مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز
دوره اول، شماره دوم، زمستان ۱۳۸۸، پیاپی ۵۶/۱
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

شفیعی کدکنی و شکل‌گرایی

دکتر عباس محمدیان*
دانشگاه تربیت معلم سبزوار

چکیده

مکتب شکل‌گرایی (فرمالیسم)، مکتبی است در نقد ادبی که در اوایل قرن بیستم میلادی، تحت تأثیر فوتوریسم ایتالیایی و نظریات زبان‌شناسان جوان روسی به وجود آمد و سپس به اروپا و آمریکا رفت و به تدریج در اکثر کشورهای جهان طرفدارانی پیدا کرد. ادیبان و سخن‌سنجان معاصر ایران نیز از این تأثیر بر کنار نمانده و کم و بیش در نقد ادبی، نظریات فرمالیست‌ها را به کار گرفتند.

در میان منتقدان معاصر ایران، آقای دکتر شفیعی‌کدکنی بیش از دیگران از این مکتب نقد تأثیر پذیرفته و در آثار خود از موازین زبان‌شناسی و شکل‌گرایی بهره گرفته و کوشیده است تا راز ادبی بودن یک اثر ادبی را کشف نموده و جلوه‌های آشنایی‌زدایی و غریبه کردن کلام را از سخن روزمره‌ی مردم در آثار گذشتگان و معاصران نشان دهد. دکتر شفیعی؛ همچون فرمالیست‌ها اعتقاد دارد که: «شعر صرفاً حادثه‌ای است که در زبان اتفاق می‌افتد.» و زبان‌شناسی می‌کوشد تا راز «رستاخیز کلمات» را کشف و اسباب و علل زیبایی کلام ادبی را نشان دهد. به نظر او، ادبیات نوعی کاربرد ویژه‌ی زبان است که با انحراف از «زبان عملی» و در هم شکستن هنجارهای زبان، از زبان روزمره متمایز می‌گردد.

---

* استادیار گروه زبان وادبیات فارسی

تأثیرپذیری دکتر شفیعی از مکتب شکل‌گرایی، تا حد زیادی در سروده‌های او نیز هویداست.

واژه‌های کلیدی: ۱. شکل‌گرایی ۲. شفیعی‌کدکنی ۳. زبان‌شناسی ۴. آشنایی‌زدایی ۵. فوتوریسم.

۱. مقدمه

یکی از جریان‌های نقد ادبی روس، جریانی است به نام شکل‌گرایی که با فعالیت دو انجمن مطالعات زبان‌شناسی در مسکو و پتروگراد – که با یکدیگر همکاری نزدیک داشتند – به وجود آمد.

انتشار بیانیه‌ی فوتوریسم[1] ایتالیایی به سال ۱۹۰۹ م.، تأثیر زیادی در نحوه‌ی بینش و روش نقد زبان‌شناسان جوان روسی بر جای گذاشت. فوتوریسم، یکی از مکاتب ادبی است که در اوایل قرن بیستم میلادی در ایتالیا به وجود آمد. بنیانگذار آن شاعری است به نام «امیلیو توماسو مارینتی»[2] (۱۸۷۶–۱۹۴۴ م.) که مرامنامه‌ی خود را در سال ۱۹۰۹ م. به چاپ رساند. در مانیفیست او مکتب فوتوریسم به عنوان ستایش‌گر ماشین، سرعت، جنگ و تمامی مظاهر زندگی ماشینی عصر جدید، معرفی شده بود. (میرصادقی، ۱۹۴: ۱۳۷۳)

نهضت فوتوریسم، تحت تأثیر تمدن جدید و تعلیمات فلسفی نیچه (۱۸۴۴–۱۹۰۰ م.)، فیلسوف آلمانی، که اساس آن تعصب ملی و نژادی بود، به وجود آمد. به همین سبب، نوعی زمختی و خشونت و گریز از احساسات فردی و درونگرایی رومانتیستی در افکار فوتوریست‌ها دیده می‌شود. آن‌ها جنگ و فاشیسم را مطابق با آرمان‌های خود برگزیدند.

فوتوریست‌ها برای بیان هنری خود در ستایش از مظاهر زندگی و تمدن جدید و پرواز هواپیماها و فعالیت کارخانه‌ها و مراکز بزرگ صنعتی، زبانی تازه به وجود آوردند که سرشار از واژه‌های غیرشعری بود و از قواعد نحوی زبان و هنجار طبیعی آن پیروی نمی‌کرد. این هنجارگریزی بیشترین تأثیر خود را بر زبان‌شناسان جوان روسیه و اعضای «انجمن پژوهش زبان شاعرانه» گذاشت و از آن طریق، مکتب نقدگرایانه‌ی فرمالیسم را به پیروی از روش کار فوتوریست‌ها ترغیب نمود.

به طور کلی کار فوتوریست‌های روسیه را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱ـ زیر و رو کردن و دگرگون ساختن قالب‌های وزنی و اکتشاف امکانات جدید برای عروض شعر روسی.

۲ـ مخالفت با جوهر عرفانی و احساس در شعر و جانشین کردن شاعر صنعتگر و متکلف، به جای شاعر روحانی و درون‌گرا.

۳ـ مبارزه با آنچه که به عنوان اصول زیبایی از طرف دیگران در زبان ادبی مورد استفاده قرار می‌گرفت.

۴ـ اختراع زبان تازه‌ای که فارغ از روابط عاطفی کلام جاری باشد (میرسکی، بی‌تا: ۳۲۹).

شیوه‌ی ادبی فوتوریست‌ها، در ادبیات جدید اروپا تأثیر زیادی بر جای گذاشت و مکتب‌های «کوبیسم»، «دادائیسم» و «سوررئالیسم» هر کدام به نوعی از آن‌ها الهام گرفتند.

سنت‌شکنی‌ها و هنجارگریزی‌های فوتوریست‌ها، شعر بی‌رمق و از پا افتاده‌ی روسیه را قوت و رونقی دوباره بخشید و حیات تازه‌ای در کالبد ادبیات آن سرزمین دمید و باعث شد تا آثار نوی در شعر و نثر و نمایشنامه‌ی روسیه به وجود آید و طرفداران زیادی گرد «انجمن مطالعه‌ی زبان شعر» فراهم آیند. جنبش شکل‌گرایان در پیوند با این نوگرایی هنری پدید آمد.

بررسی‌های فرمالیستی و روش نقد شکل‌گرایانه قبل از سال ۱۹۱۷ م. در «انجمن زبان‌شناسی مسکو» ـ که در سال ۱۹۱۵ م. تشکیل شد ـ و «انجمن مطالعه‌ی زبان شعر»، موسوم به «اوپویاز»[۳] ـ که در سال ۱۹۱۶ م. تشکیل شد ـ به کمال رسیده بود (همان، ۴۰۳).

اوج شکوفایی فرمالیست‌ها، میان سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۰ م. بود. از آن پس حکومت استبدادی روسیه و روش تند و تنگ‌نظرانه‌ی استالینیسم، آن‌ها را به تدریج وادار به سکوت کرد، تا جایی که رهبران حزب کمونیست از سال ۱۹۲۴م. به صورت آشکار و خشن حمله به فرمالیست‌ها را آغاز کردند و به نحوی بارز، مارکسیسم را در برابر فرمالیسم قرار دادند و حرکتی ضد انقلابی و در جهت خلاف منافع طبقه‌ی کارگر قلمداد کردند. در سال ۱۹۲۵م.، فرمالیسم روش مسلط نقد ادبی در روسیه بود، ولی به

سبب عدم پذیرش استبداد ادبی نظام کمونیستی و تباین فکری با رئالیسم سوسیالیسم، مورد حمله‌ی شدید آن‌ها قرار گرفت و در سال ۱۹۲۸ م. از طرف حکومت مردود اعلام شد و دو سال بعد به طور رسمی نفی گردید و از صحنه‌ی پژوهش ادبی روسیه کنار گذاشته شد.

مرحله‌ی اول فرمالیسم، با ظهور ویکتور شکلوفسکی[۴] آغاز شد که نظریاتش تحت تأثیر فوتوریست‌های روسی و «انجمن مطالعه‌ی زبان شاعرانه» شکل گرفت. در این دوره که از ۱۹۱۷–۱۹۲۸ م. به طول انجامید، فرمالیست‌ها به تدوین نوعی نظریه‌ی ادبی دست زدند که به قابلیت‌های تکنیکی و مهارت حرفه‌ای نویسنده توجه می‌کرد و نوعی دیدگاه مکانیستی را از فرایند ادبی ارائه می‌داد. پیتر استاینر، دوره‌ی اول فرمالیسم را به مدل «ماشین» تشبیه کرد و "نقد ادبی" را نوعی علم مکانیک و "متن" را توده‌ای از تمهیدات به شمار آورد.

پس از نفی رسمی مکتب شکل‌گرایی از طرف حکومت کمونیستی شوروی سابق در حدود سال ۱۹۳۰ م. و سکوت و پراکنده شدن هواخواهان و بنیانگذاران این مکتب، نوع ساختارگرایانه‌تر فرمالیسم ـ که رومن یاکوبسن[۵] و یوری تینیانوف[۶] مبتکر آن بودند ـ به وجود آمد و در فرمالیسم چک ادامه یافت، ولی سرانجام با مداخله‌ی نازیسم به پایان رسید.

پس از مداخله‌ی نازیسم در حلقه‌ی زبانی پراگ، یاکوبسن و رنه‌ولک و تعداد دیگری از اعضای این گروه به ایالات متحده‌ی آمریکا مهاجرت کردند و تأثیراتی بر روش نقد نو گذاشتند و پس از آن ساختارگرایان از نظریه های آن‌ها بسیار متأثر شدند، به گونه‌ای که در دهه‌ی ۱۹۵۰ م. روش نقد ساختارگرایی، روش مسلط نقد در اروپا بود.

پیش از ورود به بحث اصلی، ضروریست که نگاهی گذرا به سه مفهوم «بافت»، «ساخت» و «شکل» داشته باشیم، تا مباحث بعدی برای خواننده روشن‌تر شود.

بافت[۷]: به مجموعه‌ای از عناصر و اجزای شعر گفته می‌شود که می‌توان آن‌ها را از محتوا جدا کرد؛ مانند: وزن، قافیه، لحن، تصویر، موسیقی آوایی، بافت لفظی، عناصر صوتی، تناسب صامت‌ها مصوت‌ها، نرمی و درشتی الفاظ و... .

ساخت (ساختار)[۸]: مجموعه‌ی ارتباط متقابل اجزا و عناصر تشکیل دهنده‌ی یک

کل است؛ (شفیعی‌کدکنی، ۳: ۱۳۷۳) به بیان دیگر، ترتیب منطقی یا روند طبیعی که کل را به وجود می‌آورد.

شکل[۹]: هیأت کلی و نهایی یک مجموعه که ذهن می‌تواند در خود نگه دارد. به بیان دیگر، تجسم نهایی یا کلیت محسوس یک پدیده‌ی ادبی.

شکل در نقد ادبی، به مفهوم نظم یا هیأتی است که برای بیان محتوای اثر هنری به کار می‌رود. به بیان دیگر، روش ارائه‌ی اثر هنری است.

گروهی از منتقدان ادبی کلمه‌ی «ساختار» را به مفهوم «شکل» به کار برده‌اند. در زبان فارسی، اصطلاح «صورت»، «بافت» و «ساخت» نیز به معنی «شکل» مورد استفاده قرار گرفته است.

سابقه‌ی پژوهش پیرامون شکل اثر ادبی، تقریباً به اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم میلادی می‌رسد. در این دوره بود که رمانتیست‌ها کند و کاو پیرامون صورت در ادبیات بخصوص پیرامون یک سلسله مفاهیم انداموارگی و قیاس میان اصل حیاتی یک اثر هنری و اصل حیاتی و بالنده‌ی آن را شروع کردند. (ر.ک: ویلفرد. ال گورین؛ ارل. جی لیبر؛ جان. ار. ویلینگهام؛ لی مورگان، ۹۲: ۱۳۷۰)

در ادبیات اروپایی وقتی از شکل شعر سخن به میان می‌آید، منظور نظم مشخص و موزونی است که هر قطعه شعر دارد. به این مفهوم، اصطلاح شکل تقریباً معادل کلمه‌ی قالب در زبان فارسی است؛ اما مفهوم «شکل» در آثار فرمالیست‌ها، کلی‌تر از مفهوم آن در نظریه‌های ادبی دیگر است. زمانی که شکلوفسکی می‌گفت: «شکل تازه، محتوای تازه می‌آفریند» (احمدی، ج ۱، ۵۲: ۱۳۷۲)؛ معنای جدید و گسترده‌ای از شکل را مطرح می‌کرد. منظور او از شکل، نظام خاص و بافت ویژه‌ای است که یک اثر ادبی را ایجاد و ماندگار می‌کند. راز این ماندگاری و زیبایی‌آفرینی را باید در زبان‌شناسی جَست، نه در محتوای آن اثر ادبی.

روشی را که فرمالیست‌ها در اوایل قرن بیستم در حوزه‌ی نقد ادبی به کار گرفتند، به تدریج در بین منتقدان ادبی سایر کشورها نیز طرفدارانی پیدا کرد و سخن‌سنجان و شاعران معاصر ادب فارسی نیز از آن تأثیر پذیرفتند.

مکتب شکل‌گرایی، پیش از آن که مکتبی ادبی باشد و جریانی در شعر، رمان، موسیقی، نقاشی و دیگر هنرها محسوب شود، مکتبی است در «نقد ادبی» با شگردها و

فنون خاص در نقد جدید و معاصر. بنابراین، برای بررسی تأثیر این رویکرد ادبی در ادبیات معاصر ایران، پیش از شاعران، نویسندگان و هنرمندان، باید سراغ ناقدان و سخن‌سنجان ادب معاصر فارسی رفت.

نگارنده در این مقاله، تأثیر مکتب شکل‌گرایی را بر آثار و شعر دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، شاعر نوپرداز و منتقد توانای ادبی ایران، بررسی کرده و نشان داده که او بیش از دیگران از مکتب شکل‌گرایی تأثیر پذیرفته است.

ذکر این نکته لازم است که اگر قرار بود به صورت دقیق‌تر و با نگاه ریزبین‌تر به تأثیر شکل‌گرایی در آثار دکتر شفیعی نگریسته شود، شاید بهتر بود صرفاً یکی از بخش‌های چهارگانه‌ی آثار او (اشعار، نقدها، تصحیح متون و گزیده‌ها) مورد کند و کاو قرار می‌گرفت؛ ولی چون هدف اصلی نگارنده تأثیرپذیری این شاعر و منتقد بزرگ معاصر ادب فارسی از مکتب نقد شکل‌گرایی است، در حال حاضر کوشیده است تا آثار برجسته‌ی او را مورد بررسی قرار دهد و برای نشان دادن این تأثیرپذیری، به برخی اشعار او نیز ـ بخصوص اشعار نیمه‌ی دوم عمر شاعری وی ـ به عنوان شاهدمثال اشاره کند.

۲. تأثیر مکتب شکل‌گرایی بر آثار و شعر دکتر شفیعی‌کدکنی

شکل‌گرایان شعر را کاربرد ادبی زبان ناب می‌دانستند و می‌گفتند: «شعر گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان یافته است». (سلدن، ۱۴: ۱۳۷۲) شکل‌گرایان نخستین بر آن بودند که «ادبی بودن» را با «شاعرانه بودن» یکسان قلمداد کنند. آن‌ها می‌گفتند: «شعر توالی آهنگین واژگان است و به هیچ واقعیتی جز زبان دلالت ندارد، و تنها با قربانی کردن سویه‌ی معنایی کلام می‌توان گفت که شعر وجود دارد». (احمدی، ج ۱، ۶۰: ۱۳۷۲)

آقای دکتر شفیعی، همچون شکل‌گرایان روس، به ویژه شکلوفسکی و یاکوبسن، شعر را حادثه‌ای می‌داند که در زبان روی داده است و به قول شکلوفسکی شعر را «رستاخیز کلمات» می‌داند و می‌گوید: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گوینده‌ی شعر، با شعر خود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی ـ یا به قول ساخت‌گرایان چک، زبان اتوماتیکی ـ

تمایزی احساس می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۶-۵: ۱۳۷۳).

در آثار نخستین دکتر شفیعی، از جمله کتاب «صورخیال در شعر فارسی»، این دیدگاه تقریباً وجود ندارد و به نظر می‌رسد از زمانی که او با دیدگاه‌های نقد نو در اروپا آشنایی بیشتری پیدا کرد، به نتیجه‌ای رسید که پیروان فرمالیست‌های روسی در نقد ادبی دنبال می‌کردند. وی در کتاب صورخیال بر این باور بود که خیال، عنصر اصلی شعر، در همه‌ی تعریف‌های قدیم و جدید وجود دارد و هرگونه معنی دیگری را باید در پرتو خیال شاعرانه بیان کرد (۳: ۱۳۶۶). در مقدمه‌ی کتاب «گزیده‌ی غزلیات شمس» نیز، به نوعی همین باور را مطرح کرده و گفته است: «شعر، گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد» (۱۵: ۱۳۶۵)؛ اما در کتاب «موسیقی شعر» پرده از این تغییر دیدگاه خود برمی‌دارد و می‌گوید: «ممکن است فردا، یا همین امروز عصر، عقیده‌ی دیگری داشته باشم، ولی در این لحظه، با اطمینان خاطر می‌توانم بگویم: شعر، حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد». (۳: ۱۳۷۳) سپس برای تمایز زبان شعر از زبان روزمره، عللی ذکر می‌کند و معتقد است که زبان شناسی فعلاً قادر به شناخت این علل و تحلیل آن‌ها نیست. به نظر ایشان، زبان امری است بسیار پیچیده و دارای امکانات بی‌نهایت. یکی از بی‌نهایت امکان‌های زبان، همین حالت رسانگی روزمره‌ی آن است که همه کس با آن سروکار دارد، ولی هزاران امکان دست نایافته‌ی زبان هست که گاه ممکن است بر حسب تصادف کشف شود و گاه تجربه‌ی شاعر آن را کشف می‌کند» (همان، ۲۶۵).

اگر دیدگاه شکل‌گرایان و دکتر شفیعی را بپذیریم که چنین حادثه‌ای در زبان روی می‌دهد، بدون تردید بررسی چگونگی وقوع آن برای زبان‌شناسی دارای اهمیت برجسته‌ای است.

به نظر می‌رسد فردینان دوسوسور نخستین زبان‌شناسی باشد که از این طریق مسائل مربوط به ادبیات را مورد توجه قرار داد. آنچه سوسور مطرح کرده بود، برای گروهی از زبان‌شناسان چک و صورت‌گرایان روس، الگوی تحلیل‌هایی جدی قرار گرفت. (صفوی، ۱۲۷-۱۲۸: ۱۳۷۳)

سخن آقای دکتر شفیعی در واقع همان نظر فرمالیست‌هاست که ادبیات را نوعی کاربرد ویژه‌ی زبان می‌دانستند که با انحراف از «زبان عملی» و در هم ریختن آن متمایز

می‌گردد. به نظر آن‌ها، «زبان ادبی» هیچ گونه کارکرد عملی ندارد و صرفاً ما را وادار می‌کند که امور را به گونه‌ای متفاوت ببینیم (ر.ک: سلدن، ۳۰-۴۰: ۱۳۷۲).

آقای شفیعی در مورد «رستاخیز کلمه‌ها» معتقد است که، بعضی از علل و اسباب این رستاخیز را علم زبان‌شناسی کشف کرده، اما پاره‌ای از آن‌ها همچنان مرموز و ناشناخته باقی مانده است. در مجموع، راه شناخته شدهی تمایز زبان، یا رستاخیز کلمه‌ها را، در سطوح مختلف آگاهی‌هایی که ممکن است اهل زبان داشته باشند، در دو گروه موسیقیایی و زبان‌شناسیک تقسیم‌بندی کرده است. وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی را در گروه موسیقیایی؛ و استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستان‌گرایی (واژگانی و نحوی)، صنعت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی قاموسی، آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی زبان و بیان پارادوکسی را در گروه زبان‌شناسیک جای داده است. (شفیعی کدکنی، ۳۸-۷: ۱۳۷۳)

آنچه زبان شعر را از زبان روزمره جدا می‌کند، آشنایی‌زدایی از زبان عملی و انحراف از هنجارهای زبان شناخته شده و رسانگی بین مردم است. موسیقی و جلوه‌های مختلف آن یکی از عوامل آشنایی‌زدایی و از مهم‌ترین علل زیبا کردن اثر ادبی شمرده می‌شود. به نظر شکل‌گرایان روسی نیز ادبیات نوعی نوشته است که نمایشگر «در هم ریختن سازمان یافته‌ی گفتار متداول است.» ادبیات زبان معمول را دگرگون می‌کند و به گونه‌ای نظام یافته آن را از گفتار روزمره منحرف می‌سازد. (ایگلتون، ۶: ۱۳۷۲) آقای دکتر شفیعی در یک تعریف کلی از شعر می‌گوید: «از دیدگاه من، در این لحظه، شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام». (شفیعی کدکنی، ۲۹۵: ۱۳۷۳) و اما اصطلاح موسیقی را محدود به قلمرو اصوات نمی‌داند، بلکه هر نوع تناظر و تقابل و تضاد و «نسبت فاضلی» را وارد در عرصه‌ی موسیقی می‌کند؛ سپس می‌گوید: «در این چشم‌انداز، گوته، شاعر بزرگ آلمانی، سخنی دارد که «من معماری را موسیقی منجمد می‌نامم.» این سخن او، تعبیر دیگری است از همین برداشت گسترده از مفهوم موسیقی» (همان، ۲۹۵).

اصطلاح «موسیقی معنوی» در شعر، از بر ساخته‌های آقای دکتر شفیعی است. به نظر او، امور ذهنی، تداعی‌ها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجریدی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند؛ به همین دلیل، هر گونه تناظر و تقابل و تقارن‌های ذهنی و

تجریدی را در حوزه‌ی «موسیقی معنوی» قرار داده است (همان، ۲۹۶). بنابراین، «شعر تجلی موسیقیایی زبان است» (همان، ۳۸۹). تصویر، معنی، بیان، همه و همه از جلوه‌های گوناگون این موسیقی به شمار می‌روند.

فرمالیست‌های افراطی روسی نیز بیشترین توجه خود را بر جنبه‌ی موسیقیایی شعر متمرکز می‌کردند و طرفدار تلفیق کلام براساس «ماورای معنی» بودند (میرسکی، بی‌تا: ۴۰۳-۴۰۴).

آقای شفیعی آشکارا از فرمالیسم جانبداری می‌کند و در توجیه و تفسیر نظریات آنان می‌کوشد. به نظر او، فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت، و هنر چیزی جز همین کار نیست. وی وظیفه‌ی هنرمندان را چیزی جز ایجاد فرم و وظیفه‌ی فرم را هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نمی‌داند. (شفیعی‌کدکنی، ۳۲: ۱۳۷۳) به نظر او شعر ناب باید دارای بیشترین ایهام‌ها و ارتباط‌ها باشد تا به فرم و ساخت و نظام اصلی خود نزدیک‌تر شود و از زبان روزمره فاصله بگیرد ایشان. در مقدمه‌ای که بر چاپ دوم مجموعه‌ی شعر «شبخوانی» خود در اوت (۱۹۷۷م.) در آمریکا نوشته؛ پس از انتقاد از بعضی اشعار خود که در سال‌های (۱۳۳۹-۱۳۴۳ هـ . ش) سروده و حال و هوایی که در آن سال‌ها بر ادبیات ایران سایه افکنده بود و او نیز در آن فضا تنفس کرده؛ با الهام‌گیری از بینش شکل‌گرایان روس و حلقه‌ی زبانی پراگ؛ مانند رومن یاکوبسن و تینیانوف، در مورد جوهره‌ی شعر می‌نویسد: «شعر باید درست در نقطه‌ی مقابل این گونه «ساده و صمیمی بودن‌ها» قرار گیرد و میان هر جزء از اجزای هر مصراع بیشترین ایهام و ارتباط‌ها وجود داشته باشد». (۱۳: ۱۳۶۱) سپس توضیح می‌دهد که منظور او از ایهام، ابهام نیست، بلکه مفهومی است در حدود مفهوم انسجام و استحکام، و از سوی دیگر، وجود قرینه‌ها و تناسب‌های هر چه بیشتر. هر قدر «نظام» پیچیده‌تر باشد، معنی «مابعدی»تر می‌شود؛ به عنوان مثال، شعر حافظ که با وجود روانی و جزالت، دارای بیشترین پیچیدگی‌ها و استفاده از تقابل‌ها و تضادها و تداعی‌هاست. شعر جدید می‌کوشد تا معانی مابعدی را گسترش دهد و به همین دلیل با کلمه‌های بیشتری سروکار دارد و به همین سبب، گاه از وزن می‌گریزد تا بیشترین امکان را برای احضار کلمه در اختیار داشته باشد و یا به تعبیر دیگر، نرم زبان را، با امکانات بیشتری درهم شکند.» هر قدر توفیق شاعر «در ارائه‌ی این اجتماع نقیضین و گروه گره خوردگی

اضداد بیشتر باشد، «نظام» نیرومندتری حاصل می‌شود که در عین «غرابت» معنی مورد نظر گوینده را بهتر القا می‌کند». (شفیعی کدکنی، ۲۶۵: ۱۳۷۳)

از جمله مواردی که فرمالیست‌ها در روش نقد ادبی خود مطرح کردند این است که، میان شرایط زندگی و اندیشه‌ی مؤلف با اثر او فاصله وجود دارد و به کمک بررسی آن شرایط نمی‌توان اثر ادبی را شناخت (احمدی، ج ۱، ۳۹: ۱۳۷۲). تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی آن و رها از همه‌ی عواملی است که در خارج از حوزه‌ی متن قرار دارد. به نظر شکلوفسکی، جهان خارجی برای شاعر و نویسنده در حکم محتوا است. او واژگان را ابزاری برای بیان نیت نویسنده یا عقیده‌ی مذهبی و سیاسی وی نمی‌داند، بلکه آن را مادهی اصلی کار او به شمار می‌آورد. ادبیات از واژگان ساخته می‌شود و همان قوانینی بر ادبیات حاکم است که بر زبان نیز سلطه دارد (همان، ۳۹).

در میان منتقدان ادبی از دیرباز تا کنون، چند پرسش اساسی وجود داشته است که:

۱ـ آیا شکل از محتوا جدا است؟

۲ـ شکل بر محتوا مقدم است یا محتوا بر شکل؟

۳ـ آیا شکل پیش ساخته است یا در روند آفرینش اثر پیدا می‌شود؟

۴ـ چه چیزی به هنرمند امکان آفرینش شکل را می‌دهد؟ (فکر، احساس، کلمات؟)

۵ـ آیا زیبایی موجود در اثر هنری به مضمون مربوط است یا به شکل؟

۶ـ در هنگام تفسیر متن، آیا به تفسیر شکل می پردازیم یا محتوا؟ (ر.ک: فتوحی (سفرنامه‌ی باران)، ۲۳۹: ۱۳۷۸)

با وجود اختلافاتی که در دیدگاه منتقدان ادبی در این باره مشاهده می‌شود، می‌توان در یک تقسیم‌بندی کلی همه‌ی نظریه‌ها را در دو دیدگاه طبقه‌بندی کرد:

الف) دیدگاهی که شکل را مانند یک «قالب» یا ظرف می‌داند و آن را نگهدارنده‌ی معنا و محتوا می‌شناسد.

ب) دیدگاهی که شکل را مجموعه‌ای پویا و مشخص می‌شناسد که محتوایی درخور دارد و نسبتش با این محتوا، درونی و تفکیک‌ناپذیر است.

شکل از این دیدگاه، همان است که مکتب شکل‌گرایان روس و ساخت‌گرایان اروپایی و دکتر شفیعی می‌گویند.

آقای دکتر شفیعی تقریباً همان نظریهی شکل‌گرایان و ساخت‌گرایان را پذیرفته و

در کتاب «موسیقی شعر» خود توضیح داده است. نویسنده در بخشی از این کتاب می‌گوید: «امروز، بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی به ویژه شعر را، در سراسر جهان، از پاریس تا پراگ از لنینگراد تا هاروارد، جستجوهای صورت‌گرایانه تشکیل می‌دهد و [آن‌ها] ... با همه‌ی پراکندگی اصطلاحات و تشتت تعبیرات، یک هدف را دنبال می‌کنند؛ تحلیل متن، جدا از شرایط تاریخی آن و رها از همه‌ی عواملی که در خارج از متن قرار دارد». (۱۵: ۱۳۷۳)

سخن آقای دکتر شفیعی بدان مفهوم نیست که رابطه‌ی متن با زندگی‌نامه یا روان‌شناسی مؤلف و یا شرایط اقلیمی و طبقاتی و فرهنگی حاکم بر آفاق خلاقیت او از ارزش و اعتبار افتاده باشد، حتی شکل‌گرایان و ساختارگرایان نیز این گونه پژوهش‌ها را مردود نمی‌دانند، منتها به نظر آن‌ها عوامل خارج از متن در درجه‌ی بعد از ساخت و شکل قرار دارد و از طریق شکل و بافت شعر است که می‌توان به محتوا رسید و آن را تحلیل کرد، نه عکس آن. دریافت ایشان از این امر، بیشتر مرهون فرمالیست‌های بعدی و متعادل‌تر؛ مانند: حلقه‌ی زبانی پراگ و ساختارگرایان فرانسوی و دیدگاه روش نقد نو آمریکایی است تا فرمالیست‌های اولیه؛ همچون شکلوفسکی و یاران او. به قول رنه‌ولک: «روش صورت‌گرایان به هیچ‌وجه منکر ایدئولوژی» یا محتوا در هنرها نیست، بلکه همان چیزی را که آنان به اصطلاح محتوا می‌خوانند، از جنبه‌های فرم و صورت به شمار می‌آورد (همان، ۳۸). بنابراین، مطالعه در باب فرم، تضادی با مطالعه‌ی تاریخی و اجتماعی ادبیات و هنرها ندارد، بلکه مقدمه‌ی واجبی است برای چنان مطالعاتی (همان، ۳۴-۳۳).

«فرمالیست‌ها موضوع اصلی و مرکز کار خود را خود متن، یا به عبارت بهتر، آنچه در متن بازتاب یافته، شناخته، هرگونه چشم‌اندازی را که خارج از متن مطرح می‌شود، در مرتبه‌ی دوم از اهمیت قرار دادند». (احمدی، ۴۳-۴۲: ۱۳۷۰)

در نقد جدید، از بافت به عنوان آنچه نشان دهنده‌ی خصوصیات ذاتی شعر است سخن به میان می‌آید. بافت به نظر این مکتب، اصطلاحی است که به مجموعه‌ی عناصر و جزئیات تشکیل دهنده‌ی شعر، جدا از محتوای آن، اطلاق می‌شود. این عناصر عبارتند از: موسیقی، لحن، وزن، تصویر، خیال و قافیه که سخن شاعرانه را از نثر جدا می‌کنند. از میان عناصر تشکیل دهنده‌ی بافت، عناصر صوتی، یعنی موسیقی و لحن به وجود

آورنده‌ی بافت[۱۰] هستند. بافت لفظی از توجه به ارزش‌های صوتی کلمات به وجود می‌آید. استفاده‌ی شاعر از سویه‌ی موسیقیایی کلمات و چگونگی نظم صامت‌ها و مصوت‌ها و ایجاد بافت لفظی متناسب، باعث می‌شود که گاه دو شعر با مفهوم واحد و وزن یکسان، تأثیر متفاوتی القا کنند. به خاطر تأثیر آهنگین کلام است که فرمالیست‌ها شعر را توالی آهنگین واژگان می‌دانند و توماشفسکی در تعریف شعر می‌گوید: «شعر گفتاری است که یکسره براساس بافت آوایی خود نظم گرفته است». (احمدی، ج ۱، ۶۰: ۱۳۷۲)

آقای دکتر شفیعی با دیدگاه نقد نو، ساخت را به معنی مجموعه‌ی روابط متقابل اجزای یک کل با یکدیگر می‌داند، به گونه‌ای که هر واحد، بیشترین نقش را در برابر دیگر اجزا داشته باشد. (شفیعی کدکنی، ۳: ۱۳۷۳) و بر همین اساس به نقد و تحلیل اشعار حافظ، مولوی، سنایی و بیدل در کتاب موسیقی شعر و تازیانه‌های سلوک و شاعر آینه‌ها می‌پردازد. از نظر ایشان، بافت و «نظام» شعری که جوهره‌ی شعر محسوب می‌شود، بیشتر از شعر هر شاعری در شعر حافظ پیدا می‌شود؛ البته داستان رستم و اسفندیار از فردوسی و بعضی از غزلیات مولانا و قصاید سنایی نیز از چنین صفتی برخوردارند. به نظر ایشان، شعرای بزرگ، علاوه بر وزن و قافیه و تشبیه و استعاره، به حدی از اشراف بر کلام رسیده بوده‌اند که در شعر آن‌ها نوعی نظام وجود دارد. این نظام در آن سوی وزن و قافیه وجود دارد یا چیزی است مسلط بر مجموع وزن و قافیه و تشبیه و استعاره (همان، ۲۴۰–۲۴۱). با این تعریف، بسیاری از «شطح»های صوفیه «نظام» دارد و شعر است، اگر چه وزن عروضی خاصی نداشته باشد، و بسیاری از اشعار چون نظام ندارد، شعر نیست، هر چند که وزن و قافیه هم دارد.

به نظر ایشان، انسجامی که میان اجزای مجموعه‌ی یک بیت شعر تا یک غزل و قصیده و حتی یک منظومه وجود دارد، چیزی نیست جز مفهوم جدید ساخت[۱۱] یا نظام[۱۲] یا صورت[۱۳] (همان، ۳۷۵) و با توجه به همین تعریف و دریافت از شعر و نظام حاکم بر آن است که هیچ شعری و حتی هیچ بیت و مصراعی را از شعرای معاصر ادب فارسی درخور توجه و مطابق با معیارهای جمال‌شناسی نمی‌داند و می‌گوید: «از میان این همه شعری که در این سال‌های اخیر نشر می‌شود، یکی هم در حافظه‌ی دوستداران جدی شعر رسوب نمی‌کند. حتی مصراع‌هایی هم از آن‌ها رسوب نمی‌کند. من به یک

مصراع هم قانعم». (همان، ۲۱) اکثر سروده‌های اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، سهراب سپهری، نادر نادرپور و سیاوش کسرایی را از اشعار نظامدار و زیبای فارسی می‌داند که درخور توجه از دیدگاه جمال‌شناسی و نقد شکل‌گرایانه است. (همان، ۲۰) علت این که شعر خوب در سال‌های اخیر منتشر نشده آن است که، شعر جوان ایران از حوزه‌ی پیشنهادی نیما دور شده است. به نظر او، اکثر سروده‌های شعرای معاصر، کنسروی از کلمات و مجموعه‌ای از تصاویر جدولی هستند که بی‌هیچ پیرنگ شعری و بهره‌مندی از ساخت و موسیقی و کیمیاگری، در قلمرو زبان به وجود آمده‌اند. (همان، ۱۹)

آقای دکتر شفیعی در عمل نیز وفاداری خود را به شیوه‌ی بیان نیمایی در سروده‌هایش نشان داده و ثابت کرده است که شعر نظامدار باید سه ویژگی اساسی را داشته باشد که عبارتند از:

الف. وزن ثابت و واحد.

ب. استقلال معنایی هر بند.

ج. رعایت قافیه یا ردیف در پایان بندها.

در یک بررسی اجمالی، به وضوح می‌توان حداقل پنجاه قطعه شعر در آثار او پیدا کرد که شکل آن‌ها مبتنی بر روش و ساخت شکل نیمایی است. در این اشعار، شاعر هم از یک الگوی وزنی و قالب بیرونی استفاده می‌کند و هم یک شکل درونی بالنده و پیش رونده[۱۴] می‌سازد. وفاداری و دلبستگی او به این شکل، در مجموعه‌ی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی کاملاً نمایان است.

روشی که آقای دکتر شفیعی در کتاب «تازیانه‌های سلوک» در پیش گرفته، کمتر از روش نقد فرمالیستی تأثیر پذیرفته است. در این کتاب، مؤلف بیشتر به عوامل اجتماعی دوران سنایی و تأثیر آن بر سبک سخن‌سرایی او پرداخته و نقش بینش اعتقادی و احوال شخصی شاعر را در نحوه‌ی بیان و پیدایش سبک تازه در قصیده و غزل او باز نموده است. در بخشی از کتاب، در تحلیل نگرش اعتقادی سنایی با ذکر دلایلی او را اشعری مسلک و جبرگرا معرفی می‌کند که اندیشه‌ی او درست در نقطه‌ی مقابل اندیشه‌ی ناصرخسرو قبادیانی قرار دارد و منجر به نفی آزادی و اراده و هرگونه تلاش انسانی می‌شود، «با این همه، سنایی شاعری است نگران پیرامون خویش و سخت در

ستیزه با ناروایی‌های اجتماعی و بیداد حکام و فرمانروایان و همین نقطه است که شعر او را در ردیف بهترین شعرهای اجتماعی و سیاسی زبان فارسی درمی‌آورد و از این لحاظ می‌توان او را بزرگ‌ترین سراینده‌ی «شعر اجتماعی» در تاریخ ادبیات کلاسیک دانست». (شفیعی‌کدکنی، ۴۰-۳۹: ۱۳۷۲)

این‌گونه تحلیل از سبک شعری سنایی، تا حدی از تحلیل فرمالیستی فاصله گرفته است. اگر چه شکلوفسکی معانی را چون ماده‌ای برای ساختمان هنری می‌دانست (احمدی، ج ۱، ۵۱: ۱۳۷۲)، ولی به تاثیر مستقیم بینش اعتقادی و نیت مؤلف بر ساختمان و شکل شعر او عقیده‌ای نداشت.

درست است که آقای شفیعی در کتاب «تازیانه‌های سلوک» به طور کامل از روش نقد شکل‌گرایانه استفاده نکرده است، ولی گاه نمودهایی از این روش نقد در قسمت‌هایی از کتاب به چشم می‌خورد. او سنایی را در حوزه‌ی شعرهای اجتماعی ـ جز بعضی قصاید ناصرخسرو – شاعری بی‌نظیر می‌داند. دلایل وی، علاوه بر معانی و مفاهیم اجتماعی شعر سنایی، متوجه ساخت و صورت آن نیز هست. درست است که کسانی بعد از سنایی شعر اجتماعی گفته‌اند (مانند سیف‌الدین فرغانی)؛ اما «به لحاظ انسجام و استواری ساخت و صورت، هرگز به پایه‌ی شعر او نرسیده‌اند، و اگر در مواردی خشم و خروش‌های تند و دلیرانه‌ای دارند، ساختار شعرشان آن استواری لازم را ندارد و شاید هم به همین دلیل است که در طول قرون، آن چنان که باید، شهرت نیافته‌اند». (شفیعی کدکنی، ۴۶: ۱۳۷۲) همین که نویسنده در این کتاب، سی و دو قصیده و بیست و شش قطعه از اشعار سنایی را جهت تحلیل و توضیح برگزیده، علاوه بر مفاهیم ناب اجتماعی و عرفانی آن‌ها بر ساخت و صورت و نظام و استواری اشعار نیز نظر داشته است.

نگاه آقای دکتر شفیعی به کتاب «اسرارالتوحید» نیز از زاویه‌ی دید شکل‌گرایانه صورت گرفته است. به نظر ایشان ارزش کتاب‌هایی؛ چون اسرارالتوحید جنبه‌ی هنری و ادبی آن‌هاست، نه محتوا و پیام آن. وی در مقدمه همین کتاب می‌نویسد: «نخستین هدف از نشر این‌گونه کتاب‌ها، جنبه‌ی هنری و ادبی آن‌هاست ـ و نه تمام جوانب پیام و محتوای آن ـ و پس از آن، ارزش‌های تاریخی و جامعه‌شناسی و فواید دیگری که دارند» (شفیعی کدکنی، ج ۱، ۷: ۱۳۶۷). این سخن، همان سخن فرمالیست‌ها و

ساختارگرایان است که شکل و بافت و «ادبی بودن» یک اثر ادبی را هدف نویسنده و شاعر می‌دانند و بر این اعتقادند که «اثر هنری می‌باید زندگی خالص خود را داشته باشد». (زرین‌کوب، ج ۲، ۵۹۶: ۱۳۶۱) زبان شاعرانه یا ادبی زبانی است در خود و این زبان، هدف خویش است. مایا کوفسکی می‌گفت: «زبان شاعرانه خارج از کارکرد معناشناسیک قرار دارد». (احمدی، ج۱، ۱۲۴: ۱۳۷۲) شکلوفسکی تمامی شعر را یکسره رهایی از زبان معیار و هر روزه دانست و گونه‌ای رهایی از معنا که رسیدن به «کلام فرازبانی و فرااندیشه‌ای» است. (همان، ۱۲۵) آنان وظیفه‌ی منتقد را کشف راز جمال‌شناسیک آن و تحلیل محتوا و پیام و ارزش تاریخی و اجتماعی اثر را در درجه‌ی دوم اهمیت و مابعد ساخت می‌دانند.

با تأثیرپذیری از روش نقد ساختارگرایانه است که مصحح درخصوص استفاده‌ی نویسنده‌ی اسرارالتوحید از واژگان و احضار کلمات در ساختارهای نحوی زبان می‌نویسد: «آنچه هنر اصلی یک نویسنده را تشکیل می‌دهد، تنها گستردگی واژگان به معنی عام کلمه نیست... آنچه در این مقام اهمیت دارد؛ قدرت احضار کلمه‌هاست به تناسب نیاز بلاغی مؤلف در ادای مقصود خویش... اما فراتر از مرحله‌ی تنوع واژگان و قدرت احضار کلمه، در دقیق‌ترین مفهوم و کاربردش، آنچه قلمرو اصلی خلاقیت نویسنده را تشکیل می‌دهد، آگاهی او از حوزه‌ی بلاغی و درجه‌ی رسانگی[۱۵] ساختارهای نحوی زبان است». (شفیعی کدکنی، ۱۷۲: ۱۳۶۷)

آقای شفیعی، در بخش «ویژگی‌های زبانی اسرارالتوحید» از دیدگاه زبان‌شناسی و دستور زبان فارسی، سبک نویسنده‌ی کتاب را مورد بررسی دقیق قرار داده و ضمن بحث درخصوص آثار گویش و زبان ناحیه، تبدیلات آوایی، واژگان، مفردات و ترکیبات و دیگر خصایص سبکی، آن را از نمونه‌های موفق نثر روان فارسی شمرده است.

۳. آشنایی‌زدایی از نظر شکل‌گرایان و تأثیر آن بر شعر دکتر شفیعی

آشنایی‌زدایی[۱۶] اصطلاحی است که در مکتب فرمالیسم بسیار کاربرد دارد و یکی از مهم‌ترین نظریه‌های این مکتب به حساب می‌آید. این نکته که شعر پیش از هر چیز «بازی با زبان» است، ریشه در مفهوم «آشنایی‌زدایی» دارد. شکلوفسکی، یکی از

جذاب‌ترین مفاهیم خود را «آشنایی‌زدایی» نامید. (سلدن، ۲۰-۲۱: ۱۳۷۲) معنای این اصطلاح در آثار او بسیار گسترده است و تمامی روش‌ها و فنونی را دربرمی‌گیرد که مؤلف یا شاعر، آگاهانه از آن‌ها استفاده می‌کند تا دنیای ادراک روزمره را ناآشنا کند. بدین ترتیب، ادبیات نقش ویژه‌ی خود را که بازشناساندن زیبایی‌های پنهان است، به انجام رسانیده است.

سابقه‌ی بیگانه‌سازی و غریبه کردن زبان، خاص شکل‌گرایان نیست، بلکه سابقه‌ای دیرین در ادبیات ملل جهان دارد. ارلیش نوشته است که سابقه‌ی بیگانه‌سازی به نظریه‌ی ادبی ارسطو می‌رسد که معتقد بود «بیان با واژه‌های ناشناخته شکل می‌گیرد». (احمدی، ۴۹-۴۸: ۱۳۷۲) یکی دیگر از ریشه‌های آشنایی‌زدایی، روان‌شناسی گشتالت است که می‌گفت: «کارکرد اصلی هنر این است که بیاموزیم تا هر شکل عادت را کنار بگذاریم... شگرد هنر همه چیز را ناآشنا و مبهم می‌کند؛ از این‌رو ادراک حسی را دشوار و دیریاب می‌سازد» (همان، ۴۹).

فرمالیست‌ها، «آشنایی‌زدایی» را از سایر شکل‌های سخن متمایز می‌کنند و می‌گویند این است که زبان معمول را به روش‌های گوناگون «تغییر شکل» می‌دهد. غرابت و شگفتی زبان شاعرانه آن را به صورت پدیده‌ای زیبا جلوه‌گر می‌سازد. در این راه شیوه‌های زبانی بسیاری به کار شاعر می‌آیند که فرمالیست‌ها تعدادی از آن‌ها را به شرح زیر بیان کردند:

۱ـ نظم و همنشینی واژگان در شعر، که بنیان آن آهنگ و موسیقی واج‌هاست
۲ـ مجازهای بیان‌های شاعرانه؛ مانند: استعاره، مجاز، کنایه، تشبیه و حس‌آمیزی
۳ـ ایجاز و خلاصه‌گویی
۴ـ کاربرد واژگان کهن، که به آن باستان‌گرایی گویند
۵ـ کاربرد ویژه‌ی ساختار نحوی ناآشنا یا کهن
۶ـ کاربرد صفت به جای موصوف
۷ـ ترکیب‌های معنایی جدید
۸ـ بیان استوار به ناسازه‌های منطقی
۹ـ نوآوری واژگانی و ساختن واژگان ترکیبی جدید
۱۰ـ به کارگیری شیوه‌ی ترسیم، آن‌گونه که گویی شیء برای اولین بار دیده

می‌شود

۱۱ـ تفاوت عناصر شعری با واقعیت ناب

۱۲ـ نظم یافتگی شعر بر اساس بافت آوایی خود

۱۳ـ برجستگی آواها در شعر و تحت‌الشعاع قرار دادن معناها در آن

۱۴ـ ایهام و ابهام

۱۵ـ شکستن هنجارهای منطقی زبان. (احمدی، ۴۳-۴۲: ۱۳۷۰ و علوی‌مقدم، ۳۱-۳۰ و ۴۱: ۱۳۷۷)

به نظر آقای شفیعی، «شعر تجلی موسیقیایی زبان است» (۳۸۹: ۱۳۷۳) تصویر، معنی، بیان، همه و همه جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند، و به قول والری، «وظیفه‌ی شعر، بازپس گرفتن چیزی است که موسیقی از او سلب کرده است» (همان، ۳۹۰) با همین روش نقد است که شاعرانی؛ چون حافظ و مولوی را شیفته‌ی موسیقی می‌داند و معتقد است که آن‌ها بیش از آن که به محتوای شعرشان توجه داشته باشند، به موسیقی کلماتشان می‌اندیشیدند. در غزلیات شمس، موسیقی کلمات است که معانی را به وجود آورده است (همان، ۳۸۹ به بعد). به عبارت دیگر؛ آهنگ و توازن است که از رهگذر نظام موسیقیایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شود. وی مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند، گروه موسیقیایی نامیده و آن را به چهار دسته تقسیم کرده است، که عبارتند از:

۱ـ موسیقی بیرونی (عروض)

۲ـ موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

۳ـ موسیقی داخلی (جناس‌ها و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها)

۴ـ موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصراع یا چند مصراع: تضاد، مراعات نظیر...) (همان، ۲۷۱).

دیدگاه او در این باره، شبیه نظر «تین یانو» است که می‌گفت: در شعر، این موسیقی کلمات[۱۷] است که معنی را جهت می‌دهد، و در نثر، معانی است که جهت کلمات را تعیین می‌کند (همان، ۴۱۹)؛ و متأثر از بینش رومن یاکوبسن است که به تجزیه‌ی وزن و تکرار صداها در کلمات متجانس، یعنی کلماتی که با صدای واحدی

شروع می‌شوند، توجه داشت و آن را نوعی بازسازی زبان به شمار می‌آورد. این دیدگاه در سبک شعر آقای شفیعی نیز تأثیر گذاشته است؛ وقتی که می‌گوید:

«*شعرفروشان روزگار من و او/ اینک بعد از هزار سال ببینید/ شاعر و شمشیر را و بیشه‌ای از شیر*». (شفیعی‌کدکنی، ۳۱: ۱۳۵۶)

از وزن و تکرار صامت «ش» در گوشنواز کردن و زیبا ساختن شعر استفاده کرده است؛ گویی صدای کشیده شدن شمشیر است که به گوش می‌رسد.

یا آن‌جا که می‌گوید:

«*فنجان آب فنج‌هایم را عوض کردم/ و ریختم در چینه جای خردشان ارزن/ وان... رو به آرامش سنجیدهٔ سنجاب/ بر آن ساقهٔ سنجد/ لحظهٔ در تپش خاطره‌ها بال گشودن/ خیره در خامشی هامش مهتاب نشستن/ وز همه تا همه یکباره گسستن*». (شفیعی کدکنی، ۴۶۷: ۱۳۷۶)

این کاربرد آگاهانه‌ی واژگان، با صامت‌ها و مصوت‌های متجانس، شاعر را در ایجاد موسیقی کلمات و اصوات و برجسته کردن خود آن واژه‌ها بسیار یاری کرده است. سروده‌ی زیر نیز از جمله بندهای گوشنواز، موسیقی‌ساز و برجستهی سروده‌های اوست: «*ای سرو! که با این صبح، سری و سری داری/ از سبز به سبز این سان، در خود، سفری داری/ در سیر و سلوک سبز، ای عارف وقت خویش!/ رقصی و چه مستانه! حال دگری داری ...*» (همان، ۴۶۸).

این تنوع و تجانس واژگانی در شعرهای شفیعی ـ که از بسامد بالایی نیز برخوردار است ـ بدون تردید از شیفتگی و حساسیت شاعر به نفس زبان، واژه و مترادفات آن‌ها، حتی صرف و نحو و اصطلاحات دستوری مایه می‌گیرد که باعث حضور کلمات و برجسته‌سازی آن‌ها، چه در تصویرها و چه در مضمون‌پردازی‌ها دارد. بندهای زیر از کتاب «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» نمونهی زیبایی از کاربرد واژگان و استفاده‌ی بجا از آهنگ و موسیقی کلمات است.

«*مثل آن شعبده‌بازی که کبوترها را/ می‌دهد پرواز/ از جوف کلاهی که تهی است/ شوق پرواز و/ رهایی را/ زیبایی را/ از میان کلماتی که عسس یک یک را/ تهی از مقصد و معنی کرده است/ می‌دهم اینک یک یک پرواز/ و آسمان وطنم را، تا دور/ کرده‌ام پر ز کبوترها/ اینم اعجاز!/ منم آن شعبده‌باز*». (همان، ۲۲۴)

آشنایی‌زدایی از زبان با استفاده از شگردهای خاص هنری، مخصوص فرمالیست‌ها نیست، در ادبیات کهن فارسی نیز نمونه‌های زیبایی از این فن به چشم می‌خورد و شاعران توانایی؛ چون حافظ، سعدی، مولوی و به ویژه شاعران سبک هندی، و بیش از همه بیدل، از آن بهره گرفته‌اند و صوفیه نیز حتی در کلمات منثور خود، اقدام به آشنایی‌زدایی کرده‌اند.

یکی از راههای مهم آشنایی‌زدایی، وزن و قافیه در شعر است، که آقای دکتر شفیعی از آن به «موسیقی بیرونی» و «موسیقی کناری» تعبیر کرده است. شعر سنتی ایران از این عامل مهم موسیقیایی برخوردار است و شاعران در بعضی از غزلیات و قصاید و دیگر قالب‌های شعر خود از «ردیف» نیز در کنار قافیه سود جسته‌اند تا تأثیر موسیقی کناری را افزون‌تر کنند. اما در دوران معاصر، «نیما» وزن سنتی را درهم می‌شکند و قافیه را به دلخواه در هر کجای شعر که نیاز باشد استفاده می‌کند. واژه‌های نامأنوس و زیبای دستگاه شعر را دور می‌ریزد و به پیکره‌ی تازه، همسنگ معنای نو دست می‌یابد. او شعر بی‌وزن و قافیه را به انسانی که لباس در تن نداشته باشد تشبیه می‌کند و معتقد است که، وزن فضیلت شعر است نسبت به نثر.

به نظر آقای دکتر شفیعی نیز «پس از عاطفه، که رکن معنوی شعر است، مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است، چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد». (شفیعی کدکنی، ۴۷: ۱۳۷۳) اشعار نیمایی در شعر شفیعی‌کدکنی از میانگین ۲ تا ۷ بند تشکیل می‌شوند. شاعر تا بدان حد به قواعد این شکل نیمایی وفادار است که در هر بند، سخن خود را به کمال ادا می‌کند و زنگ پایان بند (قافیه) را به صدا درمی‌آورد. وفاداری و دلبستگی او به این شکل، در مجموعه‌ی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی بیش از پیش مشهود است. شاعر گاه از طریق به هم ریختن روش سنتی نگارش، به قالب‌های سنتی شکلی نیمایی می‌بخشد. قافیه‌های درونی نیز در ایجاد بافت آوایی منسجم، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کنند. (فتوحی (سفرنامه‌ی باران)، ۲۴۶: ۱۳۷۸)

شعر «چامه‌ی بامدادی» با موسیقی سرشار و ملایم و بهره‌گیری از آهنگ گوشنواز قافیه در مجموعه‌ی «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی»، همواره در خاطره‌ها می‌ماند:

«بر ساقه‌های سربی سنجد، ستاره‌ها/ آویخت از چکین سحرگاهی بهار/ باران نرمبار علف کش/ شست از غبار پای/ جاجیم باغ و منظر دیدار/ نه رهروی به راه/ جز

اسب کره‌ای که چمان است/ همراه مادرش/ در طرح صبحگاه/ گه ناپدید و گاه پدیدار./ سحرا که می‌کند!/ پژواک پاک چهچه شاد پرندگان/ در این سکوت روشن و بیدار/ و صبح لاجوردی اسفند/ بالای پلک چشم سپیدار». (۲۷۵: ۱۳۷۶)

استفاده از موسیقی کناری (قافیه و ردیف) منحصر به سروده‌های مجموعه‌ی هزاره‌ی دوم نیست، بلکه در مجموعه‌های دیگر شاعر؛ از جمله «شبخوانی» نیز می‌توان به سادگی و روشنی استفاده از زنگ قافیه را در پایان بندها شنید. نمونه‌های زیر از جمله‌ی آن‌هاست:

«*ای خوش آن دنیای خاموشی!/ و سکوت پرنیان پوش فراموشی!/ خفتن و رویای بیهوشی*». (شفیعی‌کدکنی، ۵۸: ۱۳۶۱)

و:

«*و لحظه‌هایی که دیدار/ در کوچهٔ پار و پیرار/ از دور می‌شد پدیدار/ دیگر تو آن شعلهٔ سبز/ و آن شور پارینه بودی*». (شفیعی‌کدکنی، ۳۰: ۱۳۵۶)

که از عامل موسیقیایی قافیه زیاد استفاده شده؛ ولی گاه اگر بافت و نظام شعر اقتضا نکند، قافیه در چند بیت یک بار ظاهر می‌شود.

«*گویی از پنجره ابر بناگه دستی/ کاغذی چند سپید/ پاره کرده‌ست و فروریخته ز آنجای به زیر*». (شفیعی کدکنی، ۵۸: ۱۳۶۱)

به نظر آقای شفیعی، وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به خاطرش می‌رسد، وزن نیز همراه آن است (شفیعی‌کدکنی، ۵۰: ۱۳۷۳) وزن و قافیه و همه‌ی واژه‌ها، همسویی کم‌نظیری با معنا دارند. حافظ بیشترین معنا را بر دوش قافیه و ردیف می‌نهد. مهدی اخوان ثالث، همسنگی شگفت‌انگیزی بین وزن و معنا برقرار می‌کند. وقتی معنا شاد است، وزن بلندتر است، وقتی از امیدواری کاسته می‌شود، رفته‌رفته وزن هم کوتاه می‌شود. (غیاثی، ۱۶۵-۱۶۴: ۱۳۶۸)

شاعران توانا همیشه کوشیده‌اند که قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر تشخص و امتیازی داشته باشد. مایاکوفسکی می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد، قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم، نتیجه این می‌شود که قافیه‌های من همیشه غیرمعمولی‌اند.

(شفیعی‌کدکنی، ۷۲: ۱۳۷۳) به نظر او قافیه «چفت و بست شعر» است.

موازنه نیز یکی دیگر از تناسب‌های عناصر آوایی به شمار می‌رود. شاعر با کنار هم چیدن کلمات هم‌وزن و با استفاده از تناسبِ آوایی حرف پایانی آن‌ها، به جلوه‌گاه موسیقی شعر کمک بیشتری می‌کند و هماهنگی صوتی پدید می‌آورد. آقای دکتر شفیعی، که خود به اهمیت این امر واقف است، آگاهانه گاه از این صنعت برای گوشنواز کردن شعر خود سود برده است.

«*گامی از درون سر خود بر آی/ پای در گریوه‌ای گذار و در نگر/ رود آفتاب و آب و اشتاب/ کاروان درد و سرد در گریز ناگزیر*». (شفیعی‌کدکنی، ۴۶-۴۵: ۱۳۵۷)

و:

«*این صدا که در حضور خویش و در سرورِ نورِ خویش/ روح را از جامهٔ کبودِ بودی این چنین/ در رهایش و گشایش هزار اوج و موج/ می‌رهاند و برهنه می‌کند/ صدای ساحر رسای کیست؟*». (همان، ۴۸)

علاوه بر موازنه، شاعر از هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوت‌ها نیز برای موسیقیایی‌تر کردن شعر استفاده کرده است.

دقت به موسیقی آوایی و ساختن موسیقی درونی شعر، از دیگر اموری است که آقای دکتر شفیعی در بسامد بالایی از آن بهره گرفته است. به عنوان نمونه:

«*هر شب هجوم صاعقه، هر شب هجوم برق/ هر شب هجوم پویش و رویش/ بر نقشه‌های ساکن جغرافیای شرق*». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۵)

که علاوه بر تکرار صامت «ش» و «هـ» مفهوم سرعت و حرکت نیز که از خصوصیات صاعقه و برق است، کاملاً مشهود است.

یا:

«*و من طنین پویه و پرواز و پنجه را/ بر سطح این هویت جاری/ در واجموج‌هایم/ تصویر می‌کنم*». (همان، ۲۹)

که از تکرار صامت «پ» استفاده کرده است.

شاعر گاه بار موسیقی درونی را بر دوش تکرار واج‌ها گذاشته و به اقتضای حال و هوای شعر خود، بهره‌ی موسیقیایی گرفته است.

«*سینه سرخ‌ها در اوج‌ها و اوج‌ها/ پر گشوده فوج‌ها و فوج‌ها/ می‌زد و از کران*

شرق/ در نگاهشان شعاع شیری سحر/ موج‌ها و موج‌ها و موج‌ها». (همان، ۷۰-۶۹)

چامه‌ی «ترانه‌ی کبود» در مجموعه‌ی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، نمونه‌ی زیبایی از واج‌آرایی در شعر دکتر شفیعی است، در این نمونه، از برجسته‌سازی به وسیله‌ی تکرار در اوج زیبایی بهره گرفته شده است:

«*صبح پر نقره، صبح پر مرجان/ صبحِ پر شور، صبح پر هیجان/ صبح خورشید هوشِ سحر جواب/ صبح پژواک رنگ‌ها در آب/ صبح ترکیب روشنی در برگ/ صبح هشیاریِ رگ هر برگ...*». (۱۷۵: ۱۳۷۶)

سروده‌ای با نام «از دور، در آیینه» در مجموعه‌ی «آیینه‌ای برای صداها» نیز نمونه‌ی زیبایی از هم‌نشینی جذاب صامت‌ها را نشان می‌دهد که هم‌نشینی آن‌ها در بندها، برجستگی ویژه‌ای به کلمات می‌دهد:

«*از دور در آیینه/ ابری که بر آن دره‌ها/ خاموش می‌بارد/ سیلابِ تندش/ خواب شهر خفتگان را نیز/ آشفته خواهد کرد./ هر دور در آیینه نزدیک است/ وقتی تو/ گل‌های زمستان خواب گلدان را/ در لحظه‌ای که عمر را بر آب می‌دیدند/ بردی کنار پنجره/ بر سفرهٔ اسفند/ صبحانه/ با نور و نسیم کوچه/ مهمان سحر کردی/ آن ساقه‌های سردِ افسرده/ پشت حصیر ساکت پرده/ هرگز/ اعجازِ دستانِ تو را/ درخواب می‌دیدند؟*». (شفیعی‌کدکنی، ۱۷۳-۱۷۲: ۱۳۸۳)

او به خوبی می‌داند که مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، و تکرار و تنوع که مدار موسیقی بر آن استوار است، از خصوصیات موسیقی درونی شعر محسوب می‌شود. این همان است که پاره‌ای از آن را قدما در مباحث مربوط به انواع جناس‌ها مطرح کرده‌اند و علم زبان‌شناسی جدید در مجموعه‌ی پهناور «طرح‌های آوایی»[۱۸] هر زبان مورد مطالعه قرار می‌دهد.

یکی دیگر از مجموعه عواملی که ـ بیرون از خصوصیات موسیقیایی ـ باعث تشخص کلام و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، عواملی است که در حوزه‌ی مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید مطرح است؛ از قبیل: استعاره، مجاز، باستان‌گرایی، ایجاز و حذف، تشخیص، حس‌آمیزی و... البته عوامل بی‌شمار دیگری نیز می‌تواند وجود داشته باشد که هنوز زبان‌شناسی آن‌ها را کشف نکرده است.

آقای دکتر شفیعی، بیش از هر عاملی، از مجموعه‌ی عوامل زبان‌شناسیک، در شعر خود برای حیات بخشیدن به واژه‌ها، از تشخیص، استعاره، تشبیه، حس‌آمیزی، بیان پارادوکسی و تصاویر خیال سود برده است.

۴. نمونه برای تشخیص تفصیلی

«*بر گرد ای بهارا! که در باغ‌های شهر/ جای سرود شادی و بانگ ترانه نیست/ جز عقده‌های بسته، یک رنج دیرپای/ بر شاخه‌های خشک درختان جوانه نیست/ بر گرد و راه خویش بگردان ازین دیار/ بگریز از سیاهی این شام جاودان...*». (شفیعی‌کدکنی، ۱۶: ۱۳۵۶)

۵. تشخیص مجمل

«*خواب دریچه‌ها را با نعرهٔ سنگ بشکن/ بار دگر به شادی/ دروازه‌های شب را، رو بر سپیده، وا کن*». (شفیعی‌کدکنی، ۲۲: ۱۳۵۷)

۶. تشبیه و صورخیال و استعاره

«*زاغی سیاه و خسته، بر مقراض بال‌هایش،/ پیراهن حریر شفق را برید و رفت./ من در حضور باغ برهنه/ در لحظهٔ عبور شبانگاه/ پلک جوانه‌ها را/ آهسته می‌گشایم و گویم...*». (همان، ۲۴-۵)

«*هیچ کس گمان نداشت این/ کیمیای عشق را ببین!/ کیمیای نور را که خاک خسته را/ صبح و سبزه می‌کند/ کیمیا و سحر/ صبح را نگاه کن*». (شفیعی‌کدکنی، ۴۷۷-۴۷۶: ۱۳۸۳)

۷. حس آمیزی

«*در کوچه باغ‌های نشابور/ مستان نیمشب، به ترنم/ آوازهای سرخ را/ باز/ ترجیع‌وار زمزمه کردند*». (شفیعی‌کدکنی، ۴۸-۹: ۱۳۵۶)

ترکیب‌هایی مانند: سرشار خاموشی (شفیعی‌کدکنی، ۳۲: ۱۳۵۷)، لحظه‌های سبز (همان، ۳۳)، آرزوهای دور (همان، ۳۴)، خواب پر آب (شفیعی‌کدکنی، ۳۸: ۱۳۵۶)،

عشق سرخ (همان، ۱۷)، عقل سبز (همان، ۱۷)، روح سرخ (همان، ۱۷)، نیز از مقولـه‌ی حس‌آمیزی هستند که شاعر در اشعار خود به کار گرفته است.

۸. بیان پارادوکسی

«*ما در صف گدایان/ خرمن خرمن گرسنگی و فقر/ از مـزرعِ کرامـتِ ایـن عیـسی صلیب ندیده/ با داس هر هلال درودیم*». (همان، ۶۱-۲)

و «*اما کسی ندید و ندانست/ چه رفته است/ بر آن غریـب دهـر و یگانـه/ زنـدیق زندهٔ جانِ زمانه*». (شفیعی‌کدکنی، ۲۵-۲۴: ۱۳۶۷)

و:

«*نور سیاه ابلیس/ می‌تافت آن چنان که فروغ ستارگان/ بی‌رنگ می‌شـد، آن‌جـا، در هفت آسمان*». (شفیعی‌کدکنی، ۳۹۹: ۱۳۸۳)

۹. باستان‌گرایی

«*بشنو این فریادها را بشنو ای سیمرغ!/ وز چکاد آسمان پیوند البرز مه آلـوده/ بـال بگشای از کنام خویش*». (شفیعی‌کدکنی، ۳۸: ۱۳۶۱)

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی شعر زیبا و از شگردهای مهم غریبه کردن کلام ادبی و آشنایی‌زدایی از دیدگاه شکل‌گرایان، استفاده از واژه‌های کهن، کم کاربرد و مهجور هر زبان در شعر است. استفاده از کلمات باسـتانی و گـاه محلـی ـ کـه در گـویش خاصـی کاربرد دارد ـ علاوه بر افزایش موسیقی شعر، به جریان روان خلاقیت شـعر نیـز کمـک می‌کند، چنان که گاه، به گفته‌ی دکتر تقی پورنامداریان، ((سفرنامه‌ی باران)،۱۲۳: ۱۳۷۸) به نظر می‌رسد تنها کلمه‌ی ممکن، زیبا و رسا در بافت شعر است. مثل «پیشطره» کـه در خراسان به «بالکن» می‌گویند و «هرست» به معنای صدای فروریختن ناگهانی هر چیـزی که خراب شود، که هم اکنون در بعضی شهرهای خراسان کاربرد دارد.

«*از پیشطره نگرم سوی دور دست/ گردوبنان حاشیهٔ باغ/ شـب را میـان روشـنی و ظلمت/ تقسیم می‌کنند...*». (شفیعی‌کدکنی، ۲۷۹: ۱۳۶۷)

«*همرهش هرست آوار است و پایین رفتن و فریاد همراهان...*» (همان، ۱۲۳).

استفاده از واژه‌های کهن و محلی در مجموعه‌ی اشعار «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی»

دکتر شفیعی، پیش از سایر سروده‌های اوست. او با استفاده‌ی بجا از واژگان مهجور کهن و محلی، گذشته از این که آن‌ها را حفظ و احیا کرده و امکانات و ظرفیت‌های زبان را افزایش داده، خدمتی به زبان فارسی نیز کرده است و از سوی دیگر، در حفظ روانی جریان خلاقیت شعر، بی آن که ساختار نحوی کلام را، در کشمکش میان وزن و معنی از ریخت بیندازد، به خوبی بهره گرفته است.

مواردی که به عنوان آشنایی‌زدایی از زبان و غریبه کردن کلام و بیان از شعر آقای دکتر شفیعی مطرح شد، اختصاص به اشعار مورد اشاره ندارد، بلکه در سراسر اشعار او، بخصوص در مجموعه‌ی اشعار «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» و اکثر سروده‌های مجموعه‌ی «آیینه‌ای برای صداها»، شواهد بسیاری را نیز می‌توان باز نمود و اگر قرار بود که موضوع بحث صرفاً به تأثیر فرمالیسم بر شعر این شاعر محدود شود، می‌توانستیم عناوین دیگری نیز به عناوین مطرح شده در این مقاله بیفزاییم، ولی چون بنای نگارنده بر اختصار بوده و از سوی دیگر، به طور کلی آهنگ آن داشته که این تأثیرپذیری را در نوشته‌ها و سروده‌های او توأمان بررسی کند، به همین قدر بسنده کرده و کندوکاو ریزتر و دقیق‌تر را به مجالی دیگر واگذاشته است.

۱۰. نتیجه‌گیری

اگر چه ریشه‌های مکتب شکل‌گرایی در ایتالیا و با بیانیه‌ی فوتوریسم در اوایل قرن بیستم شکل گرفت، ولی زبان‌شناسان جوان روسی را تحت تأثیر قرار داد و باعث پیدایش آثار نوی در آن سرزمین شد. اما عمر مکتب شکل‌گرایی در روسیه بسیار کوتاه بود و از طرف کمونیست‌ها به شدت سرکوب شد و از عرصه‌ی ادبیات روسی طرد گردید. با این وجود، این مکتب از پای درنیامد و در بین ادیبان چک به حیات خود ادامه داد، ولی با مداخله‌ی نازیسم و مهاجرت تعدادی از فرمالیست‌ها، به ایالات متحده‌ی آمریکا رفت و از آن‌جا به اروپا و از اروپا به سایر کشورها نفوذ کرد.

یکی از نویسندگان، منتقدان و شاعران برجسته‌ای که در ادبیات معاصر ایران تا حد زیادی در شیوه‌ی نقد آثار ادبی و سروده‌های خود از شیوه‌ی نقد شکل‌گرایان تأثیر پذیرفت، دکتر شفیعی‌کدکنی است. با نگاهی به نوشته‌ها، نقدها و اظهارنظرها و سروده‌های او، این تأثیرپذیری به روشنی آشکار است.

او به مانند شکل‌گرایان بر این نکته تأکید دارد که شعر صرفاً حادثه‌ای است که در زبان اتفاق می‌افتد. شاعر عملی در زبان انجام می‌دهد که باعث می‌شود تا خواننده و شنونده میان زبان شعری او با زبان روزمره تمایزی احساس کند و برای درک مفهوم آن لحظه‌ای درنگ کند و پس از کشف راز و رمز زیبایی اثر وی، غرق در لذت شود.

به نظر دکتر شفیعی، همه‌ی راز و رمزهای زیبا کردن و دلنشین کردن کلام ادبی و استفاده از شگردهای خاص هنری کاملاً شناخته شده نیست و تاکنون زبان‌شناسی نتوانسته به همه‌ی این رموز دسترسی پیدا کند، چرا که زبان امری است بسیار پیچیده با امکان‌های بی‌نهایت. بنابراین، ادبیات نوعی کاربرد ویژه‌ی زبان است که با انحراف از «زبان عملی» و در هم ریختن و غریبه کردن آن متمایز می‌گردد. او در مجموع، راههای شناخته شده‌ی تمایز زبان، یا رستاخیز کلمه‌ها را، در دو گروه موسیقیایی و زبان‌شناسیک تقسیم‌بندی کرده است. وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی را در گروه موسیقیایی؛ و استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز، حذف، باستان‌گرایی، صفت هنری، ترکیبات زبانی و آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی قاموسی، در حوزه‌ی زبان و بیان پارادوکسی را در گروه زبان‌شناسیک جای داده است.

آقای دکتر شفیعی با تأثیرپذیری از مکتب شکل‌گرایی، در نوشته‌ها، نقدها و اشعارش، بیش از همه به موسیقی شعر و آشنایی‌زدایی اهمیت داده و گفته است که موسیقی و جلوه‌های مختلف آن، یکی از عوامل آشنایی‌زدایی و از مهم‌ترین علل زیبا کردن اثر ادبی است. او به صراحت در کتاب موسیقی شعر خود می‌گوید: «از دیدگاه من، در این لحظه، شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام». (۲۹۵: ۱۳۷۳) اصولاً شعر، تجلی موسیقیایی زبان است. (همان، ۳۸۹) آن‌گاه که در مورد شعر شاعران بزرگی؛ چون سنایی، عطار، مولوی و حافظ سخن می‌گوید، بر این باور است که آن نام‌آوران، خود شیفته‌ی موسیقی بودند و اهمیت آن را در شعر به خوبی می‌دانستند. در غزلیات شمس، موسیقی کلمات است که معانی را به وجود آورده است؛ به بیان دیگر، آهنگ و توازن است که از رهگذر نظام موسیقیایی، سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شود.

به سبب ارزش و جایگاه خاص موسیقی در شعر است که، آقای شفیعی شعر معاصر را که از پیشنهاد حوزه‌ی نیمایی خارج شده، از نظر ارزش هنری، درخور توجه

نمی‌داند و تنها چند شاعر را نام می‌برد که بعضی از اشعار آنان، جزو اشعار زیبا، نظامدار و خوش‌آهنگ معاصر ادب فارسی به شمار می‌رود، شاعرانی؛ چون: اخوان ثالث، نادر نادرپور، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، سیاووش کسرایی و سهراب سپهری.

تأثیرپذیری از شیوه‌ی شعر نیمایی در اشعار دکتر شفیعی ـ بخصوص اشعار نیمه‌ی دوم عمر شاعری وی ـ کاملاً آشکار است. در یک بررسی اجمالی می‌توان به وضوح، حداقل پنجاه قطعه شعر را در آثار او پیدا کرد که شکل آن‌ها مبتنی بر روش و ساخت شکل نیمایی است.

دیدگاه دکتر شفیعی در مورد موسیقی شعر، بسیار شبیه به نظر «تین یانو» است که می‌گفت: «در شعر، این موسیقی کلمات است که معنی را جهت می‌دهد.» البته آقای شفیعی، مانند شکل‌گرایان متعادل، هر چند که وظیفه‌ی اصلی شاعر را به نظام رسانیدن شعر و توجه به بافت و ساخت شعر می‌داند، و بر این باور است که تحلیل متن، جدا از شرایط تاریخی آن و رها از همه‌ی عواملی است که در خارج از متن قرار دارد، ولی این امر را با مطالعه‌ی تاریخی و اجتماعی ادبیات نیز در تضاد نمی‌بیند، بلکه آن را مقدمه‌ی واجبی برای چنین مطالعاتی می‌داند. بنابراین، تحلیل متن از دیدگاه او، در مرتبه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد.

آقای دکتر شفیعی در سروده‌های خود – بخصوص اشعار نیمه‌ی دوم عمر ـ بیش از همه‌ی عوامل – جدای از خصوصیات موسیقیایی – از مجموعه عوامل زبان‌شناسیک؛ چون تشخیص، استعاره، تشبیه، حس‌آمیزی، بیان پارادوکسی، تصاویر خیال، باستان‌گرایی و استفاده از واژه‌های محلی سود برده است.

یادداشت‌ها

1. Futurism
2. A. Marinetti
3. Opoyaz
4. V. Shklovsky
5. R. Jakobson
6. Y. Tynyanov
7. Texture
8. Structure
9. Form
10. Verbal Texture
11. Structure
12. Texture
13. Form
14. Organic
15. Comunication
16. Defamiliarization
17. Sound
18. Sound Patterns

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۷۲). *پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

تراویک، باکنر. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمه‌ی عربعلی رضایی، تهران: فرزان.

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

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۶). *در کوچه باغ‌های نشابور (مجموعه‌ی شعر)*. چاپ پنجم، تهران: توس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۷). *از بودن و سرودن (مجموعه‌ی شعر)*. چاپ دوم، تهران: توس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۱). *شبخوانی (مجموعه‌ی شعر)*. چاپ دوم، تهران: توس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۵). *بوی جوی مولیان (مجموعه‌ی شعر)*. تهران: توس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۵). *گزیده‌ی غزلیات شمس*. چاپ ششم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶). *صورخیال در شعر فارسی*. چاپ سوم، تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۷). *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید*. تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۷). *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی (مجموعه‌ی شعر)*. تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *تازیانه‌های سلوک*. تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. چاپ سوم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *آیینه‌ای برای صداها (مجموعه‌ی شعر)*، چاپ چهارم، تهران: علمی.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد اول (نظم)، تهران: نشر چشمه.

عباسی، حبیب الله. (۱۳۷۸). *سفرنامه‌ی باران (جمع‌آوری مجموعه مقالات نقد و تحلیل و گزیده‌ی اشعار شفیعی کدکنی)*. چاپ چهارم، تهران: نشر روزگار.

ویلفرد. ال گورین؛ ارل. جی لیبر؛ جان. ار ویلینگهام؛ لی مورگان. (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، انتشارات اطلاعات.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی