مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال چهارم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۱، پیاپی ۱۲

دیالکتیک شکل و محتوا در شعر «زمستان» اخوان ثالث

محمد خسروی‌شکیب* **مجتبی جوادی‌نیا****
دانشگاه لرستان

چکیده:

جریان ادبی که نیمایوشیج بنیان نهاد در جایگاه یک سبک مشخص و مستقل، مقلدان فراوانی را به خود جذب کرد. اخوان ثالث یکی از شاعرانی است که هم در سبک و بیان و هم در انتقال اندیشه‌های ضمنی سیاسی و اجتماعی، تابع نیماست. «زمستان» یکی از موفق‌ترین شعرهایی است که از نظر شکل و انتظارات فرمالیستی، تقلیدی است محکم و گویا از نظریه‌ی ادبی نیمایوشیج. سر و شکل این شعر که از معنای دردآور و جهان‌شمولش جدا نیفتاده، در کنار مضمون تکان‌دهنده‌اش، باعث شده تا همواره مخاطبان از چالش‌های ساختاریش در سطحی متعالی‌تر، محظوظ شوند. سوال این است که راز توفیق و اشتهار شعر «زمستان» در چیست؟ در این شعر چه رازی نهفته است که در دیگر اشعار اخوان وجود ندارد، تا جایی که خوانندگان عام و خاص، اخوان را با نام «زمستان» می‌شناسند؟ به نظر می‌رسد راز موفقیت شعر «زمستان» در مضمون و پیام تکراری آن نیست؛ بلکه در شکل و ترفندهای تعبیه شده در ساختمان این شعر است؛ مولفه‌هایی چون «برهم نمایی عینیّت و ذهنیّت»، «وحدت اندیشه و احساس»، «دیالکتیک پذیرش و انکار»، «غنای موسیقی»، «همسان‌سازی‌های هنری»، «پایان‌پذیری خلاق» و.... از مهم‌ترین عواملی هستند که باعث تصعید این شعر در سطحی بالاتر از دیگر اشعار اخوان شده‌اند. این مقاله به دنبال کشف و ضبط اشارت‌های کم‌تر آشنا در نظام صوری شعر «زمستان» برای نشان دادن راز توفیق آن است.

واژه‌های کلیدی: اخوان ثالث، شکل و محتوا، شعر «زمستان»، شعر معاصر.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی Khosravi_shakib@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** مربی زبان و ادبیات فارسی mojtaba_J113@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۱۱/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه: طرح یک سوال و یک فرضیه

اخوان با نوشتن کتاب‌هایی نظیر *بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج*، حساسیت هنری خود را به نیما و نظریه‌ی ادبی او نشان داد و در عمل، توانایی، امکانات، قابلیت پیروی و استقلال سبک با هویت شعر معاصر را پس از یک دوره شاعری و یک دفتر شعر به نام *ارغنون*، پذیرفت. اشعار موجود در *ارغنون*، اغلب با درون‌مایه‌ی «غم و اندوه» در ساختاری کلاسیک، سروده شده‌اند. در این دوره از شاعری، اخوان تحت‌تاثیر مکتب خراسانی است و توان‌مندی‌های خود را در سرودن شعر، به روش کهن و کلاسیک، می‌آزماید. همچنان‌که اخوان خود می‌گوید: در این دوره با مکتب نیمایی مخالف بوده؛ امّا اندک اندک شناخت ظرافت‌های شکلی، همراه با امکانات فراوان‌تر در شعر معاصر، او را به سوی نیما کشاند. او اضافه می‌کند که «من کوشیده‌ام از راه میان‌بری از خراسان به مازندران بروم.» (محمدی، ۱۳۷۳: ۱۷) در این دوره که اخوان تسلیم تجدد نیمایی می‌شود، مجموعه‌ی *زمستان* حاصل می‌شود. در این مجموعه اغلب با اخوانی مواجه هستیم که نومید و منزوی از همه‌چیز و همه‌کس، خود دچار شکست عاطفی و یاس عمیق فلسفی شده است. (قویمی، ۱۳۷۶: ۲۷) «گرگ هار»، «آب و آتش»، «پرنده‌ای در دوزخ»، «فسانه» و ... از مجموعه‌ی *زمستان* هستند که کم و بیش در یک حال و هوا سروده شده‌اند. دوران سوم شاعری اخوان، دوران بازگشت به گذشته و نوعی رنسانس ادبی است. اخوان با سرودن *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم* عملاً گرایش مجدد خود را به قالب‌های سنتی شعر فارسی، نشان داد. «این کتاب خود می‌تواند تتمه‌ای بر مجموعه‌ی ارغنون باشد.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۲۱۳) اگرچه تغزل‌ها و سوگ‌نامه‌های درخشان و فردی در میان آثار اخوان دیده می‌شود، امّا «مهم‌ترین ویژگی برجسته‌ی اشعار این شاعر، دغدغه‌ها و حساسیت‌های اجتماعی و فلسفی است.» (کاخی، ۱۳۷۰: ۹) اخوان در مجموعه‌ی *زمستان* به عنوان کانون نوگرایی شاعری خود، به اقتفا از تئوری ادبی نیمایوشیج، به طرح ساختمان و نظام فرمال جدیدی دست می‌یابد که علاوه بر دوری از محدودیت قالب‌های موجود در *ارغنون*، دربردارنده امکانات تازه و بیش‌تری است که آزادی شاعر را بیش‌تر و تامل و درگیری خوانندگان را با شعر، عمیق‌تر می‌کند. یکی از شعرهای موفق از این مجموعه، شعر «زمستان» است که با طرح ساختمانی نو و بدیع، خوانندگان عام و خاص را به خود جلب کرده است؛ البته باید گفت، هیچ شعری، صرفاً به خاطر نو بودن، ارزش و قابلیت پذیرش و پیروی را پیدا

Archive of SID

www.SID.ir

نخواهد کرد، مگر آن که آن بداعت، موجد امکانات و ارزش بیش‌تر و تازه‌تری گردد. (لودج (Lodge)، ۱۹۸۸: ۵۱) نظام صوری حاکم بر شعر «زمستان» صرفاً شکلی متفاوت با ساختار شعر کلاسیک از منظر کوتاهی و بلندی مصراع و موسیقی وزن و قافیه نیست؛ بلکه به کارگیری ترفندها و تنظیمات فرمالیستی بیش‌تر در ساختمان شعر است. سوال این مقاله این است که در محتوا یا نظام شکلی شعر «زمستان» چه رازی نهفته است که در شعرهای دیگر اخوان مانند «گرفتار»، «همسفر آه»، «قصه‌ی شهر سنگستان»، «کتیبه»، «چون سبوی تشنه» و.... نیست؟ مضمون و محتوای غالب بر اشعار اخوان، موضوعات اجتماعی و فلسفی است؛ امّا هیچ شعر دیگری محبوبیت و توفیق شعر «زمستان» را نیافته است. راز این برجستگی و تمایز و توفیق در کجاست؟ نیمایوشیج در یکی از نامه‌هایش گفته است: «قدما برای ما به منزله‌ی پایه و ریشه‌اند. حکم معدن‌های سر به مهر را دارند، با مواد خامی که به ما می‌رسانند و به ما کمک می‌کنند، جز این که ساختمان به دست خود ماست.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۴) با استناد به این گفته‌ی نیما که اخوان از پیروان نظریه‌ی ادبی اوست، می‌توان گفت راز ماندگاری و توفیق شعر «زمستان» نه در مضمون و پیام آشنا و تکراری آن است، بلکه در قابلیت‌های فرمالیستی و ترفندهای تعبیه شده در شکل شعر است. «فرمالیست‌ها بر این باورند که هدف شکل‌ها و صورت‌های نو در شعر، این نیست که محتوایی نو را بیان کنند؛ بلکه شکل نو با نظام ساختاری متمایز می‌آید تا جانشین شکل کهنه‌ی شعر شود که دیگر ارزش و توان زیبایی شناختی خود را از دست داده است.» (خسروی‌شکیب، ۱۳۸۸: ۳۱) محتوا، خاص زمان یا مکان یا سبک خاصی نیست. استبدادستیزی، یاس، بیگانگی، بی‌توجهی و شکست فلسفی موجود در شعر «زمستان» را می‌توان از آغاز شعر فارسی تاکنون نیز پی‌گیری کرد. بازتاب مسایل اجتماعی را می‌شود در دیوان‌های شعرای کلاسیک (ناصرخسرو، سنایی و ....) به شکل‌های متفاوت، یافت. آن‌چه اهمیت دارد، شیوه، شکل و قالب بیان این مفاهیم است. با این مقدمه، باید گفت که پیش‌فرض این مقاله آن است که تمایز و راز توفیق شعر «زمستان» نه در مضمون و روح معترض موجود در آن است، بلکه در قابلیت‌های شکلی و هماهنگی و سازگاری ساختمان و اجزای آن است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. رویکرد شکل‌گرایی به عنوان روش کار

