روشی برای نقد فرمالیستی شعر با نام پیشنهادی «نقد گرانیگاهی» دست یازیدیم که طبق آن، شگرد بنیادی مبنای تحلیل این نوع ادبی قرار می‌گیرد و همهٔ عناصر فرم آن از جهت کارکردی که در ارتباط با این شگرد دارند، ارزش می‌یابند. سرانجام اینکه مهارت در نقد گرانیگاهی حتی امکان طرح نمودار دقیق عناصر فرم شعر را از جهت کیفیت رابطهٔ آن‌ها با شگرد بنیادی این نوع ادبی فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. New Criticism

۲. «گرانیگاه» معادل امروزی «مرکز ثقل»، اصطلاحی است که در علم فیزیک به‌معنای مرکز ثقل جرم کاربرد دارد و ما نیز در این نوشتار با وام‌گیری این اصطلاح و ساختن صفت نسبی «گرانیگاهی» از آن، به مرکز ثقل فرم شعر نظر داشته‌ایم؛ ضمن اینکه به طور غیرمستقیم خواسته‌ایم میان فیزیک اجرام طبیعی و فرم آثار ادبی پیوندی برقرار سازیم.

3. Todorou

۴. رابرت اسکولز در این‌باره می‌نویسد: «فرمالیسم، بیشتر دغدغهٔ بوطیقا دارد تا تفسیر» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۳) و البته منظور او فرمالیسم روسی است.

5.Willem Bertens
6. Practical Criticism
7. Gorin
8. Eagleton
9. Selden
10. I. A. Richards
11. Daiches
12. F. W. Bateson
13. D. Lodge
14. Roger Fowler
15. Theme
16. Boris V. Tomachevski
17. Makaryk
18. Motif
19. Peter Widdowson
20. Roman Jackobson

www.SID.ir

Archive of SID

21. Samouel Tavlor Coleridje
22. Organic Form
23. Jouri Tynianov
24. Rene Wellek
25. Austin Warren
26. Allen
27. Mecanic Form

۲۸. به‌عنوان دو الگوی بومی برای این روش نقد نک: (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۱۵-۲۲؛ حسن‌لی، ۱۳۸۷: ۲۹-۳۸).

۲۹. این رباعی به ابوسعید ابوالخیر، عمر خیام و روزبهان بقلی شیرازی منسوب است. در این باره نک: (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۷۶: ۹۲، ۵۴ و ۵۹).

30. Thedominat

۳۱. جعل: سرگین‌گردانک؛ انگشت: زغال.

32. Heinrich Heine

۳۳. «افتاده» را کنایه از متواضع خوار نیز به‌کار برده‌اند؛ اما در اینجا معنای کنایی «بی‌حرکت» برای آن مناسب‌تر است.

۳۴. «زخودرفته» کنایه از بی‌خویشتن: عارف و باخودبیگانه: غافل است؛ ولی در اینجا معنای کنایی «باحرکت» برای آن مناسب‌تر است.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ***بینامتنیت***. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ***ساختار و تأویل متن***. ج۱: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی. چ۲. تهران: نشر مرکز.
- ابوسعید ابوالخیر. (۱۳۷۶). ***سخنان منظوم***. با تصحیح و مقدمه و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی. چ۶. تهران: سنایی.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). ***گزینه اشعار***. تهران: مروارید.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- اعتصامی، پروین. (۱۳۸۴). ***دیوان*** (بر اساس طبع ابوالفتوح اعتصامی). به‌کوشش ولی‌الله درودیان. چ۳. تهران: نی.

www.SID.ir

Archive of SID

- اقبال لاهوری. (۱۳۶۱). ***کلیات اشعار فارسی***. مقدمه و حواشی از م. درویش. چ۲. [تهران]: جاویدان.
- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). ***طلا در مس (در شعر و شاعری)***. ج۱. تهران: نویسنده.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). ***گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی***. تهران: روزنگار.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
- تودورف، تزوتان (گردآوری و ترجمه به فرانسه). (۱۳۸۵). ***نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس***. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). ***دیوان***. به‌اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. چ۴. تهران: زوار.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۷). «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل». ***فصلنامه نقد ادبی***. س۱. ش۲. صص۲۹-۳۸.
- حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). ***مقالات ادبی، زبان‌شناختی***. تهران: نیلوفر.
- دیچز، دیوید. (۱۳۶۶). ***شیوه‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: علمی.
- ابتهاج، هوشنگ [سایه]. (۱۳۶۹). ***آینه در آینه: برگزیدهٔ اشعار***. به انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی. چ۲. تهران: چشمه.
- سعدی. (۱۳۶۲). ***کلیات***. به‌اهتمام محمدعلی فروغی. چ۳. تهران: امیرکبیر.
- سلدن، رامان، و پیتر ویدسون. (۱۳۸۴). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۳. و۳. تهران: طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). ***آیینه‌ای برای صداها***. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۷). ***فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (اساطیر، سنن، آداب، اعتقادات، علوم...)***. ج۱. تهران: فردوسی.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۵). ***نقد ادبی***. چ۱. و۲. تهران: میترا.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. ج۱: نظم. تهران: نشر مرکز.

www.SID.ir

Archive of SID

- فاولر، راجر، و دیگران. (۱۳۶۹). ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
- فولادی، علیرضا. (۱۳۷۸). «ادبیات از چشم‌انداز زبان». ***هنر دینی***. س۱. ش۱. صص۱۶۵-۱۷۶.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶). ***طنز در زبان عرفان***. قم: فراگفت.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷). ***زبان عرفان***. قم: فراگفت.
- کلیم همدانی، ابوطالب. (۱۳۶۹). ***دیوان***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد قهرمان. مشهد: آستان قدس رضوی.
- گورین، ویلفرد ال، و دیگران. (۱۳۷۰). ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***. ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. چ۲. تهران: اطلاعات.
- مشیری، فریدون. (۱۳۶۹). ***گزینه اشعار***. چ۳. تهران: مروارید.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- ولک، رنه، و آوستن وارن. (۱۳۷۳). ***نظریه ادبیات***. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- ویلم‌برتنس، یوهانس. (۱۳۸۲). ***نظریهٔ ادبی، مقدمات***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵). ***درآمدی بر نظریهٔ ادبیات از افلاطون تا بارت***. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز. چ۲. تهران: نشر چشمه.

www.SID.ir