بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه کردستان
دانشکده ادبیات
گروه زبان و ادبیات فارسی

عنوان:

بررسی صورت‌گرایانه‌ی اشعار رشید یاسمی

پژوهشگر:

بهرام ناصری

استاد راهنما:

دکتر سید اسعد شیخ احمدی

استاد مشاور:

دکتر پارسا یعقوبی

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات فارسی

اسفند ماه ۱۳۹۰

کلیه حقوق مادی و معنوی مترتب بر نتایـج مطالعات،

ابتکارات و نوآوریهای ناشی از تحقیق موضوع

این پایان‌نامه (رسـاله) متعلق به دانشـگاه کردستان است.

تعهد نامه

اینجانب بهرام ناصری دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، دانشکده ادبیات گروه ادبیات فارسی تعهد می نماییم که محتوای این پایان نامه نتیجه تلاش و تحقیقات خود بوده و از جایی کپی برداری نشده و به پایان رسانیدن آن نتیجه تلاش و مطالعات مستمر اینجانب و راهنمایی و مشاوره اساتید بوده است.

با تقدیم احترام

بهرام ناصری

۱۳۹۰ / ۱۲/ ۱۵

تقدیم به همسرم که صبورانه تنهایی گزید و دم فرو بست

تا من بخوانم و بنویسم

پیشگفتار

به نام خداوند جان و خرد کزاین برتر اندیشه بر نگذرد

شکر و سپاس خدایی را سزاست که در گرداب زندگی و در این دوران پر خطر، بار دیگر منت نهاد و دستم گرفت تا راه علم در پیش گیرم و در مسیر اعتلای فرهنگ و دانش گام بردارم و خدمتی هرچند ناچیز به این مرز و بوم کنم.

در بررسی صورت‌گرایانه‌ی اشعار رشید یاسمی سعی بر آن بوده است تا ابتدا مبانی فکری صورت-گرایان به دست داده شود و سپس اشعار رشید بررسی شوند و هر چند تلاش شده است که از خطا و اشتباه به دور باشد اما اشتباه جزو زندگی انسان است و ما هم مستثنی نبوده‌ایم.

در انجام این پژوهش، اگر یاری خانواده و دوستان و اساتید نبود موفقیتی حاصل نمی‌شد پس لازم می‌دانم که از مادرم که خمیدگی شانه‌های پرمحنتش نتیجه‌ی بر دوش کشیدن بار زحمات من است و همسرم که صبورانه مرا تحمل کرد، از صمیم قلب تشکر کنم.

از دوستان باصفایم، آقایان محمد محمدی و وزیر مظفری که در کوره‌راه‌ها و تنگناهای این پژوهش، دستگیریشان چراغ راهم بود قدردانی می‌کنم.

و در پایان، از استاد گران‌قدرم جناب آقای دکتر سید اسعد شیخ احمدی که به من سادگی و افتادگی آموخت، سپاسگزارم که: « تواضع ز گردنفرازان نکوست». تقدم به تمام کسانی که انسانیت را پیشه‌ی خود ساخته‌اند.

چکیده

صورت‌گرایی، رویکردی در ادبیات به شمار می‌آید که نظریه‌پردازان آن، از جنبه‌ی زبانی به آثار ادبی نگاه می‌کنند و بر خلاف منتقدان قبل از خود، به مسایل غیر متنی هم‌چون زندگی نویسنده، جنبه‌ی روانشناختی اثر وی، محیط اجتماعی و سیاسی وی و ... توجهی ندارند و معتقدند که ادبیات را باید با قواعد و قوانین مختص ادبیات مورد ارزیابی قرار داد. ایشان با پیش کشیدن مسئله‌ی آشنایی‌زدایی، نشان دادند که موضوعات و مضامین در ادبیات، همان موضوعات و مضامین سایر علوم و حتی همان موضوعات گذشته‌ی خود ادبیات است و این، فرم و ویژگی‌های صوری متن است که تغییر می‌کند و تازه می‌شود و مضمونی واحد را به شکلی جدید به ما می‌نمایاند گویی که هرگز آنها را ندیده و نشنیده‌ایم.

دیوان رشید یاسمی یکی از آثار برجسته‌ی سبک بازگشت است که در بخش‌هایی از آن، شاعر در پی گریز از هنجار قوالب کهن شعر فارسی است و دست به قالب‌شکنی‌هایی در این زمینه می‌زند و هر چند موضوعات و پدیده‌های جدید را نیز چاشنی این قالب‌ها می‌کند اما توفیق چندانی به دست نمی‌آورد و باز به سراغ قصیده و غزل و مثنوی و قطعه می‌رود.

با توجه به اینکه رشید از شاعران سبک بازگشت به شمار می‌آید و تمام نگاه شاعران این سبک، به اسلاف برجسته‌ی سده‌های گذشته است، آشنایی‌زدایی در دیوان وی چندان به چشم نمی‌آید و بیشتر به صورت موردی و در همان سبک و سیاق شاعران قدیم، از تشبیه و استعاره و تلمیح و تناسب و ... بهره می‌گیرد. انتخاب وزن متناسب با مضمون و استفاده‌ی استادانه از قافیه و ردیف و واجها در راستای برجستگی محتوا، از نکات قابل ذکر در دیوان رشید یاسمی به حساب می‌آید که بیشتر سروده‌های وی را از حوزه‌ی زبان خودکار خارج کرده و به زبان ادبی بدل کرده است. البته ذکر این نکته نیز لازم است که وی بسیاری از اشعارش را به قصد تعلیم و پند و اندرز می‌سراید و زمانی که برای این منظور، از عنصر حکایت یا داستان بهره نمی‌گیرد، سروده‌هایش از حوزه‌ی شعر خارج می‌شوند و از دیدگاه فرمالیستی قابل بررسی نیستند. این پژوهش، اشعار رشید یاسمی را از دیدگاه صورت‌گرایی بررسی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: دیوان رشید یاسمی، صورت‌گرایی، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، قاعده‌کاهی، قاعده‌افزایی

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: کلیات ۱

۱-۱- مقدمه ۲

۱-۲-پیشینه‌ی تحقیق ۳

۱-۲-۱-مبانی فکری صورت‌گرایان ۴

۱-۲-۲-آشنایی‌زدایی ۶

۱-۲-۳-برجسته‌سازی ۷

۱-۲-۴-مکتب بازگشت ۹

۱-۲-۵-زندگی رشید ۱۰

۱-۲-۶-آثار رشید ۱۰

۱-۲-۷-اشعار رشید ۱۱

۱-۳-اهداف پژوهش ۱۴

۱-۴-شیوه‌ی کار ۱۴

فصل دوم: تحلیل و بررسی ۱۶

۲-۱- اشعار غنایی ۱۷

۲-۱-۱-غزلیات ۱۷

۲-۱-۲-دیگر اشعار غنایی ۲۸

۲-۲-اشعار توصیفی ۴۲

۲-۳-اشعار تعلیمی ۵۷

۲-۳-۱-اشعار صرفاً تعلیمی..... ۵۷

۲-۳-۲-اشعار تعلیمی-حکایی..... ۵۹

۲-۴-بررسی کلی چند سروده..... ۶۴

فصل سوم: نتیجه‌گیری..... ۶۷

منابع و مآخذ..... ۷۱

فصل اول: کلیات

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است
(حافظ)

فصل اول: کلیات

۱-۱- مقدمه

در پی دگرگونی‌های شگفت‌انگیزی که در آغاز سده‌ی بیستم روی داد، نقد ادبی نیز که تا پیش از آن زمان بیشتر گرایش‌های فرامتنی داشت، به خود متن و اجزا و عناصر درونی آن روی آورد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۷). کاری که قبلاً، منتقدین انجام می‌دادند، بررسی نکاتی بود از قبیل: زندگی نویسنده، محیط اجتماعی و سیاسی وی، شرایط تاریخی دوران او، بحث‌های روانشناسی و مسائل فلسفی و عقیدتی و... . به این ترتیب، منتقد در بررسی اثر ادبی، یا سر از تاریخ در می‌آورد یا وارد حیطه‌ی علوم اجتماعی و روانشناسی می‌شد و یا حتی اثر ادبی، بهانه‌ای می‌شد برای فضل فروشی محقق و منتقد و در این میان چیزی که گاه به کلی گم می‌شد، خود متن بود. شکل‌گرایان (فرمالیست‌ها) به درستی این نقیصه را درک کرده بودند و در پی دست‌یابی به روشی علمی، برای بررسی ادبیات بودند. صورت‌گرایان با بهره‌گیری از نظریات زبانشناسی «فردینان دو سوسور» مبنی بر تمایز بین زبان ادبی و زبان معیار، به بررسی ادبیات پرداختند. از نظر آنان ادبیات یک مسئله‌ی زبانی است و زبان ادبی را عدول از زبان معیار می‌دانستند و براین اعتقاد بودند که در ادبیات چگونه گفتن مهم است نه چه گفتن و با این پیش زمینه، در پی دست-یابی به قواعدی افتادند که موجب می‌شود اثر ادبی از دیگر انواع آثار متمایز شود. صورت‌گرایان معتقد بودند آنچه شعر را از غیر شعر متمایز می‌سازد نه تازگی معانی آن بلکه زبان برجسته و خاص آن است زبانی که برای مخاطب بیگانه می‌نماید و گویی چیزی جدا و برتر از زبان خودکار یا معیار است (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۸). همان گونه که از اصطلاح «فرم‌گرایی» بر می‌آید فرمالیست‌ها عمدتاً به فرم ادبیات توجه داشته‌اند. اما این تمرکز بر جنبه‌های فرمی بدین معنا نیست که آنان هدف‌های اخلاقی یا اجتماعی برای ادبیات در نظر نمی‌گرفتند. چنانکه یکی از فرمالیست‌ها به نام ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ خاطرنشان کرده است، ادبیات ما را وا می‌دارد تا نگاهی دوباره به جهان بیندازیم (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۵).در

واقع آنها می‌گفتند که موضوعاتی که ادبیات از آنها سخن می‌گوید همان موضوعاتی است که سایر علوم از آنها بحث می‌کنند اما شاعر یا نویسنده با استفاده از ترفندهای زبانی ویژه‌ای، آن معانی را برجسته می‌کند طوری که، ما را به درنگ و تأمل وا می‌دارد و نگاه‌ها را به خود جلب می‌کند. منتقد باید این قواعد و ترفندها را کشف کند نه معنی‌ها را.

