University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

# Formalist criticism of Faizi Deccani's Elegies

**Shirzad Tayefi**[1]✉ | **Samane Mansouri Alehashem**[2]

1. Corresponding author: Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: taefi@atu.ac.ir
2. Ph. D. of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

**Article history**: Received 5 July 2022; Received in revised form 2 January 2023; Accepted 18 January 2023 Publish 22 September 2024

## Abstract

Literary criticism as a tool to measure the status and value of literary works in their formalistic form is the result of major changes in the approach to these works in the 20th century. This type of criticism, influenced by viewpoints based on linguistics, examines literary texts without regard to external factors in terms of form and with an emphasis on discourse, mode, and genre. In fact, formalist criticism was formed in order to stabilize scientific research in literature and turn it into independent knowledge by relying on components such as extra regularity and deviation rule. In the current research, using the qualitative analysis method, while reading Faizi Decani's elegies based on the main components of this type of criticism, we come to the important point of how the influence of rule-enhancing methods on the elements that make up the word defamiliarizes the external part of the language. And the words, consonants, and vowels have progressed with the highest degree of coherence and balance, in harmony with the emotional atmosphere of the poem. And also the deviation from the rules governing the standard language, under the title of the deviation rule, by using techniques such as simile, metaphor, metonymy, and irony... In its deep structure based on emotions and feelings, it has given a literary function to the language, and as a result of the compatibility of the poem form with the expressed emotions, it has made the poet succeed in inducing emotions and feelings and creating beautiful emotional elegies.

**Keywords**: formalism, Faizi Decani, elegies, defamiliarization, Deviation.

## 1. Introduction

In the school of formalism, literary works are considered as a system in which elements such as vocabulary, meaning, literary arts, grammatical rules, phonetics and poetry, etc., interact with each other in a coherent structure in pursuit of a common goal that is to induce a theme or feeling. In this method, the text in the framework of the general concepts of "defamiliarization or highlighting" the analysis and role of the author, his life and the society in which he lives, is reduced to the point where the author is considered the product of his works and not its origin.

In fact, formalism is based on the fact that the concepts discussed in literary works have existed since the beginning of human thought, it is the art of using words and selecting and using words and literary arts that creates a new phenomenon. The prominent role of the unconscious side of human thought in this process is a strong proof of formalism's emphasis on the text itself instead of external factors. Finally, the formalists, who were looking for the determination of scientific tools, found the theories of linguistics with relative certainty suitable, and formed the school of formalism based on their theories, especially Saussure's opinions. The formalists agreed that the only way to create a literary work is to transform familiar perceptions of the natural world, and they considered it a clear distinction between literary works and other forms of speech. Therefore, in order for literature to be able to continue doing something, it must always change the ways of doing it.

*Journal of Subcontinent Researches*, Vol. 16, No.47, 2024, pp.131-148.
DOI: 10.22111/jsr.2023.42865.2281

© Tayefi, Sh. Mansouri Alehashem, S.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

### 1.1. Research Methodology

In this research, while emphasizing the fundamental issues of the formalism school as the main topic of discussion, we have advanced the research by using the qualitative analysis method based on total induction and with the data collection method and finally validated the findings with sources and documents.

## 2. Discussion

The debate on the function of literary works has a long history; As from the very beginning, despite the insistence on commitment in literature and its social and moral function in the field of Arab literature, people such as ghodamat Ibn Jafar (888-948) and Jurjani (1040-1136) emphasized that poetry should be examined based on its being poetry. In the second half of the 19 th century (1860-1880), the school of Parnassism in France, emphasizing the theory of "art for art's sake", forms a new movement of this kind, or the school of phenomenology (1913) which describes phenomena directly Considering the method of their emergence before any valuation or interpretation, it emphasizes the role of art in social and political life. Until the end of the 19 th century and the beginning of the 20 th century, with the expansion of the modernist attitude, a novel transformation occurs in the face of art, and theorists such as Clive Bell, under the influence of Roger Fry, in 1914 put forward the theory of aesthetics, in which form and formalism are the fundamental characteristics of contemporary art. Finally, a group of like-minded researchers with common tendencies, the most prominent of which were Viktor Shklovsky, Boris Aichenbaum, Yuri Tinianov, and Roman Jacobsen, form a current that in the tense period after the October Revolution in Russia, their opponents call it formalism. At the beginning, formalism was not considered to be an organized organization that had specific principles and statutes, but the formalists' ideas were based on the "Moscow Linguistic Circle" (1915) headed by Jacobsen and the "Association for Research in the Poetic Language of Prose" or "Opoyaz" headed by Sheklovsky and both groups were united in their desire to establish scientific research in literature and turn it into an independent science by using their own special methods. In the continuation of formalism, it is the origin of a movement called New Criticism, which gained wide influence in America and England in 1920-1960 and emphasizes the critic's influence on the texture of the poem and reading the work part by part to get the meaning, and finally it leads to structuralism, poststructuralism and deconstruction.

The main issue of the current research is that the reading of Faizi Deccani's elegies with the components of the formalism school, while revealing the aesthetic aspects of the word, emphasizing the interaction between words and the emotional space of the poem, clearly state the role of this interaction in realizing the poet's goal - emotional impact on the reader. has Paying attention to the communication network of the formal and content elements in the speech and expressing the reasons for the speaker's success in creating a coherent and balanced structural system is possible with formalistic criticism; This is of double importance in elegies due to the reflection of what we refer to as inner pain and the greater impact on the audience, and Faizi elegies are no exception to this, and this shows the high formalistic capacity of Faizi elegies

## 3. Conclusion

In the upcoming research, by reading Faizi Deccani's elegies based on components such as extra regularity and deviation rule, we have made a formalistic criticism of his poems and have reached the following conclusions:

In the deviation rule; Due to the belonging of Faizi's elegies to the Indian style, the tendency towards complicated speech forces the poet to make more efforts to achieve new meanings and themes; Therefore, in terms of form, his poems are greatly influenced by lexical deviation. Syntax avoidance is also one of the tricks that the poet has put in the service of maintaining the weight or adding other rules such as maintaining the rhyme or row and so on. In the meta-normative semantics, the ratio of similes and metaphors to those of metonymy, and irony is higher. Because the poet used these arts to illustrate and beautify the form of speech and his intention was not to create ambiguity in the words .extra regularity; In the topic of phonetic balance, under quantitative balance (weight), the poet has used a weight that is very close to the usual weight of the language; In these weights, it is more possible to approach the language of the poem to everyday language and the text has a high frequency in terms of qualitative balance. added In the syntactic balance, the substitution of a role that

includes the verb, siyaqat al-a'dhad, tansiq al-sefat, and also the substitution of a role that includes rejection, opposite, division, and heart, are less frequent and do not have much place in his verbal style.

The results of the formalistic reading of Faizi's elegies show:

- The poet's approach to lexical weight and balance, in addition to influencing the form, has facilitated the expansion of concepts by penetrating the semantic layers of the work and establishing a balance between weight and real content.

- Faizi's approach to the element of imagination in elegies - which is considered one of the main reasons for the fame and influence of his poetry - in the form of examples such as similes and metaphors, connects the inner and outer worlds together and by conveying thoughts and concepts and emotional matters and An emotion from the isolated and abstract world to the tangible world has brought the word closer to the understanding of the audience.

- His approach to the defamiliarization of thought, which is provided by removing the habit of language and creating a new language in using unfamiliar words and disrupting syntactic rules, makes the reader struggle to understand the meaning, and by understanding the meaning, in addition to the double pleasure, harmony with the feeling and The singer's emotion is also realized; So, in Faizi Decani's elegies, the reader deals with the emotional function of language; Therefore, it is faced with a simple and universal language that requires components such as word repetition and phonetic balances from the perspective of extra regularity and semantic deviations from the point of view of deviation rule, to carry the burden of conveying meanings and images.

**4. References**

Ahani, Gh. (2010), **Ma'ani Bayan**, Tehran: Quran Foundation.

Akbari Habashi, M., Farzi, H.R., Dehghan, A. (2014). "Deviation rule" and lexical strangeness in Bidel Dehlavi's sonnets, **Subcontinen Researches**, 7(23): 7-24.

Alavi Moghadam, M. (2017). Theories of Contemporary Literary Criticism, Tehran: Samt.

Anvari, H. (2013). **Farhang Kenayat Sokhan**, Tehran: Sokhan.

Eagleton, T. (2016). **Introduction to Literary Theory**, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz.

Emami, N. (1990). **Elegy in Iranian Persian literature (until the end of the 8th century)**, Ahvaz: Central Office of Academic Jihad.

Faizi Deccani, A.F. (1983). **Divan Faizi**, introduction by Hossein Ahi, Tehran: Foroughi.

Fotuhi, M. (2019). **Naqd Kheyal: Reviewing the perspectives of literary criticism in Indian style**, Tehran: Roozeghar.

Fotuhi, M. (2019). **Stylology: theories, approaches and methods**, Tehran: Sokhan.

Ghavimi, M. (2004). **Ava wa elqa: An approach to the poetry of the Third Brotherhood**, first chapter, Tehran: Hermes.

Harland, R. (2011). **A Historical Introduction to Literary Theory, from Plato to Barthes**, translated by Shapur Jourkesh and others, Tehran: Cheshme.

Homayi, J. (2009). **Rhetoric Techniques and Literary Industries**, Tehran: Ahura.

Kazzazi, M. (1991). **The Aesthetics of Persian Speech: Bayan**, second edition, Tehran: Markaz.

Mirsadeghi, M. (1994). **Glossary of poetic art**, Tehran: Mahnaz book.

Nikbakht, A., Ansari Pooya, M. (2014). criticism and review of similitude in the Masnavi of Asrar Khodi Iqbal Lahori, **Subcontinent Researches**, 7(22): 135-154.

Payandeh, H. (2014). **Literary Criticism and Democracy**, Tehran: Nilufar.

Safavi, K. (2011). **Introduction to Linguistics in Persian Literature Studies**, Tehran: Elmi.

Safavi, K. (2014). **From Linguistics to Literature**, Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute.

Sahba, F. (2014). Basics of Poetry Aesthetics, **Shiraz Journal of Humanities and Social Sciences**, 22(3): 109-90.

Sartre, J.P. (2013). **What is Literature**, Abolhasan Najafi and Mostafa Rahimi, Tehran: Ketabe Zaman.

Sassani, F. (2013). **Metaphor: The Basics of Thinking and the Tool of Aesthetic Creation**/ Collection of Articles by Umberto Eco and others, first chapter, Tehran: Sure Mehr.

Selden, R., Widdowson, P. (2012). **Guide to Contemporary Literary Theory**, Abbas Mokhber, fifth edition, Tehran: New Design.

Shafi'i Kadkani, M.R. (2011). **Resurrection of Words: Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists**, Tehran: Sokhan.

Shafi'i Kadkani, M.R. (2013). **Imaginary images in Persian poetry: critical research on the evolution of images in Persian poetry and the course of rhetoric theory in Islam and Iran**, Tehran: Aghah.

Shafi'i Kadkani, M.R. (2015). **Poetry Music**, Tehran: Aghah.

Shamisa, S. (2016). **new look at Badie'**, Tehran: Mitra.

Shamisa, S. (2018). **Literary Criticism**, third edition, Tehran: Mitra.

Sojodi, F. (2008). **Applied Semiotics**, Tehran: elm.

Tayefi, Sh., Ramezani, M. (2013). Analytical Approach to Shahriar's Mournings, **Persian Journal of Dhaka University**, 7(7): 73-93.

Zarinkoub, A. (1992). **Right poem, Unmasked poem**, Tehran: Elmi.

**Cite this article**: Tayefi, Sh. Mansouri Alehashem, S. (2024). Formalist criticism of Faizi Deccani's elegies. *Journal of Subcontinent Researches*, 16(47), 131-148. DOI: http//doi.org/10.22111/jsr.2023.42865.2281

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات شبه قاره
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۱۰
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۶۲
Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

# نقد فرمالیستی مراثی فیضی دکنی

شیرزاد طایفی[۱] ✉ | سمانه منصوری آل‌هاشم[۲]

۱. نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. ایمیل: taefi@atu.ac.ir

۲. دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

**چکیده**

نقد ادبی به‌عنوان ابزاری برای سنجش جایگاه و ارزش آثار ادبی، در نوع فرمالیستی خویش حاصل تغییرات عمدهٔ قرن بیستم در رویکرد به این آثار است. این نوع نقد، متأثر از دیدگاه‌های مبتنی بر زبان‌شناسی، متون ادبی را بدون توجه به عوامل بیرونی ازلحاظ فرم و با تأکید بر گفتمان، حالت و گونه بررسی می‌کند. درواقع نقد فرمالیستی به‌دنبال تثبیت پژوهش علمی در ادبیات و تبدیل آن به دانشی مستقل با تکیه بر مؤلفه‌هایی چون قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی شکل می‌گیرد. در جستار حاضر، به‌روش تحلیل کیفی، ضمن خوانش مرثیه‌های فیضی دکنی برپایهٔ مؤلفه‌های اصلی این نوع نقد، به این نکتهٔ عمده می‌رسیم که چگونه برونهٔ زبان با تأثیرپذیری عناصر سازندهٔ کلام از روش‌های قاعده‌افزایی، آشنایی‌زدایی شده و واژه‌ها و صامت‌ها و مصوت‌ها در نهایتِ انسجام و توازن هماهنگ با فضای عاطفی شعر پیش می‌روند و انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار، تحت عنوان قاعده‌کاهی با به‌کارگیری صناعاتی چون تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و... در ژرف‌ساختی برپایهٔ عواطف و احساسات، کارکردی ادبی به‌زبان می‌بخشد و در نهایتِ سازگاری فرم شعر، با عواطفِ مطرح‌شده باعث توفیق شاعر در القای عواطف و احساسات و خَلق مراثی عاطفی و احساسی دلنشین می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** فرمالیسم، فیضی دکنی، مراثی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی

## ۱- بیان مسئله

بحث بر سر کارکرد آثار ادبی، پیشینه‌ای دیرینه دارد؛ چنان‌که از همان آغاز باوجود اصرار بر تعهد در ادبیات و کارکرد اجتماعی و اخلاقی آن در حوزهٔ ادبیات عرب، افرادی چون قدامهٔ ابن جعفر (۹۴۸-۸۸۸ م.) و جرجانی (۱۱۳۶-۱۰۴۰ م.) با تأکید بر اینکه شعر باید براساس شعربودنش بررسی شود، راهی متفاوت در پیش می‌گیرند یا در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم (۱۸۶۰-۱۸۸۰) مکتب پارناسیسم (Parnassism) در فرانسه با تأکید بر نظریهٔ «هنر برای هنر» جریان جدیدی ازاین‌دست را شکل می‌دهد یا مکتب پدیدارشناسی (Phenomenology) (۱۹۱۳ م.) که در توصیف بی‌واسطهٔ پدیده‌ها با درنظرگرفتن نحوهٔ تجلی و ظهورشان، قبل از هرگونه ارزش‌گذاری یا تفسیر، بر نقش هنر در زندگی اجتماعی و سیاسی تأکید می‌کند. تا اینکه اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، با گسترش نگرش مدرنیستی، استحاله‌ای بدیع در مواجهه با هنر به‌وجود می‌آید و نظریه‌پردازی چون کلایوْ بل (Clive Bell)، تحت‌تأثیر راجر فرای (Roger Fry) در سال ۱۹۱۴ فرضیهٔ زیبایی‌شناسی را مطرح می‌سازد که در آن فرم و فرمالیسم، ویژگی بنیادین هنر معاصر تلقی می‌شود و درنهایت گروهی پژوهشگر همفکر با

*مطالعات شبه‌قاره*، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۴۷، ۱۴۰۳، صص ۱۳۱-۱۴۸.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۴ تاریخ ویرایش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

**استناد:** طایفی، شیرزاد؛ منصوری آل‌هاشم، سمانه. (۱۴۰۳). نقد فرمالیستی مراثی فیضی دکنی، *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۶(۴۷)، ۱۳۱-۱۴۸.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

DOI: 10.22111/jsr.2023.42865.2281

© طایفی، شیرزاد؛ منصوری آل‌هاشم، سمانه.

گرایش‌های مشترک که برجسته‌ترین آن‌ها ویکتور شکلوفسکی (Viktor Shklovsky)، بوریس آیخن‌باوم (Boris Mikhailovich Eikhenbaum)، یوری تینیانوف (Yury Nikolaevich Tynyanov) و رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) بودند، جریانی را شکل می‌دهند که مخالفان‌شان در دوران پُرتنش پس از انقلاب اکتبر روسیه به آن عنوان فرمالیسم می‌دهند. در ابتدای راه، فرمالیسم، تشکلی سازمان‌یافته که دارای اصول و اساسنامه‌ای مشخص باشد، قلمداد نمی‌شد؛ بلکه پایهٔ نظریات فرمالیست‌ها بر «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» (۱۹۱۵) به‌ریاست یاکوبسن و نیز «انجمن تحقیق در زبانِ شعرگونهٔ نثر» یا «اوپویاز» به‌ریاست شکلوفسکی استوار بود و هردو گروه در تمایل خود به استقرار تحقیق علمی در ادبیات و تبدیل آن به یک علم مستقل با استفاده از روش‌های ویژه‌ای از آن خود، متفق‌القول بودند. در ادامه فرمالیسم، خود منشأ جریانی موسوم‌به نقد نو (New Criticism) می‌شود که در سال‌های ۱۹۲۰–۱۹۶۰ م. در آمریکا و انگلستان نفوذ گسترده‌ای می‌یابد و بر نفوذ منتقد به بافت شعر و خوانش جزءبه‌جزء اثر برای دست‌یابی به معنا تأکید می‌کند و درنهایت به ساختارگرایی، پساساختارگرایی و ساختارشکنی می‌انجامد.

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر در این است که خوانش مراثی فیضی دکنی با مؤلفه‌های مکتب فرمالیسم، ضمن آشکارکردن جنبه‌های زیباشناختی کلام، با تأکید بر تعامل لفظ و فضای عاطفی شعر، نقش این تعامل در تحقق هدف شاعر –تأثیر عاطفی بر خواننده– را به‌وضوح بیان می‌دارد. توجه به شبکهٔ ارتباطی عناصر صوری و محتوایی موجود در کلام و تبیین دلایل موفقیت گوینده در ایجاد نظام ساختاری منسجم و متوازن، با نقد فرمالیستی ممکن می‌شود؛ این امر در مرثیه‌سرایی به‌دلیل بازتاب آنچه از آن با عنوان سوز درون یاد می‌کنیم و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، از اهمیت مضاعفی برخوردار است که مراثی فیضی نیز از این امر مستثنا نیست و همین امر، گویای ظرفیت بالای فرمالیستی مراثی فیضی است.

**۱–۱– جامعهٔ آماری پژوهش**

جامعهٔ آماری پژوهش حاضر دربردارندهٔ هفت مرثیه‌ای است که فیضی آن‌ها را در رثای شخصیت‌های ذیل سروده است:

– رثای شیخ حسن ساکن کالپی، در بحر متقارب، بر وزن فعولن، فعولن، فعولن.

– رثای ملا احمد تتوی، مؤلف تاریخ الفی، در بحر متدارک، بر وزن فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعل.

– رثای شاه فتح‌الله شیرازی، در بحر هزج، بر وزن مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن.

– رثای محمدکمال، پسر سه‌سالهٔ خود، در بحر مضارع، بر وزن مستفعلن، مفاعیل، مستفعلن، فعل.

– رثای پدر خود، در بحر مجتث، بر وزن مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلن.

– رثای مادر خود، در بحر رمل، بر وزن فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فع لن.

– مرثیه‌ای دیگر در رثای مادر خویش، در بحر رمل، بر وزن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن.

از آنجا که در نقد فرمالیستی، اجزا نه به‌صورت جداگانه، بلکه دررابطه‌با کل متن مورد ملاحظه قرار می‌گیرد، در این بخش از پژوهش به قالب مراثی نیز اشاره رفت. البته فیضی دکنی به کاربرد بحور رمل، هزج، مضارع و مجتث شهره است و اکثر اشعار خویش را در این قالب‌های شعری سروده است.

**۱–۲– پرسش‌های پژوهش**

۱–۲–۱– خوانش مراثی فیضی دکنی با مؤلفه‌های مکتب فرمالیسم چه نکاتی را به متن افزوده و چه ابهاماتی را از کلام زدوده است؟

۱–۲–۲– ظرفیت خوانش فرمالیستی مرثیه‌های فیضی دکنی تا چه سطحی است؟

۱-۲-۳- زبان و تصویر و فکر مندرج در مراثی فیضی دکنی، با کدام‌یک از مؤلفه‌های مکتب فرمالیسم قابلیت خوانش بیشتری دارد؟

**۱-۳- روش پژوهش**

در این پژوهش، ضمن تأکید بر مسائل بنیادین مکتب فرمالیسم به‌عنوان زمینهٔ اصلی بحث، با بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی مبتنی‌بر استقرای تام و با شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها، جستار را پیش برده و درنهایت یافته‌ها را با منابع و سندکاوی استناد بخشیده‌ایم.

**۱-٤- پیشینهٔ پژوهش**

توجه به فرم و ساختار کلام ادبی، پیشینه‌ای به‌درازای قدمت ادبیات در فرهنگ ملل دارد. شمار پژوهش‌های علمی انجام‌یافته در حوزهٔ فرمالیسم، از مجال بحث خارج است؛ اما در زمینهٔ تحلیل فرمالیستی آثار ادبی، می‌توان به چند پژوهش اشاره کرد. در مقالهٔ «بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فرمالیسم روسی» (۱۳۹۸) از احمدرضا نظری چروده و معصومه نظری چروده، شعر نادرپور با مؤلفه‌های فرمالیسم بررسی شده و هنجارگریزی آوایی و نحوی، توازن نحوی، وزن، اختیارات عروضی، جناس و موارد دیگری در تعامل با یکدیگر به‌عنوان عامل انسجام ساختاری شعر وی بیان شده است. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «واکاوی غزل‌های سیمین بهبهانی براساس نظریهٔ فرمالیسم» (۱۳۹۳) که در آن فاطمه رنجبری با راهنمایی رضا ستاری به بررسی غزل‌های سیمین بهبهانی پرداخته، قاعده‌افزایی در دو سطح کمّی و کیفی به‌عنوان مؤلفهٔ برجستهٔ فرمالیسم در اشعار وی بیان شده است. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مقایسهٔ فرم سخن در غزل‌های سعدی و حافظ (با تکیه بر ابیات مشابه)» (۱۳۹۵) که توسط نسرین رضاپور و با راهنمایی ابراهیم محمدی تدوین شده، مهم‌ترین عامل برجسته‌ساز شعر هردو شاعر، قاعده‌افزایی و هنجارگریزی ذکر شده است؛ با این تفاوت که مشخصهٔ شعر سعدی استفاده از آرایهٔ تکرار و تضاد و شعر حافظ، بهره‌گیری از استعاره و ترکیبات فراوان است. در پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان «نقد و بررسی بیست قصیدهٔ خاقانی براساس مکتب فرمالیسم» (۱۳۹٦) نوشتهٔ یاسر سهرابی با راهنمایی علیرضا اسدی، با تأکید بر لفظ‌گرایی خاقانی و هدف کلام در پیچاندن معانی آشنا، این نتیجه حاصل شده که دو عامل هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، نمود بارز شعر خاقانی است. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی جلوه‌های موسیقی بیرونی در غزلیات فیضی دکنی» (۱۳۹۹)، طیبه فلاحتی کهخا با راهنمایی محمدامیر مشهدی به بررسی موسیقی بیرونی و وزن و بحور به‌کاررفته در غزلیات فیضی می‌پردازد. وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در توجه به مراثی و فرم این نوع ادبی از منظر فرمالیسم، آن هم منحصراً با محوریت مراثی فیضی دکنی است.

**۱-۵- ضرورت و اهمیت پژوهش**

اگر ادبیات را نمایش افکار و اندیشه‌های متعالی در قالب بهترین صور بدانیم، برای درک دلیل زیبایی و تأثیرگذاری یک متن، تحلیل بُعد صوری به‌موازات محتوا اهمیت می‌یابد. شیوایی کلام فیضی به‌عنوان یکی از شاعران توانای سرزمین هند، اقتضا می‌کند که برای درک دلیل تأثیرگذاری و زیبایی کلام، با تحلیل و نقد فرمالیستی اشعار، ابزار به‌کاررفته در سخن وی آشکار شود که همین امر ما را به انجام چنین پژوهشی برانگیخت.

**۱-٦- مبانی نظری**

برخلاف تصور بسیاری، فرمالیسم در مواجهه با ماهیت هنر، با تأکید بر فرم و صورت جدای از محتوا، داعیه‌ای بر تقابل صورت و معنا ندارد؛ بلکه محتوا در آن جزئی از اجزای شکل به‌شمار می‌آید و درمقابل، این آثار هنری هستند که در تقابل کامل با واقعیت قرار می‌گیرند. باتوجه‌به خاستگاه این مکتب، یعنی روسیه، کشوری که در آن همهٔ امور در خدمت سیاست قرار داشته و تعهد سیاسی در اغلب زمینه‌ها در اولویت قرار می‌گیرد، طبیعی است که ارزیابی اثر هنری بدون ارتباط با محیط و

زمانه غوغایی برپا کرده و با واردکردن حملات شدید بر پیکرهٔ این مکتب، به‌اتهام اعتقادات ضدتاریخی، درنهایت (۱۹۲۸ م.) به انحلال آن بینجامد. در همین دوران اندک‌حیات، فرمالیسم دو دورهٔ کاملاً مجزا را ازسر می‌گذراند؛ فرمالیسم سال‌های ۱۹۲۱-۱۹۱٦ م. که با آثاری چون «رستاخیز واژه‌ها» و «هنر همچون صناعت» شناخته می‌شود و مشخصهٔ اصلی آن، تحلیل متن، بیشتر براساس زیباشناسی اثر -فارغ از مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی- است و دوران بین سال‌های ۱۹۲٦-۱۹۲۱ م. که فرمالیسم، اندیشه‌های متعادل‌تری در زمینهٔ توجه به فرم و شکل به خود می‌گیرد و پیوند بین نظریه‌های فرمالیستی و اجتماعی و راه‌یافتن مسائل برون‌متنی به تحلیل متون از دستاوردهای این دوران است. این تحولات حاصل تفکرات شکلوفسکی است که در سال ۱۹۲٦ م. ضمن انتشار شرح‌حالی «از نیروها و عوامل مؤثر در هنر که فراتر و برتر از حوزهٔ زیبایی‌شناسی است، بحث [به‌میان می‌آورد]. این در حالی است که [پیش از آن] عقیده داشت که هنر ربطی به زندگی ندارد. وی به‌تبع از باختین، باور بر این داشت که متون گذشته با متون امروز و متونی که فردا نوشته خواهند شد، رابطه دارند و بین آن‌ها مکالمه است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱٦۹). به‌این‌ترتیب، در مطالعات آن‌ها نه‌تنها گرایش محض به صورت و معنا دیده نمی‌شود، بلکه برعکس در بسیاری موارد بیشترین توجه آن‌ها به محتوا و معنای متن ادبی معطوف می‌شود و نه صورت و لفظ (صفوی، ۱۳۹۱: ٤۸۲).

بعد از سال ۱۹۲۸ م. نیز مرکز مطالعات فرمالیستی به چکسلواکی منتقل شد و در محفل زبان‌شناسی پراگ در حلقهٔ یان موکاروفسکی (Jan Mukarovsky)، رنه ولک (Rene Wellek) و یوری تینیانوف (Yury Tynyanov) در رکود، به حیات خود ادامه داد. سرانجام پس از یک دوره رکود، در سال ۱۹۳۰ م. گروهی به‌نام «نئوفرمالیست‌ها» یا «منتقدان نو» رویکردی انتقادی برمبنای نظریهٔ فرمالیست‌ها شکل دادند که فرمالیسم روس را با تأکید بر عناصر فرمی در یک ساختار جدید احیا می‌کرد و عمده‌توجه آن به هنر سینما معطوف بود.

**۱-٦-۱- مؤلفه‌های فرمالیسم**

در مکتب فرمالیسم، آثار ادبی به‌مثابه سیستمی درنظر گرفته می‌شود که عناصری چون لفظ، معنا، صناعات ادبی، قواعد دستوری، آواشناسی و شعری و... درون ساختاری منسجم به‌دنبال هدفی مشترک که القای موضوع یا احساس باشد، با یکدیگر در تعامل‌اند. در این روش، متن در چارچوب مفاهیم کلیِ «آشنازدایی یا برجسته‌سازی» تحلیل شده و نقش مؤلف، زندگی او و اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، تا جایی تقلیل می‌یابد که «مؤلف محصول آثار خود به‌حساب می‌آید، نه منشأ آن» (پاینده، ۱۳۹٤: ۲۵).

درواقع فرمالیسم بر این است که مفاهیم مورد بحث در آثار ادبی، همواره از آغاز اندیشهٔ بشر وجود داشته است. این هنرِ استفاده از ابزار کلام و گزینش و بهره‌گیری از واژگان و صناعات ادبی است که پدیده‌ای جدید را خلق می‌کند. نقش برجستهٔ جنبهٔ ناخودآگاه اندیشهٔ بشری در این جریان، دلیل محکمی است بر تأکید فرمالیسم‌ها به خود متن به‌جای عوامل بیرونی. سرانجام فرمالیست‌ها که به‌دنبال تعیین ابزار علمی متقن بودند، نظریات زبان‌شناسیِ با قطعیتی نسبی را مناسب یافته، مکتب فرمالیسم را برمبنای نظریات آنان، به‌ویژه آرای سوسور شکل دادند. فرمالیست‌ها با اتفاق نظر بر اینکه تنها راه خلق اثر ادبی، دگرگون‌سازی دریافت‌های مأنوس از جهان طبیعی است، آن را وجه تمایز بارز آثار ادبی از اشکال دیگر گفتار بر شمردند؛ بنابراین «ادبیات برای آنکه بتواند انجام یک کار را ادامه دهد، باید همواره راه‌های انجام آن را دگرگون سازد» (هارلند، ۱۳۸۱: ۲٤۳). شفیعی کدکنی این فرایند را به ارتباط صدای امواج و ساحل‌نشینان مانند می‌کند که ساحل‌نشینان به‌دلیل عادت‌کردن ادراک‌شان به صدای امواج دریا، صدای امواج را نمی‌شنوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲٤۳). پس با برهم‌زدن دریافت‌های مأنوس از جهان اطراف و دست‌یافتن به ادراکات جدید و غیرمنتظره در جهانی دیگرگون است که لذتی زایدالوصف حاصل می‌آید. صفوی به‌نقل‌از لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، برجسته‌سازی را به دو دستهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تقسیم می‌کند

(صفوی، ۱۳۹٤: ٤۳) که هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی در سه گروه هنجارگریزی واژگانی، نحوی و معنایی بررسی می‌شود و قاعده‌افزایی سه سطح آوایی (توازن کمّی و کیفی)، واژگانی و نحوی (هم‌نشین‌سازی و جانشین‌سازی) را دربر می‌گیرد. البته باید توجه داشت که این نظریات برپایهٔ ادبیات سرزمینی است که در آن شکل گرفته و بهتر است پس از ورود به حوزهٔ ادبیات هر کشوری، با بومی‌سازی، از درصد خطای آن در شناخت دقیق آثار ادبی کاسته شود؛ ازاین‌رو شمیسا می‌گوید: «به هر موردی نمی‌توان برجسته‌سازی گفت. مثلاً در زبان فارسی باید برجسته‌سازی را در استعارهٔ تبعیه جست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

## ۲- بحث

### ۲-۱- هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی

خلق اثر ادبی در گرو عدول از هنجار و قوانین حاکم بر کلام است که این امر به‌میزان آگاهانه‌تربودنِ بهره‌گیری سراینده، بر ادبیّت متن می‌افزاید و به پیدایش سبک شخصی منتهی می‌شود. طبیعتاً هر فراهنجاری در کلام به آفرینش ادبی نمی‌انجامد؛ بلکه عدول از هنجار در محدودهٔ تعاریف و تقسیماتی اتفاق می‌افتد که تهدیدی برای انسجام متن به‌حساب نیاید. «ازاین‌رو فرمالیسم درصدد کشف راز ادبیّت متن با روش علمی با تجزیه و تحلیل عناصر موجود متن» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۷۳)، بر می‌آید. هنجارگریزی زبانی یکی از اساسی‌ترین مفاهیم فرمالیست‌هاست که در آن نویسنده با استفاده از ترفندهای زبانی و ابزارهای دستوری و آوایی، تلاش می‌کند با به‌کارگیری عناصری نامتعارف، از میان امکانات بالقوهٔ زبان و «دگرگون‌سازی قاعده‌های آشنا و بیگانه‌سازی مخاطب با اندوخته‌های ذهنی خود» (اکبری حبشی و فرضی، ۱۳۹٤: ۸)، مفاهیمی تازه و بدیع خلق کند که با دشوارسازی ادراک معانی، لذتی مضاعف برای خواننده فراهم آورد و به‌موازات هنری‌بودن، بر زیبایی کلام بیفزاید؛ ازاین‌رو فراهنجاری‌ها به فراهنجاری آوایی، دستوری یا نحوی، واژگانی، خطی یا نوشتاری، گویشی، سبکی یا بافتی، زمانی یا باستان‌گرایی، آرکائیسم و معنایی تقسیم می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰: ٤۲) که مطابق بسامد هنجارگریزی‌ها در مراثی فیضی، در پژوهش حاضر بر فراهنجاری واژگانی، نحوی و معنایی تأکید خواهیم داشت.

#### ۲-۱-۱- هنجارگریزی واژگانی

یکی از تکنیک‌های برجسته‌سازی کلام، هنجارگریزی واژگانی است که در آن با عدول از واژگان زبانِ هنجار و بهره‌گیری از واژگان و ترکیبات بدیع برای غریب‌سازی و برجسته‌سازی کلام مواجه هستیم. درواقع با این روش، نویسنده واژگان خودساخته‌ای را در متن به‌کار می‌گیرد که ضمن تبعیت از قواعد لغوی و معنایی زبان هنجار، مفاهیم و بار معنایی جدیدی را بر متن می‌افزاید. به باور سارتر، هنرمند در «شعر، واژگان را همچون نثر به‌کار نمی‌گیرد. حتی باید گفت که آن‌ها را اساساً به‌کار نمی‌گیرد. باید بگوییم که به آن‌ها استفاده می‌رساند» (سارتر، ۱۳٦۳: ۱۸).

این برجسته‌سازی و شعریت‌بخشیدن به کلام به‌روش‌های متعددی ممکن می‌شود؛ «ازجملهٔ [آن]، کاربرد نامتداول واژگان ترکی، عربی و مغولی، افزودن الف در آغاز کلمات، ابداع ترکیبات ناب و نادر، واژه‌های کهن، واژه‌های گویشی و لهجه، نام محلی و واژه‌های مربوط به یک علم خاص» (فتوحی، ۱۳۹۰: ٤٤-٤۳) است. در مراثی فیضی، هنجارگریزی واژگانی در قالب واژگان و ترکیبات نو بروز می‌یابد؛ چنان‌که در ابیات ذیل، واژگان بسیاری را می‌بینیم همچون کواکب (ستارگان)، مساهم (شریک و انباز)، مضاهی (مشابه)، کماهی (همچنان که هست)، شیون (ج شین، به‌معنی زشتی و عیب) که درک آن برای مخاطبِ نامأنوس و ناآشنا با کلام فیضی، دشوار خواهد بود؛ به‌ویژه اگر ازنظر زمانی، فاصلهٔ قابل‌توجهی با دورهٔ مورد بحث داشته باشد.

نه در نور با او ولکب هاه — نه در قدس با او لایـ ـاه
بر آیند ة ری‌ی‌یتـ ـ ضمایش — ظهور شیون و ـقیق ـاه
(فی ـ ـ، ۱۳۶۲:

(۱۲۲

این ابیات در مرثیهٔ «حسن ساکن کالپی» سروده شده که در آن، نمونه‌های فراوانی از این نوع فراهنجاری را شاهد هستیم. می‌توان چنین ادعا کرد که شاعر از این نوع فراهنجاری بیشتر برای قدرت‌نمایی و نشان‌دادن توان شعری خویش بهره می‌گیرد. چنان‌که شواهد گویای آن است، به‌کارگیری این نوع فراهنجاری در تمام دوره‌های ادبی یکسان نبوده و همواره سیری صعودی داشته است. در سبک هندی، این سیر، شتاب بیشتری به خود می‌گیرد و مشکل‌پسندی و گرایش به پیچیده‌گویی، شاعر را به تلاش‌های مضاعف در دستیابی به معنی و مضمون تازه وادار می‌سازد؛ «معنایی که اگر در شعر پیچیده شود و به‌سادگی به ذهن مخاطب نیاید، اعجاب و تحسین او را بر می‌انگیزد. کوشش برای یافتن چنین مضامینی، یکی از دغدغه‌های بزرگ شاعران سبک هندی [بوده] است» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۳۸) که در کلام فیضی نیز نمود بارزی دارد. در مرثیه‌ای که فیضی در رثای امیر فتح‌الله شیرازی، دانشمند ایرانی–هندی، سروده است، باز بسامد بالایی از این نوع هنجارگریزی را شاهد هستیم:

.. .. .. ی نشیند در - ل فلاطون خرد را ـا دانش ا مما افتد
مه ه آذ . . . . همه خونابة ادبار در کاس کرا افتد
(فی ـــــ، ۱۳۶۲:

(۱۴۹

در این ابیات علاوه‌بر کاربرد کلمات نامأنوس، ترکیب‌سازی و مضمون‌آفرینی ناشی از آن را نیز شاهد هستیم که مختص کلام فیضی است و به سبک خاص شعری او تعلق دارد؛ یعنی ترکیب‌هایی چون «کلک نادانی»، «صماخ دل»، «فلاطون خرد»، «ساز دانش»، «گنجینهٔ اقبال»، «خونابهٔ ادبار»، «کاس کرام» که شاعر با استفاده از آن‌ها دغدغهٔ خویش در ایجاد ابهام و دشواریابی کلام را فرو می‌نشاند. گویی وی همواره در تلاش برای ابداع واژه یا به‌کارگیری واژگان کهن برای ایجاد ابهام در کلام بوده که گاه حتی این امر خوانندهٔ ناآشنا به فرهنگ لغات او را تا حد حیرت و استیصال می‌کشاند.

نمونه‌های بیشتر: لُب (ص ۱۳۲)؛ حالیا (ص ۱۳۲)؛ سودن (ص ۱۳۲)؛ شناهی (ص ۱۲۲)؛ صیحه (ص ۱۳۲)؛ معرفت انتباهی (ص ۱۳۲)؛ مستکملان (ص ۱٤۹)؛ صلب قضا (ص ۱٤۲) و...

**۲-۱-۲- هنجارگریزی نحوی**

یکی از برجستگی‌های بارز زبان ادبی، دخل‌وتصرف در بخش نحوی دستور زبان و برهم‌ریختن ارکان جمله است؛ به‌گونه‌ای که قواعد معمول جمله‌بندی و هم‌نشینی کلمات را دگرگون سازد. شفیعی کدکنی دشوارترین نوع آشنازدایی را متعلق به فراهنجاری نحوی می‌داند؛ چراکه ازسویی محدودترین امکانات و حوزهٔ اختیار و انتخاب و ازسویی‌دیگر بیشترین حوزهٔ تنوع‌جویی زبان، در قلمرو نحو زبان اتفاق می‌افتد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰).

فراهنجاری در قواعد نحوی، ازجمله ابزارهایی است که کلام شاعر را از زبان هنجار، متمایز می‌کند و به آفرینش شعر می‌انجامد. به اعتقاد صفوی، این نوع هنجارگریزی در خدمت حفظ وزن یا قاعده‌افزایی‌های دیگر، ازقبیل حفظ قافیه یا ردیف و جز آن قرار دارد (صفوی، ۱۳۹٤، ج ۲: ۸۰). درخور تأمل است که جابه‌جایی اجزای کلام و خروج از حالت طبیعی هم‌نشینی کلمات، باعث برجسته‌سازی و انتقال بهتر اندیشه به مخاطب می‌شود؛ چنان‌که در بیت ذیل با کاربرد ترکیب وصفی مقلوب «نارس‌میوه»، علاوه‌بر تحقق هدف شاعر بر تشخص و برجسته‌سازی صفت، تأثیر بر موسیقی کلام نیز مشهود است. همچنین این فراهنجاری، عینیت‌گرایی و دقت‌نظر شاعر در توصیف شخصیت‌های کلام را به‌نمایش می‌گذارد. شاعر در ابیاتی از روزگار دلگیر و فسردهٔ پس از مرگ فتح‌الله شیرازی به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که خواننده به‌راحتی با او همذات‌پنداری کرده، با خواندن این ابیات در فضای آن شرایط قرار گیرد.

دل ـتکملان ههر در نقق ـ ابد مانند چو نارس‌میوه‌ای‌کک ـ شد ـا، نگگه نیم‌خا افتد
(فی ـــــ، ۱۳۶۲:

(۱۴۹

نمونه‌های بیشتر برای ترکیب مقلوب: تازه‌نخل (ص ۱۲۳)؛ قیامت‌گونه آشوبی (ص ۱٤۹)؛ آتشین‌خروش (ص ۱٥٦)؛ سیاه‌نامه (ص ۱٥٦)؛ آتش‌فکن شراره (ص ۱٥۸)؛ سی‌ساله‌مرد (ص ۱٥۸) و... .

از دیگر جابه‌جایی‌های معمولِ اجزای کلام در مراثی فیضی، جابه‌جایی در اجزای فعل مرکّب است که نوعی فراهنجاری نحوی و برخلاف زبان معیار است. در نمونهٔ ذیل، شاعر برای رعایت قافیه و ایجاد موسیقی در کلام از این جابه‌جایی سود برده است:

چه باد خلاف و یدا ت نگگه  شه شتی دریادن شد تباهه
(فیضی، ۱۳٦۲: ۱۲۲)

شاعر به‌جای ترکیب «تباه شد» از ترکیب «شد تباه» استفاده می‌کند؛ نمونه‌های بیشتر برای برهم‌زدن ترکیب جمله: صص ۱۲۳؛ ۱٤۹؛ ۱٥۰؛ ۱٥٦؛ ۱٥۸؛ ۱٦۳ و... .

هرچند این نوع هنجارگریزی نیز از بسامد قابل‌توجهی برخوردار است؛ بسامد آن درحد بسامد هنجارگریزی واژگانی نیست و در مراثی فیضی کاربرد آن را می‌توان در حفظ وزن و قافیه‌سازی خلاصه کرد.

**۲-۱-۳- هنجارگریزی معنایی**

اصلی‌ترین کارکرد اثر ادبی، خلق افق دید جدید با نامأنوس‌سازی مسائل خوگیر ذهن و اندیشه است. درواقع «هنجارگریزی معنایی یعنی تخطی معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ آوایی واژگان؛ به‌عبارت‌دیگر یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کارکرد واژگان در زبان معیار یا به‌عبارت‌دیگر، در نقش ارجاعی زبان» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۳) است و به کاربرد واژه‌ها و ترکیب‌ها در معنایی متفاوت از معانی متعارف آن‌ها اشاره دارد؛ البته این عدول از هنجار باید در چارچوب زبان اتفاق بیفتد و آسیب به قواعد هنجار را درپی نداشته باشد؛ بنابراین ما در بحث هنجارگریزی معنایی، با صنایعی چون استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه و... مواجه هستیم که پیش از این در بلاغت سنتی، ذیل صنایع بیانی و بدیعی مطرح می‌شد. استفاده از این تمهیدات در محور جانشینی با درهم‌شکستن هنجارهای معمول زبان، ذهن مخاطب را با چالشی جدی روبه‌رو می‌کند که ایگلتون معتقد است این امر توجه مخاطب را به فرایندهای مادی خود زبان می‌کشد و بدین‌ترتیب دریافتی جدید برای خواننده به‌ارمغان می‌آورد (ایگلتون، ۱۳۸٦ :۱۳۷).

**۲-۱-۳-۱- تشبیه**

در نوع ادبی مرثیه، همواره با بیان عواطف و احساساتی سروکار داریم که انتقال آن به گوینده، سازوکار خاصی را می‌طلبد. تشبیه از جملهٔ ابزاری است که در بیان این عواطف به‌کمک شاعر می‌آید و «پنهان‌ترین و پیچیده‌ترین [مفاهیم] را به واضح‌ترین بیان تبدیل و نزدیک می‌کند» (نیکبخت و انصاری پویا، ۱۳۹٤: ۱۳۸)؛ ازاین‌رو بسامد آن در مراثی فیضی درخور توجه است.

سسه پهرهٔ برانگیه ابر یه‌رو  ککه بلوران‌نند اشکی و برق آهه
(فیضی، ۱۳٦۲: ۱۲۳)

شاعر، بدون دستوری مؤکد و صریح، زیرکانه تصویری از تجربهٔ تلخ خویش (تأثر از مرگ حسن ساکن کالپی) در ذهن مخاطب می‌آفریند. وی با بهره‌گیری از آرایهٔ تشبیه و جان‌بخشی، آسمان و باران و رعد را برای برانگیختن مخاطب به‌کار می‌دارد تا با خیال‌انگیزی و کوشش ذهنی بیشتر، در عین هم‌نواشدن با احساسات او، از هنجارهای معنایی فراتر رفته، قدرت زبان را به‌نظاره بنشیند.

بر خاک ریخت‌ههچهوگگل آن تاه‌رو  خورشیدپاره‌ای به مهین شد فرو دریغ
(هیا: ۱٥۸)

تصویرسازی یکی از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ شعرای سبک هندی است؛ شاعر اینگونه در رثای فرزند خویش، محمدکمال، تصویری تأثیرگذار می‌آفریند که بخش اصلی پیکرهٔ آن را تشبیه شکل می‌دهد. وی با حفظ کارکرد اصلی کلام در انتقال احساس غم و اندوه، کارکردهای زیبایی‌شناختی را نیز محقق می‌سازد. در این بیت، اغراقی بلیغ وجود دارد که به‌عقیدهٔ زرین‌کوب بر اینکه اغراق شاعرانه در وصف اشخاص، نکته‌ای کلیدی در شکل‌گیری مراثی است (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱٤٥)، صحه می‌گذارد. با تعمق در مراثی فیضی می‌توان چنین ادعا کرد که بعد از استعاره، تشبیه از پربسامدترین تصویرهای هنری به‌کاررفته در این اشعار محسوب می‌شود و این دو ابزار تصویرسازی، با سرشارکردن کلام از احساس و عاطفه، جزء جدانشدنی نوع ادبی مرثیه تلقی می‌شوند و نیز با نگاهی بر تشبیهات به‌کاررفته می‌توان چنین نتیجه گرفت که در تشبیهات این مراثی، غلبه بر عناصر طبیعی و جلوه‌های آن است و این خود گویای آن است که فیضی در مراثی، بیشتر دیدگاه طبیعت‌گرایانه دارد؛ نمونه‌های بیشتر: صص ۱۲۲؛ ۱۲۳؛ ۱۳۱؛ ۱۳۲؛ ۱۳۹ و... .

**۲-۱-۳-۲- استعاره**

ماهیت احساسی و عاطفی مرثیه، آن را در زمرهٔ ادبیات غنایی قرار می‌دهد؛ ازاین‌رو در این شکل خاص از شعر، عنصر عاطفه، احساس و تخیل بر جنبه‌های دیگر غلبه دارد؛ به‌ویژه در مرثیه‌های سروده‌شده در مرگ عزیزان و بستگان که به‌دلیل پیوند عاطفی عمیق میان سراینده و متوفی، جزو مؤثرترین و پراحساس‌ترین اشعار به‌حساب می‌آیند؛ ازاین‌رو استعاره به‌عنوان ابزاری که نقش مهمی در مفهوم‌سازی عواطف و ساختار تصاویر شعری دارد؛ به‌ویژه در نوع استعارهٔ مفهومی و تصویری آن – که «دو تصویر با هم ادغام می‌شوند، دو چیز با خودشان متفاوت می‌شوند و درعین‌حال می‌توان آن‌ها را تشخیص داد و دورگه‌ای بصری (و نیز مفهومی) متولد می‌شود» (ساسانی، ۱۳۸۳: ٥٦)– در بیان مفاهیم عاطفی شاعر و تأثیر مضاعف بر مخاطب، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند و اینگونه شاعر «از تمام امکانات برای انتقال عواطف خود و ایجاد تألم و التهاب در خواننده استفاده می‌کند» (طایفی و رمضانی، ۲۰۱۳: ۸٦)؛ چنان‌که فیضی در مرگ فرزند خویش با به‌کارگیری استعاره‌ای تصویری، متناسب با احساسات خویش، شرط اساسی مرثیه را که همانا لطافت، رقت و دلنشینی در کلام است، محقق می‌سازد و بدین شکل مخاطب را با سوز درون خویش همراه می‌کند:

ای همدمان! چراغ‌ممن ا تندبادمُرد آتش نید خانه‌ککه شمع‌ممرادمُرد
(فیـــــ، ۱۳۶۲: ۱۵۷)

شاعر با بخشیدن کاربردی استعاری به «چراغ»، «تندباد» و «شمع مراد»، تصویری تأثیرگذار از لحظات پر از غم و اندوه در مرگ فرزند خویش خلق می‌کند که هرچند انتقال دردی این‌چنین با دشواری خاصی روبه‌رو است، اما با تصویر خلق‌شده، امکان درک و هم‌نوایی با او سهل‌تر می‌شود.

همچنین در بیت:

در شرح غـــ، خ یـــده‌روان ا ـت خلمـــه‌ام ککـــا هه چگونـــه این‌همـــه‌ککـــوه ـتم شـد
(هـــــا : ۱۵۶)

در استعاره‌های به‌کاررفته در مراثی نیز، رنگ طبیعت غالب است؛ پس طبیعت‌گرایی را می‌توان خصیصهٔ بارز در مراثی فیضی قلمداد کرد؛ نمونه‌های بیشتر: صص ۱۲۲؛ ۱۲۳؛ ۱٤۱؛ ۱٤۲؛ ۱۵۰ و... .

**۲-۱-۳-۳- کنایه**

یکی از کارکردهای بارز کنایه، پیچیدن مقصود اصلی گوینده در پوششی از معانی است که ملازم و جانشین معنای اصلی باشد. ارزش زیبایی‌شناختی آن نیز در این است که با پنهان‌کردن غرض و مقصود اصلی گوینده، تلاش عمیق ذهنی مخاطب فراهم

آید تا در سیر آفرینش هنری با گوینده همراه شده، درنهایت تصویری رساتر خلق شود؛ ازاین‌رو کنایه از مهم‌ترین شگردهای زیبایی‌آفرینی در کلام به‌حساب می‌آید.

هشهـــدار تـــاککـــ ـ ای فل ـــ ـ آبگینه‌چشـــــ بـــــر آبگینـــــه‌ام همـــــه ـــنگ ـــتم دن
(فیـ ـــــ ـ، ۱۳۶۲: ۱۵۶)

چنان‌که در این ابیات می‌بینیم، شاعر شکایت خویش از روزگار و سرنوشت را در قالب کنایاتی چون «آبگینه‌چشم: گستاخ و بی‌چشم‌ورو» و نابودگربودن آن را در قالب عبارت کنایی «آبگینه بر سنگ زدن: اقدام به کاری که شکست یا ضرر آن حتمی است» (انوری، ۱۳۸۳: ١٤)، بیان می‌دارد. ازآنجاکه ماهیت مرثیه با پوشیده‌گویی منافات دارد، شاعر اغلب از کنایه برای زیبایی فرم کلام بهره می‌گیرد؛ ازاین‌رو هرچند کنایه در مراثی او بسامد به‌نسبت چشمگیری دارد، اما در مقایسه با تشبیه و استعاره بسامد کاربرد آن پایین است و به‌نوعی کارکرد آن در مراثی فیضی را می‌توان اینگونه تحلیل کرد: «بسیاری از معانی را که اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم، لذت‌بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید. از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳ :۱٤۰)؛ به‌عبارتی‌دیگر، فیضی جذابیت و گیرایی کلام را در شیوهٔ غیرمستقیمِ بیان می‌یابد.

سبک‌عنان که از این عصصه تـ ـ برون دهاند بـــه بادپـــای نفـــس، نعـــل واگگـــون دهانـــد
(فیـ ـــــ ـ، ۱۳۶۲: ۱۶۰)

شاعر این ابیات را در رثای پدر خویش سروده و در آن برای برجسته‌سازی، از کنایه‌هایی چون: «سبک‌عنان»، «تگ برون زدن» و «نعل وارونه زدن: برای فریب دیگران برعکسِ قصد و نیت خود رفتارکردن» (انوری، ۱۳۸۳: ١٦١٢)، بهره گرفته است. ارزش زیبایی‌شناختی این بیت در این است که راه‌یافتن به معنای پوشیده و فروپیچیده در کلام، درنگ و تلاش ذهنی ویژه‌ای می‌طلبد و اینگونه کنایه می‌تواند رساتر از آشکارگی عمل کند و سخنور به یاری آن، چونان شیوه‌ای هنری در بیان، خواننده یا شنونده را ناگزیر گرداند که دل به سخن بسپارد (کزازی، ۱۳۷۰: ١٥٦). باتوجه‌به مراثی فیضی، می‌توان کاربرد کنایه را در ایجاد درنگ و تعمق در خواننده و درنتیجه جذب همراهی بیشتر مخاطب با عواطف و احساسات مخاطب دانست؛ نمونه‌های بیشتر: صص ۱۲۲؛ ۱۲۳؛ ۱٤۱؛ ۱٤۲؛ ۱٤۹؛ ۱۵۰ و... .

**۲-۱-۳-٤- مجاز**

یکی از مهم‌ترین ابزارهای توسعهٔ واژگان در هر زبانی، آرایهٔ مجاز است که انتقال معنا در آن ازطریق محور همنشینی در زنجیرهٔ پیام رخ می‌دهد. ارزش زیبایی‌شناختی آن در کاربرد یک واژه به‌جای واژهٔ دیگر و پیوندی است که میان آن دو برقرار و معنای هنری، اراده می‌شود. با بررسی مجازهای موجود در مراثی فیضی، می‌توان گفت که به‌کارگیری آن در این اشعار با هدف تحقق زیبایی در کلام نبوده؛ بلکه خارج از بافت‌های شاعرانه و از ناخودآگاه شاعر برخاسته است. این امر مقتضای نوع ادبی مرثیه است که می‌طلبد بهره‌گیری از استعاره در اوج باشد و مجاز به‌عنوان آرایهٔ غالب نوع ادبی حماسه، بسامد کمتری داشته باشد.

آـــــمان را بـــــه خـــــون پـــــاکدلان ـــــوه مانـــــد تیـــــ در ـــــر اـــــت
(فیـ ـــــ ـ، ۱۳۶۲: ۱۴۱)

شایان ذکر است که واژهٔ «خون» در معنای مجازی «کشتن و مرگ» از واژه‌های پرکاربرد در مراثی اوست که خود بیانگر ناجوانمردانه قلمدادشدن مرگ افرادی است که سخنور در رثای آن‌ها مرثیه‌سرایی کرده است. در اغلب موارد، مقصر و خونخوار اصلی مرگ این افراد، روزگار و عناصر آن است؛ نمونه‌های بیشتر: صص ۱۲۲، ۱۲۳، ۱٤۱، ۱٤۹ و... .

**۲-۲- قاعده‌افزایی**

قاعده‌افزایی، افزودن قواعدی بر قواعد زبان معیار است؛ به‌نحوی‌که با ایجاد توازن و موسیقی در کلام، به خلق اثر ادبی بینجامد. «صورت‌گرایان، شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانند و بر این باورند که مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر، موسیقی و وزن است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ٦١). توازن در کلام در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بررسی می‌شود.

**۲-۲-۱- توازن آوایی**

در کلام، توازن آوایی زمانی اتفاق می‌افتد که هم‌نوایی و هماهنگی میان عناصر شعری در سطح آوایی رخ بدهد. «تکرار آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا را شامل شود» (صفوی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۱۸۳) که در دو بخش قابل‌بررسی است.

**۲-۲-۱-۱- توازن کمّی (وزن)؛ موسیقی بیرونی**

آن دسته از تکرارهای آوایی است که از همنشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق می‌یابد و درکل به ایجاد نظم منجر می‌شود (صفوی، ۱۳۹٤: ۱۷۹). همان‌گونه که توضیحات گویاست، مبحث اوزان عروضی را دربر می‌گیرد. فرمالیست‌ها در اثر ادبی بر موسیقی و عناصر آوایی تأکید زیادی دارند و از آن به‌عنوان مهم‌ترین عامل آفرینش شعر یاد می‌کنند. با چنین نگاهی، ساختار آوایی کلام به‌اندازه‌ای اهمیت می‌یابد که در تعریف شعر می‌توان گفت: «گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان‌یافته و مهم‌ترین عامل سازندهٔ آن وزن است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۱۹). با این دیدگاه، وزن در کشف و دریافت معنی نیز نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند و از آنجا که مرثیه، مخاطبان زیادی دارد، بهتر است اوزان به‌کاررفته در آن از اوزان زود ادراک باشد؛ بنابراین در مراثی فیضی، شاهد بحور متقارب مثمن (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن) و رمل مثمن سالم (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن) هستیم که شفیعی کدکنی از آن‌ها به اوزان شفاف تعبیر می‌کند؛ در نخستین برخورد با این اوزان، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت‌کننده به‌روشنی آشکار می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹٦). فیضی با استفاده از این اوزان، درپی آن است که فرم کلام در تأثیر مضاعف بر مخاطب و هم‌نوایی او موفق عمل کند.

بحور دیگری چون رمل مسدس محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)، رَمل مثمن مخبون اَصلم (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن)، خفیف مسدس مخبون (فعلاتن، مفاعلن، فعلن) و مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن) که در زمرهٔ اوزان مورد استفادهٔ فیضی در مراثی قرار دارند، از پرکاربردترین اوزان شعر فارسی هستند و علاوه‌بر آن، بحر «رمل [جزو] پرکاربردترین بحور در مرثیه [نیز به‌شمار می‌آید]» (امامی، ۱۳٦۹: ۸۰)؛ این اوزان به‌دلیل نزدیکی به وزن معمول زبان، امکان نزدیک‌شدن زبان شعر به زبان روزمره را فراهم آورده، هدف از سرایش مرثیه را تأمین می‌کنند؛ بنابراین تأثیر بسیاری بر فرم اشعار شاعر و خلق زیبایی و برجسته‌سازی کلام دارند.

**۲-۲-۱-۲- توازن کیفی؛ موسیقی درونی**

مجموعهٔ هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲٥٤). در اندیشهٔ فرمالیستی، آنچه در تکرار واژه‌های همسان، زیبایی و گیرایی فرم شعر را فراهم می‌آورد، موسیقی و آهنگی است که در گوش و جان شنونده طنین‌انداز می‌شود؛ به‌ویژه اگر این آهنگین‌بودن در پیوندی هنری، صورت و معنای شعر را با هم درآمیزد که درآن‌صورت، می‌توان اعجاز کلمات در تحصیل زیبایی و لذت مضاعف را به‌نظاره نشست.

طفلان به‌جای شیروشکر، خاک‌وخون خورند ککآنط ل ش یرخوارة ش کرممال رفت
(فیضی، ۱۳۶۲: ۱۵۷)

در این بیت، تکرار واج «ش» در زمرهٔ همخوان‌های (صامت) سایشی تفشی به‌حساب می‌آید که گوینده با استفاده از آن، درپی بیان شِکوه و تأثرات روحی مختلفی چون سردی و برودت فضای درونی و برونی، یعنی سرمای محیط اطراف و نیز افسردگی، دلمردگی، ناتوانی و احساس سقوط و شکست (قویمی، ۱۳۸۳: ٦١-٦٠)، برمی‌آید. توازن کیفی در مراثی فیضی از بسامد بالایی برخوردار است که هرکدام به‌فراخور محتوا در حرفی از حروف اتفاق می‌افتد؛ نمونه‌های بیشتر: واج‌آرایی در حرف «ه» (ص ١٥٦)؛ واج‌آرایی در حرف «م» (ص ١٥٦)؛ واج‌آرایی در حرف «ن» (ص ١٥٧)؛ واج‌آرایی در حرف «ک» (ص ١٥٧) و... .

**۲-۲-۲- توازن واژگانی**

تکرار کلام در تکرار هجا خلاصه نمی‌شود؛ بلکه این امر می‌تواند به سطح واژگان، با شرط پیوند عمیق و دقیق با کلیت متن و قواعد آن، تسری پیدا کند. انواع جناس و سجع و ردیف در شمار این نوع تکرار قرار دارد که در نوع خود، ذیل دو بخش قابل‌بررسی است. «تکرار واژه به‌شکل همگونی ناقص [که] تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل [که] دال بر تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است» (صفوی، ١٣٩٤، ج١: ٢٠١).

توازن واژگانی در حقیقت نوعی واژه‌آرایی است که اگر هنرمندانه به‌کار گرفته شود، طنین، آهنگ و وجههٔ خاصی به کلام می‌بخشد؛ درعین‌حال، تکیه و تأکید خاصی را القا می‌کند. توازن واژگانی گاه در طول یک بیت و گاه به‌صورت پراکنده درطول چند بیت اتفاق می‌افتد. از دیگر تکرارهای مرسوم می‌توان تکرار به‌شکل منظم در اول مصرع یا الزام به تکرار در آغاز ابیات، تشابه‌الاطراف یا ردالعجز و ردالصدر و... را نام برد. تکرار در مراثی فیضی گاه فراتر از تکرار یک واژه است و گروهی از کلمات را دربر می‌گیرد. برای نمونه، ترکیب‌بندی در رثای فرزند خویش با مطلع زیر می‌سراید که در همان بند اول، آغاز تمامی ابیات، با گروه کلمات «خواهم دگر» شروع می‌شود.

خواهم نگر به لقمه‌مماتم علن  بر بادشادمانی دل‌کاوس غزدن
(فیضی، ۱۳۶۲: ۱۵۶)

که این تکرار، حسرت شاعر را در ازدست‌دادن آرزوهای خویش بیان می‌دارد و بار اندوه خاصی را به مخاطب القا می‌کند. درعین‌حال به‌کارگیری ردیف «زدن» به‌شکل همگونی کامل نیز بر آهنگین‌بودن آن می‌افزاید که قوافی نیز تکرار را به‌شکل همگونی ناقص به نمایش می‌گذارند. توازن واژگانی از بسامد بالایی در مراثی فیضی برخوردار است.

تکرار به‌شکل جناس:

نام او کلاه آن به‌سودی  معانی به‌من بیشاش‌باهها
(هما: ۱۲۲)

نمونه‌های بیشتر: واژهٔ کمال (ص ١٢٢)؛ واژهٔ خراب و آباد (ص ١٢٢)؛ واژهٔ عالم (ص ١٤٩)؛ واژهٔ آبگینه (ص ١٥٦) و... .

**۲-۲-۳- توازن نحوی**

قواعد نحوی در هر زبانی به مجموعه‌ای از قواعد و شیوه‌هایی اطلاق می‌شود که با استفاده از آن می‌توان با ترکیب واحدهای کوچک کلام (واژه)، واحد بزرگ‌تر یعنی جمله را ساخت. «در توازن نحوی به شرایطی توجه می‌کنیم که یک ساخت مشخص به‌کمک واحدهای واژگانی متفاوت تکرار» (صفوی، ١٣٩١: ٤٥٤) می‌شود و تشخص و برجستگی خاصی به کلام می‌بخشد. این توازن ازطریق همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی، ممکن می‌شود.

**۲-۲-۳-۱- همنشین‌سازی نقشی**

توازن براساس تکرار عناصر هم‌نقش در جمله است که به‌صورت منظم و نامنظم اتفاق می‌افتد و صناعاتی چون لف‌ونشر، اعداد و تنسیق‌الصفات و تقسیم را دربر می‌گیرد. فرمالیست‌ها بر این باورند که اساس شعر در مجانست و توازن ساختار آوایی

آن است و عمدهٔ اهمیت شعر در روساخت اثر خلاصه می‌شود؛ ازاین‌رو «آواهای شعر علاوه‌بر نقشی که در زیبـایی موسـیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با سایر ارکـان شـعر، خـود القاکننـدهٔ معنـا و بـدون توجـه بـه معنـی آشـکار واژه‌هـا، تصویرسـاز و زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند» (صهبا، ۱۳۸٤: ۹٤). نمونهٔ این هماهنگی را در آرایهٔ «لف‌ونشر» می‌بینیم.

بلند آدـــمانی ـــه ا نـــور اـــدس دل و دیـــده‌اش ـــرده‌هـــری و ـــا هه (فیـ ـــ، ۱۳۶۲: ۱۲۳)

در این بیت ممدوح به بلندآسمانی تشبیه شده که دلش نقش خورشید را بازی می‌کند و دیده‌اش ماه آن به‌حساب می‌آید و این تشخص به کمک آرایهٔ لف‌ونشر انجام می‌گیرد.

گاه این هماهنگی در قالب آرایهٔ «سیاقةالاعداد» نمود پیدا می‌کند که آوردن یک فعل یا صفت برای چند اسم اسـت و در زمـرهٔ آرایه‌های همنشین‌سازی نقشی قرار دارد.

پژمـرد بـ ـنسیم تـو بـاغ و بهـار ممـن ای رنـ ـو بـوی ـوری و وسسن چگونـه‌ای؟ (هـــا : ۱۶۰)

فیضی در رثای فرزند خویش، دنیای بدون او را بی‌رنگ‌وبو می‌داند و اینگونه با استفاده از آرایهٔ اعداد از روزگـار بـدون او مویه سر می‌دهد و نیز آرایهٔ «تنسیق‌الصفات» یا آوردن چند صفت برای یک موصـوف کـه بـرای رثـای ممـدوح ازدسـت‌رفته کارساز واقع می‌شود.

لمـا علـــ و عمـل، ممتـدای شـ ـف و شـ ـهود ککـــف ـــر را دشـاش‌ش‌لنصبابنند (هـــا : ۱۶۱)

نمونه‌های بیشتر: لف‌ونشر (صـص ۱٤۹ و ۱٥٦)؛ سـیاقـةالاعـداد (صـص ۱۲۳، ۱٤۱ و ۱٦۱)؛ تنسیق‌الصـفات (ص ۱٥۸). همان‌گونه که مشهود است، بسامد آرایه‌های فوق در مراثی بسیار اندک است.

### ۲-۲-۳-۲- جانشین‌سازی نقشی

در جانشین‌سازی، جابه‌جایی عناصر سازندهٔ جمله به توازن در کلام می‌انجامد؛ به‌نحوی‌کـه «جابـه‌جایی عناصـر سـازندهٔ یـک جمله، جمله‌ای جدید پدید [می‌آورد] که با جملهٔ نخست در توازن نحوی است» (صفوی، ۱۳۹٤: ۲٤٤).

این مؤلفه صنایعی چون «طرد و عکس»، «تقسیم» و «قلب» را شامل می‌شود. «عکس چنان است که کلامـی را بیاورنـد کـه مشتمل باشد بر دو جزء، به تقدیم جزئی بر جزء دیگر، بعد آن را عکس نمایند؛ یعنی جزء اول را بـه‌جای جـزء آخـر و جـزء آخر را به‌جای جزء اول تبدیل نمایند» (آهنی، ۱۳٦۰ :۱۹۲). این آرایه در مراثی فیضی، بسامد اندکی دارد. بیت ذیل نمونه‌ای از کاربرد «عکس» است:

ـــتاتتـــال و ـــال ـــاتش فـــون ا تعـــدد بـــرون ا تنـــا هه (فیـ ـــ، ۱۳۶۲: ۱۲۲)

در آرایهٔ «قلب»، چند واژه از مصراع اول را به‌عینه یا با مختصـر تغییـری در مصـراع دوم بـا تـوالی معکـوس تکـرار می‌کننـد؛ به‌نحوی‌که مضمونی نو و هنری ایجاد کند (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱٦۱). بیت زیر نمونه‌ای بسیار زیبا از آرایهٔ قلـب اسـت کـه تـوالی معکوس در واژگان آن، به برجستگی بیان معنی می‌انجامد.

همـه بـــر راا ممـان روی یققـین بگشـــایید همـه بـــر روی یققـــید راا ممـــان بربندیـــد (فیـ ـــ، ۱۳۶۲: ۱۶۳)

صنعت «تقسیم» همانند «لف‌ونشر» است؛ با این تفاوت که در لف‌ونشر، روشن نمی‌شود که کدام‌یک از امور «نشر» مربـوط به کدام یک از امور «لف» است؛ اما در تقسیم آن را معین می‌کنند (همایی، ۱۳۸۹: ۱۸۱).

فرخنـــده‌ککـــوبی‌ککـــه بـــه وققـــت غـــروب او پرتـــو آفتـــاب و فـــروو ا ههـــلال رفـــت
(فیـ ـــــ ـ، ۱۳۶۲: ۱۵۷)

نمونه‌های بیشتر: طرد و عکس (صص ۱۲۲، ۱۴۱ و ۱۶۳)؛ تقسیم (صص ۱۲۳، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۷ و ۱۵۸). نمونهٔ این آرایه‌ها در همین موارد اندک خلاصه می‌شود.

**۳- نتیجه‌گیری**

پژوهش پیش‌رِو با خوانش مراثی فیضی دکنی براساس مؤلفه‌هایی چون هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، به نقد فرمالیستی اشعار وی پرداخته و به نتایج زیر دست یافته است:

در بحث هنجارگریزی: با توجه به تعلق مراثی فیضی به سبک هندی، گرایش به‌سوی پیچیده‌گویی، شاعر را به تلاش‌های مضاعف برای دستیابی به معانی و مضامین تازه وادار می‌سازد؛ بنابراین اشعار وی از نظر فرم، بسیار تحت‌تأثیر هنجارگریزی واژگانی قرار می‌گیرد. هنجارگریزی نحوی نیز ازجمله شگردهایی است که شاعر آن را در خدمت حفظ وزن یا قاعده‌افزایی‌های دیگر ازقبیل حفظ قافیه یا ردیف و جز آن قرار داده است. در فراهنجاری معنایی، نسبت استفاده از تشبیه و استعاره به مجاز و کنایه بیشتر است؛ زیرا شاعر از این صنایع برای تصویرسازی و زیبایی فرم گفتار بهره گرفته و قصد او ایجاد ابهام در کلام نبوده است.

در بحث قاعده‌افزایی: در مبحث توازن آوایی، ذیل توازن کمّی (وزن)، شاعر از اوزانی بهره گرفته که به وزن معمول زبان بسیار نزدیک است؛ در این اوزان، امکان نزدیک‌شدن زبان شعر به زبان روزمره بیشتر است و متن ازنظر توازن کیفی از بسامد بالایی برخوردار است که شاعر با رعایت این توازن و نیز بسامد بالای توازن واژگانی، تشخص و برجستگی کلام را فراهم آورده و بر آهنگین و موزون‌بودن متن افزوده است. در توازن نحوی، همنشین‌سازی نقشی که شامل لف‌ونشر، سیاقةالاعداد، تنسیق‌الصفات می‌شود و نیز جانشین‌سازی نقشی که طرد و عکس، تقسیم و قلب را دربر می‌گیرد، کم‌بسامد است و جایگاه چندانی در سبک کلامی او ندارد.

نتایج خوانش فرمالیستی مراثی فیضی، نشان می‌دهد:

– رویکرد شاعر به وزن و توازن واژگانی علاوه‌بر تأثیر بر فرم، با نفوذ در لایه‌های معنایی اثر و برقراری تناسب میان وزن و مضمون حقیقی، گسترش مفاهیم را تسهیل کرده است.

– رویکرد فیضی به عنصر خیال در مراثی –که از دلایل عمدهٔ شهرت و تأثیرگذاری شعر او نیز به‌حساب می‌آید– در قالب مصادیقی چون تشبیه و استعاره، عالم درون و بیرون را به یکدیگر پیوند داده و با انتقال افکار و مفاهیم و امور احساسی و عاطفی از دنیای مجرّد و انتزاعی به دنیای محسوس، کلام را به درک مخاطب نزدیک کرده است.

– رویکرد او به آشنازدایی اندیشه که با زدودن عادت از زبان و آفرینش زبانی نو در به‌کارگیری واژگان نامألوف و برهم‌ریختن قواعد نحوی، تأمین می‌شود، خواننده را برای دریافت معنا به زحمت انداخته و با درک معنی علاوه‌بر لذت مضاعف، هم‌نوایی با احساس و عاطفهٔ سراینده نیز محقق می‌شود؛ پس در مراثی فیضی دکنی، خواننده با کارکرد عاطفی زبان سروکار دارد؛ ازاین‌رو با زبان ساده و همه‌فهمی مواجه است که ایجاب می‌کند مؤلفه‌هایی چون تکرار واژه و توازن‌های آوایی ازمنظر قاعده‌افزایی و هنجارگریزی‌های معنایی ازمنظر قاعده‌کاهی، بار انتقال معانی و تصاویر را برعهده داشته باشند.

**٤- منابع**

اکبری حبشی، محمد؛ فرضی، حمیدرضا؛ دهقان، علی. (۱۳۹٤). قاعده‌کاهی و غرابت قاموسی در غزلیات بیدل دهلوی. **مطالعات شبه‌قاره**، ۷(۲۳): ۷-۲٤.

امامی، نصرالله. (۱۳٦۹). **مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی ایران (تا پایان قرن هشتم)**. اهواز: دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.

انوری، حسن. (۱۳۸۳). **فرهنگ کنایات سخن**. تهران: سخن.

ایگلتون، تری. (۱۳۸٦). **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

آهنی، غلامحسین. (۱۳٦۰). **معانی و بیان**، تهران: بنیاد قرآن.

پاینده، حسین. (۱۳۹٤). **نقد ادبی و دموکراسی**، تهران: نیلوفر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**. تهران: علمی.

سارتر، ژان. پل. (۱۳٦۳). **ادبیات چیست؟** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: کتاب زمان.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). **استعاره: مبانی تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی/ مجموعه‌مقالات امبرتو اکو و دیگران**. تهران: سورهٔ مهر.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: علم.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۹۲). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. عباس مخبر. چاپ پنجم. تهران: طرح نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). **صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران**. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). **موسیقی شعر**. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس**. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸٦). **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **نقد ادبی**. چاپ سوم. تهران: میترا.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۱). **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی**. تهران: علمی.

صفوی، کوروش. (۱۳۹٤). **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

صهبا، فروغ. (۱۳۸٤). مبانی زیبایی‌شناسی شعر. **مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی شیراز**، ۲۲(۳): ۹۰-۱۰۹.

طایفی، شیرزاد؛ رمضانی، مهدی. (۲۰۱۳). نگرشی تحلیلی به سوگواره‌های شهریار. **مجلهٔ فارسی دانشگاه داکا**، ۷(۷): ۹۳-۷۳.

علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت.

فتوحی، محمود. (۱۳۷۹). **نقد خیال: بررسی دیدگاه‌های نقد ادبی در سبک هندی**. تهران: روزگار.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. تهران: سخن.

فیضی دکنی، ابوالفیض. (۱۳٦۲). **دیوان فیض**. مقدمهٔ حسین آهی. تهران: فروغی.

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

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۰). **زیباشناسی سخن پارسی**: بیان. چاپ دوم. تهران: مرکز.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**. تهران: کتاب مهناز.

نیکبخت، عباس؛ انصاری پویا، محمد. (۱۳۹٤). نقد و بررسی تشبیه در مثنوی اسرار خودی اقبال لاهوری. **مطالعات شبه‌قاره**، ۷(۲۲): ۱۵٤-۱۳۵.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۱). **درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی، از افلاطون تا بارت**. ترجمهٔ شاپور جورکش و همکاران. تهران: چشمه.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: اهورا.