شکل‌گرایی، صورت‌گرایی یا فرمالیسم، مکتبی است در نقد ادبی که در اوایل سال ۱۹۲۰ در روسیه پایه‌گذاری شد. نظریه‌ی شکل‌گرایی، واکنشی بود در برابر آن دسته از مکتب‌های نقد ادبی که در ایجاد اثر ادبی، به عوامل اجتماعی، تاریخی، سیاسی و روانشناسی، اهمیت بسیار می‌دادند و این عوامل را در شکل‌گیری اثر ادبی مؤثر می‌دانستند؛ در نتیجه، از تجزیه و تحلیل و درک علت زیبایی‌ها و تأثیرگذاری آن‌ها غافل می‌ماندند. به همین منظور، شکل‌گرایان درصدد ایجاد موازینی برآمدند که با تکیه بر آن، بتوانند اثر ادبی را با روش علمی، جدا و مستقل از هنرمند، بررسی کرده و به راز تأثیرگذاری و برجستگی و توفیق آن دست یابند. از دیدگاه شکل‌گرایان روسی، نویسنده وسیله‌ای است که کار او تنها فراهم‌آوردن شگردها و قراردادهای ادبی است و سهم او در ایجاد اثر، از این حد تجاوز نمی‌کند و اوضاع و احوال اجتماعی و برداشت‌های شخصی خود از زندگی و محیط اطرافش، هم تکراری است و هم تأثیری در مهارت ادبی او ندارد. ویکتور شکلوفسکی (Shklovsky) (۱۸۹۳-۱۹۸۴م)، زبان‌شناس و منتقد روسی، این بینش را در تعریفی که از ادبیات ارائه داد، به این شکل خلاصه کرد: «توفیق و راز ارجمندی هر اثر ادبی حاصل شکل و شگردهای زبانی است که در آن بکار رفته است.»(رنسوم (Ransom)، ۱۹۴۱: ۳۴) شکل‌گرایان در بررسی ادبیات، زبان و شکل اثر را به عنوان مهم‌ترین عنصری که باید مورد سنجش قرار گیرد، موضوع مطالعه‌ی خود قرار می‌دهند تا دریابند نویسنده یا شاعر برای ایجاد لذت هنری در خواننده، چه شگردهایی را به کار برده است. منتقدان شکل‌گرا، معنا و محتوای اثر را در ترتیب، تنظیم شکل و پیوستگی اجزای ترکیب‌کننده‌ی آن می‌یابند و کار نویسنده یا شاعر را با توجه به میزان موفقیت او در پیوند دادن به این اجزا و آفرینش شکل واحد اثر، ارزیابی می‌کنند و در حقیقت به معماری و ساختمان اثر توجه دارند. این معماری در عین‌حال، دربرگیرنده‌ی انسجام مضمون‌ها و تصویرها در چارچوب طرح‌ریزی شده‌ی اثر است؛ بنابراین مرز بین شکل و محتوا در هم می‌شکند و شکل و محتوا یکی می‌شود؛ زیرا محتوا نیز هم‌چون دیگر عناصر تشکیل‌دهنده‌ی اثر، در ایجاد شکل آن مؤثر است؛ از این رو، برای سنجش و ارزیابی هر اثر، «متن به طور دقیق تجزیه می‌شود و هیچ‌یک از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن، اعم از بن مایه‌ها و تصویرهای خیالی، نحو، لحن واژگان و ساختار آن‌ها، حتی کوچک‌ترین واحدهای سازنده‌ی زبان یعنی صداهای

Archive of SID

www.SID.ir

موجود در کلمات، از نظر دور نمی‌ماند.» رنسوم (همان‌جا) یکی از پیروان آمریکایی شکل‌گرایان روس، به این مساله می‌پردازد که چگونه یک واژه، تصویر یا عبارت خاص، در شعر معنایی را می‌رساند که واژه، تصویر یا عبارت معادل آن، همان معنا را نمی‌تواند برساند. در هر رمان، وحدت مضمون، فضا و رنگ، کشمکش درونی، حالت تعلیق، بزنگاه و زاویه‌دید راوی تجزیه و تحلیل می‌شود. از نظر او هر اثر ادبی، فردیت و استقلال خود را دارد و با کوچک‌ترین تغییری در اجزای ساختاری آن‌ها، معنا و مفهوم آن نیز تغییر می‌کند و بدین‌گونه پیوند و دیالکتیک شکل و محتوا آشکار می‌شود. به طور خلاصه در شیوه‌ی نقد شکل‌گرایی، اثر ادبی هم‌چون واقعیتی مادی است که از کلمات ساخته شده و تجزیه و تحلیل می‌شود و چگونگی بیان، بیش از «آن‌چه» آن اثر بیان می‌کند، ارزش می‌یابد. اکنون با این رویکرد که شکل و معنا در ارتباطی دیالکتیک، باعث تصعید و توفیق آثار ادبی می‌شوند، به نقد شعر «زمستان» می‌پردازیم. بدیهی است که اگر از دیالکتیک شکل و معنا صحبت شد، ارتباط و برهم‌نمایی تنگاتنگ و ناگسستنی آن‌ها در ارزیابی آثار ادبی، مورد نظر است.

۱. سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
۲. سرها در گریبان است
۳. کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
۴. نگه جز پیش پا را دید، نتواند
۵. که ره تاریک و لغزان است
۶. و گر دست محبت سوی کسی یازی
۷. به اکراه آورد دست از بغل بیرون
۸. که سرما سخت سوزان است
۹. نفس، کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک
۱۰. چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
۱۱. نفس کاین است، پس دیگر چه داری چشم
۱۲. ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟
۱۳. مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین
۱۴. هوا بس ناجوانمردانه سرد است ... آی...
۱۵. دمت گرم و سرت خوش باد!

Archive of SID

www.SID.ir

۱۶. سلامم را تو پاسخ‌گوی، در بگشای!
۱۷. منم من، میهمان هر شبت، لولی‌وش مغموم
۱۸. منم من، سنگ تیپاخورده‌ی رنجور
۱۹. منم، دشنام پست آفرینش، نغمه‌ی ناجور
۲۰. نه از رومم، نه از زنگم، همان بی‌رنگ بی‌رنگم
۲۱. بیا بگشای در، بگشای، دل‌تنگم
۲۲. حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد
۲۳.تگرگی نیست، مرگی نیست
۲۴. صدایی گر شنیدی، صحبت سرما و دندان است
۲۵. من امشب آمدستم وام بگزارم...
۲۶. حسابت را کنار جام بگذارم
۲۷. چه می‌گویی که بی‌گه شد، سحر شد ، بامداد آمد؟
۲۸. فریبت می‌دهد، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست
۲۹. حریفا! گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است
۳۰. و قندیل سپهر تنگ‌میدان، مرده یا زنده
۳۱. به تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود، پنهان است
۳۲. حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یک‌سان است
۳۳. سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
۳۴. هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان،
۳۵. نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،
۳۶. درختان، اسکلت‌های بلورآجین،
۳۷. زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه،
۳۸. غبارآلوده مهر و ماه،
۳۹. زمستان است (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۱۹)

شعر «زمستان» به هیچ وجه، تقلیدی از موضوع و واقعیت اجتماعی آن روز نیست. اگر این شعر تقلیدی از موضوع و واقعیت تاریخی بود، آن‌گاه منش نشانه‌ای و پیچیده‌ی ساختمان شعر از دست می‌رفت و اگر یک‌سر از موضوع جدا بود، تبدیل به زبان خام می‌شد. شعر «زمستان» در حقیقت در میان راه زبان، هنر و مضمون قرار دارد. این شعر

Archive of SID

www.SID.ir

با این توفیق، نمی‌توانسته و نمی‌خواسته نسخه‌بردار مستقیم از مضمون استبداد اجتماعی موردنظر شاعر باشد. شعر برای توفیق نمی‌توانسته فقط الگوی فکری و ذهنی شاعر را تولید و تکثیر کند؛ از این رو، بر ارزش نشانه‌ای آن اصرار و تاکید شده است و به این اعتبار، هنر شعر اخوان به جای این‌که بیان‌گر و گزارش‌گر مستقیم و رئالیستی موضوع و پیام اجتماعی باشد، به نظامی از نشانه‌های صوری و فرمالیستی تبدیل شده است. در حقیقت، شعر «زمستان»، تا وقتی که فارغ از حساسیت ساختاری و نشانه‌ای نقد شود، شعری معمولی و دست دوم است. وظیفه خواننده‌ی حساس در برابر شعر «زمستان» دیگر ایجاد مناسبتی میان مولف و اثر نیست؛ هدف، شرح اندیشه‌ها و تجربه‌های مولف که در اثر بازتاب یافته است هم نیست. اکنون خواننده باید به ساختار اثری مانند «زمستان» بپردازد؛ یعنی به معماریش که در میزان هماهنگی داخلی اجزای دانستنی‌است.

۲. ۱. برهم‌نمایی ذهنیّت و عینیّت

عینیّت یا واقعیت، همواره دربردارنده‌ی مفهومی است که در تضاد و تقابل با ذهنیّت، بررسی می‌شود. هر عینیّتی باید از ذهنیّت دور شود تا عینیّت شمرده شود. استفاده و استناد به عینیّت و واقعیت بیرونی، باعث شده است تا مکاتب ادبی متعددی مانند «رئالیسم خوش‌بین، رئالیسم بدبین، رئالیسم انتقادی و رئالیسم تجسمی» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۱۷) در موضع‌گیری با واقعیت به وجود آیند. این تقسیم‌بندی‌ها نشان‌دهنده‌ی میزان و نحوه‌ی تصرف هنرمندان از یک طرف و نیز عدم تعریفی صریح و جامع از عینیّت در طرف دیگر است. «رویکرد خنثی و بی‌طرفانه به عینیّت بیرونی، یک رویکرد عام است و بیش‌تر در مورد هنرهایی چون نقاشی، عکاسی، مستندسازی و مجسمه‌سازی صدق می‌کند، چراکه در این هنرها، هنرمند سعی در انتقال دقیق و جزء به جزء عینیّت و واقعیت بیرونی دارد.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۸۶) دستکاری عینیّت در این هنرها بیش‌تر در سطح ابعاد و اندازه‌هاست که مخاطبان را به خود جذب می‌کند. «این رویکرد خنثی، بدون دخالت ذهنیّت و با تاکید و اصرار بر عینیّت و واقعیت بیرونی، همواره پایه‌ی اصلی پیش‌رفت هنرهایی چون نقاشی و عکاسی و مستندسازی و .... بوده است.» (لوکاچ (lukacs)، ۱۳۷۲: ۱۱۸) شعر نیز به عنوان یک هنر، از اتکا به عینیّت و واقعیت بیرونی، بی‌نیاز نیست؛ امّا هنگام تلاش برای بازنمایی عینیّت بیرونی، قطب فاعل (شاعر) بر قطب مفعول (عینیّت) تأثیر مستقیم می‌گذارد و آن عینیّت، بارور

Archive of SID

www.SID.ir

میشود و در سطح زبان و تصاویر شعری ارتقا پیدا میکند و «در حقیقت ذهنیّت شاعر باعث تکمیل عینیّت بیرونی میشود و در جهان عینی و قلمرو انسانی تصرف میشود.» (ولک (Wellek)، ۱۹۸۲: ۲۱) در شعر «زمستان» ذهنیّت همراه با معرفت، حساسیت، تقاضا و تمنای درونی شاعر، نحوهی تصرف و میزان تصرف را در شعر نسبت به دیگر اشعار اخوان تغییر داده است. ممکن است فردی از فصل زمستان و برودت هوا چیزی دریافت نکند یا چیزی غیر از یافتههای اخوان دریافت کند؛ امّا رویکردی که در آن، ذهنیّت و عینیّت در تعامل با هم عمل کند، کشف مجهول و در نهایت اثری محبوب را باید چشم داشت. از آنجا که کشف یک حقیقت نیازمند تعمق و تامل دربارهی آن سوژه است، در عرصهی شعر، رویکرد بینشی و ذهنی که به کشف منجر میشود، نوعی موضعگیری خاص است که از استعداد فردی نشات میگیرد؛ به این معنا که با به فعلیت رسیدن هریک از استعدادهای انسانی، چنانکه نیرو و فعالیتی مناسب آن استعداد فردی در شاعر به جریان افتاد، موجب میشود که شاعر حساس و آگاه، با واقعیتی روبهرو شود که برای شاعر بینصیب از آن استعداد، امکانپذیر نباشد. این استعداد فردی، در رویکردهای واقعگرای خود، به کشفیاتی دست مییابد که گویی جنبهی عینی در قلمرو «جز من» را ندارد. (فرای (Frey)، ۱۳۷۲: ۹۳) در عین حال، «رابطهی عین و ذهن در یک رویکرد بینشی، ناشی از وصلت درست و منطقی ذهن و سایر عوامل درککننده در کشف واقعیت بیرونی است.» (ریچارد (Richard)، ۱۹۶۰: ۱۰) خواننده با تفکر و بینش، میتواند رابطهی ذهن شاعر و پدیدههای بیرونی و در نهایت برهمنمایی ذهن و عین را درک کند و از کشف این حقیقت، آگاهی و لذت را دریابد.

در شعر «زمستان»، خواننده با یک عینیّت و واقعیت قابل تجربه روبه روست. وجه عینی و شکل نوشتاری این شعر، یک قصهی کوتاه است که در آن فردی در سرمای سرد زمستان از دیگران رانده شده و درها همه به روی او بسته است و در نهایت، کسی او را به خود نمیپذیرد. خوانندهی عام، این مضمون بیگانگی را که تجربهی دمدستی است، به راحتی درک میکند و از در به دری و بیکسی راوی این قصهی منظوم و کوتاه متاثر شده و دچار ترس و ترحم میشود. عناصری چون «ره تاریک و لغزان»، «سرها در گریبان»، «سرمای سخت»، «گوش سرمابرده»، «صحبت سرما و دندان»، «سنگ تیپاخورده»، «سیلی سرد زمستان»، «درختان بلورآجین» و ... در جهت فراهم آوردن زمینهای برای ارتباط خوانندهی عام با موضوع دمدستی و تجربی شعر است. مخاطب

Archive of SID

www.SID.ir

عام با چنین خوانشی به لذتی گذرا دست می‌یابد، به طوری که «تأکید در این‌گونه خوانش، همواره متوجه میزان «راست‌نمایی» و چگونگی استفاده از عینیّت است؛ یعنی رئالیسم خشک و بی‌روح در بسیاری از شعرهای کلاسیک.» (کروچه (Croce,)، ۱۳۴۴: ۷۸) استفاده از عینیّت بیرونی طی آفرینش شعر، زمانی می‌تواند زیبا و تاثیرگذار باشد که حضور مستدام شاعر در تبدیل عناصر آن واقعیت بیرونی به شکل هنر و ادبیت، آشکار باشد. «در این برخورد شاعر و ذهن او با عینیّت بیرون و تبدیل و تفسیر جدید آن‌هاست که شعر و معنای آن عناصر از عینیّت دم‌دستی، فاصله می‌گیرد و فراتر از پدیده‌ها، جهان را معنی‌دار و عمیق‌تر می‌کند و این خود محصول برخورد ذهن حساس شاعر با پدیده‌های بیرونی و عینی است.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۷) زمستان به عنوان یک فصل زیبا، یکی از پدیده‌های زمانی و امکانات بی‌کران طبیعت است که بی‌منت، در دست‌رس تخیل هنرمندان در همه‌ی حوزه‌ها قرار دارد؛ امّا چگونگی و میزان تصرف در این پدیده‌ی عینی، به ذهنیّت و توانایی و میزان خلاقیت و بلوغ هنری هنرمند بستگی دارد. زمستان عنصر مسلط زبانی و زمانی و نیز وجه غالب بر ساختمان شعر «زمستان» است. توانایی ذهنی و خلاق شاعر، این عنصر زمانی و عینی را از بطن امکانات بی‌کران طبیعت انتخاب کرده و با پرورش آن در ذهنیّت خود، اثری هنری خلق کرده است. «زمستان» در این شعر، یک ابرنماد است که کلیت شعر و تصاویر شعری را حمایت می‌کند. این نماد است که تمرکزدهنده به شعر است و بر اجزای شعر، فرمان می‌راند و آن‌ها را تعیین می‌کند و متحولشان می‌کند و در نهایت این پدیده‌ی زمستان است که یک‌پارچگی ساختمان شعر را تضمین می‌کند. (ارلیک (Erlich)، ۱۹۸۱: ۳۳) اجزای زبانی شعر «زمستان» طوری چینش یافته‌اند که رنگ و هویت خود را از پدیده‌ی طبیعی زمستان می‌گیرند و ملاک ارزش‌گذاری تصاویر شعر، در میزان نزدیکی و تقرب به این پدیده‌ی طبیعی است. در تقرب و نزدیکی به لایه‌های معنایی این نماد (زمستان) است که «سرها در گریبان است» و «نگه جز پیش پا را دید نتواند». راه‌ها به دلیل برودت و سرمای سخت زمستان است که لغزنده می‌نمایند. در کنار حضور و تسلط پدیده‌ی زمستان است که «سرما سخت سوزان» است و حتی نفس نیز چون ابری، باعث تاریکی و تاری دید می‌شود. زمستان است که باعث می‌شود تا «میهمان سال و ماه پشت در چون موج» بلرزد و «صحبت سرما و دندان» در کنار عنصر زمستان، معنای خود را می‌یابد. «گوش سرما برده» و «سیلی سرد زمستان»، در کنار خورشید «قندیل» شده،

Archive of SID

www.SID.ir

هنگامی معقول است که زمستان باشد. در زمستان است کـه طـول زمـانی شـب بـا روز برابر می‌شود. در نهایت باید گفـت در شـعر «زمسـتان»، هرچنـد عینیّـت و پدیـده‌هـای بیرونی بر ساختمان شعر غالب هستند، ذهنیّت شـاعر بـارورتر اسـت. پدیـده‌شناسـی و پیرامون‌نمایی در شعر «زمستان» در معنایی دیگرگون و تازه، حـاکی از دخالـت ذهنیّـت شاعر است. هدف صحیح در بررسی و نقد این شـعر، نـه در عینیّـت و ظـواهر بیرونـی انعکاس‌یافته در درون شعر است؛ بلکه بررسی و تحلیل محتوای ذهن شاعر است که در قاب و قالب جهان بیرونی و پیرامون، نشان داده شده است. شعر «زمسـتان» در رویکـرد خود به عینیّت پیرامون، به دنبال دو هدف بوده است:

الف) افزایش توان خلاقیت شعر در سروکار داشتن بـا واقعیـت بیرونـی و دیـدن و گزینش عناصر تجربی پیرامـون و تبـدیل آن بـه مبـانی و معـانی اندیشـگون سیاسـی – اجتماعی؛ ب) اشعاری که از عینیّت ناب انرژی مـی‌گیرنـد، بهتـر از هـر نوشـته و هنـر دیگری معناهای تاویلی و تفسیری می‌پذیرند و این خود مرهون تصعید عناصر پیرامونی به سطح عناصر مصنوع هنر شعر است. به عبارت دیگر، ارتقا از سطح رئالیسم خشک و بی‌روح و آینه‌نما به سطح طبیعت‌گرایی تجربی و خلاق است.

۲. ۲. وحدت اندیشه و احساس

ضمن تاکید بر ضرورت اندیشه و آگاهی در ژرف‌ساخت یک شعر، «عنصـر احسـاس و عاطفه نیز جزو هستی پایدار شعر اسـت.» (ایـن‌گـاردن (Ingarden)، ۱۹۸۵: ۶۱) شـعر «زمستان» یکی از نمونه‌های خوب تلفیق مسالمت‌آمیز دو عنصر هسـتی‌بخـش بـه شـعر یعنی اندیشه و احساس است که به بهترین وجهی، در خدمت بـرانگیختن و متـاثرکردن مخاطبان هستند. فرم صوری شعر «زمسـتان» کـه از مضـمون و پیـام دردنـاک و جهـان شمولش یعنی استبداد، بیگانگی و منفعت‌طلبی، جدا نیفتاده باعث شـده اسـت تـا آن را بیش از آن‌که با دست‌مایه‌های معنـای تکـان‌دهنـده‌اش بـه خـاطر آوریـم، بـا تصـاویر، هم‌دلی‌ها و چالش‌های گفتاری، احساسی و ساختاریش با مخاطب، به جا آوریم.

از نظـر یاکوبسـن، یکـی از کارکردهـای شـش‌گانـه‌ی زبـان، بـا توجـه بـه اجـزای تشکیل‌دهنده‌ی یک ارتباط کلامی، نقش عاطفه و احساس است. او بر این باور است که «کارکرد و لایه‌های عاطفی زبان، گاهی در حروف ندا تظاهر می‌یابد. او اضـافه مـی‌کنـد

Archive of SID

www.SID.ir

که حروف ندا، منش عملی متفاوتی با زبان ارجاعی دارند و این، هم به دلیل الگوی آوایی آن‌هاست و هم به دلیل نقش نحویشان.» (رنسوم،۱۹۴۱: ۱۳)

مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن‌چرکین!
هوا بس ناجوانمردانه سرد است ... آی ...
حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد ....
حریفا! گوش سرمابرده است این، یادگار سیلی سرد زمستان ست ....
حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یک‌سان است.

استفاده‌ی مکرر از حروف ندا و منادا در شعر «زمستان» باعث شده است تا کارکرد هم‌دلی زبان شعر تشدید شود؛ چراکه الف منادا علاوه بر خطاب، عاطفه‌ی مبتنی بر استغاثه‌ی شاعر را نیز انتقال می‌دهد. شاعر با استفاده از حروف ندا و الف و خطاب غیرمستقیم، به دنبال برقراری و حفظ ارتباط و همچنین اطمینان از وجود جریان ارتباط و جلب توجه مخاطب و نیز اطمینان از هوشیاری اوست. این تاکید بر تماس و برقرار بودن ارتباط، خود توجیه‌کننده‌ی وجود مبادله‌ی فراوان قالب‌های زبانی مرسوم و بعضاً عامیانه و خودمانی و حتی به وجود آمدن قالب گفت وگوهایی است که موضوع آن معطوف به ادامه‌ی مکالمه‌ی بین شاعر و «ترسای پیر» است.

در بسیاری از مصرع‌های شعر «زمستان»، ضمیر «من» به صورت منفصل یا متصل و پیدا یا پنهان، وجود دارد. در نگاه نخست و فارغ از حساسیت و تفکر ساختاری، این «من»ها بیهوده و گاه آویخته تلقی می‌شوند؛ امّا باید گفت که بار تاکید ساختار شعر در کلّیت خود بر دوش این ضمایر استوار شده است. این «من»ها نشان‌دهنده‌ی حقیقت وجودی یک شاعر نگران است که در پی اثبات خود و مجاب کردن مخاطب است. شاعر سعی دارد وضعیت و حالت مضطرب خود را به «ترسای پیر» و به تبع آن، به خواننده منتقل کند. شاعر همچون کودکی که برای صدق گفتار خود، مکرر «من، من» می‌کند از ضمیر «من» برای برانگیختن مخاطب و انتقال و انعکاس احوال نگران خود استفاده می‌کند.

منم من، میهمان هر شبت، لولی وش مغموم
منم من، سنگ تیپاخورده‌ی رنجور
منم، دشنام پست آفرینش، نغمه‌ی ناجور
نه از رومم، نه از زنگم، همان بی‌رنگ بی‌رنگم

Archive of SID

www.SID.ir

تکرار موثر ضمیر «من»، به صورت منفصل و متصل، نشان‌دهنده‌ی احساس، احوال و حادثه‌ی ذهنی شاعر در زمان سرودن شعر است. هنگامی که خواننده با درک جایگاه و فلسفه‌ی وجودی این «من»ها، به نگرانی و احوال شاعر پی برد، کل ساختار شعر و معنای آن در هاله‌ای از اضطراب و نگرانی شاعرش درک می‌شود. شاعر در انتقال احوال مضطرب خود به وسیله‌ی نشانه‌های زبانی، موفق بوده است. استفاده از صفاتی چون «جوانمرد» و قیودی مانند «ناجوانمردانه» نیز نشان‌دهنده‌ی درک درست شاعر از بزنگاه‌های عاطفی و احساسی مخاطب و تحریک و متاثر کردن «ترسای پیر» و به تبع آن، خوانندگان شعر است. در شعر «زمستان»، عاطفه و احساس از نخستین مصرع تا پایان، خواننده را همراهی می‌کند. وحدت اندیشه با احساس، همان‌قدر که باعث دور شدن شعر از «تصنع» می‌شود باعث ایجاد فضای «انس» و «صمیمیت» متقابل مخاطب با شعر نیز می‌شود. استفاده‌ی فراوان شاعر از صفات و ترکیباتی چون «لولی‌وش مغموم»، «سنگ تیپاخورده»، «دشنام پست آفرینش»، «نغمه‌ی ناجور»، «دمت گرم»، «سرت خوش» و.... همگی نتیجه‌ی برهم‌نمایی درست احساس و اندیشه در شعر برای ایجاد فضای «صمیمی» و «انس» با ترسای پیر و به تبع آن، خوانندگان امروزی هستند. تی. اس. الیوت، شعری را مصنوع می‌داند که در آن، گسستگی معنا و عاطفه آشکار باشد و خرد و احساس، هر کدام به راهی جداگانه رفته باشند. (الیوت (Eliot)، ۱۳۷۵: ۶۶) در حقیقت، «صمیمیت» و دورشدن از «تصنع» در شعر «زمستان» خود مدیون تلفیق و وحدت اندیشه و احساس است که از رموز موفقیت شعر به حساب می‌آیند. تلاش شاعر برای تقویت اعتقاد عاطفی مخاطب و خوانندگان به اصالت مضمون و موضوع در شعر «زمستان»، این شعر را به اثری فرازمانی تبدیل کرده است، به طوری‌که در تاریخ اجتماعی و سیاسی هر ملتی در زمان‌های گوناگون توجیه معنایی خود را حفظ می‌کند. ساختار شعر با شگردهای خطابی (استفاده از ندا و منادا و ...) موضوع را به زمان‌های گذشته، حال و آینده، پیوند داده است. از طریق استفاده از امکانات بیکران زبانی و تعبیه‌ی درست محرک‌های عاطفی و احساسی در روساخت است که شعر «زمستان» محدودیت زمانی و مکانی را نقض می‌کند و برای همیشه، زنده، پویا و تفسیرپذیر می‌ماند.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. ۳. دیالکتیک پذیرش و انکار

سخن ادبی یعنی کشف، ضبط و چینش درست عناصر زبانی به صورتی که کارکرد ارتباطی اثر هنری به وجهی موثرتر و پویاتر، به نظر آید. سبک و روش بیان هر نویسنده‌ای، بازتاب موقعیت او میان دوسویه‌ی سخن یعنی دیالکتیک پذیرش و انکار است که خود «دیالکتیک پذیرش و انکار نیز به معنای شناخت دقیق فاصله‌گذاری‌های تعبیه شده در کلام ادبی است و این، به کارکرد ارتباطی اثر هنری برمی‌گردد.» (ریچارد، ۱۹۶۰: ۳۹) با دقت در شعر موفق «زمستان»، دیالکتیک پذیرش و انکار برای ایجاد ارتباط موثر و ماندگار، از همان مصرع نخست آشکار می‌شود. راوی، شعر را چنین آغاز می‌کند: «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت.» در حقیقت، شاعر با فعل «نمی‌خواهند»، نشان داده است که تعمد و انکاری در پاسخ گفتن به «سلام» او وجود دارد. این انکار در مصرع دوم؛ «کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را»، هم موکد می‌شود و هم فراگیرتر. فراگیر از این جهت که در مصرع نخست، انکار فقط در «پاسخ گفتن» بود؛ امّا در مصرع دوم، انکار در «دیدار» نیز اضافه شد. فعل «نیارد»، نوعی جبر و ترس و هیبت را به ذهن متبادر می‌کند و گویی وجه «نخواستن» در آن بیش‌تر از «نتوانستن»، نهادینه شده است. در مصرع پنجم، قید «اکراه»، انکار مبتنی بر تعمد را لو می‌دهد و مصرع «که سرما سخت سوزان است» دلیل انکار موجود در شش مصرع ما قبل خود را به وضوح نشان می‌دهد به طوری‌که گزاره‌های زبانی در شش مصرع اول با وجود مصرع هفتم از موقعیت نامتعادل معنایی خود نجات می‌یابند. شاعر در مصرع‌های هشتم، نهم و دهم، نشان می‌دهد که احساس بیگانگی و انکار در میان مردم در بالاترین میزان است؛ به طوری که دم و بازدم که موجودیتی فارغ از راوی ندارند نیز بر جدایی، انکار و دوری اصرار دارند. با این استدلال‌ها، شاعر برای متقاعد کردن یکی از هم پیاله‌های قدیم برای اثبات و پذیرش خود، تلاش می‌کند. شاعر، «ترسای پیر» را با لقب «مسیحا» – که لابد بعد از استفاده از کلمه «نفس» به ذهنش رسیده– خطاب می‌کند. صفت «جوانمرد» و «پیر پیرهن چرکین»، نشان از آشنایی و سابقه دوستی نزدیک شاعر و مخاطبش دارد. قیدهای «بس» و «ناجوانمردانه»، تأکیدی دوباره است بر دوستی و صمیمیت شاعر و «ترسای پیر» از یک طرف و برودت شدید هوای موجود از طرف دیگر. «دمت گرم» و «سرت خوش باد»، رابطه‌ی نزدیک و دوستی دیرینه‌ی راوی و «ترسای پیر» را نشان می‌دهد. این همه تأکید بر «صمیمیت» میان راوی و «ترسای پیر»

Archive of SID

www.SID.ir

برای توجیه کردن انکار و بیگانگی میان «دوستان دور و نزدیک» است. شاعر پس از آنکه نزدیکی و انس خود را با «ترسای پیر» نشان میدهد، خواست و خواهش خود را به صورت خنثی با مصرع «سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای!»، بیان میکند. مصرعهای بعد، انکار «ترسای پیر» را در پذیرش راوی شعر نشان میدهد. تکرار «من» در مصرعهای ۱۷، ۱۸ و ۱۹ به صورت تأکیدی، نشاندهندهی تلاش مضاعف راوی است برای اثبات خود. گزارههایی که راوی شعر جهت معرفی خود به «ترسای پیر» از آنها استفاده میکند، همه برای اثبات و برقرار کردن ارتباط با اوست. راوی، خود را «میهمان هر شب»، «لولیوش مغموم»، «سنگ تیپاخوردهی رنجور»، «دشنام پست آفرینش»، «نغمهی ناجور» و «بیرنگ بیرنگ» معرفی میکند که علاوه بر کم گرفتن خود، ناراحتی و نگرانی راوی را از انکار و عدم پذیرش از سوی «ترسای پیر»، نشان میدهد. مصرع «بیا بگشای در، بگشای، دلتنگم» یک تقاضا و درخواست صرف برای اذن ورود به مکان خاص نیست؛ بلکه در پس سادگی، تکرار و روانی خود یک تمنای عمیق و متضرعانه به همراه دارد تا شاید «ترسای پیر» را متقاعد و متاثر کند که راوی را به خود بپذیرد. راوی با مصرعهای بعدی نشان میدهد که با انکار مواجه شده است. او مرتب برای ایقان «ترسای پیر» و اثبات خود تلاش میکند. خطابهای «حریفا» و «میزبانا»، خود حامل اندوه و رنجیدگی راوی هستند. راوی از آنجا که با شکستن مناعت طبع و آوردن صفات خوب و بد برای «ترسای پیر» و خود نتوانسته است او را متقاعد کند، از دری دیگر وارد میشود و سعی میکند بزنگاههای رفتاری «ترسای پیر» را هدف قرار دهد. شاعر در دو مصرع «من امشب آمدستم وام بگزارم» و «حسابت را کنار جام بگذارم»، بر منفعتطلبی و سودجویی و نقطهضعف «ترسای پیر» انگشت گذاشته است. مصرع «چه میگویی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟» نشان از مصلحتاندیشی ناشی از ترس «ترسای پیر» دارد که به هر روی و بهانهای حاضر به پذیرش راوی و دوست نزدیک «سال و ماه» خود نیست. واژهی «حریف» که در چند جای شعر خوش نشسته است بیانگر همپیاله بودن راوی و «ترسای پیر» در گذشته است؛ چرا که «حریف» در این معنا در ادبیات فارسی مسبوق به سابقه است. راوی شعر انکار میکند که طلوع و گشایشی در کار باشد. او نشانههای طلوع را به سمت فضای شعر برمیگرداند. سرخی فلق را «گوش سرما بردهای» میداند که نتیجهی «سیلی سرد زمستان» است. راوی «قندیل» یعنی خورشید را در لایههای متعدد ظلم و ستم پنهان

Archive of SID

www.SID.ir

می‌داند و عملاً با عبارت «شب با روز یکسان» است از تردید و شک عبور می‌کند و به ناامیدی و یاس کامل می‌رسد. «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» در بند آخر، خود نشان‌دهنده شکست، ناامیدی و یاس کامل است که با گزاره‌هایی چون «هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان، نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،....» موکد می‌شود. در این بند، طبیعت و امکانات بیکرانش به درستی توانسته‌اند در حمایت و انعکاس روحیه‌ی شکست و ناامیدی راوی و جامعه‌ی آن روز، موفق عمل کنند.

باید گفت که تقابل دوگانه‌ی پذیرش و انکار بر روساخت کل شعر و نیز بر رفتار و گفتار شخصیت‌هایی چون راوی و ترسای پیر، حاکم است و این خود باعث شده است تا عناصر زبانی در دوسویه‌ی این دیالکتیک، آرایش یابند. عناصر متقابل دیگری وجود دارند که در نظام دوگانه‌ی گزاره‌های زبانی موثرند. تقابل دوگانه‌ی «شب با روز»، «جوانمرد و ناجوانمرد»، «مرگ و زندگی» و مضامینی چون «تنهایی و عدم تنهایی»، «جمع و تفریق»، «خفقان و آزادی» و... در پناه تقابل دوگانه و فراگیر پذیرش و انکار است که به وجهی عمیق و کلان، کل عناصر زبانی و تصاویر شعری را آرایش هنری و ادبی بخشیده است.

۲. ۴. غنای موسیقیایی

شاعر توانایی مانند اخوان، هنگامی که در موضع ساخت شعر قرار می‌گیرد، سعی می‌کند تا جایی که امکانات زبانی اجازه می‌دهد، از موسیقی استفاده کند. کنش زبانی و هویت موسیقی، دو مقوله‌ی منفک امّا در خدمت هم‌دیگرند؛ به عبارت دیگر، دو روی یک سکه‌اند که هدایت کامل شعر را تا ذهن و درک خواننده بر عهده دارند. اوزیپ بریک از منتقدان حوزه‌ی فرمالیسم، بر این باور است که «غایت شعر، نزدیک شدن به موسیقی است؛ زیرا موسیقی زبان ناب است.» (اسکولز (Scholes)، ۱۳۷۳: ۴۳) رومن یاکوبسن بر این باور است که تمایز زبان شعر و نثر به میزان استفاده آن‌ها از موسیقی برمی‌گردد. (فالر و دیگران (Faler & other)، ۱۳۴۴: ۲۲) توفیق شعر «زمستان» تا حد زیادی مدیون وصلت موفقیت‌آمیز کلمات، هجاها و واج‌ها با موسیقی، برای انگیزش و برانگیختن مخاطب، با شور زبان است. در پاره‌ای از مصرع‌های این شعر گاهی موسیقی است که از همه‌ی عناصر زبانی و ساختاری شعر در می‌گذرد و به جایی می‌رسد که غایت شعر همیشه و همه‌جا آن بوده است؛ یعنی لذت محض. در پیوند غنی‌سازی

Archive of SID

www.SID.ir

موسیقی باید گفت مکث و توقف توصیفی، یکی از عناصر بدیع و موثر در شعر «زمستان» است:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،
نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،
درختان، اسکلتهای بلور آجین،
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،
غبارآلوده مهر و ماه،
زمستان است.

اخوان در پارهی پایانی شعر و دیگر مصرعهای اینچنینی -که کم هم نیستند- مبتکری مینماید که آشنا به موسیقی است و متاثر از آن. آشنایی او به حدی است که هر سکوت، توقف و مکث در میان کلمات شعرش، خود نوعی موسیقی است که از تامل در لحظهها حاصل شده است. رولان بارث این مکثها و سکوتها را لحظههای شاعرانه میداند که گرفتار در میان دو پارهی زبانی هستند. او اضافه میکند این مکثها پارههای افتادهی زبانی نیستند؛ بلکه همچون نوری، خلئی و نوعی آزادی منفجر میشود و به منزلهی آوردن ادبیات به دروازههای ارض موعود میداند. (بارتس (Barthes)، ۱۹۶۴: ۱۳) شاعر که آگاهانه میخواسته است شعر را خوب به پایان برساند، به غنی کردن موسیقی پرداخته است. هرچند استفاده از قافیههای درونی «گریبان، پنهان»، «بسته، خسته»، «دلمرده، آلوده»، «آسمان، زمستان» و قافیهی کناری «غمگین، آجین»، «کوتاه، ماه» باعث غنای موسیقی شعر شده است؛ مکث توصیفی موجود در پایان شعر خود علاوه بر غنای موسیقیایی، نشانگر طغیان ذهن شاعر در لحظههای حساس است. در این قسمت، شاعر به دنبال توصیف پدیدههای طبیعی است. او وقتی پدیدهای را توصیف میکند، با وقف و مکث به دنبال وصف پدیدهای دیگر میرود. توالی این توصیفات همراه با مکث میانی مصرعها که با «،» نشان داده شده است، ارزش موسیقی شعر را مضاعف کرده است. این عنصر موسیقی ساز در کل ساختمان شعر، به صورت عام و در بند پایانی به صورت خاص، دیده میشود. از دیگر عوامل موسیقیساز در این شعر، میتوان به «نغمهی حروف» یا «گردش مصوتها» اشاره کرد که در سرتاسر شعر دیده میشود و البته در خدمت تاثیرگذاری محتوا و مضمون شعر است.

حریفا! گوش سرمابرده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است.

Archive of SID

www.SID.ir

تکرار مصوت کوتاه «س» در مصرع بالا که توازن سایشی و صفیری دارد، (حق‌شناس، ۱۳۷۸: ۱۱۹) یادآور شدت برودت هوای زمستانی است. این عنصر نیز در بسیاری از ابیات دیده می‌شود.

علاوه بر امتداد، ارتفاع و کشش حروف، طرح‌های آوایی، قرینه‌سازی در زبان، استفاده از ضمایر مرقص، استفاده از الگوهای زبانی کهن، تکرار واژگان، تکرار عبارات، استفاده از ضمیر منفصل و تاکیدی «من» و استفاده از ردیف آغازین، از دیگر عناصر موسیقی‌ساز در شعر «زمستان» هستند. شفیعی کدکنی معتقد است که «هندسه‌ی شعر یعنی نهادن نردبان موسیقیایی آن، کاری که عمیقاً با میزان آزادی شاعر و مهارت او و حدود شناخت و آگاهی او از کیمیای واژه‌ها بستگی دارد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۱۷) اخوان خوب می‌دانسته که شعر خوب باید همراه و هماهنگ با موسیقی باشد، چراکه موسیقی است که پیام سرگردان اثر هنری را متمرکز و به مقصد که همان ذهن مخاطب است می‌رساند.

۲. ۵. هم‌سان‌سازی هنری

هر هنرمندی به اقتضای مضمون و پیام هنریش می‌کوشد تا به شیوه‌های اطناب، ایجاز و مساوات، متوسل شود. توسل هنرمند به هریک از روش‌های فوق، نیازمند ترفندها و ابزار بیانی خاص است. «هم‌سان‌سازی»، یکی از راه‌هایی است که می‌توان از آن برای گسترش و بسط گزاره‌ها و سازه‌های زبانی در ساخت شعر، مدد جست. توسل به این شگرد هنری در شعر «زمستان»، قسمتی از بار توفیق و خاص بودن این شعر را بر دوش می‌کشد. فرشیدورد در تحلیل سازه‌های زبانی، هم‌سان‌سازی را در چهار مقوله‌ی «همپایگی، بدل، تاکید و تفسیر» محدود می‌کند. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۰۲) او هم‌پایگی را نوعی هم‌سانی می‌داند که به وسیله‌ی پیوندهای هم‌پایگی بین کلمه، گروه‌ها و جمله‌ها، به وجود می‌آید.

الف) دمت گرم و سرت خوش باد
ب) من امشب آمدستم وام بگزارم
حسابت را کنار جام بگذارم

در نمونه‌های فوق، جملات با هم هم‌پایه شده‌اند و علاوه بر ساخت زبانی و نحوی متوازن و نقش وصفی هماهنگ و یک‌سان، باعث بازشدن مطلب و بسط گزاره‌های ادبی جهت تاثیر، تثبیت و تحقیق معنا شده‌اند. سجودی، بدل را واژه یا گروهی از واژگان

Archive of SID

www.SID.ir

میداند که همراه با مکث و توقف توصیفی کوتاهی، واژه یا گروه واژگانی دیگری را همراهی میکند و از طریق این همسانی، مفهوم و پیام را بسط میدهد. (سجودی، ۱۳۸۴: ۲۷)

الف) حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج میلرزد

در نمونهی یاد شده، «حریفا» مبدل منه و «میزبانا» بدل هستند که هر دو نقش منادا را دارند. الف ندا در این مناداها بر انتقال موثر عاطفهی مبتنی بر استغاثه و همچنین کثرت و نوعی تأکید بر مضمون تمنا و تقاضای مورد نظر شاعر اصرار دارد.

فرشیدورد، گروههای تفسیری را اعم از گروههای اسمی و غیراسمی، آنهایی میداند که امروزه با «یعنی» و «به معنی» و مانند آن ساخته میشوند. او هستهی تفسیری را «تفسیر شده» و همسان آن را «مفسر» میداند. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۰۳)

الف) نگه جز پیش پا را دید نتواند / که ره تاریک و لغزان است

ب) و گر دست محبت سوی کس یازی / به اکراه آورد دست از بغل بیرون

که سرما سخت سوزان است

در دو نمونهی بالا، «که» حرف تعلیل و تفسیر است و به وضوح، مصرعهای پیش از خود را تفسیر میکند.

تأکید نیز واژه یا گروه یا کلامی است که برای تقریر و تاکید معنی، مانند بدل پس از مکث کوتاهی، همسان واژه یا گروه یا کلام قبل از خود میشود. تاکید ممکن است تکرار و یا مترادف سازهی پیش از خود یا ضمیر تاکیدی یا ضمیر مشترک مربوط به آن باشد.

الف) منم من، میهمان هر شبت، لولیوش مغموم

منم من، سنگ تپیا خوردهی رنجور

منم، دشنام پست آفرینش، نغمهی ناجور

نه از رومم، نه از زنگم، همان بیرنگ بیرنگم

در این نمونه، علاوه بر تاکید در ضمایر منفصل و متصل «من»، پیآورد صفات در جهت تاکید و بسط زبان برای تاثیرگذاری بر مخاطب، تنظیم شدهاست. تکرار «من» باعث شده است تا محور عمودی و همنشینی زبان در خدمت تشریح این ضمیر باشد و دگرگونی مضامین در این مصرعها به حداقل برسد.

Archive of SID

www.SID.ir

مهم‌ترین نقش تکنیک هم‌سان‌سازی در بلاغت و زیباشناسی شعر «زمستان»، تاکید و تقریر، تثبیت معنا و تحقیق مفهوم، رفع توهم و دفع غفلت از مخاطب از حمل هسته‌ی هم‌سان بر معنای حقیقی و اموری از این قبیل است. اخوان در شعر زمستان با کاربرد هم‌سان‌سازی‌های هنری و گوناگون، علاوه بر موارد مذکور، برای آشنایی‌زدایی، هم‌سان‌پنداری، سوق کلام بسوی اطناب به منظور ایجاد میدان وسیع برای شرح و بسط مطالب، القای معانی ثانویه‌ی کلام و ساختار صورخیال و آرایش موسیقیایی کلام و رعایت فاصله‌ی زیباشناختی عقل و عاطفه، بهره برده است. پورنامداریان می‌گوید اخوان مطلب را در اغلب موارد چنان شاعران سبک خراسانی و قصیده‌پردازان تا آن‌جا که ممکن است، برای خواننده حلاجی می‌کند؛ چندان‌که مجالی اندک برای تامل و فعالیت ذهنی خواننده باقی نمی‌گذارد. (پورنامداریان، ۱۳۷۹: ۱۸۸) «بخش قابل توجهی از کاربرد «هم‌سان‌سازی» در شعر «زمستان»، به حوزه‌ی اطناب و توصیف برمی‌گردد» (عمران‌پور، ۱۳۸۸: ۱۰۷) که از طریق ساخت‌هایی به شیوه‌ی ایضاح پس از ابهام یا ذکر نمونه‌های خاص پس از موارد کلی و عام و یا تکرار، به بیان اطناب‌گونه‌ی مفاهیم پرداخته است و از طریق بیان دوگانه‌ی کلام و ایجاد شوق و انتظار در پایان مرحله‌ی دوم، مخاطب را از لذت حاصل از آن بهره‌مند ساخته است. بحث «موسیقی» و «هم‌سان‌سازی» که مقداری از بار توفیق شعر «زمستان» را بر دوش می‌کشند، خود به علت فربهی، می‌تواند موضوع بحث دو مقاله‌ی جداگانه قرار گیرد.

۲. ۶. پایان‌پذیری خلاق

«شعرهای آزاد به سبب روانی و رهایی از محدودیت شبکه‌ی موسیقایی وزن و قافیه‌ی کناری و هم‌چنین عدم رعایت پاره‌های عروضی هم‌سان و برابر، پایان‌ناپذیر به نظر می‌رسند و عملاً هیچ کاری دشوارتر از پایان دادن به این نوع شعرها نیست؛» (الملائکه، ۱۳۷۵: ۱۳) البته ناتوانی و دشواری در فراهم‌آوردن یک پایان قطعی و مطمئن، بیش و پیش از آن‌که معلول عدم توانایی شاعر باشد برآمده از سرشت، وظیفه و تعهد شناور و قطعی‌نشده‌ی شعر معاصر است. پایان شعر «زمستان»، پایانی آگاهانه و مبتنی بر خلاقیت جهت تاکید و تلقین باور و اعتقاد خواننده است. اگر در طول ساختار شعر «زمستان» ابهام و یا پرسشی برای خواننده تعبیه شده باشد، در پایان شعر هر گونه ابهام و تردیدی رفع می‌شود و شعر با انرژی مضاعفی در تاثیرگذاری بر خواننده‌ی خود می‌کوشد. این

Archive of SID

www.SID.ir

قابلیت پایانپذیری در پایان شعر با ذکر «زمستان است»، عملاً نشاندهندهی فضای بسته و استبدادزدهی جامعهای است که نیاز به بازخوانی و بازنگری شعر را رفع میکند؛ چراکه انرژی کلیت شعر به صورت آهسته و به آرامی، در این پایان موکد، تخلیه میشود و گویی شعر به یکباره هستی خود را به رخ میکشد و خود را برای خواننده لو میدهد. «شعرهایی که پایانپذیری آنها قطعی است، به مخاطب خود نوعی آسایش و آرامش ناشی از اتمام معنای شعر را انتقال میدهد که باعث ماندگاری شعر در ذهن میگردد.»(بروکس (Brooks)، ۱۹۶۵: ۵۴) در طول ساختار شعر «زمستان»، نشانهها و لوازمی از سلطه و حاکمیت مطلق فصل زمستان وجود دارد. گزارههایی چون «ره تاریک و لغزان»، «سرمای سخت»، «لرزیدن»، «تگرگ»، «صحبت سرما و دندان»، «گوش سرما برده» و ... اگر زیبا و معناپذیر هستند، در جوار فصل زمستان است. میتوان گفت اگر مصرع «زمستان است» از شعر حذف و نادیده تلقی شود، شعر یکباره فرو خواهد ریخت، چراکه عنصری که روساخت شعر را حفاظت و حراست و از افت معنایی شعر جلوگیری میکند، مصرع مطمئن و موکد «زمستان است»به شمار میرود. در پایان شعر، به تدریج از طول مصرعها کاسته میشود؛ گویی شعر با از نفس افتادن راوی و مصرع «زمستان است» پایان مییابد. برهمنمایی پایان و آغاز شعر نیز خود نشاندهندهی ابرام خفقان و استبداد است. نشاندن مصرع «زمستان است» در پایان شعر، ناامیدی و گریزناپذیری از فضای موجود را به رخ میکشد.

۳. نتیجهگیری

نویسندگان مقاله به این باور رسیدهاند که نسبت متن ادبی شعر «زمستان» با مخاطبان، کاربرد نظری و زیباییشناسیک است که میتوان آن را از بافت و کاربرد تاریخی و اجتماعیش جدا کرد. هرچند روساخت این شعر از ژرفساخت و مضمون آشنا و دردآورش یعنی استبداد و جور و ستم جدا نیست، نحوهی برخورد منتقد با ساختمان و تنظیمات فرمالیستی و شکلی در این شعر، در قیاس با محتوایش در رهیافت به راز توفیق شعر «زمستان»، ضروری و موثر است. در کنار استفاده از نشانههای زبانی کهن و روزمره و نیز تصاویر زنده، پویا و موسیقی غنی و نیز ترکیبات نو و هنجارگریزیهای زبانی، میتوان گفت «برهمنمایی عینیّت بر ذهنیّت»، «وحدت اندیشه و احساس» «دیالکتیک انکار و پذیرش»، «غنای موسیقیایی»، «همسانسازی گزارههای زبانی» و

Archive of SID

www.SID.ir

«پایان‌پذیری خلاق» و... از دیگر ترفندهای موجود در نظام صوری شعر است. پس می‌توان گفت راز ماندگاری و شکوه شعر «زمستان» در ادراک اولیه (عینیّت بیرونی) و تاویل ثانویه (ذهنیّت بارور شاعر) و سپس انطباق (افق انتظارات مخاطب) است. در درک راز موفقیت زمستان، جدا کردن این سه لحظه امکان‌پذیر نیست. اخوان در این شعر توان نهفته‌نمای تجربه‌های روحی خود را در درخواست‌ها و تمناهای تعبیه شده در متن نشان می‌دهد و این خود عامل جذب و هم‌دردی مخاطب است.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *آفرینش و آزادی*. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و هرمنوتیک*. تهران: گام نو.

احمدی، بابک. (۱۳۸۱). *ساختار و تاویل متن*. تهران: مرکز.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۰). *زمستان*. تهران: مروارید.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۳). *ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگه.

الیوت، تی. اس. (۱۳۷۵). *نقد ادبی*. ترجمه و تألیف سیدمحمد دامّادی، تهران: علمی.

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

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۹). «در برزخ شعر گذشته و امروز». *باغ بی برگی*، تهران: زمستان.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۸). *آواشناسی*. تهران: آگه.

خسروی‌شکیب، محمد. (۱۳۸۸). *ساختارگرایی و نقد ادبی*. تهران: به‌آوران.

کاخی، مرتضی. (۱۳۷۰). *باغ بی‌برگی: یادنامه‌ی اخوان ثالث*. تهران: زمستان.

کروچه، بندتو. (۱۳۴۴). *کلیات زیبایی‌شناسی*. ترجمه‌ی فواد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه.

عمران‌پور، محمد. (۱۳۸۸). «هم‌سان‌سازی و کارکرد زیباشناختی آن در شعر اخوان». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. شماره‌ی ۱۳، صص ۱۳۲-۱۴۹.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۲). *تخیل آشفته*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نشر دانشگاهی.

فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه‌ی حسین پاینده و مریم خوزان؛ تهران: نشر نی.

Archive of SID

www.SID.ir

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*. تهران: نشر سخن.
قویمی، مهوش. (۱۳۷۶). *آوا و القا. رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.
سجودی، فرزان. (۱۳۸۴). *نشانهشناسی و ادبیات*. تهران: فرهنگ کاوش.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگه.
لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۲). *پژوهشی در رئالیسم اروپا*. ترجمهی اکبر افسری، تهران: علمی- فرهنگی.
محمدی آملی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *آواز چگور: زندگی و شعر*. مهدی اخوان ثالث، تهران: ثالث.
الملائکه، نازک. (۱۳۷۵). «مسایل شعر معاصر: جمله ادبیات معاصر». ترجمهی کامل احمدنژاد، شمارهی ۱، سال ۱، صص ۷۷-۸۲.
نیما یوشیج. (۱۳۶۸). *مجموعهی کامل نامهها*. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.
Wellek. Rene. (1982). *The attack on literature*. North Carolina university press.
Richard. I. A. (1960). *principles of literary Criticism.* London: Routledy, kegan paul.
Ransom, John crow. (1941). *The new criticism*. Norfolk,ct: New Directions.
Brooks, cleanth. (1965). *Modern poetry and the Tradition*. Chapel Hill, university of North Carolina press.
Ingarden, Roman. (1985). *Selected paper in Aesthetics.* Washington: catholic university of America press.
Erlich, Victor. (1981). *Formalism: History- Doctrine.* Yale University.
Lodge, David. (1988). *Modern criticism and Theory*. London: Longman.
Barthes, Roland. (1964). *Writing Degree Zero.* Translated by Anrtte lovers and smith, London: Fontana.

Archive of SID

www.SID.ir