۱-۲- پیشینه‌ی تحقیق

نخستین نشانه‌های صورت‌گرایی (فرمالیسم)[۱]، در سال ۱۹۱۴م. در روسیه پدیدار شد یعنی زمانی که ویکتور شکلوفسکی (متولد۱۸۹۳م.) با انتشار رساله‌ی «رستاخیز واژه»، نخستین گام را در این زمینه برداشت. نخستین مجموعه‌ی پژوهش‌ها درباره‌ی نظریه‌ی زبان شاعرانه در مجمع زبانشناسی مسکو- که در سال ۱۹۱۵ به ریاست رومن یاکوبسن تشکیل شد- شکل گرفت. در این پژوهش‌ها، بر جنبه‌ی زبانی شعر بسیار تأکید می‌شد و وجه مشترک آثار ادبی یعنی ویژگی شاعرانه‌ی ساختار بیانی و زبانی در آن، مورد نقد، تحلیل و بررسی قرار می‌گرفت (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۸، ۹). شکل‌گرایان در دو گروه بحث گرد آمده بودند؛ یکی گروه اوپویاز[۲] در سنت پترز بورگ که بوریس آیخن بام[۳]، بوریس توماشفسکی[۴]، یوری تینیانوف[۵] و بویژه شکلوفسکی[۶]، چهره‌های رهبری آن بودند و دیگری «حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو» که رومن یاکوبسن[۷] رهبر آن بود (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۳۶). مکتب فرمالیسم که تا سال ۱۹۲۷ بسیار رواج و گسترش یافته بود به سبب اختلاف با سیاست‌های استالینیستی و سیاست‌های فرهنگی دولت شوروی که رواج دهنده‌ی مکتب رئالیسم اجتماعی بود، از هم پاشید و بانیان و طرف‌داران مهم آن همچون یاکوبسن و شکلوفسکی، مجبور به مهاجرت شدند و با انتقال دیدگاه‌های آنها به لهستان و چکسلواکی و ایالات متحده، که در فاصله‌ی دو جنگ جهانی اتفاق افتاد، اساس نظریه‌ی ساخت‌گرایی پی ریخته شد. اما در همین فاصله‌ی کوتاه به یکی از مهم‌ترین آیین‌های اندیشه‌گرانه‌ی سده‌ی حاضر تبدیل شد و تأثیر مباحث اصلی روش کار فرمالیست‌ها هنوز هم بر نظریه‌ی ادبی آشکار است (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۸) و به قول پروینی، هرچند فرمالیسم روسی به دلیل تضاد ایدئولوژیکی با مبانی فکری نظام حاکم شوروی، در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ سرکوب و منزوی شد اما میراث فکری آن، الهام‌بخش بسیاری از مکاتب و رویکردهای نقد

---

[۱]- formalism

[۲]- Opoiaz

[۳]- Eikenbaum,Boris

[۴]- Tomashevsky,Boris

[۵]- Tynyanov,Yori

[۶]- Sklovsky

[۷]- Jakobson,Roman

پس از خود مانند حلقه‌ی پراگ، نقد ادبی لهستان، ساختارگرایی فرانسوی و ... گردید (پروینی، ۱۳۸۷: ۱۸۴).

۱-۲-۱- مبانی فکری صورت‌گرایان

روش صوری عبارت است از «علمی مستقل که مورد بحث آن ادبیات به شکل مجموعه‌ای خاص از رویدادهاست» که از طریق «خصوصیات ذاتی مصالح ادبی» عمل می‌کند (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۱). منتقدین، قبلاً، به جای توجه به خود اثر و پرداختن به متن مورد نقد، بیشتر به مسائل حاشیه‌ای و کم ارتباط همانند زندگی نویسنده، مسائل روان‌شناسی، مسائل اجتماعی و محیط سیاسی و ... می‌پرداختند و حتی گاهی اثر ادبی بهانه‌ای می‌شد برای فضل فروشی منتقدین یا شارحین اثر. منتقد صورت‌گرا از پرداختن به مسائل فرعی و حاشیه‌ای اثر نظیر زندگی نویسنده، روزگار او و ملاحظات تاریخی، سیاسی و اجتماعی اجتناب می‌ورزد و یا لااقل آن‌ها را در مراحل ثانوی و فرعی، دارای اعتبار می‌داند. شاید جدا کردن اثر از صاحب آن، این مسئله را مطرح کند که به هر حال در ورای هر اثر، نویسنده یا سراینده‌ای است که با دیگران سخن می‌گوید. منتقد صورت‌گرا با علم و اقرار به همه‌ی این‌ها توجه خود را در درجه‌ی اول معطوف به متن می‌کند زیرا پرداختن به نویسنده‌ی اثر سبب می‌شود تا توجه منتقد ادبی، به سوی مسائل زندگی‌نامه‌ای و جنبه‌های روانشناختی منحرف گردد. این مسائل می‌توانند فرآیند پدید آمدن اثر را تشریح کنند اما قادر به تبیین ساختار اثری که پدید آمده است نیستند (امامی، ۱۳۷۷: ۱۹۴). شکل‌گرایان امیدوار بودند بتوانند نقد ادبی را به صورت علمی در آورند که موضوع پژوهش یگانه‌ای از آن خود داشته باشد. آیخن بام در این باره می‌گفت: «دست کم این نکته روشن شده است که علم ادبیات، تنها یک جزء ساده‌ی تاریخ فرهنگ نیست و باید یک علم ویژه‌ی ناوابسته و دارای مسائل شخصی از آن خود باشد (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۳۶). گفتیم که نخستین مجموعه‌ی پژوهش‌ها در باره‌ی نظریه‌ی زبان شاعرانه در مجمع زبان‌شناسی مسکو به ریاست رومن یاکوبسن شکل گرفت. یاکوبسن برای زبان شش نقش قائل شد: ۱- نقش عاطفی که در آن جهت گیری پیام به سوی گوینده است. مانند حروف ندا ۲- نقش ترغیبی که جهت گیری پیام در این نقش به سوی مخاطب است. مثل ساخت‌های امری ۳- نقش ارجاعی که در این نقش جهت گیری پیام به سوی موضوع پیام است و قابل صدق و کذب است. ۴- نقش فرازبانی که در آن جهت گیری پیام به سمت رمز است. مانند فرهنگ لغت‌ها چرا که مخاطب یا گوینده می‌خواهند از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند. ۵- نقش هم‌دلی که جهت گیری پیام در آن به سمت مجرای ارتباطی است. مثلاً: «الو؛ صدایم را می‌شنوی؟» ۶- نقش ادبی که جهت گیری پیام در آن به سوی خود پیام است. وقتی که ارتباط کلامی صرفاً به سوی پیام میل می‌کند، یعنی وقتی که پیام به خودی خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکردی شعری دارد. شاعرانگی، هنگامی حضور پیدا می‌کند که واژه به منزله‌ی واژه احساس شود نه به منزله‌ی نماینده‌ی صرف شیئ نام‌گذاری شده (فالر، ۱۳۸۶: ۷۷).

فرمالیست‌ها تأکید می‌کردند که هنر و ادبیات از واقعیت جداست و اثر را باید به وسیله‌ی خود اثر و به دور از رویدادهای تاریخی و زندگی واقعی خالق آن بررسی و نقد کرد و به قول شمیسا، اثر ادبی را نباید فقط با توجه به واقعیت‌های بیرون از آن سنجید. حتی چهره‌ی افراد تاریخی هم، در متون ادبی با واقعیت فرق می‌کند. شاه شجاع دیوان حافظ، شاه شجاع واقعی نیست (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۵۰). آنان پیش از هر چیز به فرم شعر توجه داشتند زیرا بررسی دقیق ویژگی‌های فرمی هر شعر، مجموعه‌ی در هم تنیده‌ی تقابل‌ها و تنش‌هایی را آشکار خواهد کرد که معنای واقعی شعر را به وجود آورده‌اند (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۵). از نظر صورت‌گرایان، شکل، در حقیقت ترجمان محتواست و بازتاب آن و بنابراین میان شکل و محتوا تناسبی وجود دارد. بدین ترتیب نقطه‌ی آغاز نقد فرم‌گرا، شکل شعر است و چون میان عناصر و اجزای شکل و محتوا پیوندی نظام‌مند و ارگانیک وجود دارد، آنان محتوای شعر را از فرم آن به دست می‌آورند (علوی-مقدم، ۱۳۷۷: ۴۲). فرم، شعر را در روبه‌روی خواننده نگه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوی بنشیند (براهنی، ۱۳۷۱: ۳۶۹). یدالله رؤیایی نیز در کتاب «مسائل شعر» می‌گوید: « تکیه‌ی من بر فرم به خاطر بیهوده انگاشتن فکر، خفه کردن حرف و گریز از ارتباط نیست بلکه برعکس، فرم در کار من همه‌ی این‌هاست؛ نجات فکر از قبح تکرار، نفس کشیدن حرف در فضایی که خود آن حرف است» (رؤیایی، ۱۳۷۵: ۳۵).

باید دقت شود که مقصود صورت‌گرایان از فرم، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هر نوع ادبی دیگر نیست بلکه صورت یا شکل در یک نوع ادبی، عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساخت منسجم را به وجود آورده باشد به شرط اینکه هر عنصر، نقش و وظیفه‌یی را در کل نظام همان اثر ایفا کند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۳). در یک اثر هنری ناب ، هیچ جزئی اضافه نیست و تمام عناصر یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند و به گفته‌ی ویلفرد.ال.گورین، وقتی هنرمند با هنر خود همراه می‌گردد، هیچ چیزی در اثر هنری‌اش به هرز نخواهد رفت و صورت، نمود خواهد یافت (ال.گورین و دیگران، ۱۳۷۳: ۹۳). آنچه شاعر پدید می‌آورد، نظامی است یکپارچه و منسجم که از مجموعه‌ای از واژگان، عناصر زبانی، معنایی و موسیقایی تشکیل شده و میان محتوا، صورت و ساختاری که محتوا را باز می‌تابد پیوندی تنگاتنگ وجود دارد و آنچه شاعر در پی آن است، فراخواندن مخاطب به تماشای این نظام منسجم و یکپارچه است (سلدن،۱۳۷۲: ۴۵). فرمالیست‌های متأخر نیز به مطالعه‌ی نظام‌مند آثار ادبی و برقراری ارتباط میان تکنیک‌ها و «تمهیدات ادبی»[1] اثر در کلیت متن روی آوردند. آنها معتقد بودند که «اجزای اثر می‌بایست در سطح بخصوصی از متن به مثابه‌ی تابع‌هایی از یک کل پویا در نظر گرفته شود» (ایگلتون،

[1]- Poetic devices

۱۳۸۰: ۱۳۷). بنابراین واج‌ها، هجاها، واژه‌ها، صنایع لفظی و معنوی، وزن، قافیه و ... همگی جزو شکل یا فرم به حساب می‌آیند به شرط اینکه در ساخت اثر نقشی داشته باشند. منتقد ادبی نیز در بررسی فرم یک اثر، باید تمام این مسائل را لحاظ قرار دهد و رابطه‌ی این عناصر را با یکدیگر توصیف کند.

در نقد و تحلیل فرمالیستی این نکته‌ها مورد توجه منتقد قرار می‌گیرد:

۱-تحلیل و بررسی معانی مستقیم و نیز ضمنی واژه‌ها و آشکار کردن ابهام و دلالت‌های چندگانه‌ی واژه‌ها در متن

۲-بررسی ارتباط واژه‌ها با یکدیگر برای دست یافتن به ساختار اثر

۳-بررسی صنایع لفظی و معنوی اثر و تناسب این صنایع با دیگر ویژگی‌های شکلی متن

۴-تحلیل و بررسی تمهیدات آوایی و ارتباط تکرار و ترکیب عناصر موسیقایی و هم‌آوایی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در اثر

۵-بررسی فرآیندی که موجب می‌شود موسیقی کلام به وجود آید و نشان دهد که چگونه این نظام موسیقایی، شکل آوایی اثر را پدیدار می‌کند و نیز بررسی فرآیند به‌کارگیری وزن، قافیه و ردیف در خدمت معنا و محتوا

۶-چگونه شکل آوایی اثر القا کننده‌ی معنا و محتوای اثر است؟ (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۴۲)

واژه در نظر فرمالیست‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد. به نظر آنان، در علوم غیر ادبی رابطه‌ی واژه با معنای آن در عالم خارج رابطه‌ی یک به یک است؛ یک واژه، یک معنا. اما در ادبیات، این رابطه یک به چند است. برخلاف دیگر زبان‌ها که واژه اهمیت ندارد بلکه معنا اهمیت دارد و در نقل قول از دیگران، اغلب مقصود را می‌رسانیم و عبارات و واژه‌ها را تغییر می‌دهیم، در ادبیات، نقل قول، مستقیم است و واژه از معنایش مهم‌تر است (شایگان‌فر،۱۳۸۰: ۵۰-۴۸). به عبارت دیگر در ادبیات چه گفتن مهم نیست، چگونه گفتن مهم است.

در عرصه‌ی نقد ادبی، فرمالیست‌های روس و نیز اخلاف ساختارگرایشان تلاش کرده‌اند تا اصول کلی حاکم بر کاربرد ادبی زبان را از نحو ساختمان داستان گرفته تا قوالب شعر کشف کنند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱). گفتیم که صورت‌گرایان برای دست‌یابی به این اصول- که موجب ادبی شدن یک اثر می‌شوند- اصطلاحاتی چون برجسته سازی و آشنایی‌زدایی را مطرح ساختند.

۱-۲-۲- آشنایی‌زدایی[۱]

[۱]- Defamiliarization

این اصطلاح را برای اولین بار، شکلوفسکی مطرح کرد. آشنایی‌زدایی تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند. هر ادراک حسی به عادت تبدیل می‌شود و کارکردی خودکار می‌یابد. بنابراین عادت و کارکرد خودکار، ما می‌توانیم از هر شکل، محتوایش را حدس بزنیم و بپنداریم که آن را می‌شناسیم اما کارکرد اصلی هنر این است که بیاموزیم تا هر شکل عادت را کنار بگذاریم. هنر همه چیز را ناآشنا و مبهم می‌سازد(احمدی، ۱۳۸۶: ۴۹). بسیاری از مسائل زیباشناسی، امروزه برای ما به سبب کثرت استعمال، عادی شده و لذا تأثیر خود را از دست داده‌اند اما با غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۵۸). از نظر صورت‌گرایان، هنر عادت‌های ما را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنای گرداگرد ما را بیگانه می‌کند. فرمالیست‌ها در پاسخ به این پرسش که ادبیات چیست، نظریه‌ی آشنایی زدایی را مطرح کردند (سلدن،۱۳۷۲: ۱۰۷). صورت‌گرایان، تمام شگردها، ترفندها و آرایه‌هایی که زبان شعر را از زبان غیر شعر (معیار) جدا کرده، آن را برای مخاطب بیگانه می‌ساخت، تحت عنوان کلی «آشنایی‌زدایی» جای دادند (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴). آشنایی‌زدایی به طرق مختلف انجام می‌پذیرد. استفاده از صناعات ادبی، مجاز، استعاره، کنایه، تغییرات دستوری زبان، حتی- جدیداً- شکل نوشتاری واژه‌ها[۱] و اشعار می‌توانند موجب آشنایی‌زدایی شوند. شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر»، انواع این آرایه‌ها را موشکافانه بررسی کرده است[۲]. آشنایی‌زدایی در چند سطح کاربرد می‌یابد؛ به موجب نظر شکلوفسکی، ادراک‌های زندگی واقعی ما همواره در اثر عادت ملال‌آور می‌شود...ما به جای دیدن اشیا، نشانه‌ها را می‌بینیم. اما هنر رویکردهای ناآشنا و شیوه‌های نامنتظری برای دیدن فراهم می‌آورد تا بتوانیم به گونه‌ای اشیا را ببینیم که گویی نخستین بار آنها را می‌بینیم. در سطح دیگر، آشنایی‌زدایی با بیگانه کردن واژگان و زبان، توجه ما را به سوی واژه به منزله‌ی واژه و زبان به منزله‌ی زبان می‌کشاند (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۴۳-۲۴۱). البته چنانچه گفته شد ممکن است یک صنعت ادبی -که خود عادت‌شکن است و غریب‌ساز- بر اثر کثرت استعمال و در طول زمان، آشنا شود و کارکردی خودکار بیابد. هم‌چنانکه بسیاری از تشبیهات و استعارات، در ادبیات ما دچار چنین وضعی شده‌اند[۳]. در این صورت باید دوباره آشنایی‌زدایی شوند.

۱-۲-۳- برجسته‌سازی[۴]

فرآیند برجسته‌سازی فرآیندی به حساب می‌آید که زبانِ خودکار[۵] را به زبانِ ادب مبدل می‌کند (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۳). از نظر کورش صفوی، برجسته‌سازی به وسیله‌ی هنجارگریزی صورت

---

[۱]- مثلاً اگر شاعری واژه‌ی «پهنا» را به این صورت بنویسد: «پهنـــــــــــــــــــا»

[۲] - رجوع کنید به: شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، چاپ دهم، تهران: نشر آگاه

[۳]- به عنوان مثال تشبیه «قدِ یار» به «سرو» یا «چشم» به «نرگس»

[۴]- Foregrounding

[۵]- Automatisation

می‌پذیرد و هنجارگریزی، به صورت قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی، نمود پیدا می‌کند. قاعده‌افزایی، در معنی دخالتی ندارد و بیشتر بر برونه‌ی زبان عمل می‌کند. به همین دلیل، نتیجه‌ی حاصل از قاعده‌افزایی چیزی جز شکلی موسیقایی از زبان خودکار نیست (همان، ۱۳۸۰: ۳۶). بنابراین، مقوله‌هایی هم‌چون وزن، قافیه، سجع، ترصیع و موازنه در حیطه‌ی قاعده‌افزایی قرار می‌گیرند.

قاعده‌کاهی، مجموعه ابزارهایی را در بر می‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کند. یعنی در نهایت، معنایی را پدید می‌آورد که به نوعی با معنی در زبان خودکار متفاوت است (همان، ۷۵) و انواعی دارد مانند: باستان‌گرایی، قاعده‌کاهی نوشتاری، واژگانی، معنایی. اگر پایه یا زمینه‌ی زبان ادب، همان شکل نوشتاری زبان خودکار باشد، شعر، نثری است که در آن، قاعده‌کاهی اعمال شده باشد؛ نظم، نثری است که در آن، قاعده‌افزایی به کار رفته و شعرِمنظوم، نثری است که با اعمال قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی پدید آمده است (همان، ۴۰). یان موکاروفسکی[۱]، معتقد است زبان شاعرانه محصول «برجسته سازی بیان» است. برخلاف آشنایی‌زدایی که به نظر نمی‌رسد محیط متنی بلافصل‌اش را تحت تأثیر قرار دهد، برجسته سازی عناصر متنی مجاورش را خودکار می‌کند. این تأثیر توجه خواننده را به خود معطوف می‌کند و هر آنچه را در اطرافش قرار دارد تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در حالی که آشنایی‌زدایی، بین عنصر آشنایی‌زدا و عناصر دیگر هر اثر رابطه‌ای تقابلی اما ایستا در نظر می‌گیرد، برجسته‌سازی بر پویایی این رابطه تأکید دارد (برتنس، ۱۳۸۷: ۶۰).

ناگفته نماند که همه‌ی این قواعد و قوانین، تنها گوشه‌هایی از ادبیت یک اثر را برملا می‌کنند و هرگز توان توصیف کامل و همه‌جانبه‌ی یک شاهکار ادبی را ندارند و به گفته‌ی شفیعی کدکنی، شعر حقیقی و ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست. اگر می‌توانستیم علت اصلی تمایز بین سخن ادبی و عادی را در فرمول‌های شناخته شده‌ی علوم ادب یا زبانشناسی جدید بررسی کنیم، می‌توانستیم با آموزش و تعلیم، حافظ‌های دیگری تربیت کنیم ولی یک اثر برجسته‌ی شعری، برجستگی و تمایزش در همان جایی است که نمی‌توان آن‌را تفسیر و تحلیل کرد(کدکنی، ۱۳۸۶: ۴) و نصرالله امامی نیز به همین موضوع اشاره دارد وقتی که به نقل از گراهام هوف، منتقد نظریه‌پرداز انگلیسی، در کنار انسجام[۲] و هماهنگی[۳] یکی از اصول مورد اتکای صورت‌گرایان را درخشش[۴] می‌داند و آن را وجود جوهر زیبایی‌شناختی و «آنِ» نهفته در اثر تعریف می‌کند (امامی، ۱۳۷۷: ۱۸۸).

۱- Jan,Mukarovs

۲- Integritas

۳- Consonantia

۴- Claritas

۱-۲-۴- مکتب بازگشت[۱]

به دنبال آرامش سیاسی و اقتصادی و اجتماعی‌ای که در دوران اقتدار صفویه در ایران پدید آمد، اندک فراغتی برای مردم این سرزمین فراهم شد تا نفس راحتی بکشند و دستان هنرمند خود را به کار بیندازند و هنرهای معماری و نقاشی و خوشنویسی و ... را به اوج برسانند. شعر نیز که با رگ و خون و پوست مردم ایران عجین است در دو کانال مختلف شروع به رشد و بالندگی کرد. از یک طرف، هر کس در کوچه و بازار، اندک قریحه‌ای داشت، شروع به شعرسرایی کرد و معماگویی و خیال‌بندی و تصویرسازی و حکمت‌های عامیانه و ارسال مثل و عناصر موجود در زندگی روزمره، وارد شعر شد. از طرف دیگر، بعضی شاعران، به دور از این هیاهوی کوچه و بازار و تغییر و تحولات فرهنگی و اقتصادی و هنری، به انفعالات نفسانی و واقعیات حال و درون می‌پرداختند. کار و روش گروه اول را به عنوان «مکتب هندی» و شیوه و روش گروه دوم را به عنوان «مکتب وقوع» می‌شناسیم.

این آرامش و فراغت، زیاد دوام نیافت و پادشاهان صفویِ پس از شاه عباس اول، به علت بی‌لیاقتی و زن‌بارگی و عدم اطلاع از قوانین حکومت‌داری، ایران را به تباهی و فساد کشیدند و با فروپاشی خاندان صفوی، حکومت ایران وارد یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های حیات خود شد و شانه‌های پرقدرت و ستم‌کش ایرانیان، بار دیگر زیر بار مالیات‌های کمرشکن و ظلم و تجاوز حاکمان رفت تا باز هم تحمل کند!

شرایط اسفناک سیاسی و اجتماعی و مالی پس از صفویه، کانال اول شعر ایران را به سمت هندوستان تغییر مسیر داد چرا که این گونه اشعار، دل و دماغ می‌خواهد و با این اوضاع اسفبار، برای کسی دل و دماغ نمانده بود.[۲] اما کانال دوم شعر این دوره، آرام آرام به راه خود ادامه داد تا اینکه بعضی پیروان آن، در اندک فراغت دوران کریم خان، دور هم جمع شدند و برای شیوه و روش خود قوانینی وضع کردند مبنی بر اینکه به شیوه‌ی قدما شعر بسرایند و در غزل از سعدی و حافظ، در قصیده از خاقانی و انوری و منوچهری و ...، در مثنوی از نظامی و مولوی و در حماسه از فردوسی پیروی کنند. شیوه‌ی کار این گروه به «مکتب بازگشت» معروف شد. پیروان این گروه نیز، به دو دسته قابل تقسیم‌بندی هستند. بعضی از ایشان، کار تقلید را به افراط کشیدند و هرگونه عدول از سبک قدما را محکوم می‌کردند و مخالف هرگونه تغییر در سبک قدما بودند. اما در بین طرف‌دارانِ این شیوه‌ی سخنوری، بودند کسانی که لزوم

---

[۱]- مطالب این بخش اقتباسی است از کتاب‌های «مکتب بازگشتِ» شمس لنگرودی و «از صبا تا نیما» یحیی آرین‌پور

[۲]- برای آگاهی بیشتر از سبک هندی، رجوع کنید به : آرین‌پور، یحیی، (۱۳۸۲)، از صبا تا نیما، تهران، زوار. نیز شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۷۲)، مکتب بازگشت، تهران، مؤلف

تجدد در ادبیات را درک کرده بودند و در این راه، دست به اقداماتی، هرچند ناموفق، زدند. رشید یاسمی از جمله‌ی این افراد بود.

۱-۲-۵- زندگی رشید

رشید یاسمی یکی از ستارگان تابناک شعر و تحقیق و ترجمه در دوران معاصر است. وی در سال ۱۲۷۵ در کرمانشاه، در میان خانواده‌ای اهل ادب، متولد شد. خانواده‌ی وی همه اهل فضل و دانش و هنر بودند و جد مادریش، محمد باقر میرزا خسروی، نویسنده‌ی داستان «شمس و طغری» از ادبا و شعرای عصر خود بود(دیوان رشید، ۱۳۶۲: پیش‌گفتار ناشر، سه).

رشید پس از طی دوره‌ی دبستان در کرمانشاه، برای ادامه‌ی تحصیل به تهران رفت و در مدرسه‌ی«سن لویی»، دوره‌ی دبیرستان را به پایان رسانید و مدتی به عنوان رییس دبیرستان، در زادگاهش خدمت کرد و دوباره به تهران عزیمت کرد و با همکاری استادانی چون ملک الشعرای بهار، عباس اقبال آشتیانی، سعید نفیسی و برخی دیگر، خدمات فرهنگی و ادبی و مطبوعاتی خود را آغاز کرد و از محضر اساتید بزرگی چون میرزا طاهر تنکابنی و ادیب نیشابوری و دیگران بهره‌ها گرفت. وی پیوسته در تلاش بود که بخواند و بنویسد و حاصل تحقیقاتش را در دسترس علاقه‌مندان قرار دهد و همین کوشش مستمر سبب شد تا جان عزیزش را در این راه از دست بدهد. این اتفاق ناگوار و جانکاه زمانی رخ داد که در روز ۱۱ اسفند ۱۳۲۷ در مجمع استادان و دانشجویان در دانشکده‌ی ادبیات درباره‌ی«تأثیر عقاید و افکار حافظ در گوته» سخن می‌گفت، به عارضه‌ی سکته مبتلا گردید و سرانجام در ۱۸ اردیبهشت ۱۳۳۰ چشم از جهان فرو بست(همان، چهار).

۱-۲-۶- آثار رشید

رشید، پانزده سال (از سال ۱۳۰۵ تا سال ۱۳۲۰)خیلی کار کرد. مقالات و اشعار او در غالب جراید و مجلات، منتشر شد. در این مدت علاوه بر فراگیری زبان‌های عربی و فرانسوی و انگلیسی، زبان پهلوی را نیز در حوزه‌ی درس استاد هرتسفلد، فرا گرفت و با سرمایه‌ی علمی کافی که اندوخته بود، آثار زیادی در رشته‌ی تاریخ و ادبیات پدید آورد و بر کتب و دواوین متعدد حاشیه و تعلیقات نوشت (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۹). در زیر به نمونه‌هایی از آثار وی اشاره می‌شود:

الف) انتشار سلسله مقالات «انقلاب ادبی» در مجله‌ی ادبی دانشکده، با سردبیری ملک‌الشعرای بهار و همکاری با مجله‌های «ارمغان»، «آرمان»، «شرق»، «ایران‌شهر» و روزنامه‌ی « نوبهار» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۲۲۵ -۲۳۴)

ب)تألیف کتاب‌های ادبیات معاصر، احوال ابن‌یمین، احوال سلمان ساوجی، کرد و پیوستگی نژادی، دیوان اشعار و...

ج) تصحیح و تحشیه‌ی دیوان مسعود سعد، اندرزنامه‌ی اسدی طوسی، سلامان و ابسال جامی و...

د)ترجمه‌ی کتب «از قصر شیرین به طوس»، «ایران در زمان ساسانیان»، «تاریخ ادبیات ایران»، «رمان دیسیپل»، «رمان کنت دومونتگمری» و...

در میان آثار رشید، دیوان اشعار وی از درخشندگی و اهمیت بیشتری برخوردار است زیرا وی از نخستین گویندگان معاصر ایران است که لزوم تجدد و نوخواهی و التفات به مضامین بکر و تازه را در شعر احساس کرد و بدان جامه‌ی عمل پوشاند[1] (دیوان، ۱۳۶۲: پیش‌گفتار ناشر، چهار تا هشت).

۱-۲-۷- اشعار رشید

این شاعر، با سرودن دیوانی در حدود سه هزار بیت، سنگی زرّین بر بنای ادبیات ما گذاشت و با تلاش برای ایجاد نوآوری‌هایی در فرم و محتوای اشعار، لزوم نگرش نو به ادبیات را متذکر شد و راه را برای دیگران هموارتر کرد.

گفتیم که رشید، جزو دسته‌ی دوم جریان بازگشت است. گروهی که تجدد در ادبیات را لازم می‌دانستند. وی خود در مقدمه‌ی کتاب «ادبیات معاصر»ش می‌نویسد: «ادبیات آیینه‌ی احوال اجتماعی است. وقتی که قرن‌ها بگذرد و تمدنی در حال رکود باشد و جز تقلید سلف کاری نکند، طبعاً ادبیات هم راکد و فاسد خواهد گشت و صاحبان ذوق در روی زمینه‌های قدیم چندان پیرایه و زینت می‌بندند که گر تو ببینی نشناسیش باز» (یاسمی، ۱۳۵۲). اما این سخن رشید، در حد چند تلاش ناموفق باقی ماند و برخلاف گفته‌ی ناشر دیوانش، نتوانست حرف خود را کاملاً عملی سازد. چراکه حکومت هزار ساله‌ی ادبیات کهن ایران، چنان صلابت و ابهتی داشت که دست انداختن در آن، جربزه و شجاعتی می‌خواست که جز نیما، کسی آن را دارا نبود[2].

یاسمی در دو حوزه‌ی معنا و شکل ظاهری[3]، تلاش کرد تا بلکه بتواند در شعر تجدد و نوآوری کند و ادبیات را بروز کند؛ در حوزه‌ی معنا تمام تلاش وی این شد که موضوعاتی چون حقوق زن، وطن و پدیده‌هایی مانند برق، هواپیما و دماسنج را در همان شکل و قالب گذشته در شعر خود بیاورد. در حوزه‌ی

[1]- البته رشید، بسیار تلاش کرد تا در شعر نوآوری کند و قالب اشعار را متناسب با نیازهای روز کند اما در این راه توفیق چندانی نیافت.

[2]- یا اگر کسی این جربزه و شجاعت را داشت، آگاهانه و عالمانه نبود و ره به ترکستان می‌برد.

[3]- «شکل» در این‌جا به معنی «قالب» به کار رفته است.