نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

# بررسی فرمالیستی غزلیات امیرخسرو دهلوی در نگاره‌های نسخه خطی مصور سال ۹۶۶

زهرا لبافیان یزد[۱]، محمود صادق‌زاده[۲*]، سید حسین شهاب رضوی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران، zahra.labbafiyan@yahoo.com
[۲*] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران، sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

**اطلاعات مقاله**

**مقاله پژوهشی**
**شماره ۵۴**
**دوره ۲۱**
**صفحه ۵۰۲ الی ۵۱۸**

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۴
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱

**کلمات کلیدی**
فرمالیسم،
زبان،
موسیقی،
امیرخسرو دهلوی،
ساخت‌گرایی.

**ارجاع به این مقاله**
لبافیان یزد، زهرا، صادق زاده، محمود، & شهاب‌رضوی، سیدحسین. (۱۴۰۳). بررسی فرمالیستی غزلیات امیر خسرو دهلوی در نگاره های نسخه خطی مصور سال ۹۶۶. مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۴)، ۵۰۲-۵۱۸.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۳.۲۱.۵۴.۷.۳

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۱.۲۷۱۷۳۱.۱۵۳۱

## چکیده

نقد فرمالیستی ازجمله رهیافت‌های انتقادی پویایی است که با دوری جستن از رویکردهای فرامتنی و تمرکز بر سازوکارهای درون‌متنی و تحلیل آفرینش‌های ادبی، بوطیقای ادبی را از وابستگی به سایر شاخه‌های دانش بشری رها ساخته و تأمل در ادبیّت یا جوهر هنری و به‌عبارتی تبیین ابعاد زیباشناختی آثار ادبی را مدنظر محققان و منتقدان قرار داده‌است. باتوجه‌به رواج پژوهش‌های صورت‌گرایی در نقد آثار ادبی در دهه‌های اخیر، این مقاله در نظر دارد با بررسی غزلی از امیرخسرو دهلوی بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی، تحلیلی در چشم‌اندازی صورت‌گرایانه، به مختصات و امتیازات زبانی، آوایی، محتوایی، وزنی و زیبایی‌شناختی این غزل بپردازد. در این جستار شکل و ساختار غزلی از امیرخسرو دهلوی با مطلع زیر به یاری نشانه‌های درون‌متنی بازخوانی شده است:

ابر می‌بارد و من می‌شوم از یار جدا  چون کنم دل به چنین روز ز دلدار جدا

بن‌مایهٔ این غزل در ساختار عمودی «فراق معشوق» است که مضمون حرکت، عبور، گذر، دگرگونی و رفتن در همهٔ بیت‌های غزل از آغاز تا پایان گسترش یافته و جریان پیدا کرده است و پیوندی که میان ابیات این غزل دیده می‌شود ساختاری اندام‌وار را پدید آورده است. فرمالیست را می‌توان در نگاره‌های نسخه مصور امیرخسرو دهلوی نیز مشاهده کرد.

**اهداف پژوهش:**

۱. بررسی فرمالیستی غزلیات امیرخسرو دهلوی.
۲. بررسی فرمالیستی نگاره‌های نسخه مصور غزلیات امیرخسرو دهلوی.

**سؤالات پژوهش:**

۱. غزلیات امیرخسرو دهلوی دارای چه مختصاتی است؟
۲. نگاره‌های نسخه مصور امیرخسرو دهلوی دارای چه مختصات زیبایی‌شناختی است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

**مقدمه**

امیرخسرو دهلوی (۶۵۱- ۷۲۵) طوطی زبان‌آور هند از شاعران بنام پارسی‌گوی و بزرگ‌ترین شاعر شبه‌قارۀ هند امیرخسرو است که برخی وی را «سعدی هندوستان» نامیده‌اند. هرچند در گونه‌های مختلف شعر و نثر مهارت داشت، اما شاهکار ادبی وی غزلیات است که واژگان سلیس و معانی دقیق را با هم در خود آمیخته است. «سبک امیرخسرو را می‌توان طلیعۀ سبک هندی دانست که در بیشتر غزل پیرو سعدی بود (نفیسی، ۱۳۸۱: ۱۷). با وجود روند روبه‌رشد پژوهش پیرامون ساختگرایی در دو دهۀ اخیر، کوشش قابل‌توجهی در زمینۀ زبان غزلیات امیرخسرو دهلوی از دیدگاه فرمالیسم صورت نگرفته است؛ درحالی‌که امیرخسرو بیش از شاعران هم عصر یا بعد از خود به «فرم» توجه دارد. از دیدگاه شکل‌گریان وظیفۀ هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفۀ فرم هم چیزی جز احتمالات و تداعی‌ها نیست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۷). بنابراین نحوۀ به‌کارگیری زبان توسط هنرمند با نوع به‌کارگیری آن از سوی دیگران متفاوت است و هنرمند سعی دارد تا اسیر محدودیت مفهومی زبان عادی نشود. امیرخسرو یکی از شاعران هنرمندی است که زبان ادبی را به شکلی متفاوت به‌کار گرفته است. در غزلیات امیرخسرو به‌دلیل سرشاربودن ارتباطات ساختاری آشکار و نهان هنری، بیشترین قابلیت‌ها برای تفسیر و نقد صورت‌گرایی زبان وجود دارد.

تاکنون نوشته‌های فارسی فراوانی دربارۀ نظریۀ فرمالیسم و ویژگی‌های آن و اعمال این نظریه بر متن ادبی خاص انتشار یافته است که بی‌تردید یکی از مهم‌ترین آن‌ها کتاب موسیقی شعر شفیعی‌کدکنی (۱۳۵۸) است. این کتاب از ورود به حوزۀ الفاظ و اصطلاحات پرهیز کرده و براساس جوهر نظریۀ فرمالیسم و با بهره‌گیری از زبان و تعبیرهای علوم ادبی بومی، تحلیل‌های دقیقی ارائه داده است. کوروش صفوی نیز در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» جلد یکم (۱۳۷۱) و جلد دوم در سال (۱۳۸۰) مباحث فرمالیستی را باتوجه‌به رویکرد زبانشناسیک دنبال کرده است. همچنین حسین پاینده در بخشی از کتاب «نقد ادبی و دموکراسی» (۱۳۸۱) و در تألیف و ترجمۀ مقالات متعدد به این رویکرد پرداخته است. سیروس شمیسا نیز در کتاب‌های خود ازجمله «نقد ادبی» (۱۳۹۱)، «نگاهی به سهراب سپهری» (۱۳۷۳) و «نگاهی به فروغ فرخزاد» (۱۳۷۴) دربارۀ نقد فرمالیستی مطالب ارزشمندی را نوشته است. در این زمینه می‌توان به کتاب‌های دیگر ازجمله «نقد ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی» تسلیمی (۱۳۸۸) و «آیین صورتگری با تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر فارسی» اثر طاووسی (۱۳۹۱) اشاره کرد. بشیری و خواجه‌گیری نیز در مقالۀ «بررسی سه غزل سنایی بر پایۀ نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن» انسجام اثر ادبی را حاصل روابط درون‌متنی دانسته‌اند.

این پژوهش به شیوۀ توصیفی - تحلیلی است؛ گام نخست در این عرصه دست‌یابی به منابع اصلی و وقوف مستقیم بر دیدگاه‌ها و نظریه‌های فرمالیست‌ها در آغاز قرن بیستم بود؛ که به‌صورت کامل در بین کتب مفید ترجمه شد و مقالات در سامانه‌های معتبر اینترنتی موجود است؛ مانند آثار رامان سلدن، ایرنا مکاریک، چالرز برسلر و دیگران. مهم‌ترین نکتۀ بعدی جستار و نمونه‌گزینی غزلی از امیرخسرو دهلوی بود که به استناد آن بتوان مبانی نظریه فرمالیسم روسی را بر آن پیاده کرد. اطلاعات لازم در بارۀ این مسئله در بخش بعدی پژوهش ذکر گردیده است.

### ۱. مبانی نظری مکتب فرمالیسم؛ اصول و قواعد

فرمالیسم گرایشی در نقد ادبی روسیه در خلال سه دهۀ اول قرن بیستم بود که بر عوامل تشکیل‌دهندۀ فرم تأکید می‌کرد و درواقع تلاشی برای کشف قوانین ماندگار زبان و ادبیات بود. ویکتور شکلوفسکی و لیچ از نظریه‌پردازان مشهور فرمالیسم هستند (آبرامز، ۱۳۸۴: ۱۰۷). شکلوفسکی در پی دست‌یابی به پاسخ این پرسش بود که چه چیز سبب شاعرانه‌شدن یک شعر می‌شود؛ وی اصول نظریۀ ادبی خویش را «آشنایی‌زدایی» نامید و در مقالۀ خود با عنوان «هنر به‌مثابۀ تکنیک» اعلام کرد که تکنیک و راز زیبایی آفرینی هنر، ناآشناکردن اشیاء است، مشکل‌کردن صورت و پیچیده‌کردن هرچه بیشتر آن تا طول مدت درک مطلب بیشتر شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۴۸- ۳۴۶). ادبیّت (Literainess) یکی از شاخص‌ترین اصول مکتب فرمالیسم روسی است. ادبیّت تفاوتی است که به هنگام مقایسۀ یک متن ادبی با یک متن غیرادبی قابل‌توجه است و به گفتۀ یاکوبسن موضوع ادبیات، بحث در ادبیّت متن است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۴). آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) فرایندی است که موجب می‌شود شیوه‌های معمول در برخورد خوانندگان با آثار ادبی دگرگون شود. این ویژگی سبب می‌شود توصیف‌های گذشتۀ نظریه‌پردازان مبنی بر اینکه «ادبیات صورتی آشنا از جهان است» دور ریخته شود و سبب نگاه تازه‌ای به جهان گردد.

آشنایی‌زدایی مثل تمام شگردها و فنونی است که تمامی‌خصوصیات زبان شعری را از انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانی مخالف با زبان طبیعی و معمولی دربر می‌گیرد و سبب می‌شود که معنی رنگ ببازد و تشخّص زبان، خواننده را از متن باز دارد و متوجه زبان کند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰). «رستاخیز واژگان» نیز ازجمله نخستین واژه‌های معرّف مکتب فرمالیسم بود که شکلوفسکی در سال ۱۹۱۴ آن‌را عنوان نمود. شفیعی کدکنی عوامل برجستۀ رستاخیز واژه را به دو گروه موسیقایی و زبان‌شناسیک تقسیم کرده است. مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد درحقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). از سوی دیگر، مجموعۀ عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن می‌تواند موجب تمایز با رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزۀ مباحث زبان و زبانشناسی و سبک جدید امروز مطرح است از قبیل استعارۀ مجاز، آرکائیسم، ایجاز، ترکیب زبانی، پارادوکس، حذف، حس‌آمیزی و مواردی از این دست (همان: ۱۰).

### ۲. فرمالیسم و زبان؛ صورت و معنا

زبان به‌عنوان یک نظام با همۀ داشته‌هایش اعم از داشته‌های آوایی، واژگانی، دستوری و حتی معنایی مادۀ اصلی نظام ادبیات است. نظریۀ آشنایی‌زدایی با هنجارگریزی و همچنین نظریۀ تفاوت زبان شعری با زبان علمی که اصل و منشأ اولی در آرای فرمالیست‌های روسی و دومی در نظریات آی. ا. ریچاردز و سپس فرمالیست‌های آمریکایی است ضمن آنکه پدیدآمدن ادبیات از مادۀ زبان را بیان می‌کنند، به ما می‌گویند که نظام زبان، مسئله‌ای است و نظام ادبیات مسئله‌ای دیگر (احمدی، ۱۳۷۲: ۱/ ۴۸؛ صفوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۶۳).

در فرمالیسم اصل «تقدّم صورت بر معنا» حرف اول را می‌زند اما فرمالیست‌های روسی هیچ‌گاه وجود معنا را انکار نکردند بلکه تلاش کردند موجودیت متنی آن را از امور برون‌متنی مستقل تلقی‌کنند؛ ضمن آنکه کم‌کم کوشش داشتند تا اصل مکمل «تعیین معنا در صورت، را نیز بر اصل یاد شده بیفزایند و از این رهگذر مفهوم «درون‌مایه» (Theme) را پیش کشیدند (تودروف، ۱۳۸۵: ۲۹۷). البته فرمالیست‌های آمریکایی بر اهمیت معنا در عین تقدم صورت تأکید می‌ورزیدند و وجود آن را بیشتر با همان عنوان «درون‌مایه» هنوز کاملاً مشخص نیست ولی عموماً آن را همان «معنای منطقی» واحدهای اثر می‌شمارند که رسیدن به آن طی فرایند ذهنی اتفاق می‌افتد.

هانس برتنس در کتاب «مبانی نظریه‌های ادبی» معتقد است که «متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطهٔ متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به‌تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به‌واسطهٔ آن کارکرد به کلیت اثر پیوند می‌خورد» (برتنس، ۱۳۸۳: ۵۷). هنگامی‌که عناصر و اجزای اثر هنری بازخوانی و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختار کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی فرمالیستی پدید می‌آید. در چنین خوانشی است که روشن می‌شود «معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶). تحلیل گزاره نزد ساخت‌گرایان و فرمالیست‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. فردنیان دو سوسور گزاره را در ساحت زبان و به‌طور عام بررسی می‌کند و لوازم پیدایی گزاره را در دو محور افقی و عمودی مطرح می‌کند، بدین جهت در نگرش ساخت‌گرایان، زایش مفهوم در گزاره به‌طور هم‌زمان در دو محور معنایی و نحوی صورت می‌گیرد.

### ۳. برجسته‌سازی و نظریهٔ فرمالیستی

برجسته‌سازی به‌معنی عدول و انحراف هنری از هنجار متعارف زبان است. صورت‌گرایان برای توضیح نظریهٔ خود از دو فرایند خودکاری و برجسته‌سازی استفاده کردند به این مفهوم که زبان در استفادهٔ روزمرهٔ آن و در متون علمی و تحقیقی روان و خودکار است و تنها برای انتقال به‌کار می‌رود بی‌آنکه خود موضوعیت پیدا کند؛ در این حال، لفظ برابر معناست اما یک شاعر یا نویسنده با شکستن خط معیار زبان و با کمک وزن، صورخیال، انتخاب ترکیب‌ها و واژه‌های مناسب و گاه جابه‌جایی برخی ارکان جمله زبان را از هنجار کلام روزمره دور می‌کند. در این موارد خود متن نیز موضوعیت پیدا می‌کند و این یعنی برجسته‌سازی. فرایند برجسته‌سازی عامل شکل‌گیری زبان ادبی است. در این فرایند عناصر به‌گونه‌ای به‌کار گرفته می‌شود که شیوهٔ بیان موردتوجه قرار گیرد و ناآشنا گردد. «اصل مهم برجسته‌سازی، کمک به زیبا نمودن متن است. شرط آفرینش ادبی از یک‌سو رعایت اصل زیباشناسی است که نوعی حس زیباشناختی در خواننده ایجاد گردد و از طرفی، عدم‌اختلال در امر ارتباطی و به‌عبارت دیگر، اصل رسانگی کلام می‌باشد، برجسته‌سازی رستاخیز واژگان را در یک متن ادبی در دو گروه موسیقایی و زبان‌شناختی تقسیم می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). موکاروفسکی معتقد است یکی از خصایص برجسته‌سازی، انسجام عناصر برجسته در زبان است. منظور از انسجام هم‌نشینی عناصری است که در حوزهٔ معنایی واحدی قرار گرفته‌اند و درواقع این نظام برجسته‌سازی است که انسجام اثر ادبی را به‌دنبال دارد» (موکاروفسکی، ۱۳۷۳: ۹۵- ۹۴). در حقیقت، در هر اثر ادبی تعادلی میان عناصر برجسته و دیگر عناصر وجود دارد و هرگونه تغییر در این موازنه رابطهٔ حاکم

بر این نظام را مختل می‌کند. «در این فرایند برجسته‌سازی عواملی مانند انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی از اهمیت بیشتری برخوردار هستند (Hassan, ۱۹۸۹: ۵). باید اذعان کرد که به‌کارگیری این فرایند در کابردهای زبان نیز وجود دارد؛ به تعبیری گفتار عادی روزمره نیز شامل مقادیر زیادی برجسته‌سازی است.

هرچند تطبیق و تناظر جزء به جزء میان رویکردهای انتقادی و ادبی غرب با آنچه که در ادبیات ما رخ داده است، ممکن است در نگاه اول قدری ناموّجه به‌نظر برسد؛ در تاریخ ادبیات و هنر ایرانی- اسلامی ما همواره سلسله مباحث و مجادلاتی پیرامون صورت و محتوا وجود داشته است و در این میان همواره عده‌ای اصالت و ارجحیت را به صورت داده‌اند و گروهی به پیروی از اصالت معنا برخاسته‌اند. «اگر در سنت ادبی ما ایرانیان و حتی مسلمانان به‌طور عام دّقت کنیم طرح کلی نگاه ادیبان را یک طرح کاملاً فرمالیستی می‌بینیم و حتی می‌توان گفت اصولاً جز نوعی فرمالیسم در نگاه قدمای ما وجود داشته است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۰). هنگامی‌که خواجه نصیرالدّین طوسی در اساس‌الاقتباس در بحث پیرامون ماهیت شعر، بیش از توجه به معنا بر الزام انفعال نفسانی- یا همان برانگیختگی عاطفی- از رهگذر کاربست مؤلفه‌هایی همچون زبان، موسیقی و حیله‌های صناعتی تأکید می‌کند، یا زمانی که عبدالقاهر جرجانی از علم معانی نحو سخن می‌گوید و چیدمان نحوی کلمات یا قدرت احضار الفاظ مناسب را معیار جمالی خویش معرفی می‌نماید، در حقیقت همچون صورت‌گرایان، ادبیات را هنر واژه‌ها دانسته است و زمانی که جاحظ شعریت شعر را در نقطهٔ تعجب برانگیزی آن متمرکز می‌کند؛ درواقع نقطهٔ تعجب در گفتار او، معادل همان مقولهٔ آشنایی‌زدایی در چشم‌انداز صورت‌گرایان روسی است (همان: ۳۰۰- ۲۹۷).

### ۴. بررسی غزل

برای اطمینان بیشتر از صحت متن، غزل موردنظر از نسخهٔ تصحیح شدهٔ سعید نفیسی انتخاب شده است. باتوجه‌به آنچه که گفته شد، در ادامه شکل و ساختار غزلی از امیرخسرو به یاری نشانه‌های درون‌متنی بازخوانی می‌شود:

ـــر می‌بـارد و من می‌شوم از یـار جـــدا ‌ بون کنم دل به چنین روز ز دلدار جدا
ـــر و بـاران و من و یـار ستـــاده به وداع ‌ ن جدا گریه‌کنان ابر جـــدا یار جـــدا
بزه نوخیز و هوا خـرم و بستان سرسبـز ‌ بـل روی سیـه مانده ز گلـــزار جـــدا
ی مرا در سرِ هر مـــوی ز زلفـت بنـــدی ‌ ه کنی بند ز بنـــدم همه یکبار جـــدا
یده از بهر تو خونبار شده ای مردم چشم ‌ ردمـی‌کن مشو از دیدهٔ خونبار جـــدا
مت دیده نخواهم که بمانـــد پس از این ‌ انده چون دیده از آن نعمت دیدار جدا
یده صدرخنه شد از بهر تو خاکی ز رهت ‌ ود بـرگیر و بکـن رخنـــهٔ دیدار جـــدا
ی‌دهم جان مرو از من وگـرت باور نیست ‌ یش از آن خواهی بستان و نگهدار جدا
سن تو دیر نپایـد چـو ز خســـرو رفتـی ‌ ل شبی دیر نباشد چو شد از خار جدا

(دهلوی، ۱۳۶۱: ۳)

### ۴.۱. بازخوانی سطوح چندگانهٔ شعر

شعر پدیده‌ای است با سطوح مختلف که اصلی‌ترین این سطوح را در دو ساختار بیرونی و درونی می‌توان خلاصه کرد؛ ضمن اینکه هر یک از این ساختارها خود به اجزای فرعی‌تری نیز تقسیم می‌شوند. سطح بیرونی و کلی شعر، قالب آن است اعم از منظوم (کلاسیک و نیمایی) و منثور و سطح بیرونی- جزئی را می‌توان همان وزن و قافیه دانست؛ اما سطح درونی یک شعر اعم از تمامی تصاویر و ایماژهایی است که به‌صورت آرایه‌های بدیعی و صورخیال و در کل سطوح بلاغی یک اثر، فرم زیبایی‌شناسانهٔ آن را پدید می‌آورد. این شعر غزلی نُه بیتی است با وزن (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) بحر رمل مثمن مخبون محذوف. قافیهٔ «دیار، دلدار، گلزار و ...» و ردیف اسمی «جدا». همهٔ بیت‌های این غزل در خدمت بازگویی و بازنمایی مفهوم محوری فراق و جدایی است. از همین رهگذر است که می‌بینیم مضمون جدایی، گذر، رفتن و عبور در تمام ابیات به‌گونه‌ای آشکار گسترش یافته است. ردیف این غزل به‌گونه‌ای شایسته و بسیار متناسب در خدمت مفهوم محوری شعر است. تکرار «۱۲» بار واژهٔ «جدا» در ساختار درونی و ردیف شعر در خدمت همین مفهوم محوری جدایی است که در سرتاسر غزل بر مفهوم محوری «جدایی» تأکید می‌کند:

بیت نخست: «ابر می‌بارد» و «از یار جداشدن»؛ بیت دوم: «وداع» و «گریه‌کنان»؛ بیت سوم: «جدایی بلبل از گلزار؛ بیت چهارم: «بند ز بند جداشدن»؛ بیت پنجم: «دیدهٔ خونبارشدن»؛ بیت ششم: «دور ماندن دیده از نعمت دیدار»؛ بیت هفتم: «دیده خونبارشدن» و «رخنهٔ دیدار»؛ بیت هشتم: «جاندادن در فراغ»؛ بیت نهم: «جداشدن گل از خار» و «دیر نپاییدن حُسن».

حضور گستردهٔ مصوت / آ/ در سراسر غزل عامل دیگری است که به القای مفهوم جدایی و دوری و غم و حزن کمک می‌کند. تکرار فراگیر واکهٔ /آ/ و وزن ملایم غزل به‌صورت توأمان صدای حرکتی همچون باد را تداعی می‌کند و مفهوم گذر، عبور و فراق یار را به ذهن خواننده می‌رساند، گذری همچون شتاب باد. حضور تأثیرگذار واژه‌های درونی شعر که ذکر شد به‌همراه ردیف اسمی (جدا) را از سوی دیگر نباید از نظر دور داشت. این ردیف به‌نوعی تحرک مفهومی شعر را پشتیبانی می‌کند و به‌خوبی نقش خود را به رخ می‌کشد.

یکی از داوری‌هایی که دربارهٔ غزل سبک هندی فراگیر شده این است که هماهنگی ساختاری و ارتباط طولی میان اجزای شعر در این سبک وجود ندارد؛ برای نمونه شفیعی‌کدکنی دربارهٔ ویژگی سبک هندی می‌گوید «خصوصیت برجستهٔ این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سرایندگان آن است که هر بیتی از عالمی ویژهٔ خویش سخن می‌گوید و حتی در یک غزل، گاه معانی متضاد با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۹)؛ اما این نکته در شعر امیرخسرو به‌عنوان یکی از آغازگران «سبک هندی» دیده نمی‌شود.

درنگ شایسته در غزل امیرخسرو نشان می‌دهد که نشانه‌های روشن از پیوند اجزای ابیات در شعر وی به‌خوبی دیده می‌شود که در ارتباط با بن‌مایهٔ اثر همگی در خدمت بیان «فراق و جدایی» هستند و ابیات یکدیگر را به‌خوبی پشتیبانی می‌کنند. این ویژگی هنری یعنی وجود مفهوم واحد، ساختمان شعر را از پریشانی بازداشته است و آن را به شعری منسجم بدل کرده است. برخلاف خصلت «بیت اندیشی در سبک شعر هندی» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۲۰۳).

این غزل، اثری منسجم است. به‌طور کلی دو عامل اصلی در استوار کردن ساختمان این غزل و انسجام‌دادن به آن نقش بنیادین دارد: یکی تناسب و پیوند واژگان متناظر و متناسب و دیگری وجود مفهوم واحد در سراسر غزل که ساختاری اندام‌وار را در کل شعر پدید آورده است. باید به یاد داشت که رشته‌ای که مهره‌های ابیات را در این غزل به‌هم پیوند داده است تنها وزن و قافیهٔ مشترک نیست بلکه عناصری دیگری است؛ بنابراین این غزل از روساختی نسبتاً پیوسته برخوردار است و از این‌رو دریافت پیام شاعر، چندان دشوار نیست. در این غزل همهٔ ظرافت‌های تعبیری و هنری شاعر در خدمت بیان داستان محرومیت از وصال و سرگردانی و غم و اندوهی است که به سبب هجران خواسته‌ای ناخواستهٔ معشوق نصیب شاعر شده است و وی با همهٔ گلایه‌مندی‌ها و حسرت‌های دردمندانه‌اش در آخر به سبک وقوع معشوق را درهم می‌کوبد و او را به‌نوعی از دامن‌گیرشدن آه دردمند خویش برحذر می‌دارد و با تمثیل جدای گل از خار و بیانی پر از تضرّع با بستری عاطفی و پراحساس و غمگنانه به نفرین معشوق می‌پردازد.

با دقت بیشتر در فضای کلّی غزل درمی‌یابیم که جنبه‌های موسیقایی، عناصر تصویری، کاربردهای بلاغی و ترکیب‌های واژگانی و دیگر ترفندها و شگردهای هنری شاعر بر وحدت و یکپارچگی بیشتر پیکرهٔ شعر افزوده است. گفتار ساده و صمیمی امیرخسرو که با احساسی لطیف و عمیق و سوز و گداز و در نهایت بیانی عاشقانه عجین و قرین شده در اوج ایجاز و در قالب نُه بیت بیان شده است و این از ویژگی‌های برجستهٔ شعر غنایی فارسی و به‌ویژه ساختار غزل امیرخسرو است. باتوجه‌به این درون‌مایه به بررسی محورهای کلی غزل و ارتباط عناصر درونی آن با یکدیگر می‌پردازیم.

**۴.۲. بررسی شعر از جنبهٔ زبانی**

**الف) واژگان، ترکیبات و اصطلاحات:** محور بررسی‌های صورت‌گرایان شکل و ساختار اثر هنری است که بخش بزرگی از آن به تحلیل مؤلفه‌های زبانی اثر مربوط می‌شود. «فرمالیست‌ها به‌جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده می‌کوشند متن شعر را به‌منزلهٔ ساختاری عینی و متشکل از واژه، موشکافانه تحلیل کنند تا به‌معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶)؛ بنابراین بررسی ویژگی‌های یک اثر در سطح زبانی، گذرگاهی مناسب برای رسیدن به محتوا و تفسیر متن است در غزل منتخب از دیوان امیرخسرو، عنصر مرکزی در ساختار زبانی واژهٔ «جدا» است که دیگر عناصر سخن در پیوند و هماهنگی با آن دارای معنا و انسجام می‌شوند.

اگرچه امیرخسرو شاعر روزگاری است که سبک عراقی در ایران رایج بوده است؛ اما ساختار زبانی شعر او به سبک خراسانی نزدیک است. «خوانندهٔ شعر او جای جای، لحن سنگین و موقر خاقانی را در کنار بیان شیرین سعدی می‌یابد. گاه اسلوب محکم و لطیف نظامی را با شیوهٔ مؤثر و عمیق سنایی همراه می‌سازد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۲۶۶). این زبان در غزل او نمود بسیار دارد. بسامد لغات فارسی اصیل و کمی لغات عربی در این غزل مشهود است.

**ب) جابه‌جایی ارکان:** در عبارت «چه کنی بند ز بندیم همه یک‌بار جدا» در این کاربرد که می‌توان آن را در دستهٔ فراهنجاری‌های نحوی قرار دارد، شاعر با عدول از قواعد نحوی زبان معیار، مسند را مقدم بر نهاد آورده است.

**۴.۳. کاربرد زبان محاوره و اصطلاحات عامیانه**

از مشخصات برجستهٔ اشعار امیرخسرو اشتمال بر بسیاری از اصطلاحات متداول و کلمات و عبارات عامیانه است. «لحن خاص وی بر محاورهٔ عمومی و زبان تودهٔ مردم نزدیک است، چنان‌که گویی دو نفر بی‌تکلف و صاف و ساده با هم حرف می‌زنند محاوراتی که در کلام امیر است، گاه در کلام هیچ یک از گویندگان یافت نمی‌شود» (رئیسی‌بهان، ۱۳۸۸: ۵۴). به‌کاربردن صورت عامیانهٔ «مردمی‌کن» در عبارت: «مردمی‌کن مشو از دیدهٔ خونبار جدا» نیز قابل توجه است. از نظر فرمالیست‌ها شاعر می‌تواند با استفاده از واژگان زبان محاوره نوعی آشنایی‌زدایی در سخن خویش ایجاد کند. به عبارتی، «استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونهٔ گفتاری در آنچه به هنگام استفاده از گونهٔ نوشتاری زبان خودکار متداول است، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی پدید آورد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲/ ۸۲). تنها میزان استعداد شاعرانگی شاعر است که آن واژهٔ گفتاری را به واژه‌ای هنری تبدیل می‌کند و یا در عبارت: «زود برگیر و بکن رخنهٔ دیدار جدا».

**۴.۴. برقراری انواع روابط معنایی**

فرمالیست‌ها به انواع روابط معنایی بین واژگان معتقدند از نگاه اینان برقرای رابطه‌های معنایی نظیر هم‌معنایی با ترادف، جزءوارگی یا تضمین، تقابل معنایی با تضاد، هم‌آیی با تناسب (collecation) در ایجاد انسجام متن تأثیر به‌سزایی دارد و حاصل آن را نوعی برجسته‌سازی می‌توان شمرد. در این شعر نیز انواع روابط معنایی به‌گونه‌ای چشم‌گیر دیده می‌شود، چنانکه رابطهٔ میان جفت واژگان (ابر و باران)، (سبزه و بستان)، (بلبل و گلزار) به‌صورت تناسب شبکه هم‌آیی تناسب زیبایی را برقرار ساخته است.

فراهنجاری در ساخت فعل: (ابر و باران و من و یار ستاده (ایستاده))، کاربرد برجستهٔ این فعل موجب فراهنجاری در کلام شده است.

**۴.۵. رویکرد موسیقایی**

**میزان تناسب محتوایی با وزن شعر:** فرمالیست‌ها بر این باورند که اجزای یک اثر هنری باید به‌صورت متقابل یکدیگر را پشتیبانی کنند و این اجزا باید در خدمت درون‌مایهٔ اثر انجام وظیفه نمایند (اوتنی، ۱۳۸۲: ۹). از دیدگاه فرمالیست‌ها یکی از مهم‌ترین اجزای سازندهٔ شعر وزن آن است. رنه ولک یکی از بنیان‌گذاران مکتب فرمالیست است که در بحث شعر بر آهنگ و موسیقی بسیار تأکید دارد و معتقد است که تأثیر کلی شعر بر دوش وزن آن است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۲). در تاریخ تطوّر شعر فارسی چند نوع وزن می‌بینیم در بین اوزان یادشده وزن عروضی از دیدگاه فرمالیست مهم‌تر از سایر اوزان است؛ زیرا آهنگ آشکار آن و موسیقی بیرونی‌اش در القای درون‌مایهٔ شعر به‌خوبی می‌تواند نقشی روشن را ایفا کند و لذت‌بردن از آن گویا امری غریزی است و درست به همین دلیل است که در شعر کودکان و عوام، وزن عورضی چشمگیرترین عامل موسیقی محسوب می‌گردد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۵).

خواجه نصیرالدّین طوسی در فصل اول از مقالات نهم «اساس‌الاقتباس» در معرفی و بررسی «بیطوریقا» یا فن شعر ارسطو ضمن اشاره به سنت شعر یونانیان که در سرایشِ اغراضِ تراژدی، کمدی، حماسه و ... از وزن‌های خاص و متناسب استفاده می‌کردند، رعایت تناسب بین خیال و وزن با موضوع شعر را از علل اثربخشی آن داشته هرچند تصریح می‌کند که این شیوه

در روزگار او مهجور شده است (طوسی، ۱۳۶۸: ۵۹۱- ۵۹۰). چنانچه در مباحث نقدالشعر هم دیده می‌شود اغلب منتقدان شعر فارسی در بیان ضرورت تناسب وزن و محتوا به این الگو نظر داشته‌اند.

«بحر رمل یکی از پرکاربردترین بحرها، چه در مضامین شاد و چه در مضامین اندوهگنانه است. این بحر برای غزلِ سازگار با مرثیه، فراق و گله تشخیص داده شده است» (کرمی و مرادی، ۱۳۹۵: ۲۲). آهنگ متین، سنگین و غم‌انگیز این وزن و سازگاری آن با فضای متمایل به حُزن و اندوه و ناامیدی و ناکامی‌در غزل امیرخسرو به‌خوبی هویداست؛ یعنی به‌نوعی رابطهٔ مستقیمی بین وزن و محتوا و ارکان عروضی این شعر با درون‌مایهٔ آن وجود دارد.

**موسیقی بیرونی:** زبان و ساخت‌های زبانی بستر ایجاد موسیقی هستند. از سویی نقش موسیقی در ایجاد انسجام در شعر، موسیقی فرمانروای اصلی است و «در شعر معنی از موسیقی تبعیت می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۴۲)؛ بنابراین در پژوهش‌های ادبی نمی‌توان عامل موسیقایی را نادیده گرفت. شعر موفق و ماندگار شعری است که تمام اجزا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن با یکدیگر تناسب و هماهنگی داشته باشند؛ ازجمله وزن که باید با دورن‌مایه و محتوای شعر سازگار باشد. «اگر شعری در وزن مناسب و دقیق خود شکل بگیرد، به‌خوبی می‌تواند نشانگر عواطف رقیق شاعر باشد و تأثیر شگرف در ذهن خواننده دارد؛ زیرا هیجان و عاطفه و احساسی را که شاعر در سرودن شعر داشته در خواننده زنده می‌کند» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۳: ۲۲). وزن رمل این شعر (فاعلاتن) که یکی از اوزان جویباری، نرم، ملایم، آرام و لحن آن‌ها کشیده و سنگین و برای بیان مضامین انسانی مناسب است. ازآنجایی‌که عنصر عاطفی غالب بر این غزل غم و اندوه است در بیت پایانی به آرامی رگه‌هایی از امیدواری، توأم با نفرت بدان راه می‌یابد که هر دو از حالات عاطفی امیرخسرو که در این وزن به بهترین نحو نمایان شده است.

### ۵. رویکرد زیبایی‌شناختی

خروج از زبان عادی و خودکار همان است که در نزد فرمالیست‌ها به «آشنایی‌زدایی» تعبیر می‌شود. «این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین از نظر فرمالیست‌ها، گوهر اصلی و پایدار هنر است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه نظم‌شکنی نظم خوانده می‌شود، امکان ندارد» (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۹). فرمالیست‌ها صناعات ادبی را ارتباط کلمات با هم در دو محور هم‌نشینی و جانشینی می‌دانند بر این اساس، از نظر آنان انحرافات از نُرم که سبب ایجاد هنرسازه‌های شعری می‌شود در دو دسته‌اند. دسته‌ای از این انحرافات زبانی صورت و برونهٔ زبان را برجسته می‌سازند که آرایه‌های لفظی و صنایع بدیعی هستند. این آرایه‌ها زبان را در سطح ساخت آوایی و در سطح همنشینی واژگان برجسته می‌کنند مانند انواع تشبیه، واج‌آرایی، تکرار و ... . دستهٔ دیگری از آرایه‌ها به ساخت معنای و درونهٔ زبان مرتبط‌اند و با حوزهٔ اندیشه سروکار دارند و به صنایع معنوی معروف‌اند. این دسته آرایه‌ها معنای عادی واژه را تغییر می‌دهد و معنی یا معانی دیگری را بر واژه حمل می‌کنند. این گروه از آرایه‌ها در محور جانشینی واژگان خود را نشان می‌دهند و آرایه‌هایی همچون استعاره، مجاز، کنایه و حس‌آمیزی را شامل می‌شوند. «در نظر فرمالیست‌ها بر اهمیت تشبیه، مجاز و استعاره تأکید شده است. فرمالیست‌ها تشبیه را در محور هم‌نشینی و استعاره‌ها و مجازها را در محور جانشینی قرار می‌دهند.

**۵.۱. تکرار واج (صامت‌ها و مصوت‌ها)**

هم در بحث از موسیقی شعر و هم در بحث زیبایی‌شناسی می‌توان به اعجاز تکرار اشاره نمود. عامل تکرار آن هنگام که به عمد از سوی شاعر صورت گیرد، نوعی برجسته‌سازی محسوب می‌شود و کوششی است آگاهانه برای القای معنی به مخاطب. تکرار علاوه‌بر تأکید و تکیه بر موضوع ضرباهنگی خاص به شعر می‌دهد. یکی از این نوع تکرارها؛ تکرار آشکارِ (واژه) است:

ابر و باران و من و یارستاده به وداع/ من جداگریه‌کنان ابرجدا یار جدا : (تکرار ابر/ من و یار)

ای مرا در سرِ هر موی ز زلفت بندی/ چه کنی بند ز بندم همه یکبار جدا : (تکرار بند)

دیده ازبهرتوخونبارشده ای مردم چشم/ مردمی‌کن مشوازدیدهٔ خونبار جدا: (تکرارخونبار و مردم)

نعمت دیده نخواهم که بماند پس ازاین/ مانده جون دیده از آن نعمت دیدار جدا: (تکرار نعمت و دیده)

دیده صد رخنه شد از بهرتوخاکی زرهت/ زود برگیروبکن رخنهٔ دیدار جدا: ( تکرار رخنه )

نیز تکرار غیرآشکار (تکرار مضمون) فراق و جدایی که مرجع شکل‌های گوناگون از واژگانی است که فراق را می‌رساند در سرتاسر غزل هویداست.

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در صورتی که با محتوا و عاطفهٔ شعر هماهنگ باشد، در القای معانی و مفاهیم و احساس شاعر به مخاطب بسیار مؤثر است. غزل «ابر می‌بارد» از نظر موسیقی درونی با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها تقویت یافته است. نمونه‌هایی از تکرار واج که در تقویت موسیقی درونی شعر مؤثرند:

- تکرار صامت «ر»:

(ابـــر و بـــاران و من و یـــار ستـــاده به وداع/ من جـــدا گریه‌کنان ابر جـــدا یار جـــدا

ای مـــرا در سر هر مـــوی ز زلفت بندی / چـــه کنی بند ز بنـــدم همه یکبار جـــدا)

- تکرار مصوت بلند (آ) تکرار پیاپی این مصوت حالت حزن و اندوه و افسوس شاعر را به مخاطب انتقال می‌دهد:

(ابـــر و باران و مـــن و یار ستـــاده به وداع/ من جـــدا گریه‌کنان ابـــر جـــدا یار جـــدا )

- تکرار صامت «س»:

(سبزه نوخیز و هوا خـرم و بستـــان سرسبز/ بلبل روی سیـــه مانده ز گلـــزار جـــدا)

شاعر با تکرار صامت «س» گویی می‌خواهد حالت روحی خود را که نوعی افسردگی است بهتر نشان دهد.

- صامت «م» نیز در این بیت چنین کارکردی دارد:

(دیده از بهـر تو خونبـــارشدای مردم چشم/ مردمی‌کـــن مشو از دیدهٔ خونبـــار جـــدا)

قرار گرفتن مصوت (ن) و (ب) نیز در واژهٔ (خونبار) صوت (م) را متبادر می‌کند.

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر نوعی موسیقی ایجاد می‌کند که به آن موسیقی درونی گفته می‌شود. «هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقولهٔ موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تضاد و تشابه صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و نیز باید یادآور شویم که قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۲).

نکتهٔ دیگر کاربرد زیبایی‌شناسانهٔ ردیف است. ردیف، علاوه‌بر تقویت جنبهٔ موسیقایی شعر، می‌تواند به ابزاری برای القای معانی و مقاصد موردنظر تبدیل شود؛ چنانکه امیرخسرو با ردیف قراردادن کلیدی‌ترین واژهٔ شعرش یعنی «جدا»، شعر را در تیرس و نگاه مخاطب قرار داده است و به این ترتیب باعث برجستگی واژگان و مفاهیم مورد نظر خود شده است. پورنامداریان معتقد است که نه‌تنها هر یک از انواع موسیقی شعر با تنوعی که از نظر ترکیب هجاها و افاعیل عروضی دارند و می‌توانند بیانگر یک یا چند نوع از عواطف باشند بلکه حروف و کلمات و ترکیبات نیز می‌توانند خاصیت یک وزن را تشدید یا تعدیل کنند و حتی گاهی آن را به‌کلی تغییر دهند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۶۷- ۳۶۶). در این غزل چنان‌که زبان ساده و روان امیرخسرو ایجاب می‌کند مخاطب با ازدحام تصاویر و انبوهی فضاهای ناشی از تصاویر پیچیده و درهم مواجه نمی‌شود، بلکه تصویرها در حد تعادل، به‌جا و متناسب با احساسات شاعر به‌کار رفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که حس اندوه و حسرت شاعر به تمامی‌با توصیف دو فضا و دو نوع دنیای درون و بیرون از زندان به خواننده منتقل می‌شود. محتوا و بار عاطفی این غزل با توصیفات و تصاویر ساده، گویا، بی‌ابهام و در عین‌حال گیرا به تمامی به خواننده منتقل می‌شود و او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در ادامه آرایه‌های شاخصی که جنبهٔ هنری و زیبایی‌شناختی شعر را تقویت کرده است ذکر می‌شود.

**۵.۲. استعاره**

از دیدگاه صورت‌گرایی فرمالیسم، استعاره محصول محور جانشینی کلام است که به‌صورت مجازی به علاقهٔ مشابهت خود را نشان می‌دهد. فرمالیست‌ها استعاره را هنری‌ترین و اصلی‌ترین ابزار و هنر سازه‌ای می‌دانند که شاعر به کمک آن به بیان مفاهیم ذهنی خویش می‌پردازد. سازوکار اصلی در بُعد زیبایی‌شناسی استعاره، سبب خیال‌انگیزی بیشتر کلام می‌شود و معنا را برجسته می‌سازد و نوعی فراهنجاری ادبی پدید می‌آورد و به‌گونه‌ای که می‌توان در بحث و تصویرآفرینی و رویکرد زیبایی‌شناختی آن را مدنظر قرار داد. «باید دانست که کاربرد زبان استعاری در آثار ادبی، نشان از ایستایی متن دارد. شفیعی‌کدکنی در مقایسهٔ ایستایی و پویایی میان تشبیه و استعاره می‌گوید: «تشبیه تصویری نزدیک‌تر به طبیعت و مستقیم‌تر از استعاره است و استعاره در حقیقت تصویری است که از یک تشبیه حاصل شده است و همین تفاوت در نزدیکی و دوری طبیعت است که باعث می‌شود عموماً در تشبیهات حرکت و جنبش بیشتر از استعاره‌ها باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۵۷).

در ابیات آغازین مهم‌ترین عنصر استعاری این شعر که درواقع شالودهٔ شعر را تشکیل می‌دهد؛ ایستادن (ابر و باران) در قالب استعارهٔ مکنیه است. ابری که در سراسر شعر به‌مثابهٔ مخاطبی ذی‌شعور حضور فعال دارد و مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد.

شاعر آنچنان با ابر و باران احساس یگانگی و یکدلی می‌کند که نه‌تنها او را در درد و دلش سهیم می‌داند بلکه او را همچون یاری تصور می‌کند که کنارش ایستاده است. این شخصیت بخشی پایه و اساس انسجام‌بخشی به احساس شاعر است که به‌شکل عبارت استعاری جلوه‌گر شده است؛ گریهٔ ابر نیز اضافهٔ استعاری دیگری است که در این‌جا به میان احساس فراق و اندوه شاعر کمک کرده است: نیز «بلبل روی سیه» که از استعاره از خود شاعر است و «گلزار» که استعاره از معشوق است:

(سبزه نوخیزوهوا خرّم و بستان سرسبز/ بلبل روی سیه مانده به گلزار جدا)

و نیز استعارهٔ «رخنهٔ دیدار» که مقصود حدقهٔ چشم است:

(دیده صد رخنه شد از بهر تو خاکی ز رهت/ زود برگیر و بکن رخنهٔ دیدار جدا)

**۵.۳. تشبیه**

از نگاه فرمالیست‌ها خلق تصاویر زیبا به کمک تشبیهات دارای تخیل خلاقانه و نه تصاویر کلیشه‌ای و تکراری، سبب برجسته‌سازی کلام و در نتیجه موجب تقویت بُعد زیبایی‌شناختی شعر می‌شود. تشبیه یار به «مردمک چشم» و «گل»، «گلزار» و «بند زلف» در این غزل مشهود است.

**۵.۴. کنایه**

در همهٔ تعاریفی که از کنایه ارائه شده، پوشیده سخن گفتن حد مشترک تمامی آن‌هاست. این پوشیدگی خود نوعی خروج از نُرم و هنجار عادی زبان و انحراف از زبان معیار است که موجب نوعی درنگ و تأخیر در ادراک معنا و مفهوم می‌شود و می‌توان از آن به‌نوعی آشنایی‌زدایی تعبیر کرد. باتوجه‌به حال و هوا و فضایی که این شعر در آن سروده شده است کنایه‌های موجود در این غزل با بار عاطفی منفی، حکایت از شرایط اندوهگنای دارد که شاعر در آن غوطه‌ور است: «بند از بند جداشدن»، «دیده خونبارشدن»، «جان‌دادن»، «دیده صدر رخته شدن».

**۵.۵. اغراق**

از نظر فرمالیست‌ها اغراق نیز به‌نحوی عدول از نُرم زبان عادی است (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۷: ۴۳)؛ چراکه شاعر با بزرگ جلوه‌دادن یک امر، موضوع و مطلب موردنظر خویش را برجسته (forgrandic) می‌سازد تا آن را در ذهن مخاطب به‌نوعی حک نماید و بدین ترتیب مفهوم و غرض شعری خویش را به وی القا نماید؛ امیرخسرو در مواردی از این صنعت در غزل مورد بررسی بهره برده است؛ مانند: «دیده صد رخنه شد» و یا در این مصرع: «ای مرا در سر هر موی ز زلفت بندی» که اغراق شاعر در واژهٔ سر هر موی هویداست؛ و یا اینکه از معشوق با بیانی اغراق‌آمیز می‌خواهد جانش را بگیرد و آن را به امانت نزد خویش نگاه دارد:

(می‌دهم جان مرو از من وگرت باور نیست/ پیش از آن خواهی بستان و نگهدار جدا)

البته در این ردیف شعری با سایر ردیف‌های ابیات دیگر تفاوتی وجود دارد؛ ردیف شعری در این‌جا به‌معنای «جداگانه» و «سَوا» است؛ درحالی‌که سایر ردیف‌ها به‌معنای جدایی و فراق است که این نیز نکته‌ای درخور توجه است و خود به‌نوعی سبب برجسته‌سازی زبانی این واژه می‌شود. امیر خسرو در بیت پایانی غزل با بهره‌گیری از نوعی اسلوب معادله اغراق در ناراحتی خویش را به‌خوبی و زیبایی هرچه تمام‌تر بیان می‌کند:

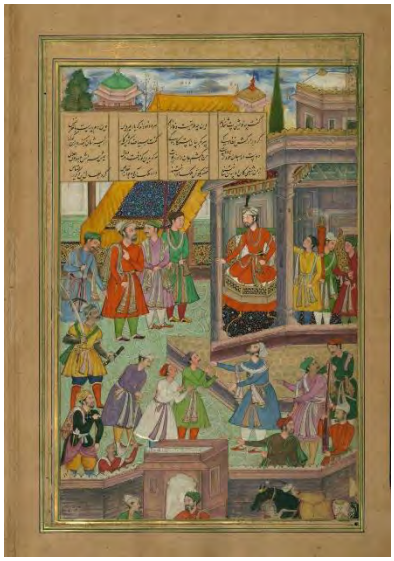
حسن تو دیر نپاید چو ز خسرو رفتی/ گل شبی دیر نباشد چو شد از خار جدا

اسلوب معادله در واقع یک تشبیه مرکب عقلی به حسیات که به آن ارسال المثل یا بیت تمثیل گفته‌اند. اسلوب معادله عنصر غالب سبک هندی در شعر عهد صفوی بود که به آن بیت مدّعا یا مَثَل نیز می‌گفتند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۶۸). منظور از اسلوب معادله، یک ساختار نحوی مخصوص است. اسلوب، معادله‌ای است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند و هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آن‌ها را حتی معناً (نه فقط به لحاظ نحو) مرتبط نکند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۳).

ازآنجاکه اسلوب معادله در یک بیت تولید می‌شود در فرم و صورت زبان را برجسته می‌کند؛ از این‌رو نقش بسیار به‌سزایی در محور همنشینی کلام برعهده دارد. امیرخسرو در بیت آخر به‌صورتی فرم و صورت کلام را پدید آورده است که رفتن معشوق از پیش خویش را معادل جدایی گل از خار دانسته است و این به‌نوعی تناسب و تضاد هنرمندانه واژگان را در خط افقی کلام به‌کار گرفته است. ناگفته نماند که ویژگی اسلوب معادله در سبک هندی یعنی چند قرن پس از امیرخسرو انسجام و رواج کامل می‌یابد اما می‌توان رگه‌ها و ردپای آن را به‌نوعی در غزلیات وی یافت که این موضوع خود می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه باشد و بیش از این مجال پرداختن به آن در پژوهش حاضر نیست. در رویکرد فرمالیستی صورت و محتوای اثر ادبی مستقل از یکدیگر نیستند بلکه محتوا در شکل تبلور می‌یابد و با بررسی شکل و ساختار یک اثر می‌توان به محتوا می‌یابد و با بررسی شکل و ساختار یک اثر می‌توان به محتوا و درون‌مایهٔ آن پی برد. نگاه فرمالیستی به این غزل نشان می‌دهد که شگردهای هنری به‌کار رفته در سطوح مختلف زبان، موسیقی و تصاویر و زیبایی‌شناسی آن رهیافتی است برای رسیدن به آن چیزی که در فکر و اندیشهٔ شاعر جای دارد.

**۶. فرمالیست در نگاره‌های نسخه مصور امیرخسرو دهلوی**

این نسخه در قرن دهم تدوین شده است و به خط نستعلیق است. آغاز و پایان نسخه مذهب به شمسه؛ دارای چهار سرلوحه مذهب «تاج‌دار» که دو تای آن دارای کتیبه زرین است؛ سرلوحه آغازین مذهب «تاج‌دار» با نقوش تزیینی گل باقلم زر، قرمز، لاجورد، سبز و آبی؛ حاشیه‌ها نقوش طلاکاری گل و مرغ و نقوش انسانی، حیوانی و هندسی (تشعیر). مجدول: جدول دور سطور زر، سبز، سیاه و آبی؛ دارای رکابه؛ متن با مرکب مشکی، قرمز و آبی کتابت شده است. در نگاره‌های این نسخه تصاویر شماره ۱ و ۲، نیز به‌تبع نوعِ نگاه شاعر، می‌توان تفکر و اندیشمندی را مشاهده کرد. از سوی دیگر وجوه زیبایی‌شناختی در کاربست رنگ‌ها و چینش تصاویر توانسته به این نگاره‌ها خاصیتی چندبُعدی برای ارائه مضمون ارائه دهد.



**تصویر۱.** نگاره‌های نسخه مصور خمسه امیرخسرو دهلوی. قرن دهم. محل نگهداری: موزه والترز

**تصویر۲.** نگاره‌های نسخه مصور خمسه امیرخسرو دهلوی. قرن دهم. محل نگهداری: موزه والترز

## نتیجه‌گیری

فرمالیسم سیرشناسی ادبیات را از مسیر اصالت مؤلف به اصالت متن می‌کشاند و با این کار زبان را به‌عنوان یکی نظام با تمام داشته‌های آوایی، زیبایی شناختی و موسیقایی آن در رأس اهمیت خود قرار می‌دهد. در غزلی از امیرخسرو که بازخواندیم، پیوند میان واژه‌ها، ردیف، کلمات، صورخیال، موسیقی و جنبه‌های زیبایی‌شناسی غزل سبب خلق ویژگی هنری (وجود مفهوم) در ساختمان اثر شده است که آن را از پریشانی و گسست رهانیده و انسجام درونی خاصی به فرم و ظاهر و

محتوای غزل داده است و پیوندی اندام‌وار میان اجزای این غزل به‌وجود آورده است. تمام اجزاء و عناصر و تصاویر این غزل پیرامون یک درون‌مایه یا مضمون واحد گرد آمده است و امیرخسرو با به‌کارگیری هنرمندانهٔ نکات دقیق فنی و بلاغی و در خدمت گرفتن وزن و ردیف به‌ویژه به ساختاری یک‌دست و منسجم رسیده است. غزل مورد بررسی دارای ساختاری هماهنگ است و بی‌شک هماهنگی میان عناصر سازندهٔ آن اعم از زبانی، آوایی و زیبایی‌شناختی موجب موفقیت شاعر در انتقال احساس و عاطفهٔ اندوه خود به مخاطبان شده است. در سطح زبانی به‌کارگیری واژگانی با بار عاطفی منفی و نیز برقراری روباط معنایی مختلف میان آنان و در سطح موسیقایی با انتخاب وزن سنگین، کشیده و جویباری (فاعلاتن) و در سطح ادبی با تصاویر متناسب با محتوا فضای آکنده از غم و حسرت و اندوه را ترسیم کرده است. از دیگر ویژگی‌های بسیار نامحسوس اما تأثیرگذار و ماندگار بر ذهن و اندیشهٔ مخاطب جهت مقبولیت غزل استفاده از زبانی ساده و صمیمی و گفت‌وگویی درونی با حالتی بسیار عاطفی است که در فرم و ساختار این شعر در تمام ابعاد تأثیر گذاشته است.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**منابع و مآخذ:**

**کتاب**

آبرامز، مایرهوارد. (۱۳۸۴). فرهنگ اصطلاحات ادبی. ترجمه: مهدی شهسواری، تهران: فرهنگ.

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. ج۱، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، چ۲، تهران: مرکز.

برتنس، هانس. (۱۳۸۳). مبانی نظریه‌های ادبی. ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵). نقد ادبی و دمکراسی. تهران: نیلوفر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه. تهران: نگاه.

تودروف، تزوتان. (۱۳۸۵). نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس. مترجم: عاطفه طاهایی، تهران: شرکت انتشارات اختران کتاب.

چخوف، آنتوان. (۱۳۹۲). مرغ دریایی. ترجمه: کامران فانی، چ۲، تهران: قطره.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.

دهلوی، امیرخسرو. (۱۳۶۱). دیوان. به تصحیح: سعید نفیسی، تهران: جاویدان.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). ارسطو و فن شعر. تهران: امیرکبیر.

..... . (۱۳۸۹). با کاروان حله. چ۳، تهران: اساطیر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.

..... . (۱۳۷۷). صورخیال در شعر فارسی. چ۳، تهران: آگاه.

..... . (۱۳۸۳). ادوار شعر فارسی. چ۲، تهران: سخن.

..... (۱۳۸۶). موسیقی شعر. چ۱۰، تهران: آگاه.

..... (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نقد ادبی. چ۲، تهران: میترا.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج۱، نظم، تهران: مرکز.

..... . (۱۳۸۳)، از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران: سورهٔ مهر.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکور.

موکاروفسکی، یان. (۱۳۷۳). زبان معیار و زبان شعر. ترجمه: احمد اخوّت، جلد ۲، اصفهان: کتاب شعر.

نصیرالدّین طوسی، محمد. (۱۳۶۷). اساس‌الاقتباس. تهران: دانشگاه تهران.

نفیسی، علی‌اکبر. (۱۳۸۱). فرهنگ نفیسی. چ۳، تهران: معین.

**مقالات**

اتونی، بهروز. (۱۳۸۲). «آشنایی‌زدایی در غزل حافظ». روزنامۀ همشهری، شماره۳۲۹۹،۱۱ بهمن، ضمیمه ادبیات.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۷). «بازخوانی فرمالیستی غزلی ازبیدل». نقد ادبی، دورۀ ۱، ش۲، (۸- ۲۹).

ذوالفقاری، محسن و همکاران. (۱۳۹۷). «بررسی فرمالیستی شعر ارغوان از هوشنگ ابتهاج در سه حوزۀ زبان موسیقی و زیبایی‌شناسی». فنون ادبی، س۱۰، ش۳، ۴۸-۳۱.

رئیسی‌بهان، مصطفی. (۱۳۸۸). «عناصر بلاغی در شعر امیرخسرو دهلوی». پیک نور، دورۀ۷، ش۱، ۵۸- ۴۷.

عباسلو، احسان. (۱۳۹۱). «نقد صورت‌گرایانه». کتاب ماه، ش ۶۵، پیاپی ۱۷۹، ۹۸- ۹۳.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۷). «نقد گرانیگاهی، روشی برای نقد فرمالیستی شعر». فصلنامۀ نقد ادبی، دورۀ ۱، ش ۳، ( ۱۶۳-۱۳۷).

کرمی، محمدحسین و مرادی، محمد. (۱۳۹۵). «بررسی میزان تأثیر محتوای اشعار بر انتخاب وزن قصاید فارسی پیش از مغول». فنون ادبی، دورۀ ۸، ش ۴، ۳۲-۱۷.

کوپال، عطاالله. (۱۳۹۱). «ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر». فصلنامۀ پژوهش‌های ادبی، س۹، ش ۳۶، ۳۷، ۱۸۵-۱۶۵.

وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۸۳). «ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی». فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، ش ۱ و ۲، ۳۴-۱۹.

**منابع لاتین**

Hasaan,R. (۱۹۸۵). Method in structural linguistics, press Axford university

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی