● ابوالفضل حُرّی

نقد فرمالیستی بر شعر

تا انتها حضور

اثر سهراب سپهری

مقدمه[1] :

«در نقد فرمالیستی مبنا «شکل» است. در واقع شکل، ترجمان محتواست. در نزد رمانتیکها که فرمالیستها در بعضی نظریاتشان وامدار آنها هستند، اثر ادبی کلیتی است که اجزای تشکیل دهنده اش از پیوندی انداموار برخوردار است. هرجزء اثر با اجزای دیگر هماهنگی دارد و تأثیر کلی که در ذهن خواننده باقی گذاشته می شود، هم ناشی از تک تک اجزاء و هم ناشی از ارتباط این اجزاست که در شکل تبلور می یابد. بنابراین نتیجه آن می شود که اگر شکل از درون شعر نشأت می گیرد، پس لاجرم برای نقد آن نیز باید فقط خود شعر را محک قرار داد و به منطق درونی اش توسل جست. پس نخستین کار منتقد فرمالیست این است که تبیین کند شاعر حرف خود را چگونه زده است. نه اینکه شاعر چه گفته است. و برای اینکه منتقد بیابد شاعر حرف خود را چگونه زده، باید به جوهر اثر به دید عینی (objective) نگاه کند. بدینسان نقطه شروع نقد فرمالیستی شکل شعر است و چون بین اجزا و شکل و محتوا پیوندی انداموار (organic) برقرار است، نهایتاً محتوای شعر از دل شکل بیرون خواهد آمد. برای نیل به این هدف، منتقد سعی خود را روی بررسی واژه مبذول می دارد که ملموس ترین تبلور شکل است. سپس منتقد باید پیوند واژه ها در متن را بررسی کند تا به ساختار اثر برسد. علاوه بر اینها منتقد فرمالیست باید به بررسی صنایع لفظی و معنوی و همچنین مناسب بودن (یا مناسب نبودن) جایگاه تک تک این صنایع در پیوند با دیگر ویژگیهای شکل بپردازد. در چنین تحلیلی تمهیدات آوایی به کار رفته در متن از قبیل تلاطم (Euphony) و تناخر (Cacophony) در پیوند با موضوع اثر بررسی می شوند تا نشان داده شود که با ترکیب اصوات و تکرار آنها (مثلاً با استفاده از تمهیداتی چون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هم صامتی (Alliteration) و هم مصوتی (Assonance) چگونه موسیقی خاص کلام بوجود می‌آید، موسیقی‌ای که شکل آوایی اثر را تشکیل می‌دهد».

شعر «تا انتها حضور» سپهری در مجموعهٔ «ما هیچ، ما نگاه» است.

ما می توانیم این شعر را پاسخی به آن دسته از اشعارش به حساب آوریم که در آنها از «وسعت بی واژه»، «دورها آوایی است که مرا می خواند» و یا «هیچستان» سخن رانده است[۲]. اگر او در بعضی اشعارش از قصد سفر به سرزمین موعود صحبت می کند:

پشت دریاها شهری است ...
که در آن پنجره ها رو به تجلی باز است ...
قایقی، باید ساخت ...

و یا

باید امشب بروم
باید امشب چمدانی که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد،
بردارم
و به سمتی بروم که درختان حماسی پیداست
روبه آن وسعت بی واژه که همواره مرا می خواند

و یا

به سراغ من اگر می آیید
پشت هیچستانم ...

شعر *تا انتها حضور* همان سرزمین موعود، شهر و یا هیچستانی است که بعد از زمانی بس دراز بدان می رسد:

امشب
در یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد.
باد چیزی خواهد گفت.
سیب خواهد افتاد،
روی اوصاف زمین خواهد غلتید،
تا حضور وطن غایب شب خواهد رفت.
سقف یک وهم فرو خواهد ریخت.
چشم
هوش محزون نباتی را خواهد دید.
پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید.
راز، سر خواهد رفت.
ریشهٔ زهد زمان خواهد پوسید.
سر راه ظلمات
لبهٔ صحبت آب
برق خواهد زد،
باطن آینه خواهد فهمید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امشب
ساقهٔ معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد،
بهت پربر خواهد شد.

ته شب، یک حشره
قسمت خرّم تنهایی را
تجربه خواهد کرد.

داخل واژهٔ صبح
صبح خواهد شد.

امشب
در یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد

این شعر از چهار بند غیرمساوی تشکیل یافته که سه بند اول آن با واژهٔ «امشب» شروع شده و تنها بند آخر است که با واژهٔ ضدّ شب یعنی «صبح» آغاز گردیده است. بنابراین شعر از شب شروع می شود و تا صبح ادامه می یابد. اندیشه محوری شعر، وجود زندگی دیگر «صبح» در دل و پس این زندگی دنیوی ـ شب ـ است. اگر ما مسیر شب را به چهار بند غیرمساوی تقسیم کنیم، هیجده مصراع بند اول شعر به جای سرشب قرار می گیرد. بند چهار مصرعی دوم بجای نیمه های شب، بند سه مصرعی سوم به جای بعد از نیمه شب تا دمیدن صبح و بند دو مصرعی نهایی به جای اوایل صبح قرار می گیرد.

بند ابتدایی شعر به دو بخش مساوی ۹ مصرعی تقسیم شده است. بخش اول بند اول با کلمهٔ «امشب» شروع می شود. «امشب در یک خواب عجیب رو به سمت کلمات باز خواهد شد.»

اولین نکته مهم که با خواندن این مصراع به ذهن خطور می کند، مسأله زمان است. شاعر وقتی می گوید «امشب»، اینطور استنباط می شود که زمان باز شدن در هنوز فرا نرسیده است، و شاعر در زمانی قبل از «امشب» که ظاهراً هم با «امشب» قرابت دارد، شعرش را روایت می کند. به عبارت مهمتر او وقایع امشب را از طریق ترکیبات ساده و مرکب فعل های زمان آینده پیشگویی می کند. او در این چند مصراع مقدماتی، زمان و مکان و فضای شعرش ـ «عجیب» ـ را معرفی می کند و با ذکر عبارت «رو به سمت کلمات» روایت شعرش را شروع می کند. از طرف دیگر این خواب عجیب یک در دارد، یعنی خواب به ساختمانی تشبیه شده که در آن رو به سمت کلمات باز می شود. حال این کلمات چیستند؟ سؤالی است که جوابش بعداً مشخص خواهد شد. به ظاهر باز شدن در، نتیجه وزش باد است که به صورت «چیزی گفتن» متجلی شده است. و نتیجه «چیز گفتن» (صدای وزش) باد آن می شود که سیب بیفتد و بعد آن سیب روی اوصاف زمین بغلتد و تا حضور وطن غایب شب رفته و در نهایت سبب ریزش سقف وهم بشود. پس ریزش سقف وهم نتیجه یک سلسله فراشد علّی و معلولی است و این همان اساس طرح روایتی شعر است. در مصراع هشتم از بخش اول سیب تا حضور وطن غایب شب می رود. شاعر برای حضور و غیاب از باطلنما (خلاف آمد عادت Paradox) استفاده کرده است. در اینجا شب وطنی است که به دلیل سیاهی غایب است و دیده نمی شود. از سوی دیگر یکی از دلالت های ثانوی وطن، مهر و علاقه و دلبستگی است و به همین منظور هم هست که شاعر سیب را تا حضور آن مهر و علاقه پیش می برد، و وقتی سیب به حضور آن مهر و علاقه غایب شب رسید، سقف یک وهم را که نتیجهٔ عدم حضور سیب در آن وطن بوده، فرو می ریزد. یکی از ویژگیهای افعال مورد استفاده در بخش اول سیالیّت و حرکت موجود در آنهاست:[۳] *در باز می شود، باد سخن می گوید، سیب می افتد، می غلتد، می رود و سقف را فرو می ریزد*. درست مثل سیالیّت ساختار خواب که در آن همه چیز حرکت دارد، هیچ چیز ثابت نیست و همه چیز در حال شدن است. از وجود یک پدیده، پدیدهٔ دیگری سربرمی آورد و آیا این پدیده ها همان کلام نیستند که تصویر سیال (Kinesthetic Image) غالب بخش اول را می سازند؟ به عبارت دقیقتر در یک طرح دیالکتیکی از ترکیب دو پدیده، پدیدهٔ سومی سربرمی آورد، بنابراین در این بخش باز شدن در (به سبب وزش باد) نماد، افتادن سیب، برابر نماد و ریزش سقف وهم، هم نماد است.

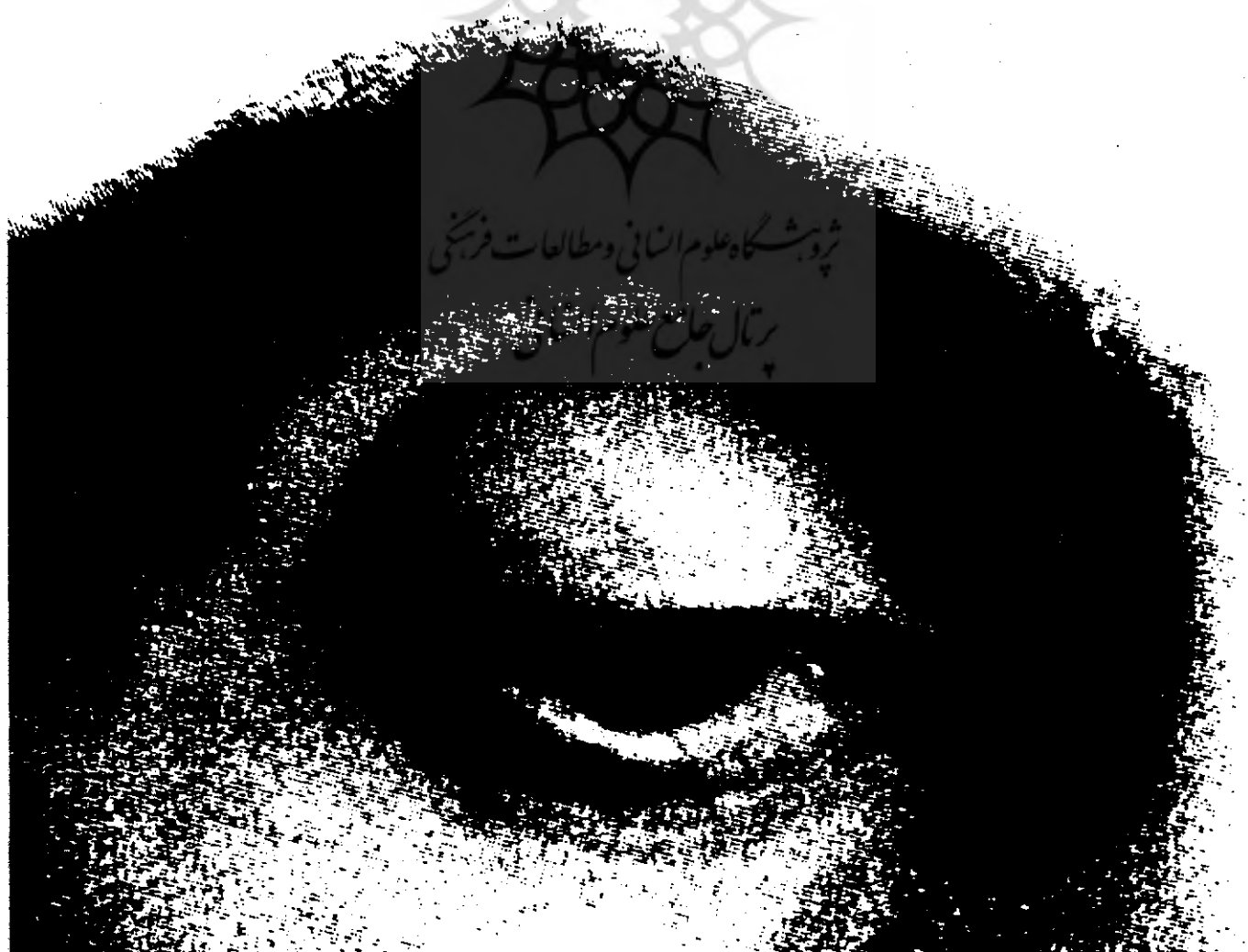
چشم
هوش محزون نباتی را خواهد دید

با شروع بخش دوم بند اول شعر به اولین نقطه عطف خود (Turning Point) می رسد. یعنی مسیر شعر به جهت دیگری متوجه می شود که اینجا همان چشم است. پس تصویر جنبشی (سیالی) بخش اول به تصویر دیداری (Visual Image) تغییر مسیر می دهد و شاعر برای آنکه این تغییر نظر گیرتر شود و روی جنبه دیداری تأکید بیشتری بکند، واژه «چشم» را به تنهایی و در یک مصراع می آورد تا علاوه بر شکستن وزن و ریتم مصراعهای بالایی که چشم خوانندگان به آن عادت کرده بود، مکث لازم را هم برای توجه عمیق تر به وجود آورد. یعنی بلافاصله بعد از آنکه مصراع «سقف یک وهم فرو خواهد ریخت»، خوانده شد، واژه چشم، و بعد فضای خالی پیش روی خواننده قرار می گیرد که خود گواه دیگری بر جنبه دیداری واژه چشم هم هست. از اینجا تا پایان بند اول فضای شعر سوررئالیستی می شود. گویی همهٔ تن چشم می شود و هوش محزون نباتی، پیچش پیچک، سر رفتن راز، پوسیدن ریشه زهد زمان و برق زدن لبه صحبت آب را می بیند و نتیجه این دیدنهای مکرر چشم سبب می شود که باطن آینه بفهمد.

در مصراع «پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید»، هم صامتی (نغمه) حروف پیچ در «پیچکی» و «پیچید»، تصویر

دیداری و همزمان با آن حرکت نرم و پیچک وار گیاه را در ذهن تداعی می کند. خدا تماشا شونده ای شده که پیچکی دور آن پیچیده و در نتیجه تولید گرما و انرژی می کند. بنابراین وقتی پیچک به تماشای خدا نایل آمد و حجابها برداشته شد، گرما فزونی گرفته و راز سر می رود. اینجا شاعر از فعل مرکب «سر رفتن» آشنایی زدایی (Defamiliarization) کرده است.

در استفاده های روزانه، سر رفتن به معنای بیش از حد پوشیدن و در نهایت سرریز شدن مایعات است و معمولاً آنرا در استفاده بهنجار از زبان کلمه «راز» که واژه ای تجریدی است، به کار نمی بریم. «راز» معمولاً سرپوشیده است و افشا می شود؛ اما شاعر اینجا با نسبت دادن فعل «سر رفتن» که ترکیبی عینی و فیزیکی است، درصدد برجسته و افشا کردن راز برآمده است. بنابراین شاعر با آوردن تصویر دعایی (Thermal Image) سَر رفتن از یک سو که حاصل تماشای خداست، واژه تجریدی «راز» را برجسته کرده (Foregrounding) و از سوی دگر از آن فعل آشنایی زدایی کرده است. بنابراین وقتی راز جوشید و سر رفت، حاصل این جوشیدن و تولید گرما، «ریشه زهد زمان را خواهد پوساند». به عبارت بهتر، مفهوم زمان خطی، منطق خود را از دست می دهد و مفهوم دیگری از آن به وجود می آید و فراموش نکنیم که این مفهوم در خواب و رویا و در کل جاهایی که از منطق جهان واقعی پیروی نمی کند، به وقوع می پیوندد. شاعر با هم صامت کردن حرف «ز» در زهد و زمان، آوایی کشیده و ممتد ایجاد کرده و مفهوم طولانی بودن زمان و گستردگی ریشهٔ آن را بهتر تصویر می کند که در اثر تماشای خدا می پوسد و دلیل ذکر فعل پوسیدن هم به این منظور است که زمان چون درختی که ریشه گسترده دارد در برابر تابش گرمای تماشای خدا می پوسد (این گستردگی از طریق هم صامتی حرف «ز» بیان شده است). در چهار مصرع پایانی نیمهٔ دوم بند اول مجدداً تماشای خدا باعث می شود که سر راه ظلمات لبهٔ صحبت آب برق بزند و سبب گردد باطن آینه بفهمد. سؤال اینجاست که باطن آینه چگونه می فهمد و یا لبهٔ آب چگونه برق خواهد زد؟ همان طور که گفته آمد تماشای خدا ایجاد گرما و روشنی می کند. این روشنی سبب می شود تا لبهٔ جلویی آب که در ظلمات رو به پیش دارد، بدرخشد. یعنی از ترکیب برنهاد (لبه آب) با برابر نهاد (ظلمات) هم نهاد (برق) ایجاد می شود و نتیجه این برق زدگی این می شود که باطن آینه بفهمد. علاوه بر این،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مصراع آخر نیز نوعی هنجارگریزی معنایی است. به عبارت روشن‌تر، انتصاب فعل فهمیدن به آینه که بی جان است، نمی‌تواند مصداق داشته باشد مگر آن که آینه به جای شاعر آمده باشد. (رك ـ نمودار ۱)

با کمی دقت در این بخش متوجه ظرایفی می شویم. نکته ظریف اول در استفاده شاعر از افعال حرکتی و جنبشی است: دیدن، پیچیدن، رفتن و ... و در نهایت فهمیدن (فراشد ادراکی). نکته دوم در این است که علت سیالیت تمام افعال به خاطر تماشای خداست که نتیجه پیچش پیچک است، همان طور که در بخش اول باد باعث وقوع افعال شده بود. با مقایسه این دو بخش (اول و دوم) نمودار ۲ به وجود می آید.

بنابراین آیا نمی توان اذعان کرد که کلمهٔ «در» در بخش اول با کلمهٔ «چشم» در بخش دوم قابل مقایسه است؟ به دیگر سخن، «چشم» نیز مانند «در» رو به سمت کلمات باز می شود. پس شعر تا اینجا از یک کلیت «در» شروع شد و ناگهان با یک پرش ناگهانی (Jump Cut) به چشم معدود آمد. یعنی ما در قسمت اول با عوامل طبیعی (باد، ...) مواجه هستیم و در قسمت دوم با عوامل انسانی که چشم مشخصه بارز آن است و نکتهٔ آخر این بند در این است که دو قسمت مساوی ۹ مصرعی بند اول با یکدیگر ایجاد تقارن (Symmetry) کرده که واژه چشم در مرکز آن است و شکل این بند را به حرکت نرم یک پیچک و یا دو بال یک حشره شبیه کرده است. (در بند چهارم به کلمه حشره اشاره شده است).

بند سوم نیز با کلمه امشب آغاز می گردد:

امشب
ساقه معنی را / وزش دوست تکان خواهد داد / بهت پرپر خواهد شد.

حال این بند را با قسمت ابتدای بند اول مقایسه کنید.

امشب / در یک خواب عجیب / روبه سمت کلمات باز خواهد شد.

با کمی دقت درمی یابیم که شاعر در بند سوم، مانند قسمت اول بند اول از عوامل طبیعی (ساقه، وزش و پرپر) استفاده کرده و علاوه بر این هردو بخش با کلمهٔ شب شروع شده اند. بنابراین ساختار مشابه است. هرچند در اینجا توجه از «در» به «ساقه» جلب شده است. پس آیا نمی توان به جای ساقه طبق قاعده جانشینی از «در» و به جای «دوست» از «باد» و به جای «تکان دادن» از «باز شدن» استفاده کرد؟ جواب مثبت است.

امشب
در (ساقه) معنی را
وزش باد (دوست) باز خواهد کرد (تکان خواهد داد)
سقف (بهت) پرپر خواهد شد.

بنابراین می بینید که می توان از فرم و ساختار به محتوا رسید. طبق الگوی ارائه شده، یعنی ارتباط یک در میانی ساختار شعر، قاعدتاً بند سوم هم باید به قسمت دوم بند اول برگردد، جدای از اینکه ارائه منطقی بند دوم نیز می تواند باشد:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ته شب، یک حشره
قسمت خرم تنهایی را
تجربه خواهد کرد.

بنابراین وقتی در قسمت دوم بند اوّل، باطن آینه بر اثر تماشای خدا فهمید و در بند دوم بهت از ساقهٔ معنی فرو ریخت، آیا این حشره در اثر عریانی معنی تنها نخواهد شد و قسمت خرم تنهایی اش را تجربه نخواهد کرد و صبح دیگری را شروع نخواهد کرد؟ در اینجا شاعر با نسبت دادن فعل تجربه کردن و عبارت «قسمت خرم تنهایی» که از مختصات انسان است به یک حشره، از صنعت جانبخشی و التفات استفاده کرده است. این صنعت ذهن خواننده را از تصور یک حشرهٔ صرف فراتر برده و متوجه انسان می کند. علاوه بر این تنهایی حشره از بند دوم می آید. آنجا که بهت پرپر شد و معنی «ساقه» لخت و تنها گردید. بنابراین حشره که موجود ریزی است و معمولاً در شب پرواز می کند از آنجا که سرنوشتش تنهایی بوده آنرا قبول کرده و به خرّمی تجربه می کند، یعنی وارد دنیایی می شود که صبح آغاز آن است: (و نیز به نمودار ۱ نگاه کنید)

داخل واژهٔ صبح
صبح خواهد شد.

شاعر بعد از آنکه چندبار از واژهٔ «شب» در بندهای پیشین استفاده کرد، در اینجا و در بند پایانی دو بار از واژه صبح استفاده می کند و این نکته را می رساند که در خود واژه صبح روشنایی و صبح پدیدار می شود، و خواننده، پدیدار شدن صبح را با دوباره شنیدن آن (تکرار همخوان پایانی) حس می کند.

بنابراین زمان شعر از شب شروع شده و تا اوایل صبح ادامه پیدا می کند. افعال همگی از نوع حرکتی و جنبشی هستند. همچنین شاعر در دو بند ابتدایی از ترکیبات گیاهی (گیاه پنداری) و یا بطور کل، طبیعت گرایی استفاده کرده است. در مورد ضرباهنگ و ریتم شعر با کاهش تعداد مصراعها از بالا به پایین حرکت شعر تندتر و زمان سریعتر می گذرد و در پایان شعر با پدیدار شدن صبح زمان شب پایان یافته است؛ و در نهایت آیا به نظر شما شکل کلی شعر شبیه یک پیچک نیست که بند اول، ریشه های گسترده آن در تاریکی زمین و بند دوم ساقهٔ آن (ساقه معنی) و بند سوم نوك پیچک است که تنهاست و بعد از آن نوك و بلندا، تماشای خدا قرار گرفته که به صورت صبح متجلی شده است؟ علاوه بر این از خاطر دور ندارید که بند اول همچنین شبیه یک حشره است.

اگر در نظر بگیریم که خود تصویر هم جزو معنا محسوب می شود، آنگاه تصویر غالب در کل شعر، شنیداری خواهد بود. «بنابراین محور همه چیز کلام می شود و هر چیزی خود یک کلمه می شود. در این شعر معنی در شکل تبلور یافته است: شاعر از کلمه درختی می سازد، ریشهٔ آنرا زهد زمان می نامد، و ساقهٔ آنرا معنی، کلمه دوست را به این ساقه می وزاند تا بهت را پرپر کند.»[۴] نسبت دادن چنین قدرتی به کلام تنها در «وسعت بی واژه» امکان پذیر است، جایی که «انسان از طریق سخن گفتن به ادراك حاق اشیا می رسد و جهان را مطابق شناخت خود نامگذاری می کند؛ چنان که قرآن کریم می فرماید: وَعلّم آدم الاسماء کلّها و در *سفر پیدایش* آمده است که در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود، یعنی دانش که چون به انسان در زمین می رسد، انسان قادر به اسم گذاری می شود.»[۵] خود سهراب هم جایی می گوید:

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر در ذهن
واژه ای در قفس است.

و سخن آخر اینکه شعر *تا انتها* حضور از شب شروع می شود و در صبح به فرجام می رسد. به نظر ابتدا و انتهای شعر باطلنماست هرچند بی هدف نیست. اما براستی وظیفه این باطلنما چیست؟ می توان اذعان کرد که در شعر سپهری مرگ و زندگی که در ظاهر خلاف آمد (باطلنما) یکدیگرند، درهم آمیخته است، «یک مفهوم است که یک سرش را زندگی و سر دیگرش را مرگ می بینیم:»[۶]

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست
مرگ وارونه یک زنجره است
مرگ در ذهن اقاقی جاری ست
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می گوید

و همه می دانیم
ریه های لذت، پر اکسیژن مرگ است.

پانویس ها

۱ـ بیشتر مقدمه مقاله متعلق است به آقای حسین پاینده که در زمان تحصیل دانشگاهی افتخار شاگردی ایشان در کلاس شعر مدرن انگلیسی و برخی کلاسهای دیگر نصیب اینجانب شد. نگاه کنید به مقالهٔ ایشان در *کیهان فرهنگی* سال هفتم شماره ۳ تحت عنوان «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی (با نگاهی به شعر دنگ از سپهری)». در مجموع شکل گیری این مقاله را مرهون راهنمایی های بزرگوارانهٔ این استاد هستم.

۲ـ جناب آقای دکتر صالح حسینی این مقاله را مورد سنجش عالمانهٔ خودشان قرار دادند و با گوشزد کردن مواردی نگارنده را مورد لطف و عنایت خودشان قرار دادند. از ایشان سپاسگزارم.

۳ـ واژه سیالیّت را وامدار مقاله دوستم آقای فرزان سجودی هستم.

۴ـ دکتر صالح حسینی، *نیلوفر خاموش*، انتشارات نیلوفر، بهار ۷۳، ص ۸۰.

۵ـ دکتر شمیسا، سیروس، نگاهی به سهراب سپهری، انتشارات مروارید، ۱۳۷۲، ص ۱۸۱.

۶ـ همان مأخذ، ص ۸۷.