پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی
سال سوم، شمارهٔ نهم، بهار ۱۳۹۰
ص ۹۲- ۷۳

# بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تاکید بر آرای گرامون و یاکوبسن

دکتر محمود بشیری*- طاهره خواجه‌گیری**

**چکیده:**

نقد فرمالیستی به رویکردی از نقد اطلاق می‌شود که بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ در روسیه جریان یافت. این حوزه نقد ادبی، ادبیات را از دیدگاه زبان‌شناسی بررسی می‌کند و اثر ادبی را یک مسألهٔ صرفاً زبانی می‌داند و فرم و شکل اثر را مبنای تحلیل زیبایی‌شناسی و راه رسیدن به معنای نهفته در اثر ادبی در نظر می‌گیرد؛ در حقیقت شکل اثر ادبی را آفریننده معنا و مفهوم تلقی می‌کند.

از جمله نظریه‌پردازان این رهیافت ادبی می‌توان از «رومن یاکوبسن»، «بوریس آخنبام» و «ویکتور شکلوفسکی» نام برد که از اعضای انجمن زبان‌شناسی در آن دوران بودند.

در این جستار سعی بر آن است که سه غزل از سنایی بر پایه این رهیافت و با تأکید بر دیدگاه‌های «موریس گرامون» و «رومن یاکوبسن» بررسی شود و نشان داده شود که

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی Zrpbashiri2001@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی tkhajehgiri@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۹/۱۲/۱۸ تاریخ پذیرش ۹۰/۲/۱۱

می‌توان به جنبه‌هایی از معانی نهفته در یک اثر ادبی، جدا از ساختارهای جامعهٔ نویسنده و همچنین مسائل تاریخی و حتی روانشناسی شخصیت او دست یافت.

**واژه‌های کلیدی:**
نقد ادبی، فرمالیسم، یاکوبسن، گرامون، غزل، سنایی.

**مقدمه:**

از دیرباز تاکنون در مورد این‌که ادبیات چیست، چه متنی ادبی است و تفاوت آن با زبان معیار چیست، بحث‌های زیادی درگرفته و مکاتب نقد بسیاری در این زمینه به وجود آمده است که هر کدام از آن‌ها بر پایهٔ دیدگاهی خاص یا از منظری ویژه به آثار ادبی نگریسته است. در قرن بیستم دو انجمن زبان‌شناسی در روسیه شکل گرفت که آثار ادبی را بر اساس شکل آن‌ها بررسی می‌کردند. به هر دو این انجمن‌ها فرمالیست اطلاق شده است. ادبیات از دیدگاه فرمالیست‌ها یک مسأله صرفاً زبانی است؛ یعنی آن ویژگی‌های زبانی که وجوه ادبیت اثر ادبی را می‌سازند، مورد توجه آن‌ها بود و در این میان فرم اثر ادبی را از محتوای آن جدا می‌دانستند. «اینان زبان را نظامی تلقی می‌کردند که از اندام‌های مرتبط به یکدیگر تشکیل شده است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۳).

فرمالیست‌های روسی مسائل بیرون از متن، مانند: ساختار جامعه‌ای که اثر ادبی در آن به وجود آمده است، مسائل روانی و تاریخی را مسائل فرعی می‌دانستند که در بررسی اثر ادبی نباید به عنوان فرآیندی تأثیرگذار مورد نظر باشند و این در حالی بود که در آن دوران این مسائل، نقشی انکارناپذیر در بررسی یک اثر ادبی داشتند و یک اثر ادبی را بازگوکننده احوالات نویسنده و ویژگی‌های روانی او و بیانگر واقعیت‌های اصیل تاریخی- اجتماعی می‌دانستند (ر.ک: ریما مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۷).

این مکتب بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ شکل گرفت و رشد کرد؛ اما به علت ماهیت

صرفاً زبانی آن و کم‌توجهی به مسائل بیرونی ادبیات، مورد نفرت مارکسیست‌ها واقع شد؛ زیرا آنان عقیده داشتند که: «هنر، بازتاب مستقیم واقعیت‌های اجتماعی است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

این دیدگاه متضاد اعضای انجمن زبان‌شناس مسکو به ریاست رومن یاکوبسن و نیز انجمن زبان‌شناسان سن‌پطرزبورگ مشهور به «اپویاز» که معروف‌ترین عضو آن ویکتور شکلوفسکی بود، با عقاید مارکسیست‌ها در باب هنر و ادبیات، سبب شد که افرادی چون یاکوبسن مجبور به ترک روسیه شوند و به حلقه زبان‌شناسی پراگ ملحق شوند و بعضی نیز در جامعه مارکسیستی روسیه بمانند و در انزوا قرار گیرند.

بنا «به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیات یک مسأله زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان اثر ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست» (همان: ۱۴۶) و خواننده آگاه به این مسائل زبانی و زیبایی‌شناسی، از خواندن و شنیدن یک متن ادبی لذتی دو چندان می‌برد و با دریافتن این تکنیک‌ها و ایجاد ارتباط بین صورت‌های آوایی واج‌ها، صامت‌ها و مصوت‌های به کار رفته در متن، می‌تواند جنبه‌هایی از معانی مورد نظر نویسنده و حتی معانی فراتر از نیت نویسنده را نیز دریابد. در حقیقت می‌توان گفت که از نظر این دیدگاه آنچه اهمیت دارد شکل و ساختار درونی اثر ادبی است و نه عوامل برون متنی. «به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورند، شکل می‌گویند. لذا وزن، قافیه، صامت و مصوت و هجا، صور خیال، صنایع بدیعی، زاویه دید و پلات همه از اجزای شکل اثر ادبی هستند مشروط بر این‌که هر یک از این اجزا در ساخت یا بافت آن اثر نقشی داشته باشند» (همان: ۱۵۶) و به دریافت زیبایی‌شناسانهٔ خواننده از متن ادبی کمک کنند.

