مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۱، پیاپی ۱۱
(مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی سابق)

تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک بهتر یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی

دکتر محمدرضا امینی*
دانشگاه شیراز

چکیده

صورت‌گرایی یا فرمالیسم یکی از نظریه‌های نوین ادبی است که هنوز درباره‌ی نسبت آن با نظریه‌ی ادبی سنتی، بحث تفصیلی چندانی نشده است. در بخش اول این مقاله پیشنهاد شده که این بررسی نظری بنیادین، با محور قرار دادن مهم‌ترین مفهوم فرمالیسم که در زبان فرانسه «procédé» خوانده می‌شود، آغاز گردد. این اصطلاح که در زبان فارسی با معادل‌های متفاوتی چون «فرایند، فراگرد، ابزار، شگرد، صناعت، فن، خط‌مشی، تمهید و تمهید سبکی» ترجمه شده، کم‌تر مورد بحث دقیق قرار گرفته است. از این‌رو در بخش اول، نخست ترجمه‌ها و سپس تعریف‌های این مفهوم از منابع اصلی بررسی شده است. در دومین بخش مقاله، بیتی بسیار زیبا از سعدی و بیتی دیگر از حافظ، تحلیل شده و سپس با ارائه‌ی شواهد گوناگون و بحث استدلالی، نشان داده شده که با فهم درست این مفهوم کلیدی، می‌توان به دریافت تازه و عمیق‌تری، هم از نظریه‌ی صورت‌گرایی و هم از مبانی سنتی شعر فارسی رسید. تحلیل مثال‌ها و به ویژه بررسی سیر تکامل بیان یک مضمون واحد در بیت‌های متفاوت نشان می‌دهد که این هر دو دیدگاه در اساس می‌کوشند مجموعه‌ای از تغییرات ظریف زبانی شعر را بیابند و آن‌ها را تعریف کنند. این تغییرات که اساس زیبایی و تناسب شعرند، گستره‌ی وسیعی از عناصری همچون: تعداد واج‌ها، طول سخن، تکرار و یا جابه‌جایی اجزای سخن، و اصولا

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی mza130@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۱٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۹/۲

Archive of SID
www.SID.ir

هرگونه انتخاب و ترکیب سخن را در برمیگیرد که حرکت خودآگاه یا ناخودآگاه ذهن شاعر از رهگذر آنها موفق به آفرینش قطعات درخشان شعر میشود.

واژههای کلیدی: حافظشناسی، سبکشناسی، سعدیشناسی، صناعات بدیعی، فرمالیسم، نقد ادبی.

۱. مقدمه

آشنایی با رویکردهای ادبی نوین در ایران، با همهی سودمندی، به دلیل ترجمههای نامطلوب، کژفهمی یا کاربردهای شتابزده، زیانهایی نیز در پی داشته است. بزرگترین زیان، برداشتهای ناقص و نادرست از این نظریههاست که خود آسیبهای علمی دیگری را در پی میآورد. یکی از این آسیبها، پدید آمدن پندار سطحی سازگاری (یا ناسازگاری) بین رویکردهای نوین و دانشهای ادبی قدیمتر است؛ زیرا هر دو نوع این توهم سهلانگارانه، میتواند موجب تناقض یا گسست در ادراک ادبی نسل حاضر گردد و او را از میراث گذشتگان و یا دستاورد معاصران، محروم کند.

اینگونه آسیبهای بنیادین در حوزهی روش تحقیق ادبی را که زاییدهی سطحینگریهای خوشبینانه یا پیشداوریهای بدبینانهاند، تنها با دانش کافی، ژرفاندیشی و پرهیز از شتابزدگی در فهم نظری و اِعمال کاربردی نظریههای جدید میتوان جبران کرد؛ زیرا همچنان که در سنت علمی و ادبی گذشتگان ما، تامل و نقد و بررسی و تشریح مسایل ادبی از جایگاهی ویژه برخوردار بوده، امروزه نیز ضرورت دارد که پیش از داوری یا بهکارگرفتن شتابزدهی نظریههای تازه و ناآشنا، نخست مفاهیم بنیادین آنها به دقت مورد بررسی نظری قرار گیرد و سپس نسبت آن با آموختههای پیشین تعیین گردد؛ زیرا همچنان که علمای قدیم بلاغت همواره تشنهی آگاهی از یافتههای ادبی و ذوقی ملل دیگر بهویژه در تعریف بلاغت و نمونههای عالی آن بودهاند، نظریهپردازان ادبی جدید نیز حوزهی مطالعات خود را از مرزهای زبان و ادبیات بومی خود فراتر برده و کوشیدهاند با تکیه بر آثار ادبی زبانهای مختلف، به اصولی عام و کلی دست یابند.

بنابراین اندیشمندان علاقهمند به مباحث نظری ادبیات و پژوهشگرانی که این نظریهها را در نقد و تحلیل متون به کار میگیرند، نباید تنها به معرفی محدود اصول

Archive of SID

www.SID.ir

نظری رویکردهای نوین ادبی یا به‌کارگیری ساده و صوری نظریه‌ها بسنده کنند؛ آنان وظیفه دارند تا با مقایسه و تطبیق عالمانه‌ی این رویکردها با آموزه‌ها و تجربه‌های پربار علوم ادبی و بلاغی، میان دانش دیروز و امروز پلی ایجاد کنند که به شناخت بیش‌تر و معرفت عمیق‌تری از جنبه‌های گوناگون زبان ادبی منتهی شود و حفظ میراث مفید نیاکان و بهره‌گیری درست دستاوردهای نو را، هر دو ممکن سازد.

برای نمونه، صورت‌گرایی یا فرمالیسم یکی از مهم‌ترین رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبی در جهان معاصر است که در زبان فارسی نیز نوشته‌های بسیاری درباره‌ی آن یافت می‌شود. با این همه، هنوز برخی از زوایای این رویکرد معروف، همچنان ناشناخته مانده است. مثلا یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم آن که به دلیل تناسب ویژه‌اش برای تحلیل شعر و نثر کلاسیک فارسی می‌تواند بسیار کارآمد باشد، تاکنون همچنان نادیده مانده یا بسیار کم، مورد توجه قرار گرفته است. این مفهوم را در زبان فرانسه با اصطلاح «procédé» و در زبان انگلیسی با دو اصطلاح «technique» و «device» بیان کرده‌اند. در نوشته‌های فارسی، این مفهوم مورد توجه قرار نگرفته و صرفاً روی «آشنایی‌زدایی» و «هنجارگریزی» که تنها نمونه‌هایی از تاثیر این مفهوم کلی و بنیادین هستند، تاکید بسیار شده است. در مقاله‌ی حاضر، برای نشان دادن برخی از شباهت‌های اساسی بین صورت‌گرایی و علوم بلاغی، از مفهوم بنیادین اما نادیده مانده‌ی «procédé» و نمونه‌هایی از کارآیی آن در تحلیل‌های مختلف متون و از جمله ابیاتی از سعدی و حافظ استفاده خواهد شد.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون نوشته‌های فارسی فراوانی درباره‌ی نظریه‌ی جنبه‌های نظری فرمالیسم یا اعمال این نظریه بر متن ادبی خاصی، انتشار یافته که بی‌تردید یکی از مهم‌ترین آن‌ها کتاب *موسیقی شعر* (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸) است. این کتاب از ورود به حوزه‌ی الفاظ و اصطلاحات پرهیز کرده و بر اساس جوهر نظریه‌ی فرمالیسم و با بهره‌گیری از زبان و تعبیرهای علوم ادبی بومی، تحلیل‌های دقیق خود را ارائه کرده است. ادامه‌ی همین شیوه را در برخی مقاله‌های *دیگرگونه‌خوانی متون گذشته* (حسن‌لی، ۱۳۸۸) نیز می‌توان دید. منابع دیگر نیز گاه از ذکر یا شرح اصطلاح «procédé» خالی بوده‌اند؛ به

Archive of SID

www.SID.ir

همین دلیل، در این مقاله بر متونی که مستقیماً به ترجمه و شرح این اصطلاح پرداختهاند، تاکید بیشتری شده است.

در کتاب *متنهایی از فرمالیستهای روس* (تودوروف، ۱۳۸۵) در مقابل اصطلاح مهم «procédé» معادل «فرآیند» به کار رفته و مثلا عنوان یکی از مقالات مهم اشکلوفسکی (صص ۸۱ تا ۱۰۵) «*هنر همچون فرایند» ترجمه شده است*. فرایند، واژهی زیبا و پرکاربرد؛ اما جدید و برساختهای است که نه در *لغتنامهی دهخدا* و نه در *فرهنگ معین*، ثبت نشده است. واژهی فرایند به «مجموعه رویدادهایی که به یک تغییر میانجامد» گفته میشود و به همین دلیل، اتفاقا معادل لغوی دقیقی برای واژهی فرانسوی «procédé» است؛ اما چون هیچگونه پیوندی با اصطلاحات ادبی سنتی یا شناخته شدهی پیشین ندارد، به خودی خود و بدون شرح و توضیح، نمیتواند مفهوم بنیادینی را که این کلمه در رویکرد فرمالیستی دارد، به خوانندهی فارسی زبان برساند.

این اصطلاح فرانسوی، در زبان انگلیسی دو معادل متفاوت یافته است. آذر نفیسی این دو معادل انگلیسی و معادل فارسی آنها را به صورت «هنر به مثابهی شگرد [Art as technique]» و «هنر به مثابهی ابزار [Art as device]» ترجمه کرده است. (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵) هرچند معادل «شگرد» یا «ابزار» نسبت به فرایند تا حدی آشناتر مینماید، باز همچندان گویا نیست. ارباب شیرانی (ولک، ۱۳۸۸: ۴۷۱) در *تاریخ نقد جدید*، نوشتهی ولک، «شگرد» را پسندیده، اما برعکس نفیسی، آن را معادل اصطلاح «device» [و نه technique] بهکار برده و عنوان مقالهی یادشده از اشکلوفسکی را هم به صورت «هنر در حکم شگرد» ترجمه کرده است؛ اما جالب اینجاست که حتی نویسندهی همان کتاب یعنی رنه ولک هم با به کار بردن معادلهای دیگری که در ترجمهی فارسی، «ابزارها»، «صناعات» و «خطمشیها» آمده، اصرار دارد تا بر کلیت و شمول این مفهوم تاکید ورزد. ولک در شرح اساس نظریهی فرمالیستها توضیح میدهد که فرمالیستها اثر ادبی را چیزی جز فرم یا شکل نمیدانند و شکل، منتج از تغییر در مصالح است؛ تغییرهایی که از بهکارگرفتن هر نوع «ابزار»، «صناعت» و یا «خطمشی« در زبان حاصل میشود. البته این صناعات را «در هر اثر اصیل هنری... باید به صورتی روشمند اعمال کرد؛ باید سازمانیافته باشند و با یکدیگر هماهنگ شده باشند تا بتوانند تمامیت اثر هنری را تضمین کنند.» (ولک، ۴۶۴:۱۳۸۸)

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین در ادبیات، شکل از اِعمال مجموعه‌ای از تغییرات یا فرایندها در زبان فراهم می‌شود. در مطلبی برای تاکید بر این نکته، رضا سیدحسینی نخست، مفهوم مهم «procédé» را «فراگرد» ترجمه می‌کند: «همه‌ی کار مکتب‌های شعری عبارت بوده است از انباشتن و نشان دادن *فراگردهای* تازه برای در اختیار گرفتن و جلوه دادن سخن...»؛ اما همان‌جا بلافاصله در جمله‌ی «اثر هنری مجموعه‌ای از صناعت‌هاست.» (نیوا، ۱۳۷۷: ۲۰) واژه‌ی «صناعت» را جایگزین آن می‌کند.

عباس مخبر هیچ‌کدام از معادل‌های فارسی بالا را برای device یا technique [procédé] به‌کار نبرده و به جای آن‌ها، کلمه‌ی «تمهید» و جمع آن «تمهیدات سبکی» را ترجیح داده است. وی مثلاً عنوان مقاله‌ی مشهور بالا از اشکلوفسکی را «هنر به مثابه تمهید» (سِلدُن،۱۳۷۲: ۱۸) و تعریف مشهور او از ادبیات را «مجموعه‌ی تمهیدات سبکی به کار گرفته شده در آن» ترجمه کرده است. (همان، ۱۷) او در ترجمه‌ای دیگر نیز همین اصطلاح «تمهیدات» را آورده و مثلا برگردانده: «فرمالیست‌ها... اثر ادبی را مجموعه‌ای... از تمهیدات می‌دانستند...و این تمهیدات را به مثابه‌ی اجزایی مرتبط با یک‌دیگر و دارای نقش‌هایی در درون کل نظام متن تلقی [می]کردند. این تمهیدات عبارت بودند از: صدا، صور خیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و فنون داستان‌نویسی و در واقع، کل عناصر ادبی صوری.» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۶) فرهاد ساسانی مقاله‌ی معروف اشکلوفسکی را «هنر به مثابه *فن*» ترجمه کرده و معادل «فن» را بر همه‌ی موارد دیگر ترجیح داده است.

مجموعه‌ی تعاریف بالا به خوبی نشان می‌دهد که در فرمالیسم این اصطلاح بسیار مهم و کلیدی است؛ اما شاید تعدد معادل‌های فارسی، اهمیت آن را از چشم محققان پنهان داشته است. از لحاظ معادل‌گزینی نیز به نظر می‌رسد اصطلاح «صناعت» [technique] و «تمهید» [device] معادل روشن‌تری برای مفهوم مورد نظر فرمالیست‌ها باشند. با این همه برای درک درست این مفهوم، پویایی و حرکت و کلیتی که در کلمه‌ی فرانسوی «procédé» و معادل فارسی آن یعنی «فرایند» نهفته را نیز باید همواره در نظر داشت.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. مفهوم فرایند یا صناعت در رویکرد صورت‌گرایی

کاملا آشکار است که مفهوم صناعات ادبی مورد نظر صورت‌گرایان، مقولهای کلی و عام است که کل عناصر ادبی صوری همچون صدا، صور خیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و فنون داستان‌نویسی و هر عنصر ادبی دیگر را در بر می‌گیرد و برخلاف تصور رایج، تنها به برجسته‌سازی یا آشنایی‌زدایی که تنها نتیجه و تاثیر صناعات ادبیند، محدود نمی‌شود. از طرف دیگر، باید توجه داشت که در این بحث، اصطلاح «صناعات ادبی» را نباید فقط به معنی آرایه‌های ادبی و صناعات بدیعی شناخته شده دانست؛ زیرا در واقع در مکتب صورت‌گرایی هرگونه شگرد و تمهید ادبی شناخته‌شده یا ناشناخته و بی‌نام، یک صناعت به شمار می‌آید و هر سخن ادبی، مجموعه‌ای آزاد از صناعت‌های پرشماری است که نه تنها برای مخاطب، بلکه گاه چنان‌که نشان داده خواهد شد، حتی برای خود گوینده نیز شناخته شده نیست.

مفهوم صناعت برای پایه‌گذاران فرمالیسم چندان مهم و بنیادین بود که «رومن یاکوبسون در سال ۱۹۲۱ نوشت: «اگر تحقیق ادبی واقعاً می‌خواهد علم باشد، باید «صناعات» یا «شگردهای ادبی» [فرایندها] را همچون... بازی‌گر اصلی به رسمیت بشناسد.» (به نقل از تودوروف (Todorov)، ۱۳۸۵: ۱۵) به عقیده‌ی صورت‌گرایان، از طریق این فرایندهای هنری می‌توان ساخته‌شدن آثار را هم از نظر مواد عادی زبان که به کار گرفته‌اند و هم از نظر درون‌مایه، دقیقا بررسی کرد.» (دلکروا (Delcroix et al)، ۱۹۸۷: ۱۳)

بنابراین یاکوبسون در سخنان بالا بر نقش بنیادین فرایندهای ادبی تاکید بسیار دارد و آن را اساسی‌ترین عنصر در صحنه‌ی ادبیات می‌داند. فرمالیست‌ها این فرایندها را به دو دسته‌ی لفظی[مواد عادی زبان] و معنایی [درون‌مایه] تقسیم می‌کنند؛ در نتیجه، از یک‌سو «این‌گونه بررسی‌های دقیق روی مواد زبانی، به تحلیل‌های عروضی-آوایی منجر می‌شود که گرایش دارند ثابت کنند زبان شاعرانه مبتنی بر نظم آواها و آهنگ‌هایی است که حاوی هنجارها و قواعد مشخص هستند. [از سوی دیگر] در مورد آن‌چه به ساختمان درون‌مایه‌ای ارتباط دارد نیز توجه فرمالیست‌ها به فرایندِ ترکیب، سوق یافته است. در فرایند ترکیب، واحدهای یک قصه (بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌ها) تعیین می‌شوند و قواعد هم‌نشینی آن‌ها بررسی می‌گردد.» (همان)

Archive of SID

www.SID.ir

پس در نظر کسانی چون یاکوبسون، اساس دانش ادبی باید بر مبنای شناخت همه‌ی تمهیدات لفظی و معنایی که سخن ادبی را می‌سازند، قرار گیرد. این تمهیدات، طیف وسیعی از فیزیکی‌ترین ویژگی‌های زبان یعنی آواها تا محتوایی‌ترین آن‌ها همچون بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌ها را در بر می‌گیرد. در این‌جا نکته‌ای بسیار مهم، اما ظریف و حتی لغزنده‌ای وجود دارد که برای درک آن برخورداری از درک و تجربه‌ی زبانی و ادبی خاصی ضرورت دارد و آن اینکه در نگاه تحلیل‌گرانه‌ی فرمالیسم، اساسا لفظ و معنی هرگز از یک‌دیگر جدا نیستند؛ اما برای سهولت کار، هنگام تحلیل، در برش‌هایی از تحلیل، لفظ و معنی ممکن است جداگانه بررسی شوند.

مثلا فیزیکی‌ترین ویژگی یک سخن ادبی، تعداد واج‌ها [یا حروفی] است که در آن به‌کار رفته است؛ اما همین ویژگی کاملا مادی و لفظی به شرط تناسب با سایر اجزای شعر می‌تواند به عنوان یک تمهید کاملا موثر، الف) در معنا، و ب) در زیبایی سخن، به کار گرفته شود. برای فهم بیش‌تر این مطلب می‌توان دو بیت زیر را از سعدی و حافظ، با یکدیگر مقایسه کرد. در یک برش مصنوعی و فرضی، اگر فعلا همه‌ی تفاوت‌های دیگر همچون علت انتخاب اولیه‌ی وزن و ضرورت‌های ناگزیر آن نادیده گرفته شود و تنها بر تعداد واج‌ها تاکید شود، سعدی با استفاده از عبارت «ورطه‌ی ما» با ۹ واج سروده است:

از «ورطه‌ی ما» خبر ندارد　　آسوده که بر کنار دریاست

(سعدی، ۱۳۷۹: ۳۷۵)

اما حافظ با اختصاص کل یک مصراع و به کار گرفتن ۲۶ واج، بیت زیبای زیر را ساخته است:

«شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل»

کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها　　(حافظ، ۱۳۷۱:۹۷)

بر اساس این مقایسه می‌توان تصور کرد که افزایش واج‌ها که به گستردگی بیت حافظ انجامیده، به طرز شگفت‌آوری با وسعت و پهناوری دریا تناسب دارد. گویی برعکس سعدی که بیم دریا را تنها با واژه‌ی «ورطه» بیان کرده، حافظ ترجیح داده با اختصاص یک مصراع کامل به آن، تابلو گسترده‌تری را برای چنین صحنه‌های عظیم و توفانی دریا برگزیند تا مجال داشته باشد به ترسیم گویاتر وضعیت دردناک و

Archive of SID

www.SID.ir

مایوس‌کنندهی غریقی که در گرداب‌های پهنهی دریای عشق درافتاده، بپردازد. البته نباید از یاد برد که نقش این شگرد به همین‌جا ختم نمی‌شود؛ بلکه این شگرد ساده، شالوده‌ای است که همه‌ی شگردهای بعدی بیت بر آن بنا شده است.

برای نشان دادن این‌که تعداد حروف[و کلمات] که یک امر کاملا مرتبط با جنبه‌ی مادی زبان است چگونه می‌تواند در معنی موثر باشد، می‌توان به نظر جانسون و لیکاف اشاره کرد که معتقدند که اگر جمله‌ای همچون: «He ran» [*او دوید*] با جمله‌ای چون: «He ran and ran and ran and ran.» [*او دوید و دوید و دوید و دوید.*]

مقایسه شود، مطمئنا جمله‌ی دوم بر دویدن «بیش‌تری» دلالت دارند. (لاکوف و دیگران (Lakoff et al) ۱۹۸۰: ۱۲۷) این‌گونه افزایش مادی واژه‌ها می‌تواند در ایجاد زیبایی نیز بسیار موثر باشد. مثلاً در شعر زیر:

آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو — بر درگه او شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای — بنشسته همی‌گفت که «کوکوکوکو؟»
(خیام، ۱۳۸۳: ۸۰)

برای رساندن معنای مورد نظر، یک‌بار آوردن «کو؟» بسنده است. حتی برای ایجاد زیبایی هم فقط دو بار تکرار این واژه یعنی «کو؟ کو؟» می‌توانست کافی باشد؛ زیرا به خوبی صدای فاخته را تداعی می‌کند. اما شاعر با چهاربار تکرار آن، معنی و زیبایی را به کمال می‌رساند. منظور از شگرد و تمهید در فرمالیسم همین است. اما این تنها شگرد این شعر یا حتی تنها شگرد همین عبارت هم نیست. مثلا خود اینکه عبارت «کوکوکوکو؟» در پایان رباعی هم آمده، شگرد بزرگ و زیرکانه‌ای است زیرا گویی تکرار این پرسش پر حسرت و عبرت فاخته در بیابان بی‌انتها همچنان که دور می‌شود تا ابد ادامه می‌یابد. از این گذشته، این حسن ختام، خواننده را ناخواسته به دوباره خواندن پر لذت شعر وامی‌دارد.

تکرار عنصر مادی اصوات را می‌توان اساس پیوند شعر با موسیقی نیز خواند. البته این شگرد، منحصر به حوزه‌ی شعر نیست و در زندگی روزمره نیز از آن بهره‌برداری می‌شود؛ مثلا در قدیم هنگامی که نام پادشاهان را با القاب آهنگین و مطنطن طولانی برمی‌خواندند، بیش از این‌که به معانی القاب بیندیشند، به تأثیر طنین آواها نظر داشتند. اما درجه‌ی وضوح این پیوند میان زبان و موسیقی، همیشه یک‌سان نیست و غالبا نقش

Archive of SID

www.SID.ir

موسیقایی کلمات، زیر پرده‌ی معانی کلمات پنهان می‌ماند؛ مثلا در رباعی یادشده از خیام، پیوند زبان و موسیقی در «کوکوکوکو؟» کاملا آشکار است. اما در بیت اول همین رباعی، تشخیص این‌که در یک سطح از تحلیل صورت‌گرایانه، شاعر برای عظیم جلوه دادن قصر، پس از عبارت کوتاه «آن قصر» دو جمله‌ی «که بر چرخ همی زد پهلو، بر درگه او شهان نهادندی رو» را، صرف‌نظر از معنی و تنها به عنوان آواهای موسیقایی افزوده است، نیازمند وجود دقت و تخیل خاص خواننده‌ی شعر است. بنابراین در این سطح تحلیل موسیقایی، همین ویژگی را باید یک شگرد ادبی تلقی کرد که نقش زیباشناسانه دارد و می‌توان آن را «واج‌افزایی» نام داد.

بنابراین در یک برش اولیه‌ی تحلیل شعری، منظور از واج‌افزایی، افزایش تعداد واج‌هایی است که یک بیت را می‌سازند. البته بدیهی است که صناعت واج‌افزایی که می‌توان آن را ابتدایی‌ترین صناعت خواند، مثل همه‌ی صناعات ادبی دیگر، به خودی خود هیچ ارزشی ندارد و تنها هنگامی که در جای مناسب و در جهت بیان رساتر و زیباتر به‌کار گرفته شود، ارزش هنری می‌یابد.

بنا بر شواهد بالا می‌توان گفت که شگردها یا صناعت‌ها یا فرایندهایی که سخن ادبی را پدید می‌آورند، هر نوع تغییری هستند که در سخن ظاهر می‌شوند. بدیهی است که نوع و درجه‌ی این تغییرها هرگز یک‌سان نیست؛ گاه تغییر جای فقط یک کلمه، ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی جمله یا بیتی را زیر و زبر می‌کند؛ چنان‌که مثلا بیت مشهور:

خدا کشتی آن‌جا که خواهد برد　　اگر ناخدا جامه بر تن درد

با اندکی جابجایی تبدیل به این بیت می‌شود:

برد کشتی آن‌جا که خواهد خدای　　اگر جامه بر تن درد ناخدای!

این دو بیت برای خواننده‌ی شعرشناس، به دو سبک کاملا متفاوت تعلق دارد و لحن حماسی بیت دوم، کاملا آشکار است. تغییر این یک کلمه در واقع یک شگرد و فرایند ادبی است که نقشی اساسی در ایجاد سبک دارد.

به همین دلیل است که اشکلوفسکی هنر را چیزی جز فرایند نمی‌داند؛ زیرا از نظر او، هر شعر حاصل مجموعه‌ای از شگردها یا صناعاتی است که آگاهانه در آن به‌کار رفته یا اتفاق افتاده است. به همین دلیل است که در فرمالیسم می‌کوشند سبک شاعران را نه بر اساس تصاویر شعری، بلکه بر اساس شگردها یا فرایندهای زبانی که به‌کار

Archive of SID

www.SID.ir

گرفتهاند تشخیص دهند. اشکلوفسکی دراینباره میگوید: «اشخاص بسیاری هنوز میاندیشند که اندیشهی مبتنی بر تصاویر، معرف خصیصهی اصلی شعر است. از این رو، این اشخاص میبایست انتظار داشته باشند که تاریخ این هنرِ مبتنی بر تصاویر، عبارت باشد از تاریخ تغییر تصویر. اما تصویرهایی داریم که تقریبا ایستا هستند. تصاویری که از قرنی به قرنی، از سرزمینی به سرزمینی و از شاعری به شاعری دیگر بدون هیچ تغییری انتقال مییابند.» (تودوروف، ۸۳:۱۳۸۵) نمونهای از اینگونه انتقال یک تصویر واحد، در مثالی که پیشتر در مقایسهی بیتی از سعدی و حافظ آمد، نشان داده شد و پیدا بود که حافظ با بهرهگیری از شگردهای لفظی گوناگون، همان تصویر شعر سعدی را به شیوهای تفصیلی و زیبا بازگو کرده تا شب تاریک و بیم موج و گرداب هائلی را که در آن گرفتار بوده، نشان دهد. اما همین تصویر را نیمایوشیج پس از گذشت چند قرن، با بهرهگیری از شگردهای متفاوت، دوباره چنین سروده است:

«آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد میسپارد جان،
یک نفر دارد که دست و پای دایم میزند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که میدانید.» (نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۳۰۱)

بیتردید تصویر اصلی یعنی گرفتاری انسان در گردابی هراسناک و بیاعتنایی ساحلنشینان خندان و سبکبار، تفاوتی نکرده است؛ اما مجموعهای از تغییرات زبانی که هر کدام در واقع، شگردی جداگانه محسوب میشود، این شعر را بهکلی از شعر سعدی و حافظ متمایز میسازد؛ مثلا خطاب «آی آدمها!» تنها یک تغییر لفظی کوچک نیست؛ بلکه رابطهی شاعر را با اجتماع و رسالتی را که در برابر جامعه برای خویشتن قایل است، نشان میدهد. بدینگونه یک شگرد لفظی میتواند معنای شعر را نیز زیر و رو کند؛ به همین دلیل، دربارهی این خطاب، گفته شده: «نیما با خطاب طنزآمیز و ترحمانگیز «آی آدمها» غیرمستقیم نشان داده است که آدمیت تا چه حد دچار افلاس و زوال گردیده است... نیما وضعی را با عینیت تمام نشان میدهد و خواننده باید خودش قضاوت کند، اندیشه و احساس را دریابد، دگرگون شود و خود را وسط گردابهای دریای عصر خود ببیند و اگر در ساحل نشسته است، اگر در برج عاج نشسته است،

Archive of SID

www.SID.ir

پایین بیاید، طناب بیندازد، غریق را از وسط موج‌ها بیرون بکشد...» (براهنی، ۱۳۷۱، ج۱: ۳۱۹)

قدما نیز به خوبی این مسأله را درک کرده و کوشیده‌اند همه‌ی این تغییرات و حتی صورت‌های محتمل دیگر این شگردها را بیابند و آن‌ها را نام‌گذاری و تعریف کنند. بدیهی است که منظور از قدما، سخن‌شناسان راستین است نه گروهای بی‌شماری از جزوه‌نویسان مقلد بعدی که تنها بسیاری از مسایل را بی‌ادراک عمیق، تکرار کرده‌اند و هدف اصلی صناعات ادبی را فراموش کرده‌اند. در حقیقت، سه شاخه‌ی بزرگ دانش ادبی قدیم یعنی معانی، بیان و بدیع، هر سه به اشکال مختلف در پی کشف همین شگردها و صناعات ادبی، پدید آمده‌اند؛ با این تفاوت که علم بدیع به حوزه‌ای ملموس‌تر تعلق دارد؛ اما علم بیان و بیش از آن علم معانی، می‌توانند ابزارهایی برای مسایل ناملموس‌تر زبان و ادب به شمار آیند.

۴. تحلیل فرایندهای ادبی در یک بیت از سعدی

آشکار است که تنها راه رسیدن به ترکیب‌های شعری، استفاده از فرایندهای ادبی است و در واقع، ترکیب نهایی هر بیت، فراهم آمده از فرایندها و شگردهایی است که در آن بیت به‌کار گرفته شده است. در شعر فارسی، برای بهتر پی بردن به این فرایندها، می‌توان یک بیت را انتخاب کرد و آن‌گاه با مطالعه در جنبه‌های زبانی و سوابق ادبی آن فهمید که چگونه فرایندهای مختلف به تدریج این بیت را شکل داده‌اند؛ برای نمونه، بیت بسیار زیبایی در دیوان سعدی وجود دارد که بی‌تردید یکی از عالی‌ترین ابیات شعر فارسی است؛ اما مطالعه‌ی دقیق در شعر سعدی نشان می‌دهد که این بیت به ناگهان پدید نیامده است. گویی اندیشه یا آرزوی سرودن این بیت همواره در دل سعدی بوده و بارها با استفاده از شگردهای مختلف، کوشیده آن را بسراید؛ اما چون موفق به رسیدن به بیتی در سطح انتظار خود نمی‌شده بازهم به سرودن آن مضمون (یا تصویر) ادامه می‌داده است تا زمانی که شاهد زیباروی شعر در شگفت‌انگیزترین هیات خویش، پدیدار می‌گردد و این بیت آسمانی را به شاعر هدیه می‌دهد.

تصویر اصلی این بیت در زبان فارسی، پیشینه‌ای کهن دارد و مطمئنا می‌توان ردپای آن را تا باستانی‌ترین باورها و آیین‌های مهرپرستی و نقش عناصری چون خورشید و

Archive of SID

www.SID.ir

آتش را در آن یافت و نشان داد که در شعر پس از اسلام، این تصویر جنبه‌های نمادین عرفانی یافته و مثلا در بیتی منسوب به عارف بزرگ ابوسعید ابی‌الخیر، به صورت «خورشید تویی به ذره من مانندم» ظاهر شده است.

همین تصویر در شعر فارسی روزگار سعدی نیز با تغییراتی جزیی یافت می‌شود. اما در شعرهای سعدی برای تاکید بر فنای عاشق در پرتو گرمای آفتاب معشوق، نخست «موم» جانشین ذره شده:

کدام سنگ‌دل است آن‌که عیب ما گوید گر آفتاب ببینی چو موم بگدازی

(سعدی، ۱۳۷۹:۵۷۳)

آن‌گاه برای تلطیف بیش‌تر، «برف» جانشین ذره شده تا بیت نیز صبغه‌ای عرفانی‌تر بیابد:

این ملح در آب چند بتواند بود «وین برف در آفتاب تا کی باشد»

(همان، ۶۱۵)

سپس در شعر سعدی با استفاده از فرایندهایی ظریف‌تر، همان تصویر به اوج رسیده و با تفاوتی کاملا آشکار از بیت‌های پیشین، به بیت زیبای زیر تبدیل شده است:

چون شبنم اوفتاده بدم پیش آفتاب مهرم به جان رسید و به عیوق برشدم

(همان، ۴۹۷)

زیبایی و عمق این بیت و برتری آن بر بیت‌های قبلی، کاملا آشکار است و هر «انتخاب» و «ترکیب»، توجیه زیبایی‌شناسانه‌ی خود را دارد. اگر بخواهیم عمده‌ترین فرایندهای موجود را در یک بررسی ادبی مشخص کنیم، دست‌کم باید به موارد زیر اشاره شود:

۱. انتخاب واژه‌ی خوش‌آهنگ و زیبا و شاعرانه‌ی شبنم به جای «موم، برف»؛

۲. تناسب معنایی دو جزو «شب/نم» که از یک‌سو اشاره به جنبه‌های تاریک وجود انسانی، و از سویی به ناچیز بودن آن در برابر عظمت الوهی دارد، با مضمون عارفانه بیت؛

۳. قرار دادن شبنم در آغاز بیت که به خوبی سیر کمال‌گرای بعدی او را در ادامه‌ی بیت تا اوج آسمان به خوبی ترسیم می‌کند؛

Archive of SID

www.SID.ir

۴. در «اوفتاده بُدم» شاید بر حسب الگوی وزن شعر، فرایند آوایی جالبی پدید آمده است؛ زیرا شاعر با آوردن «اوفتاده» به جای «اُفتاده»، واکه‌ی کوتاه «اُ» را تبدیل به واکه‌ی بلند «او» کرده و درست بر عکس این فرایند را در انتخاب «بُدم» به جای «بودم»، انجام داده است. این تغییر اندازه‌ی واج‌ها (همان‌طور که پیش‌تر درباره‌ی «He ran» هم گفته شد)، در معنا تاثیر گذاشته و می‌تواند از یک‌سو افزایش آوایی[اُ ←او] «افزونی کرختی و اوفتاده بودن» و از سوی دیگر، کاهش آوایی [او← اُ] ناچیزی «بودن و حیات» شبنم را در ذهن تداعی‌کند.

۵. مصراع اول فقط اختصاص به توصیف وضعیت کرختی و سکون شبنم دارد و این وضعیت با اختصاص مصراع دوم به توصیف حرکت و سیر شبنم، در تقابل قرار می‌گیرد. هر مصراع یک دوره از هستی شبنم را وصف می‌کند و مکث بین دو مصراع، مدت فاصله و جدایی این دو دوره‌ی کاملا متفاوت را برجسته‌تر می‌کند.

۶. با رسیدن به حرف «آ» در آفتاب، آغاز صعود شبنم تداعی می‌شود (و بعدا در «آ» در جان و «عَی» در عیوق، تشدید می‌شود). از سوی دیگر، گویی آفتاب آخر مصرع اول، در مصرع دوم به «مهر» تبدیل می‌شود؛ زیرا در مصراع اول، سخن از دوره‌ی بی‌خبری است که شبنم فقط جسم خورشید را می‌بیند و از معنای آن غافل است؛ اما مهر که در فارسی نام دیگر خورشید و در همان حال به معنای عشق و در فرهنگ باستانی، ایزد عهد و پیمان بوده است، در این‌جا معنویت خاصی را القا می‌کند که تاثیر پرتویی از نور و گرمای او، شب وجود عاشق را تعالی می‌بخشد.

۷. عیوق ستاره‌ای سرخ‌رنگ در اوج کهکشان است. کشش طولانی واج «ی» در آن، گویی تصویر آن را ناخواسته به اوج آسمان می‌برد.

۸. حضور مستقیم شاعر در شعر، بر صمیمیت آن افزوده، به‌ویژه آن‌که این حضور در سراسر بیت با نمود آوایی هم‌سان ضمیر «م» در «بدم، مهرم، برشدم» پدیدار شده و می‌توان با قدری تخیل بیش‌تر دید که شباهت آوایی «م» در شبنم، می‌تواند نوعی تاکید بیش‌تر بر این ضمیر را در ذهن ایجاد کند:

چون شبنم اوفتاده بدم پیش آفتاب مهرم به جان رسید و به عیوق برشدم

(همان، ۴۹۷)

Archive of SID

www.SID.ir

مجموعهی فرایندهای بالا و احیاناً فرایندهای ناپیدای دیگر، باعث شده تا خواننده با به پایان رسیدن شعر، ناخودآگاه دوباره به آغاز بیت برگردد و باز آن را با لذت بخواند. شعرشناسانِ با تجربه میدانند که این چرخهی بازخوانی، یکی از نشانههای بیتهای بسیار خوبِ شعر است.

تحلیل این بیت زیبای سعدی به عنوان نمونه، میتواند اهمیت و کارآیی مفهوم فرایند را در بررسیهای ادبی، نشان دهد. مهمتر از همه اینکه به روشنی و برخلاف تصور رایج، ثابت میکند که فرایندهای ادبی تنها به لفظ محدود نمیشوند و پهنهی معنا را نیز در بر میگیرند؛ زیرا ارزش هر فرایند در سخن، با تناسب آن با معنی و بیان موثر آن معنی، ارتباط مستقیم دارد. بنابراین تحلیل فرایندها نه تنها توانایی شاعران را نشان میدهد، بلکه حتی میتواند همچون معیاری در مقایسه و موازنهی شعرا به کار گرفته شود.

۵. تحلیل فرآیندهای ادبی در یک بیت از حافظ

برای اینکه روشن شود چنین روشی را میتوان تعمیم داد و آن را در جاهای دیگر نیز به کار برد، باید همین شیوه را در شعر شاعری دیگر آزمود و نتیجهی آن را اساس داوری دربارهی این روش قرار داد. برای انجام این کار، تحلیل بیتی از دیوان حافظ، آزمون خوبی خواهد بود.

حافظ نیز در شعر خود از «عابدان آفتاب» سخن گفته و همچون سعدی، به ذره و آفتاب و مهر توجه داشته و دربارهی آنها سروده است:

کمتر از ذره نهای پست مشو مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخزنان
(حافظ، ۱۳۷۱:۳۰۴)

یا:

به هواداری او ذرهصفت رقصکنان تا لب چشمهی خورشید درخشان بروم
(همان، ۲۸۹)

با این همه، در شعر او یار خورشیدوش و صبحِ دیدار او، به آسانی پدیدار نمیگردد. حافظ که به جهان درونی خود توجه بسیار دارد و تلاطمهای روحی خود را به تصویر کشیده، بارها آرزوی خود را برای برآمدن آفتاب وجود یار و فدا کردن جان

Archive of SID

www.SID.ir

خود در مقابل آن، با تعبیرهای مختلف سروده است. دقت در فرایندهایی که حافظ برای بیان این تصویر به‌کار گرفته می‌تواند نشانه‌های روشنی را از مراحل تکوین بیان یک مضمون، نشان دهد. او نخست بر انتظار وصل از شب تا سحرگاه تاکید می‌ورزد؛ اما چون بر شب و انتظار وصال تاکید دارد، تنها از شمع و انتظار جان‌گداز او یاد می‌کند؛ دمیدن خورشید، آرزوی دوردستی است:

به‌بوی مژده‌ی وصل تو تا سحر شب دوش به راه باد نهادم چراغ روشن چشم
(همان، ۲۷۶)

آن‌گاه مفهوم انتظار عاشقانه با اندیشه‌ی فداشدن عاشق و بی‌اعتنایی یا بی‌خبری معشوقه، همراه می‌شود:

من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد
(همان، ۱۶۸)

اما برای اغراق در این بی‌اعتنایی محبوب، شاعر در بیتی دیگر، معشوقه را تصویر می‌کند که بر مرگ عاشق خنده می‌زند:

«گرچو شمعش پیش میرم بر غمم خندان شود» ور برنجم خاطر نازک برنجاند ز من
(همان، ۳۱۳)

حافظ در بیت‌های دیگری که سروده کاملا می‌داند که تجلی صبح دیدار یار جز با فنای خویشتن ممکن نیست:

چو شمع صبحدمم شد ز مهر او روشن که عمر در سر این کار و بار خواهم کرد
(همان، ۱۶۵)

در بیت دیگر نیز جان دادن معشوق، شرط تجلی چهره‌ی خورشیدوش معشوقه است:

جان می‌دهم از حسرت دیدار تو چون صبح باشد که چو خورشید درخشان به درآیی
(همان، ۳۱۳)

اما این‌گونه در دیدار دوست مردن، جای «حسرت» ندارد؛ بلکه عاشق باید بدین مژدگانی، جان برافشاند؛ از این روست که حافظ در بیتی دیگر سروده:

همچو صبحم یک نفس باقی است با دیدار تو چهره بنما دلبرا تا جان برافشانم چو شمع
(همان، ۳۱۳)

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌تردید، این بیت در بیان تصویر آرمانی موردنظر شاعر، موفقیت بیش‌تری دارد و کامل به نظر می‌رسد؛ اما با جست‌وجوی بیش‌تر در دیوان او آشکار می‌شود که شاهکار واقعی حافظ در این مضمون، بیت شگرف زیر است:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

(دیوان حافظ، ۱۳۷۱: ۲۷۲)

معجزه‌ی شگفت‌آوری رخ‌داده و حافظ با استفاده از فرایندهای تازه‌ای که کاملا با آن‌چه در بیت‌های معمولی پیشین آمده تفاوت دارد، در جهشی بلند، به خلق شاهکاری ابدی در شعر عشق و عرفان توفیق یافته است. بیتی که شرح آن نیاز به مقاله‌ای جداگانه دارد و زیبایی و عمق آن را هرکس به قدر ذوق خویش و تنها با خواندن مکرر آن می‌تواند دریابد. اما در تحلیلی صورت‌گرایانه، مهم‌ترین فرایندهای زیبایی‌آفرین آن عبارتند از:

۱. نخستین و مهم‌ترین فرایند ادبی بیت در آن است که شاعر صمیمانه‌ترین و نزدیک‌ترین شکل خطاب یعنی «تو و من» را به کار گرفته است؛ به همین دلیل بیت

به مژده جان به صبا داد شمع در نفسی ز شمع روی تواش چون رسید پروانه

(همان، ۳۲۸)

با این‌که دقیقا همان مضمون را دارد و حتی از خطاب «تو» نیز در آن استفاده شده، به دلیل فقدان «من»، آن حس شخصی و صمیمانه که با تکیه بر تو و من در بیت اصلی ایجاد شده، بیت موفقی نبوده است.

۲. «تو» در صدر بیت نشسته و پس از چند کلمه، «من» آمده و این دو جایگاه، با معنا نهایت تناسب را دارند؛ به ویژه آن‌که در قرائت شعر، بعد از هر دوی این کلمات، مکثی طولانی می‌توان داشت که معنای بسیار گویایی دارد: تو در خورشیدی در نهایت عظمت و در آستانه‌ی طلوع و من شعله‌ی لرزان شمعی پاک سوخته، در دم مردن! این فرایند، فاصله‌ی بی‌کرانه‌ی بین عاشق و معشوق را می‌رساند. برخلاف بیتی از خواجوی کرمانی که مضمونی بسیار مشابه دارد. (خرمشاهی، ۹۴۹:۱۳۷۸) اما هم با «من» آغاز شده و هم فاصله‌ی چندانی بین من و تو نیست:

من شمعم و خورشید تویی، طره‌ی شب بردار ز رو که پیش رویت میرم

(خواجو، ۷۹۱:۱۳۷۵)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. تشبیه محبوب به «صبح» (و نه خورشید) هم در تصویرآفرینی و هم از لحاظ عرفانی، بسیار بلیغ‌تر است؛ زیرا خورشید، جسمانی و محدود و به هرحال چیزی [ابژه‌ای] در بیرون است؛ اما در صبح، کیفیت و صیرورتی روحانی نهفته است که بیش‌تر نشان‌دهنده‌ی درجه‌ی بصیرت شاعر[سوژه] به وجود نور و روشنایی است. به همین دلیل، بیتی که حافظ در آن به جای خورشید از تصویر ماه استفاده کرده، جذابیت کم‌تری دارد:

در تیره شب هجر تو جانم به لب آمد وقت است که همچون مه تابان به درآیی

(حافظ، ۳۷۲:۱۳۷۱)

۴. برای «تو» ادات تشبیه «هم‌چو» آمده؛ زیرا محبوب مسلما برتر از صبح است و اگر بدین نکته تصریح شده که او «هم‌چو» صبح است، در واقع به این دلیل است که به صورت بسیار زیرکانه‌ای تشبیه تفضیل ساخته شود. در حالی که عبارت «من شمع خلوت سحرم»، ادات تشبیه ندارد و گویی کاملا شعله‌ی رو به مرگ «شمع خلوت سحر» است. بر خلاف بیت خواجو که این فرایند ظریف را ندارد.

۵. سکوت بین دو مصراع که با ساخت نحوی دو جمله‌ی مصراع اول بیش‌تر هم شده، در این بیت، خود به صورت یک عنصر موثر به‌کارگرفته شده؛ زیرا این سکوت برای چند لحظه به خواننده اجازه می‌دهد که آخرین نفس‌های هر لحظه کوتاه‌تر شعله‌های کم‌جان شمع خلوت سحر را که آخرین دم‌های حیات خود را پیش از طلوع خورشید سپری می‌کند، به خوبی در جان خود دریابد و آن‌گاه منتظر بماند تا شمع، آخرین خواسته و آرزویش را بیان کند. در واقع برای خوب خواندن این بیت، مکث ذهنی و زبانی در چند نقطه‌ی آن ضرورت دارد؛ زیرا اساسا در شعر نیز همچون موسیقی، سکوت،[۱] عنصری کارآمد است و شاعر می‌تواند آن را در فرایندهای شعری به کار گیرد. در حقیقت، صورت نهایی و راستین شعر، شعری است که با آوایی دلنشین و لحنی درست، همچون یک نمایشنامه «اجرا» شود.[۲]

۶. «تبسمی کن» آخرین خواسته‌ی عاشق است. تبسم، صفت همیشگی صبح است و فیض خنده‌ی ازلی او را نیازی به بهانه‌ی دعای شمعی لرزان نیست. همه‌ی این‌ها اشاراتی به دریافت‌های عمیق و پیچیده‌ی حافظ در الهیات را نشان می‌دهد که شاید بتوان رد پای آن را در بیت‌هایی چون بیت زیر، دنبال کرد:

Archive of SID

www.SID.ir

چو رای عشق زدی با تو گفتم ای بلبل مکن که آن گل خندان برای خویشتن‌است
(همان، ۱۲۰)

۷. حرف کوتاه واو در: *تبسمی کن«و» جان بین که چون همی سپرم*، از آن‌رو که کوتاه‌ترین کلمه برای بیان فاصله‌ی بین دیدن تبسم یار و جان دادن عاشق است، بسیار بلیغ افتاده است. برخلاف صورت مشابه این بیت، یعنی

به مژده جان به صبا داد شمع در نفسی ز شمع روی تواش چون رسید پروانه
(همان، ۱۲۰)

که اشاره‌ی صریح به سرعت «جان دادن شمع در نفسی» عملا از ایجاد حس سرعت، کاسته است. گذشته از این، در این‌جا شمع به «صبا» جان می‌دهد و وجود این واسطه نیز از زیبایی بیت می‌کاهد. واژه‌ی «پروانه» به‌ویژه با ایهام تناسبی که با شمع ایجاد می‌کند، بر این آشفتگی می‌افزاید. در واقع در این بیت، چندین فرایند خلاف بیان موثر و متناسب معنا و تاثیر موردنظر، وجود دارد. در حالی که انتخاب ساخت ساده و صمیمی و پیراسته، خود به عنوان اصلی‌ترین فرایند ادبی و عامل اصلی موفقیت هنری در آن بیت زیبا به شمار می‌رود.

۶. نتیجه‌گیری

صورت‌گرایان، هنر را مجموعه‌ای از فرایندهای ادبی می‌دانند. این فرایندها همچون ابزار، صناعت و خط‌مشی‌هایی هستند که می‌توانند با دگرگون کردن مصالح، آمیزه‌ی شکل و معنا را بازآفرینی کنند. تجربه‌های انسانی در گذر تاریخ شعر نشان می‌دهد که هرچند نزد شاعر، انتخاب و ترکیب این فرایندها غالبا به شکل ناخودآگاه انجام می‌گیرد، اما همان‌گونه که در تحلیل بیتی از سعدی و بیتی دیگر از حافظ آمد، نسخه‌های مختلف یک اثر نشان می‌دهد که در ژرفای ذهن شاعران، آگاهی و ارزیابی‌هایی درباره‌ی این فرایندها وجود دارد. این مقاله نشان داد که با جست‌وجوی دقیق در مجموعه آثار هر شاعر، می‌توان حرکت ذهنی او را برای خلق قطعات بسیار درخشان وی از رهگذر به کارگرفتن انتخاب‌ها و ترکیب‌های گوناگون و تنظیم مستمر آن‌ها به سمت اثر آرمانی مبهمی که در ذهن اوست، ردیابی کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

بحث‌های استدلالی مقاله و آزمون‌های کاربردی در شعر دو شاعر بزرگ نشان داد که این روش را می‌توان تعمیم داد و آن را در جاهای دیگر نیز به کار برد؛ بنابراین همین شیوه را در شعر شاعران دیگر نیز می‌توان آزمود و نتیجه‌ی آن را باز هم می‌توان اساس داوری درباره‌ی این روش قرار داد. با این همه، اکنون براساس توضیحات و نمونه‌هایی که در همین نوشته ارائه شده، کاملا می‌توان تصدیق کرد که مفهوم «procédé»یا «technique» و «device» با معادل‌های گوناگون «فرایند، فراگرد، ابزار، شگرد، صناعت، خط‌مشی، تمهید و تمهید سبکی» دیگر مفهومی بیگانه و ناشناخته نیست و در هر شعر فارسی، می‌توان نتایج وجود آن را به روشنی دید.

یادداشت‌ها

۱. در این‌باره به مقاله‌ی ارزش‌مند (Khattate, 2005) در مجله‌ی قلم مراجعه شود.

۲. برای آگاهی بیش‌تر به مقاله‌ی: «تأملی درباره‌ی جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی». (۱۳۸۴). مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، از نگارنده، مراجعه شود.

فهرست منابع

امینی، محمدرضا. (۱۳۸۴). «تأملی درباره‌ی جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی». *علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دوره‌ی ۲۲، شماره‌ی ۴۲، صص ۲۰۳-۲۱۶.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). *نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلا در مس*. تهران: نویسنده.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۵). *نظریه‌ی ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی، تهران: اساطیر.

خرمشاهی، بهاءلدین. (۱۳۷۸). *حافظ‌نامه*. تهران: علمی و فرهنگی.

خواجوی کرمانی. (۱۳۳۶ [تاریخ مقدمه]). *دیوان*. به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بارانی و محمودی.

خیام، عمر. (۱۳۸۳). *خیام صادق. مجموعه‌ی آثار صادق هدایت درباره‌ی خیام*. گردآوری جهانگیر هدایت، تهران: چشمه.

Archive of SID

www.SID.ir

سِلدُن، رامان. (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهی ادبی معاصر*. ترجمهی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سوسور و دیگران. (۱۳۸۰). *ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی*. ترجمهی فرزان سجودی و دیگران، تهران: حوزهی هنری تبلیغات اسلامی.

سعدی، مصلح ابن عبدالله. (۱۳۷۹). *کلیات سعدی*. تصحیح محمد علی فروغی و بهاءالدین خرمشاهی، تهران: دوستان.

نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). «آشناییزدایی در ادبیات». *کیهان فرهنگی*، شمارهی ۶۲، صص ۳۴ – ۳۷.

نیوا، ژرژ. (۱۳۷۷). «نظر اجمالی به فرمالیسم روس». ترجمهی رضا سید حسینی، *ارغنون*، شمارهی ۴، صص ۱۷–۲۶.

ولک، رنه. (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۰). *مجموعهی کامل اشعار نیما یوشیج*. تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

Delcroix et al. (1987). *Méthodes du texte Introduction aux études littéraires*. Louvain-la-Neuve, Duculot.

Khattate, Nasrine. (2005). "Le langage du silence chez Sohrab Sepehrî et Arthur Rimbaud", Plume, *première année*, numero 2, Automne-hiver ,PP. 78-104.

Lakoff, George, et al. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Archive of SID

www.SID.ir