رومن یاکوبسن و موریس گرامون، زبان‌شناسان و در حقیقت فرمالیست‌هایی هستند که آرا و عقایدشان مورد توجه این پژوهش است. در اینجا خلاصه‌یی از آرای این دو بیان می‌شود.

زبان‌شناس روسی، رومن یاکوبسن (۱۹۸۲-۱۸۹۶) از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیست روسی بود که پیوند اصلی میان فرمالیسم و ساختارگرایی برقرار کرد. وی «رهبر حلقه زبان‌شناسی مسکو، یعنی گروه فرمالیستی بود که در سال ۱۹۱۵ بنیان گذارده شد. در سال ۱۹۲۰ به پراگ مهاجرت کرد و به یکی از نظریه‌پردازان اصلی ساختگرایی چک تبدیل شد. حلقه پراگ در سال ۱۹۲۶ بنیان نهاده شد و تا آغاز جنگ جهانی دوم به حیات خود ادامه داد. یاکوبسن در مهاجرت بعدی خود به آمریکا رفت. در آنجا در سال‌های جنگ جهانی دوم با مردم‌شناس فرانسوی، کلود لوی استروس آشنا شد و بخش اعظم تکامل ساختگرایی نوین مرهون این ارتباط فکری بود» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۵).

یکی از مهم‌ترین نظریات یاکوبسن، نظریه‌ای است که در خصوص ارتباط مطرح می‌کند و به نظریهٔ ارتباط مشهور است. وی در هر ارتباطی شش عامل را دخیل می‌داند: فرستنده، گیرنده، پیام، تماس، رمز، بافت یا موضوع. و مطابق این شش عامل، شش کارکرد را در هر رابطه زبانی در نظر گرفته است. «فرستنده، یعنی کسی که مطلبی را بیان می‌کند. گیرنده، آن مطلب را دریافت می‌کند. پیام، همان گفتارهایی است که بیان می‌شود. رمزگان، زبانی است که پیام به وسیلهٔ آن منتقل می‌شود. بافت یا موضوع، همان مطلبی است که در قالب یک یا چند پاره‌گفتار بیان می‌شود. این موضوع پیام در جهان خارج حضور دارد. فرض کنید من برادری دارم که ازدواج کرده است، من این موضوع را به شکل پاره‌گفتار «برادرم ازدواج کرده است» تولید می‌کنم. و آخرین عامل، مجرای ارتباطی است؛ مثلاً وقتی من با کسی تلفنی حرف می‌زنم، سیستم ارتباطی میان من و او مجرای ارتباطی است» (کالر، با تلخیص، ۱۳۸۸: ۳۹۳).

نظریهٔ فردینان دوسوسور در مورد محورهای جانشینی و همنشینی، توسط یاکوبسن مورد بازبینی قرار می‌گیرد و به نتایج جدیدی می‌رسد. وی به جای این دو اصطلاح، از (انتخاب) و (ترکیب) استفاده می‌کند و معتقد است که کارکرد شعری زبان یا ادبیت شعری، اصل هم‌ارزی را از روی محور انتخاب بر روی محور ترکیب فرا می‌افکند. «نظریهٔ یاکوبسن از این واقعیت ساده آغاز می‌شود که می‌توان تمامی واژه‌ها را رده‌بندی

و مقوله‌بندی کرد. هر بار که ما زبان را بـه کـار مـی‌بـریم، آنچـه را کـه مـی‌گـوییم یـا می‌نویسیم محصول آمیزشـی اسـت از واژگـان گـزینش شـده از میـان تعـداد فراوانـی مقوله‌های واژگان. ما همچنین دائماً از میان گسترهٔ معنا نیز دست به گزینش می‌زنیم. در اینجا ما درون حوزه‌ای قرار می‌گیریم که نسبت به حوزه پیش گفته شده، کم‌تر انتزاعـی است» (برتنس، ۱۳۸۴: ۶۱).

یاکوبسن با بهره‌گیری از نظریهٔ دوسوسور در مورد محورهای جانشینی و هم‌نـشینی، تأثیر شعری زبان را توضیح می‌دهد. یک متن ادبی زمانی تولید می‌شود که ما با انتخـاب از محور جانشینی، متن را روی محور هم‌نشینی پیاده کنیم. در همـین راسـتا، یاکوبـسن استعاره را به روابط جانشینی و مجاز را به روابط هم‌نشینی پیونـد مـی‌دهـد. «یاکوبـسن استعاره را فرآیندی می‌داند که نشانه‌ای را از محور متداعی به جای نشانه دیگـری قـرار می‌دهد و مجاز برعکس، فرآیندی است که بر روی محور هـم‌نـشیی عمـل مـی‌کنـد و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند. وی عملکرد بر روی محور متداعی را مبتنی بـر «شـباهت» می‌داند؛ یعنی یک واحد زبانی به این دلیل به جای واحد دیگری قرار می‌گیرد که بـا آن مشابه است. از سوی دیگر، عملکرد بر روی محور هم‌نشینی بر «مجاورت» متکی است. دو واحد زبانی، زمانی می‌توانند هـم‌نـشین یکـدیگر شـوند کـه از امکـان مجـاورت بـا یکدیگر برخوردار باشند» (صـفوی، ۱۳۸۰: ۹۸). اسـتعاره بـر مبنـای علاقـهٔ شـباهت از محور جانشینی انتخاب می‌شود و از این رو با شعر در پیوند است؛ حال آن که مجاز بـر مبنای علاقهٔ مجاورت و روی محور هم‌نشینی انجام می‌شود و لـذا بیـشتر بـا داسـتان و رمان واقع‌گرا در پیوند است.

یاکوبسن معتقد است که در هر پیام ارتباطی یک عنصر غالـب وجـود دارد کـه بقیـهٔ عناصر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و هرگاه این عنصر غالب، همان تأثیر ادبی پیـام باشد، ادبیت متن برجسته می‌شود. «در تعریف عنصر غالـب مـی‌تـوان گفـت کـه جـزء کانونی هر اثر هنری، عنصر غالب آن است. به دیگر سخن، این عنصر بر سـایر اجـزای

اثر سیطره دارد و آن‌ها را تعیین و دگرگون می‌کند. عنصر غالب متضمن یکپارچگی ساختار اثر است» (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۲۱).

یاکوبسن در تحلیل زبان‌شناسانهٔ شعر به مقایسه بندهای آغاز و پایان شعر، بندهای زوج و فرد و جایگاه واژه در مصرع می‌پردازد و بدین وسیله ساختار اصولی حاکم بر یک قطعه شعر را نشان می‌دهد. «تحلیل ساختاری- زبان‌شناختی، در سطح آوایی به بررسی قافیه‌ها، تکرار واکه‌ها و تکرار همخوان‌ها می‌پردازد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹۱)؛ همچنین به بررسی اشعار در سطح دستوری می‌پردازد. جملات اشعار را از نظر ساده یا مرکب بودن، پایه یا پیرو بودن، اسنادی یا فعلی بودن بررسی می‌کند که در این میان به فاعل‌ها، مفعول‌ها، صفات، قیدها و اسامی می‌پردازد. او اعتقاد دارد که «ویژگی‌های چشمگیری که انتخاب، ازدیاد، هم نشینی، توزیع و حذف گروه‌های مختلف واجی و دستوری را در پیام شاعرانه مشخص می‌کنند، نباید حوادثی ناچیز تلقی شوند که تنها اتفاق و حسن تصادف در ایجاد آنها دخیل‌اند» (همان: ۹۶).

موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی به مسألهٔ آوا و القاگر بودن آواها از منظری متفاوت می‌نگریست. «آنچه را امروزه هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب باشد. شاعر با توسل به این جلوه، بی‌آنکه نیاز به توصیف یا شرح دقیق و جزء به جزء داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آنها را در ذهن خواننده بیدار سازد. همخوان‌ها و واکه‌ها در ایجاد هماهنگی القاگر موثرند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰). القاگر بودن یک آوا از بسامد چشمگیر آن در یک بیت یا از تکرار آن در طول یک قطعه شعر نشأت می‌گیرد.

با توجه به مسائل یاد شده، گرامون، واکه‌ها و همخوان‌ها را تحت عناوینی دسته‌بندی می‌کند که به صورت خلاصه ذکر می‌شود. او واکه‌ها را به روشن، درخشان و تیره تقسیم می‌کند. واکه‌های روشن در توصیف صداهای واضح، واکه‌های درخشان در تداعی صداهای بلند و خروشان و واکه‌های تیره در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند.

همچنین او همخوان‌ها را به انسدادی، پیوسته، خیشومی، روان و سایشی تقسیم می‌کند. «انسدادی مثل: (k، t، p) که در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند؛ همچنین همهٔ همخوان‌های غیر انسدادی پیوسته هستند که تلفظ آنها می‌تواند مدتی ادامه یابد. همخوان خیشومی مثل: ( m و n) که همواره صدایی مثل نق‌نق آهسته را بیان می‌کنند. به بیان دیگر این اصوات بیانگر ناخشنودی و عدم رضایت هستند. همخوان‌های روان مثل: (L و R) که مضامینی چون روانی و سیالیّت و ریزش باران و بارش برف و یا حتی نوشیدن را متداعی می‌کنند. همخوان‌های سایشی مثل: (s وsh (ش) که صدای سایش و صفیر را را به ذهن متبادر می‌کنند» (همان: ۲۷-۵۳ با تلخیص). با توجه به آرا و نظریه‌های این دو به بررسی سه غزل از سنایی می‌پردازیم.

**غزل ۱**

**ساقیا دل شد پر از تیمار پر کن جام را — بر کف ما نه سه باده گردش ایام را**
**تا زمانی بی‌زمانه جام می بر کف نهیم — بشکنیم اندر زمانه گردش ایام را**
**جان و دل در جام کن، تا جان به جام اندر نهیم — همچو خون دل نهاده ای پسر صد جام را**
**دام‌کن بر طرف بام از حلقه‌های زلف خویش — چون که جان در جام کردی، تنگ درکش جام را**
**کاس کیکاووس پر کن زان سهیل شامیان — زیر خط حکم درکش ملک زال و سام را**
**چرخ بی‌آرام را اندر جهان آرام نیست — بند کن در می‌پرستی چرخ بی‌آرام را**
**(سنایی، ۱۳۴۱: ۱۷)**

این غزل یک مفهوم کلی دارد و آن هم شکایت از گذر ایام و عدم توان آدمی برای مقابله و ممانعت از این گردشِ همواره است. شعر با منادا شروع می‌شود و آن کسی هم که در جایگاه منادا قرار دارد کسی نیست جز ساقی. استفاده از این واژه و این شخصِ چاره‌گر، به خوبی این نکته را می‌رساند که شاعر دوای این درد لاعلاج (گردش ایام و گذر زمان) را فقط تسکین‌دهنده‌ای می‌یابد که در «می» است؛ وگرنه هیچ چاره‌ای جز قبول این گذر نیست. غم و اندوه حاصل از این جبر را می‌توان از خلال ساخت و شکل شعر دریافت. در این غزل، شاعر با استفادهٔ هنری از مصوت‌ها و صامت‌های

متناسب با حال و هوای سخن، به برجسته‌سازی حسرت و چاره‌ناپذیری مشکل خویش می‌پردازد و آنها را به نمایش می‌گذارد. استفاده از پارادوکس‌ها و تضادهای هنری، این معنی را هرچه بیشتر نمایان می‌سازد. موارد یاد شده در ابیات غزل نشان داده خواهد شد و همچنین با ذکر آمار مصوت‌ها و صامت‌هایی که بیشترین بسامد را دارند و بیان نقش‌مندی و کارکردمندی آنان، استدلال‌های بیان شده مستدل خواهد شد.

۱- در این بیت ۸ بار مصوت بلند (آ) به کار رفته است که این مصوت از آنجایی که به نوعی درد و آه را به ذهن متبادر می‌کند با تیمار و افسوس حاصل از گذر ایام تناسب دارد. «پر» اول با «پر» دوم تناسب زیبایی ایجاد کرده است؛ زیرا شاعر به زیبایی در مقابل پر بودن دل از غم، جامی پر ز مَی طلب می‌کند. «سه» در مصرع دوم نمایانگر و متناسب با سه بهره شبانه‌روز است؛ یعنی: صبح، ظهر و شب؛ شاعر با ایجاد این تناسب می‌خواهد این نکته را بگوید که چون گردش ایام و اجرام پیوسته و همیشگی است، پس تو ای ساقی پیوسته و به موازات حرکت اجرام و در هر زمان به من جامی پر از می بده تا بدین وسیله خود را تسکین دهم و به خاطر حالت سکرآوری که در می نهفته است، گذران زمان را حس نکنم. به موازات حرکت اجرام سماوی حرکت کردن، گردش جام می در میخانه‌ها را به ذهن متبادر می‌کند. تقدیمِ فعل در مصرع دوم علاوه بر مقتضیات شعری می‌تواند به علت اهمیتِ درخواستی باشد که شاعر از ساقی دارد. همخوان (ق) در ساقیا، (د) در دل، (پ) در پر، (گ) در گردش، به صورت هماهنگ القاگر نوعی تحکم و رخوت حاصل از نشئگی است که هماهنگی خاصی با وزن شعر دارد.

۲- تا زمانی بی‌زمانه: پارادوکسی است که شاعر در پیشانی بیت به کار برده است. امکان ندارد بتوان زمان را بدون زمان در نظر گرفت و این در واقع همان آرزویِ محالِ مهارِ زمان است که در مصرع دوم خواستار آن است. شاعر انجام کاری محال را در گرو انجام کار محال دیگری قرار می‌دهد. گردش ایام همان گردش جام ناگواری است که شاعر نمی‌پسندد و آن جامی را می‌پسندد که با خوردن آن می‌توان دست به خرق عادت زد: شکستن گردش ایام. در اینجا شاعر با به کار بردن استعارهٔ تبعیه که از جمله

برجسته‌سازی‌های نحوی به حساب می‌آید، به دنبال انجام امری محال است: (بشکنیم اندر زمانه گردش ایام را) شکستن گردش ایام، کاری است که در جهان واقعیت ناممکن است و استفادهٔ بجای شاعر از این صنعت باعث برجسته‌سازی این امر است که گردش ایام بیرون از تاب و توان انسان است. خوردن می در خلاء بی‌زمانی و شکستن چرخ زمان در زمان، برجسته‌سازی لفظی و معنایی و نوعی آشنایی‌زدایی است که از ارکان نظریه فرمالیست‌ها است. زمان- بی‌زمان= پارادوکس. مصوت‌های بلند (آ و ای) هشت بار در این بیت به کار رفته‌اند که به روشنی آه و حسرت نهفته در دل شاعر را به ذهن متبادر می‌کنند. مصوت‌های بلند به علت کشیدگی در هنگام تلفظ به خوبی می‌توانند اندوه و آه را به ذهن منتقل کنند؛ زیرا آه کشیدن یکی از اعمال و حالاتی است که انسان غالباً به طور ناخودآگاه در هنگام ناراحتی و غصه‌داشتن بدان دست می‌زند.

۳- در مصراع اول تکرار واج (ج) باعث ایجاد آرایهٔ هم‌حروفی شده است. این همخوان سایشی است و به نوعی صفیر رهایی جان از تن را القا می‌کند. شاعر با استفاده از این آرایه و تکرار جان و جام در طول مصرع، به نوعی این نکته را بیان می‌کند که در واقع آنچه به عنوان مَی در جام ریخته می‌شود، همان جان انسان است که پیوسته در گردش است و رو به کاهش نیز دارد. تکرار این کلمات در این بیت خود می‌تواند تأکیدی باشد بر گردش و چرخش روزگار. جام و جان نیز جناس ناقص هستند. در مصرع دوم شاعر با استفادهٔ هنری از عدد صد که بر کثرت دلالت دارد، جان دادن همیشگی انسان را برجسته می‌کند. خون، در واقع همان می است. در سنت ادبیات هم بارها از می با عنوانِ خون دختر رز یاد کرده‌اند. آنچه می‌نوشند و می‌انگارند که مَی است در واقع همان خون و جان انسان است که پیوسته در جامِ ایام ریخته می‌شود. واج (ن) هفت بار تکرار شده است. این همخوان خیشومی است، بنابراین ناخشنودی و عدم رضایت انسان را بیان می‌کند و به سبب همین عدم خرسندی است که می‌خواهد خون خود را در جام (شیشه) فرو ریزد و زندگی را رها کند.

۴- دام و کام، جناس ناقص هستند. مصوت بلند (آ) نُه بار تکرار شده است. «جان» در این بیت هم مانند مصرع قبل به عنوانِ مَی به کار رفته است و این خود تأکیدی بر سخن شاعر است. آنچه ساقی می‌دهد جان‌بخش و حیات‌بخش و زندگی‌ساز است و مرهمی است بر این درد خودباور (دردِ مغلوبِ ناپایداری بودن). سیاهی زلف با سیاهیِ گرفتاری در دام، تناسب دارد. نوعی هیجان تند و حرکات انفجاری نیز تحت استفاده از همخوان‌های (د، ب، پ، چ) به وجود آمده است که با جمله «تنگ درکش» در تناسب کامل است.

۵- کیکاوس به عنوان شاه با زال و سام که از پهلوانان هستند، تقابل دوگانه دارد. خط حکم، از طرفی با مَلِک تناسب دارد (کیکاووس) و از طرفی یادآور هفت خط جام شراب است که هر کسی بسته به ظرفیت خویش تا یکی از خطوط شراب را می‌نوشید و اندازه‌ها متفاوت بوده است. «سهیل» ستاره‌ای سرخ رنگ است که در اینجا استعاره از شراب است به قرینهٔ کاس که در ابتدای بیت آمده است. «درکش» را اگر به معنی کشیدنِ خط و امضا کردن در نظر بگیریم با خط پادشاهی تناسب دارد و اگر به معنای لاجرعه سرکشیدن در نظر بگیریم با خط جام شراب تناسب دارد. به کار بردن زال، سام و کیکاوس مراعات نظیر است. شاعر با جمع کردن این شخصیت‌های اسطوره‌ای که در اوج افتخار و مقام قرار داشته‌اند، یکی به عنوان پادشاه و دو تن به عنوان بزرگ‌ترین پهلوانان، می‌خواهد صحه‌ای بر سخن خود، که گذر ایام است، بگذارد؛ یعنی بر این افراد هم گذشته است و حتی بحران تا به حدی است که الان می‌توان در کاس سر پادشاهی بزرگ، میْ خورد. در ترکیب «سهیل شامیان» کلمهٔ «شام» علاوه بر سرزمین شام و یمن (سهیل یمانی) نوشیدن مَی همراه با مهتاب در شب مهتابی را نیز به ذهن متبادر می‌کند. سهیل شامیان باعث رسیدن میوه‌ها (در اینجا انگور) می‌شود و می‌توان گفت در اینجا خود مَی است. در واقع مجاز به علاقه سبب و مسبب است. در این بیت با توجه به حضور پهلوانان و قهرمانان اساطیری، همخوان (ک) نوعی خشکی و خشم و اعمال قدرت

را منتقل می‌کند. خشمی که با افعال امری: «پرکن»، «درکش» و واژه «حکم»، کاملا القاگر نوعی تحکم حاصل از زور و قدرت است. در حقیقت غزل رنگ و روی حماسه دارد.

۶- در بیت آخر شاعر خود به ابدی بودن این گردش باور دارد ولی با اصرار به بیان این مطلب و برای تأکید بر گفته‌های پیشین خود، اصطلاح «چرخ بی‌آرام» را به کار می‌برد و اقرار می‌کند که این گردش در سرشت این روزگار است؛ ولی در مصراع دوم همین بیت از ساقی می‌خواهد که این بی‌آرام را با می‌ْنوشی و می‌ْنوشاندن به بند بکشد. در حقیقت او خواستار انجام امری محال است و خود به این نکته واقف است و تنها راه نجات را، فراموشی این درد می‌داند و دوای این فراموشی چیزی نیست جز میگساری. بندکردن با بی‌آرام تناسب دارد؛ زیرا «بی‌آرام» یادآور دیوانه‌ای است که با بند کردن در ارتباط است. «جهان» در تناسب با بی‌آرام و چرخ، جهنده بودن و تحرک را می‌رساند. این بیت صنعت رد الصدر الی العجز دارد که این خود نوعی گردش در کلمات است و با مفهوم کلیِ مطرح شده در این غزل متناسب است.

در این غزل مصوت بلند (آ) ۴۳ بار تکرار شده است که نوعی برجسته‌سازی آوایی است؛ همچنین در ابیات مختلف در طول غزل تکرار شده است و این کاربرد با مفهوم مورد استفادهٔ شاعر و آه و سوز او بر چاره‌ناپذیری گردش روزگار تناسبی عمیق دارد.

همخوان غلطانِ (ر) در این غزل ۳۵ بار تکرار شده است. اوج آن در بیت اول و بیت آخر است که با آوردن قرینه‌هایی تقویت شده است؛ مانند: گردش اجرام، چرخ بی‌آرام؛ و بدین وسیله شاعر حرف خود مبنی بر شکستن گردش ایام در بیت دوم را پس می‌گیرد؛ پناه بردن به می‌ْ برای نیندیشیدن به امری محتوم است. این واج غلتان برجسته‌ترین قرینه برای بیان گردش روزگار در غزل است.

واژه‌هایی مانند می‌ْ و جام در سراسر این غزل تکرار شده است. علمِ شاعر به ناتوانی در برابر گردش چرخ، باعث شده است که او به دنبال مسکّنی برای این درد باشد و این مسکّن چیزی نیست جز آنچه باعث فراموشیِ همراه با سرخوشی است؛ یعنی می. البته شاعر خوب می‌داند که گردش این جام همان گردش ایام است که می‌چرخد (در

مجالس، جام را می‌چرخاندند) و آنچه در آن ریخته می‌شود و تمام می‌شود جان انسان است که این مضمون به آشکارگی بیان شده است.

**غزل ۲**

**ترا دل دادم ای دلبر، شبت خوش باد من رفتم — تو دانی با دل غم‌خور، شبت خوش باد من رفتم**
**اگر وصلت بگشت از من، روا دارم روا دارم — گرفتن هجرت اندر بر، شبت خوش باد من رفتم**
**بیردی نور روز و شب بدان زلف و رخ زیبا — زهی جادو زهی دلبر، شبت خوش باد من رفتم**
**میان آتش و آبم ازین معنی مرا بینی — لبانِ‌خشک و چشم تر، شبت خوش باد من رفتم**
**بدان راضی شدم جانا که از حالم خبر پرسی — ازین آخر بود کمتر؟ شبت خوش باد من رفتم**
**(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۸۰)**

۱- تکرار همخوان (د) باعث افزایش موسیقی این بیت شده است و همچنین نوعی تحکم و اتمام حجّت را برجسته می‌کند. تأخیر منادا و ابتدا به جملهٔ گوینده، تأکید بر گفتهٔ خود را می‌رساند و اینکه آنچه برای شاعر اهمیت بیشتری دارد، بیان دلدادگی عاشق (شاعر) و بی‌التفاتی معشوق است و آنچه باز اهمیت فراوان دارد این است که عاشق با همهٔ دلدادگی و عشق‌ورزی در مقابل بی‌وفایی معشوق، باز در هنگام رفتن و جدایی، معشوق را دعا می‌کند و این از موتیف‌های برجستهٔ ادبیات به حساب می‌آید. این برجستگی با پس و پیش کردن جای منادا به وقوع پیوسته است. معمولاً شاعران برای ردیف‌سازی از یک یا دو واژه استفاده می‌کنند و به ندرت پیش می‌آید که از یک جمله به عنوان ردیف استفاده کنند؛ شاعر در این غزل با استفاده از یک جمله در محل ردیف، باعث ایجاد موسیقی قوی کناری شده است که می‌توان گفت علاوه بر برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی هم کرده است. مصوت بلند (آ) در «تو را» و «دادم»، با حالت دعایی در فعلِ «باد» تناسب دارد. دل‌دادن و دل‌بردن که در «تورا دل دادم» و «دلبر» وجود دارد، هم با هم تناسب دارند و هم تضاد. تکرار حرف غلطان (ر) و (ل) که تناسب کامل با فعل «رفتم» به معنای «می‌روم» دارد، در معنی مستقبل محقق‌الوقوع به کار رفته است.

۲- همیشه تکرار باعث جلب توجه و تأکید می‌شود و سرایندگان نیز با علم به این مسأله، در بسیاری از مواقع، از این فن استفاده کرده‌اند؛ گاهی تکرار در سطح یک واج است و گاهی کلمه و گاهی این مسأله در سطح جمله رخ می‌دهد که نمونهٔ آن را به طرز بارزی در ردیف این غزل می‌بینیم. اما شاعر به این امر بسنده نکرده است و در بیت دوم نیز همین کار را کرده است. این بیت را به دو نوع می‌توان خواند:

الف) می‌توان «وصلت» و «هجرت» را بدون اینکه بخواهیم «ت» را به عنوان ضمیر مخاطب در نظر داشته باشیم، بخوانیم؛ یعنی معنی کلی وصل و هجرت را در نظر داشته باشیم که این معنی خالی از لطف نیست؛ زیرا گوینده با مبالغه این مطلب را می‌گوید که بعد از معشوق مورد علاقه، وصل و آمیختن با دیگر کس هم از من گسیخته است و هجرت و حرمان از عشق برای همیشه نصیب من شده است.

ب) «ت» را به عنوان ضمیر در نظر بگیریم؛ ای معشوق اگر نظر تو مبنی بر اینکه با من بیامیزی در عشق، عوض شده است، درست و بجا است و من هم قبول دارم؛ چون تو برتر از وصل با من هستی و هجران تو همیشه در آغوشِ من (همیشه همراه من) خواهد بود. «روا دارم روا دارم» تکرار یک جمله با ساختار نحوی یکسان و معنای یکسان و مشابه است که برای تأکید هرچه بیشتر آمده است.

۳- روز با شب، تضاد دارد؛ زلف با شب و رخ با روز نیز تناسب دارد. نور با روز تناسب دارد و با شب در تضاد است. نور در اینجا هم به معنی روشنی است و هم به معنی رونق است؛ در این بیت ارتباط زیبایی بین جادو و زلف ایجاد شده است. مو به علت پیچ در پیچ بودن در ادبیات بارها به معماگونگی و جادو بودن تشبیه شده است و در اینجا نیز شاعر موی معشوق را به علت پیچیدگی و داشتن حال و هوای رازناک، جادو می‌نامد. از طرفی جادو با شب در ارتباط است، چون این واژه معمولاً نوعی از رازآلودگی را به ذهن متبادر می‌کند که با تاریکی و ناپیدایی شب در ارتباط است. این بیت دارای صنعت لفّ و نشر مشوش است. در این بیت همخوان (ز) پنج بار تکرار شده است. این همخوان معمولاً بیانگر نوعی حسرت و آرزوی کام‌نایافته است. عاشق

با توصیف اجزای آرمانی وجود معشوق (زلف، رخ)، احساس نرسیدن بدان‌ها را به طریقی معکوس بیان می‌کند. تکرار یک مقوله دستوری: زهی زهی، برای نشان دادن اوج زیبایی معشوق است.

۴- آتش – آب: تضاد / خشک- تر: تضاد / لب- چشم: مراعات النظیر. خشک با آتش در ارتباط است و تر با آب. لفّ و نشرِ مرتب در این بیت برقرار است. تکرار واج «ش» در مصرع دوم باعث افزایش موسیقی شده است و می‌توان گفت با «خوش» در ارتباط است؛ البته واج «ش» معمولا شادی را به ذهن متبادر می‌کند و با مفهوم اندوه عاشق در این بیت مبنی بر جدایی، بی‌ارتباط است. میان آتش و آب بودن= تردیدِ عاشق برای رفتن و یا نرفتن است؛ با اینکه شاعر در هر مصرع رفتن را تکرار کرده است ولی در این بیت، تردید دیده می‌شود. پارادوکس وحشتناک شاعر باعث تحیر خواننده می‌شود. میان آتش و آب بودن، امری محال است که خود شاعر با آوردن «لب خشک» و «چشم تر» بر آن تأکید دوباره می‌کند. این دو واژه که یکی باعث نابودی دیگری است، بیانگر تردید عاشق در رفتن و نرفتن است. رفتن همان و به دم آتش شدن همان است و ماندن و احساس خنکای آب و آرامش دلپذیر، همان.

۵- در بیت باز این نکته قابل بحث است که شاعر با تأخیرِ منادا، باز هم تأکیدش بر گفتهٔ خود است و این تکریم عمل خود در مقابلِ بی‌التفاتی معشوق است. این غزل در نهایت با یک سؤال به پایان می‌رسد که از معشوق می‌خواهد به این نکته که عاشق در مقابل دادن همه چیز به هیچ قانع شده است، توجه کند. گاهی استفاده از جمله پرسشی برای برجسته کردنِ امری مورد تأیید و مورد نظر است و در اینجا این امر مشهود است.

«جان» استعاره از معشوق است. شاعر در ابتدا معشوق را دلبر نامیده است و هرچند معشوق او را رد کرده است و عاشق، پسندِ خاطر معشوق نیست، با این حال مقام معشوق از دلبری به «جان بودن» ارتقا یافته است.

تکرار یک جمله در ابتدای غزل و در انتهای تمامی ابیات با واژه‌ها و ترکیب نحوی یکسان، اندیشه محقق‌الوقوع بودن فعل را می‌رساند. در این غزل از ابتدا با پارادوکس

مواجهیم: تو را دل دادم- من رفتم؛ دل دادن برای ماندن است نه رفتن، وصل و هجر در بیت دوم، روز و شب در بیت سوم، آتش و آب در بیت چهارم و همچنین خشک و تر در مصرع دوم همین بیت، نوعی توازن حاصل از تفاوت را ایجاد می‌کند. «لب خشک» علاوه بر ارتباطی که با آتش دارد، بیانگر عدم کامیابی و حسرت و دریغ است و بالاتر از آن «چشم تر» است که ویژگی خصیصه‌نمای عاشقان کام‌نایافته است. یک نوع توازن فرودینه در این غزل برقرار است. شاعر با تأکید بر خود و نوعی تهدید شروع می‌کند (تهدید به این‌که اگر نباشی، نیستم) ولی کم‌کم از اوج ناز به حضیض نیاز می‌رسد. ردیف در مصرع آخر دیگر القاگر معنی تهدید نیست، بلکه بیانگر این نکته است که عاشق به این‌که در جایگاهی نیست که به وصال برسد، واقف می‌شود.

**غزل ۳**

**ای سنایی عاشقی را درد باید، درد کو؟ / بارِ حکمِ نیکوان را، مرد، باید، مرد کو؟**
**پیشِ نوکِ ناوکِ دلدوزِ جانان روزِ حکم / "طرّقوا" گویانِ جان را بانگ بَردابرد کو؟**
**نقشبندِ عقل و جان را، در نگارستانِ عشق / زان میِ صرفِ اَبَد عمرِ اَزَل پرورد کو؟**
**از برای اُنسِ جان، اندر میانِ انس و جان / یک رفیقِ همْ سرشت و همدم و همدرد کو؟**
**در زوایای خرابات از چنین مستان هنوز / چند گویی: مرد هست و مرد هست آن مرد کو؟**
**زاتش و باد و ز آب و خاکِ ایشان یادگار / یک فروغ و یک نسیم و یک نم و یک گرد کو؟**
**(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۲۴)**

۱- این غزل، نوعی حدیث نفس است. مخاطبْ خودِ گوینده است. غزل از هفت جملهٔ پرسشی تشکیل شده است که پرسشگر بدون اینکه دربندِ پاسخ‌گویی به سؤالات باشد به صورت پی‌درپی سوال می‌کند. «این سؤالات جنبه سؤال غیر ایجابی دارند؛ به این نوع سؤالات، سوال بلاغی (Rhetoric Question) می‌گویند. سوالی که جواب نمی‌خواهد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۷۶) و گوینده که خود جواب را می‌داند، به گفتهٔ خود درباره نبودن مواردی که برمی‌شمارد، مطمئن هم است. برای تأکید بر دانستن خود می‌پرسد. واژه حکم در ارتباط با نیکوان دو معنا می‌تواند داشته باشد: الف) دستوری که

زیبارویان می‌دهند و نمی‌توان رد کرد. ب) نیکو گزاردن بار سنگین زیبارویان که با جملهٔ «مرد باید، مرد کو؟» تناسب دارد.

۲- صنعت تتابع اضافات دارد با مصوت کوتاه کسره (ـِ)، تکرار مصوت بلند (او) باعث کشیدگی موسیقی در حد پرتاب نیزه شده است. انگار شاعر با کشیدن صدایش ناوک را پرتاب می‌کند. «طرّقوا» با «بردابرد» ایهام ترجمه دارد. جانان- جان = جناس اشتقاق می‌سازد. «طرّقوا»، تلمیح دارد به رسم کنار زدن مردم از سر راه پادشاهان و بزرگان، شاعر در اینجا با ظرافت به این نکته اشاره دارد که: گریزی از نگاه یار نیست، نگاه یار دلدوز است و مستقیماً بر دل و جان می‌نشیند و از این رو است که شاعر طرّقوا گویان را متعلق به جان دانسته است. هفت بار تکرار مصوت کوتاه (ـِ) که جزو واکه‌های روشن است و القاگر صدای تیز ناشی از اجسام و آلات فلزی است که کاربرد «ناوک» و «طرقوا» و «بانگ بردابرد» این معنی را برجسته می‌کند. مصوت بلند (او) که جزو واکه‌های تیره است شش بار به کار رفته است. «مصوت بلند (او) صداهای مبهم و نارسا و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیز و پدیده‌های عبوس و ظلمانی را القا می‌کند حتی اگر در کنار واکه‌های روشن به کار رود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶). با توجه به همخوان‌های خیشومی (ن و م) که اعتراض و نق‌نق را القا می‌کنند، این معنی خالی از لطف نیست.

۳- نقشبند با نگارستان و پرورد ارتباط دارد. ابد- ازل: تضاد. در سنت ادبیات معمولاً عقل با جان در یک اقلیم نمی‌گنجد. شاعر در اینجا معتقد است که مِیْ پرورندهٔ این دو با هم است. عقل و جان به انسان اشاره دارد که هم عشق را و هم عقل را با هم در خود جمع کرده است.

۴- اُنس با اِنس، جناس ناقص ساخته است. انس با جان در معنی جن، حالت متضاد دارد. جان با جان، جناس تام می‌سازد. اوج مبالغهٔ شاعر برای تنهایی خود این است که در میان همه مخلوقات انیسی برای خود نمی‌بیند. انس و جان می‌تواند کنایه از همه مخلوقات باشد. در مصرع دوم تکرار تکواژ وابسته «هم»، به روشنی اشتیاق شاعر را برای داشتن همراه و همدل بیان می‌کند. صفاتی که شاعر برای یار مورد تأییدش بیان

می‌کند، یعنی هم‌سرشت، همدرد و همدم قابل تأمل هستند؛ زیرا که این واژه‌ها بیان‌کننده این نکته هستند که شاعر کسی را می‌خواهد که از بن جان با او یکی باشد؛ چون سرشت و درد و دم، از نزدیک‌ترین و خودی‌ترین ابعاد وجود انسان هستند. شاعر برخلاف سنت ادبیات در توصیف معشوق از لب و زلف و قد او سخن نمی‌گوید بلکه از کسی سخن به میان آورده است که سرشت و نفسی جان‌بخش دارد. شاعر پرده ظواهر را کنار می‌زند و از آنچه نادیدنی است سخن می‌گوید؛ آنچه به دید نمی‌آید و بازگفتنی نیست بلکه درک‌کردنی است و همان است که حافظ آن را «آن» می‌نامد:

**شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد  بنده طلعت آن باش که آنی دارد**

**(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۵۸)**

۵- زوایا: هم گوشه و کنارِ میخانه را به ذهن متبادر می‌کند و هم یادآور گوشه و حجره است. خرابات- مستان: مست هم خراب است؛ چون حالت عادی ندارد و به اصطلاح درست نیست و هم مست از عشقِ عارفانه و خرابات به معنی مثبت است. در مصرع دوم با تکرار جمله «مرد هست» به نوعی با خشونت از مخاطب می‌خواهد این گفتهٔ خود را تکرار نکند؛ زیرا اصالت ندارد و درست نیست.

۶- آتش، آب، خاک و باد موسوم به چهار آخشیج هستند که به اعتقاد قدما چهار عنصر تشکیل‌دهندهٔ جهانِ مادیات هستند که در اینجا شاعر به نوعی این نکته را می‌گوید که از اجزای تشکیل دهندهٔ وجود آنها هیچی نمانده است، حتی یک فروغِ ناچیز و یا یک نسیمِ ملایم و یا یک نم و یا حتی یک گردِ بی‌مقدار. شاعر در مصرع دوم، کوچک‌ترین جزء را بیان کرده است و با این کار این مسأله را برجسته می‌کند که هیچ از آنها نمانده است. ردیف این غزل یک جمله است که به نوعی برجسته‌سازی است و این جمله پرسشی است. تکرار عدد یک تقلیل مقدار و کمترین چشم‌داشت شاعر را بیان می‌کند و علاوه بر آن سخن شاعر مبنی بر نبودن و نماندن عاشقان راستین، هرچه بیشتر تأیید می‌شود.

**نتیجه‌گیری:**

همان‌طور که در طول این جستار نشان داده شد، برای رسیدن به بعضی از معانی نهفته در یک اثر ادبی لازم نیست که مسائل اجتماعی و تاریخی عصر نویسنده و یا جامعه به وجود آورندهٔ اثر مورد توجه قرار گیرد.

انسجام یک اثر ادبی حاصل روابط درون‌متنی است که با بررسی این روابط و از کنار هم قرار دادن آن‌ها می‌توان این انسجام را شناسایی کرد.

از آنجا که شاعر یا نویسنده در انتخاب مضامین و راه‌های القای آن‌ها کاملا آزاد است، پس حتماً در پس انتخاب هم‌خوانی واکه‌ای که در اثر خود استفاده می‌کند نوعی هدف‌مندی را دنبال می‌کند؛ هرچند ممکن است فارغ از هدف‌مندی مولف برداشت‌هایی نیز از اثر بشود.

نگاه فرمالیستی به اثر ادبی، زبان اثر ادبی را که القاگر معانی بسیاری است مورد مداقه قرار می‌دهد و از این منظر روابطی را کشف می‌کند که در مواقعی با تکیه بر ناخودآگاه متن معناساز هستند.

رهیافت فرمالیستی، محصول جامعه رشد کرده و یا حداقل در معرض رشد بوده است که به در هم شکستن ساختارهای به ظاهر ماندگار روی آورده و نمی‌توان گفت این رویکرد جامعه عصر سنایی هم است اما ناخودآگاه متن چنین رهیافتی را برمی‌تابد و زبان اثر ادبی در هر عصری با هر رویکردی قابل بررسی است.

**منابع:**

۱- ایگلتون، تری .(۱۳۸۳). **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

۲- برتنس، هانس .(۱۳۸۴). **مبانی نظری ادبی**، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهر.

۳- پاینده، حسین .(۱۳۸۳). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: روزنگار.

۴- حافظ، شمس‌الدین محمّد .(۱۳۶۲). **دیوان حافظ**، تصحیح پرویز خانلری، تهران: خوارزمی.

۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا .(۱۳۷۳). **در اقلیم روشنایی**، تهران: آگاه.

۶- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم .(۱۳۴۱). **دیوان سنایی**، تصحیح محمّد تقی مدرس رضوی، تهران: ابن سینا.

۷- شمیسا، سیروس .(۱۳۷۳). **معانی**، تهران: میترا.

۸- ---------- .(۱۳۸۸). **نقد ادبی**، تهران: میترا.

۹- صفوی، کورش .(۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات (شعر)**، تهران: حوزه هنری.

۱۰- قویمی، مهوش .(۱۳۸۳). **آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث**، تهران: هرمس.

۱۱- کالر، جاناتان .(۱۳۸۸). **بوطیقای ساختارگرا**، کورش صفوی، تهران: مینوی خرد.

۱۲- مکاریک، ریما .(۱۳۸۵). **دانش نامه نظریه‌های ادبی**، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی، تهران: آگاه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی