

رویکردی فرمالیستی بر شعر «غراب» ضیاء موحد

علی تسلیمی* - مینا آینده** - محدثه هادوی**

چکیده

فرمالیسم از جنبش‌های اثرگذار اوایل سده‌ی بیستم میلادی است که هم‌اکنون پس از یک قرن ارزش‌های نظری خود را حفظ کرده است و همچنین در بررسی متون تازگی دارد. فرمالیسم حرکتی بود از محتواگرایی ادبیات روسیه به سمت فرم. از چهره‌های برجسته‌ی فرمالیسم می‌توان به ویکتور شکوفسکی، بوریس توماشفسکی، بوریس آیخنباوم، یوری تینیانوف، رومن یاکوبسن، موکاروفسکی و حتی باختین اشاره کرد. آنان از آغاز به صنعت و آشنایی‌زدایی آن‌گاه به تقیضه و کارکرد روی آوردند. شعر «غراب» از ضیاء موحد، اثری است که بسیاری از جنبه‌های فرمالیستی را در خود دارد: شعر او در فرم و محتوا دارای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی و نیز طنز است. این مقاله به بررسی شعر «غراب» ضیاء موحد از جنبه‌های متفاوت فرمالیستی می‌پردازد.

کلیدواژه: ضیاء موحد، غراب، فرمالیسم، صنعت، تقیضه، کارکرد

مقدمه

«فرمالیسم روسی از سال ۱۹۱۴ در روسیه رواج یافت.» (نظریه ادبی/۵۰). «و تا ۱۹۳۰ به اوج کار خود رسید.» (درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات/۱۱۰). «صورت‌گرایان با گرایش به واقعیات ادبی و به کنار نهادن موقعیت بیرونی‌ای که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جدا کردن موضوع مطالعات ادبی از موضوع دیگر رشته‌ها تأکید می‌کردند. آن‌ها «ادبیت» را ویژگی ادبیات می‌دانستند. به گفته‌ی یاکوبسن: موضوع دانش ادبی ادبیات نیست؛ بلکه «ادبیت» است، همان‌که یک اثر

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، عهده‌دار مکاتبات taslimy1340@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

تاریخ وصول: ۹۰/۲/۱۰ - پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/۱۱



مشخص را به اثر ادبی بدل می‌کند؛ از این دیدگاه، آن چه حوزه‌ی اثر ادبی را شکل می‌دهد، متن نیست؛ بلکه صناعت‌های معینی هستند که در متن به کار رفته‌اند.» (دانشنامه نظریه‌های ادبی/۱۹۹).

«بنیادی‌ترین صنعتی که با ادبیت در پیوند است، آشنایی‌زدایی نام دارد.» (Dictionary of Literary term and Literary theory/ 465).

«انگلستان و آمریکا تا سال‌های ۱۹۷۰ و حتی سال‌های پس از آن از این رویکرد بی‌خبر بودند. فرمالیست‌های روسی هم‌چون پیروان نقد نو (فرمالیست‌های انگلیسی-آمریکایی)^۱ از اوایل کار، شعر را بیش از نثر بررسی نقادانه می‌کرده‌اند. فرمالیست‌ها برخلاف ساخت‌گرایان، به «معنا» و «محتوا» بویژه در ابتدای کار، توجه چندانی نداشتند. این بی‌توجهی بدین معنا نیست که ادبیات از دید آنان هیچ نسبتی با اخلاق، انسان‌گرایی و اساساً معنا نداشته؛ بلکه قصد اصلی آنان از صورت‌گرایی، این بود که حس اخلاقی، انسانی و هر درون‌مایه‌ای را مستقیم‌تر عرضه کنند و به آن دریافتی که صاحبان اثر رسیده‌اند، به‌شیوه‌ای هنری و با شگردهای تازه به خواننده ارائه دهند. از نظر توماشفسکی (۱۸۶۸-۱۹۳۹) روند کار ادبی در دو گام بنیادی صورت می‌پذیرد: گزینش درون‌مایه و گزارش هنری و ادبی آن.» (نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی / ۴۱).

فرمالیست‌های اولیه بر این باور بودند که «ادبی بودن» را با شاعرانه بودن یکسان قلمداد کنند. آن چه ادبیات را از زبان عملی (زبان عملی در خدمت برقراری ارتباط قرار می‌گیرد، و حال آن که زبان ادبی هیچ‌گونه کارکرد عملی ندارد و صرفاً ما را می‌دارد که [امور را] به‌گونه‌ای متفاوت ببینیم) متمایز می‌کند، کیفیت ساخته شده‌ی آن است. فرمالیست‌ها شعر را کاربرد ناب زبان ادبی می‌دانستند: شعر «گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان یافته است». (راهنمای نظریه ادبی معاصر / ۴۷-۴۸). «صورت‌گرایان از همان آغاز بر استقلال پژوهش ادبی تأکید داشتند و رویکردهای مسلط بر پژوهش‌های ادبی را به خاطر گرایششان به جایگزینی مطالعه‌ی

۱- فرمالیسم روسی مشترکاتی با نقد نو دارد که از جمله‌ی آن‌ها «ادبیت»، «متن‌گرایی» و مانند آن‌ها است؛ اما فرمالیسم روسی با آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی، تفاوت فاحشی با آن پیدا کرد.



ادبی با چیز دیگری مانند بررسی زندگی‌نامه‌ی مؤلف، جامعه‌شناسی یا روان‌کاوی، مورد انتقاد قرار دادند.» (دانشنامه نظریه‌های ادبی/۱۹۹۷). اسکولز می‌گوید: «فرمالیسم بیش‌تر دغدغه‌ی بوطیقا دارد تا تفسیر، دغدغه‌اش بیش‌تر به‌دست دادن تعمیم‌های مفید درباره‌ی ادبیت است تا دغدغه‌ی قرائت‌های استادانه از آثار منفرد.» (درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات/ ۱۱۳). «فرمالیسم دارای دو دوره است. فرمالیست‌های اولیه که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ فعالیت می‌کردند که بیش از حد به تمهیدات کلامی توجه می‌کردند و تلقی آنان از متن ادبی بسیار مکانیکی بود و هرگونه تعامل میان ادبیات و پدیده‌های ادبی را مردود می‌شناختند. دوره‌ی دوم صورت‌گرایی، فاصله‌ی بین سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۶ است که فرمالیسم را از تمهیدات (صناعات) ایستا دور می‌ساخت.» (نک: دانشنامه نظریه‌های ادبی/۲۰۴-۲۰۰). فرمالیست‌ها متأثر از فوتوریست‌ها بودند. «فوتوریست‌ها (آینده‌گرایان) که قبل از جنگ جهانی اول کوشش‌های هنرمندانه‌ی خود را علیه فرهنگ «منحط» بورژوازی و به‌ویژه روان‌پژوهی محنت بار جنبش نمادگرایی در شعر و هنرهای بعدی به‌کار گرفته بودند، نخستین محرک را [برای فرمالیسم روسی] فراهم آوردند، شعر آن‌ها مبنی بر «واژه‌ی خودکفا»^۱ بر انگاره‌ی استوار و قائم به ذات واژگان، متمایز از قابلیت ارجاع آن‌ها به اشیاء تأکید می‌کرد. فرمالیست‌ها بر این اساس دست به تدوین نوعی نظریه‌ی ادبی زدند که به قابلیت تکنیکی و مهارت حرفه‌ای نویسنده توجه می‌کرد.» (راهنمای نظریه ادبی معاصر/۴۶).

مهم‌ترین اصطلاحات فرمالیست‌ها صنعت، آشنایی‌زدایی، روایت (طرح داستان)، انگیزه^۲، عنصر غالب، خودکار شدن زبان و کارکرد می‌باشد. شک洛夫سکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴) و توماشفسکی مهم‌ترین فرمالیست‌های اولیه‌ی روسیه به‌شمار می‌روند. بوریس آیخنباوم، ژیرمونسکی، رومن یاکوبسن، یوری تینیانوف و موکاروفسکی از دیگر چهره‌های معروف فرمالیسم در روسیه‌اند.

«ضیاء موحد (متولد اصفهان، ۱۳۲۱)، مترجم و شاعری پیش‌تاز و نوگراست که دفترهای شعر «بر آب‌های مرده‌ی مروارید» (۱۳۵۴)، «غراب‌های سفید» (۱۳۷۰)،

^۱ - self-sufficient word

^۲ - motive

«مشتی نور سرد» (۱۳۷۹) و «نردبان اندر بیابان» (۱۳۸۵) را منتشر کرده است. (شعر نو از آغار تا امروز / ۱۰۹۷).

این مقاله نگاهی فرمالیستی به شعر غریب «غراب‌های سفید» موحد در مجموعه‌ای به همین نام دارد.

نظریه‌ی صنعت فرمالیستی (تمهید)

«زبان متن ادبی، از واژگان کاربردی و روزمره تشکیل شده است. اما نحوه‌ی به‌کارگیری واژگان در زبان ادبی با زبان روزمره متفاوت است. در متن ادبی از وزن، قافیه، صورخیال و تکنیک‌هایی استفاده می‌شود که زبان عملی روزمره از آن بی‌بهره است؛ اما متن ادبی مورد نظر فرمالیسم باز هم متفاوت‌تر از زبان ادبی کلاسیک و سنتی است.» (نقد ادبی: نظریه‌ها و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی / ۴۳). فرمالیست‌های اولیه، این عمل را «آشنایی‌زدایی»^۱ نام‌گذاری می‌کنند. شکوفسکی در تعریفی از هنر و آشنایی‌زدایی، طولانی‌سازی و دشوارسازی را مطرح می‌کند: «تکنیک در هنر همان آشنایی‌زدایی است: آن‌چه بر پایه‌ی دشوارسازی فرم و افزایش دشواری و زمان در بافت استوار است؛ زیرا خود این فرآیند هدفی زیبایی‌شناختی دارد و باید طولانی شود.»^۲ (Art as Technique in Julie Rivkin and Michael Ryan/18) آشنایی‌زدایی مهم‌ترین کلید واژه‌ی فرمالیستی است که افزون بر آن که در شکل واژگان و عبارت‌های کوتاه خودنمایی می‌کند، در کلیت متن نیز به منزله‌ی یک واژه یا عبارت پدیدار می‌شود.

فرمالیست‌های روس با تغییر راستای توجه از نویسنده به تمهیدات کلامی، مدعی شدند که «تمهید، یکه قهرمان ادبیات است». به‌جای این که بپرسیم، «نویسنده این‌جا چه می‌گوید؟» باید بپرسیم «این‌جا چه اتفاقی برای این شعر می‌افتد؟» (نظریه ادبی / ۱۶۳). «معیاری که در نظر فرمالیست‌ها بیش‌ترین اهمیت را دارد تازگی و

^۱-defamiliarization

^۲- در این مقاله هم از ترجمه‌ی فارسی و هم از انگلیسی بهره گرفته شده است، در این‌جا بدین خاطر که ترجمه‌ی فارسی برای منظور ما مناسب نبود از ترجمه‌ی انگلیسی استفاده کرده‌ایم و از جمله دلایل آن، استفاده از بیکه‌سازی به جای آشنایی‌زدایی است.

شگفت‌انگیزی است. وقتی به لغات و آن‌چه لغات علامت آن است، «پی می‌بریم»، که به نحوی تازه و تعجب‌آور کنار هم فراهم آمده باشند. زبان باید «تغییر شکل»؛ یعنی تشخیص سبکی یابد - چه این امر در جهت زبان کهن و فاخر یا به نوعی دور از دسترس باشد و چه در جهت «بدویت» - تا توجه را به خود معطوف دارد. از این رو ویکتور شک洛夫سکی شعر را «تازه کردن» و «عجیب کردن» می‌داند. (نظریه ادبیات / ۲۷۹). شک洛夫سکی در کتاب «مایاکوفسکی و دوستانش» به نقل از تولستوی می‌گوید: «زمانی که کاری ناخودآگاه انجام گرفته باشد، به منزله‌ی این می‌تواند باشد که آن کار اصلاً انجام نگرفته است. زندگی بعضی از مردم به‌طور ناخودآگاه می‌گذرد، و در این صورت می‌توان گفت که این نوع زندگی، در واقع هرگز اتفاق نمی‌افتد. شک洛夫سکی متأثر از این گفته می‌نویسد: یک پدیده وقتی برای دفعات متعدد مشاهده و درک می‌شود، بعد از آن دیگر قابل مشاهده و درک نیست. یعنی بهتر است بگوییم: راه و روش مشاهده و درک آن پدیده، «بازشناختن» می‌شود و نه «دیدن». هدف تصویر، هدف خلق هنر جدید، عبارت است از تغییر اشیا از «بازشناختن» به دیدن». (فرمالیسم روسی).

روایت

«توماشفسکی و شک洛夫سکی و آیخنباوم همگی به داستان بیش از شعر توجه داشتند. توماشفسکی در نظریه‌ی «روایت» به‌جای اصطلاحات «محتوا» و «فرم»، از داستان (فابولا) و طرح (سیوژت) استفاده می‌کند.» (نقد ادبی در سده بیستم / ۲۸-۲۹). داستان، ماده‌ی خام و غیرادبی است، مثل حوادث عادی تاریخی؛ اما نحوه‌ی گزینش، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی گوشه‌هایی از این حوادث تاریخی، به «طرح» مربوط می‌شوند. «طرح» در واقع شکل ادبی است. یک مطلب یا داستان خام را می‌توان با تمهیدات و نیز کیفیت‌های گوناگون ادبی ارائه داد. این نحوه‌ی ارائه همان طرح است. ناگفته نماند که «تودوروف از ترجمه‌ی سیوژت^۱ به طرح خرسند نیست و این ترجمه را ساده‌انگارانه می‌داند؛ چراکه طرح کاربردهای جانشین شونده‌ی دیگری در نقد نشر

^۱-siozhet



داستانی دارد. وی واژه‌ی گفتمان^۱ را برای آن خرسندکننده‌تر می‌داند. «The typology of detective fiction/ 140» چراکه گفتمان مجموعه‌ای از سخن‌ها و صناعاتی است که به یاری مواد خام می‌شتابد و از آن یک اثر هنری می‌سازد. «ولادیمیر پراپ، بر اساس همین نظریه‌ی روایت، همه‌ی گفتمان‌ها یا طرح‌های متفاوت قصه‌های عامیانه را در ۳۱ سازه و کارکرد خلاصه می‌کند و می‌گوید این ۳۱ سازه، مواد خام همه‌ی قصه‌ها است.» (نک: ریخت‌شناسی قصه/ ۵۱-۹۸). اما این کار پراپ بیش‌تر ساختارگرایانه است تا فرمالیستی؛ چراکه «فرمالیسم برخلاف ساختارگرایی که در پی کشف قوانین ثابت و منسجم متن و تأثیرات متقابل آن است.» (The Norton introduction to Literature/ 1395). در پی عدم انسجام عادی و ظاهری متن است. «توماشفسکی کل بوطیقای فرمالیستی داستان را خلاصه کرده و به آن نظام بخشیده است. از نظر توماشفسکی اصل وحدت‌بخش در یک ساختار داستانی، یک فکر کلی یا همان درون‌مایه است. کارکرد زیبایی‌شناختی طرح دقیقاً همین است که خواننده را به بن‌مایه‌های تنظیم شده جلب کند. هرچه درون‌مایه مهم‌تر و پایدارتر باشد، عمر طولانی اثر بیش‌تر تنظیم خواهد شد. اما حتی ماندنی‌ترین درون‌مایه‌ها را هم باید از طریق «نوعی مصالح خاص» عرضه کرد که با واقعیت ربطی داشته باشد. توماشفسکی اصل تنظیم را انگیزه^۲ می‌نامد و خاطر نشان می‌کند که انگیزه همیشه «مصالحه‌ای میان واقعیت عینی و سنت ادبی» است. بنابراین طرح یعنی پالایش بیش‌تر، چون این اقلام را به‌نحوی تنظیم می‌کند که بیش‌ترین تأثیر عاطفی و جذابیت درون‌مایه‌ای ممکن را پیدا کند؛ اما می‌توان گفت که نسبت واقعیات زندگی با تاریخ همان نسبت قصه است با طرح.» (نک: درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات / ۱۱۹ - ۱۱۵). «فرمالیست‌ها اندیشه‌ها، مضامین و ارجاعات یک شعر به «واقعیت» را صرفاً بهانه‌ی خارجی مورد نیاز سراینده برای توجیه استفاده از تمهیدات صوری به‌شمار می‌آورند. آن‌ها این



1 - discourse/recite

2 -motivation

وابستگی به مفروضات خارجی و غیر ادبی را «انگیزه» می‌نامند.» (راهنمای نظریه ادبی معاصر/۵۴-۵۳).

نظریه‌ی کارکرد

«فرمالیست‌های اولیه متن را به گروهی از تمهیدات صوری و صناعات ایستا و ذاتی محدود می‌کردند. آن‌ها هنوز اصطلاح «خودکار شدن» زبان را به کار نمی‌بردند. این اصطلاح بعدها از سوی کارکردگرایان و منتقدان مکتب پراگ (فرمالیست‌های متأخر) رایج شد. عملاً هم فرمالیست‌های اولیه به دلیل نبودن در گذر زمان و نداشتن تجربه‌ی عبور و نیز سرگرم بودن به شگردهای آشنایی‌زدایانه و تمهیدات دیگر از عمر کوتاه آن‌ها غافل بودند. اگرچه از واژه‌های تکرار و عادت استفاده می‌کردند اما این واژگان عمق واژه‌ی خودکار شدن را نداشت. فرمالیست‌های بعدی پس از تجربه‌ی بسیار، به دریافت خودکار شدن شگردهای ادبی رسیدند.» (نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی/۴۵). «به نظر فرمالیست‌ها تکامل ادبی برخلاف تکامل بیولوژیکی به جای این که پیوسته باشد، بریده و ناگهانی است. آن چه مایه‌ی تمایز یک نوع با نوع دیگر می‌شود علاوه بر فرم، کاربرد^۱ آن نیز هست. پس با تغییر کاربرد، فرم آن نیز تغییر می‌کند و بالعکس. در نظر فرمالیست‌ها در هر دوره‌ی تاریخی یک نوع ادبی غالب می‌شود و دیگر انواع را به حاشیه می‌راند؛ در نتیجه تقابل نوع غالب با انواع حاشیه‌ای، یکی از انواع حاشیه‌نشین به تدریج غالب می‌شود تا خود با انواع بعدی در تقابل قرار گیرد.» (انواع ادبی/۸۱-۸۰). «تینیانوف در کتاب *مسأله زبان شعر* (۱۹۲۴) و آثار دیگرش ایستایی تمهیدات صوری و تعاریف ثابت را به انتقاد کشید و عناصر موجود در متن را که در آغاز مکانیک‌وار و با افزایش کمی صناعات ادبی، هویت خود را به دست می‌آورد، در نظامی دیالکتیک و اندام‌وار به یکدیگر پیوند داد. یاکوبسن «عنصر غالب» را برای مفهوم کلیت، اندام‌وارگی و هم‌سویی متن و نیز متن هم‌سو در موقعیت‌ها و زمان‌های متفاوت مطرح ساخت.» (گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران/۴۵). «یک تمهید واحد می‌تواند در آثار مختلف نقش زیبایی‌شناختی



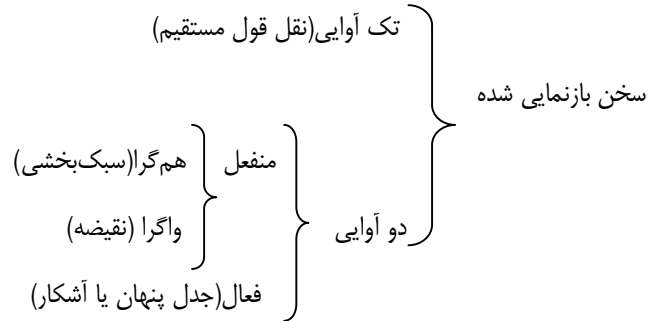
^۱ - function

متفاوت داشته باشد و یا کاملاً خودکار شود. برای مثال، استفاده از اصطلاحات کهن و یا واژه‌های لاتین می‌تواند در یک شعر حماسی نقش «ارتقادهنده» داشته باشد؛ اما در یک هجویه نقش طنزآمیز ایفا کند و حتی به‌عنوان یک «اصطلاح شاعرانه‌ی» عمومی کاملاً خودکار شود. آثار ادبی نظام‌هایی پویا قلمداد می‌شوند که عناصر موجود در آن‌ها در مناسبات پیش‌زمینه‌ای و پس‌زمینه‌ای با یکدیگر ساخته می‌شوند. اگر عنصر خاصی (مثلاً اصطلاحات کهن) در ساختمان اثر «محو» شود، عناصر دیگری پیش خواهند آمد (مثلاً طرح یا وزن) و نقش غالب و برجسته را ایفا خواهند کرد.» (راهنمای نظریه ادبی معاصر/ ۵۶-۵۵).

نقیضه

می‌دانیم که «باختین چهره‌ی اصلی گذار از فرمالیست‌ها به ساخت‌گرایان است.» (درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات/ ۱۱). «باختین نه صرفاً فرمالیست بود و نه مارکسیست. او و یارانش، جنبه‌های زیبایی‌شناختی و آشنایی‌زدایانه‌ی فرمالیستی را که صدای یک‌بعدی و «تک‌آوایی» ادبیات سنتی را از هم می‌گسیخت، ارج می‌نهادند. اما از آن‌جا که فرمالیسم به محتوا، ایدئولوژی و ابژه‌های اجتماعی چندان اهمیت نمی‌داد، آن را واکنش نظام بورژوازی در مطالعات ادبی دانستند. رودررویی مارکسیسم و فرمالیسم، باختین را به اندیشه‌ی تعامل ایدئولوژی و محتوا با فرم که گرایش پسافرمالیستی بود، واداشت. باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵) در زمان خود آثاری را عرضه کرد که پهنه‌های گسترده‌ای را در ادبیات و علوم انسانی در بر می‌گرفت. این پهنه‌ها شامل جنبه‌های فرمالیستی، مارکسیستی، ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی است. تودوروف می‌گوید: باختین در پی آمیختن «برنهاد» ایدئولوژی و «برابرنهاد» صورت‌گرا است و باید پذیرفت که او به این واقعیت دست یافته است. به این معنا می‌توان وی را پس‌صورت‌گرا نامید.» (نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی/ ۵۵-۵۴).

باختین در کتاب *مسائل بوطیقای داستایفسکی* (۱۹۶۳) روش‌های گوناگون بازنمایی سخن را رده‌بندی می‌کند. «تودوروف با ساده‌سازی بسیار، رده‌بندی یاد شده را چنین ترسیم کرده است:



در سبک‌بخشی و نقیضه (پاردی)، نویسنده گفتار دیگران را برای بیان جهت‌گیری مورد نظر خود به کار می‌گیرد. در این دو صنعت نویسنده از سبکی خاص تقلید می‌کند؛ اما باید در تفاوت آن دو با هم خاطر نشان ساخت که در «نقیضه» برخلاف «سبک‌بخشی»؛ نویسنده با دیگران (صدای دومی و دیگری در داستان) هم‌سوئی و هم‌گرایی ندارد و سبکی را دنبال می‌کند که با هدف اصلی سبک مغایر باشد. سبک‌بخشی، آشناگردانی دارد و نقیضه ادامه‌ی آشنایی‌زدایی است. چراکه سبک قدیمی به منزله‌ی متن سنتی و خودکار شده است و نقیضه به مانند آشنایی‌زدایی سبک را در هم می‌شکند. (منطق گفتگویی میخائیل باختین / ۱۳۹). تودوروف می‌گوید: «از نظر شکلوپفسکی اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر و از ره‌گذر تداعی با آن آثار فهمیده می‌شود. نه تنها اثر تقلیدی؛ بلکه هر اثر دیگری در توازی و تقابل با یک الگو، هر الگویی که می‌خواهد باشد، آفریده می‌شود. اما نخستین کسی که یک نظریه‌ی واقعی را در باب رابطه‌ی چندارزشی بینامتنی فرمول‌بندی کرد، باختین بود. وی می‌گوید: «در هر سبک تازه، عنصر ویژه‌ای از آنچه واکنش نسبت به سبک ادبی پیشین خوانده می‌شود، وجود دارد. این عنصر بیان‌گر مباحثه‌ای درونی و سبک‌ستیزی پنهانی نسبت به سبک دیگری است و اغلب با نقیضه‌ی صریحی

همراه می‌شود. هنرمند نثرنویس در دنیایی از کلمات دیگران عمل می‌کند و از میان همین کلمات است که راه خود را می‌جوید.» (بوطیقای ساختارگرا / ۴۸-۴۹).

غراب (غراب‌های سفید)

غراب

سیاه است

چنین ارسطو در ارغنون نوشت

me'las e'qtiv o'korae

و ابن سینا در منطق شفا آورد

که:

الغراب اسود

و در قرون وسطی

توماس اکویناس یک روز دید

به روی سنگ سیاه سر در کلیسای او نوشته اند

که:

Negroes corvus

و این چنین بود و بود

که ناگهان خبر آوردند

غراب‌های سفیدی هم پیدا شده است

و دیده‌اند

که روی کنگره‌های خراب قصری ویران

غراب‌های سفید

نشسته‌اند کنار غراب‌های سیاه

غراب‌های سفیدی با همان قواره و قد و قارقار و غیره و غیره

و شیخ ما که

- مزارش غرق نور رحمت حق باد -

چو این شفت



تبسمی فرمود و گفت

نه

غراب

سیاه است

غراب

به هفت دریا هم پر اگر بشوید

سیاه است

غراب

سفید اگر هم باشد

همان سیاه است

همان سیاه سیاه سیاه

(شعر نو از آغاز تا امروز / ۹۶۵-۹۶۳).

بررسی فرمالیستی شعر

استفاده از زبان قدیمی ذاتاً طنزآمیز نیست ولی امروزه در این متن کارکردی طنزآمیز پیدا کرده است. این امر از نخست، نظر خواننده را در شعر جلب می‌کند. به جز ترکیب واژگان جمله‌ی دوم: «چنین ارسطو در ارغنون نوشت»، تقریباً همه‌ی جملات از نظر دستور زبان، سرراست است؛ ولی جمله‌های خارجی چون عربی، به‌ویژه یونانی و لاتین، به‌گونه‌ای دارای آشنایی‌زدایی است. اما مشخصاً مکانیکی و ایستا است. وزن شعر هم‌آهنگ با زبان ساده‌ی کهن اما نسبتاً فاخر، به شکلی طبیعی جفت و جور شده است. دریافت پویایی در مقابل ایستایی و مکانیکی بودن یک متن، وابسته به نحوه‌ی خواندن است. این متن از نظرگاهی می‌تواند پویا باشد ولی به نظر می‌رسد که جنبه‌های ایستایی متن بیش‌تر به چشم می‌خورد: صورت شعر منطقی است؛ یعنی نوعی آشنایی‌زدایی دارد، چراکه در شعر حاضر به‌جای واژگان احساسی و ادبی، جمله‌ای منطقی طرح شده است: غراب سیاه است؛ اما به‌جای ادامه‌ی قضایای منطقی (صغرا - کبری)، از واژگان ارسطو، ابن‌سینا، منطق، اکویناس و واژگان و گزاره‌های

دیگر منطقی، عادی و غیرشعری، به‌منظور ایجاد طنز بهره می‌برد؛ به‌ویژه آن‌جا که می‌گوید: «غراب‌های سفیدی با همان قواره و قد و قارقار و غیره و غیره»؛ با وجود این، شعر با سازوکارهای دیگر چون فضا و بافت و تقابل‌سازی با زبان شعری، هویت نسبی‌اش را حفظ می‌کند. شعر دارای سه زبان منطقی، عادی و عرفانی است.

بند اول منطقی است:

«غراب/ سیاه است / چنین ارسطو در ارغنون نوشت / me'las e'qtiv
/ o'korae / و ابن سینا در منطق شفا آورد / که: / الغراب اسود / و در قرون وسطی
/ توماس اکویناس یک روز دید / به روی سنگ سیاه سر در کلیسای او نوشته‌اند /
که: / Negroes corvus».

بند دوم به‌صورتی کهن، عادی و روایی است:

«و این چنین بود و بود / که ناگهان خبر آوردند / غراب‌های سفیدی هم پیدا
شده است / و دیده‌اند / که روی کنگره‌های خراب قصری ویران / غراب‌های سفید /
نشسته‌اند کنار غراب‌های سیاه / غراب‌های سفیدی با همان قواره و قد و قارقار و
غیره و غیره».

و بند سوم صوفیانه است:

«و شیخ ما که / - مزارش غرق نور رحمت حق باد - / چو این شنفت /
تبسمی فرمود و گفت / نه / غراب / سیاه است / غراب / به هفت دریا هم پر اگر
بشوید / سیاه است / غراب / سفید اگر هم باشد / همان سیاه است / همان سیاه سیاه
سیاه».

این سه زبان به‌صورت ایستا کنار هم چیده شده‌اند. اگرچه در کل، این سه زبان حرکتی منطقی دارد: زبان و پاره‌ی اول شعر مبنی بر یک کلیت منطقی است؛ یعنی سیاه بودن کلاغ، زبان و پاره‌ی دوم نیز مبنی بر نفی کلیت‌گرایی منطق ارسطویی است؛ چون استقرای تام محال است؛ اما زبان و پاره‌ی سوم شعر به‌نحوی صوفیانه، مشکل کلی‌گرایی ارسطویی را توجیه غیرمنطقی می‌کند (منطق در این‌جا همان منطق صوری است) و واقعیت غراب‌های سفید را - که متن آن را به‌عنوان واقعیت پذیرفته - با ذهنیات منطقی (نه جداً منطقی) آشتی می‌دهد. ارجاع غراب‌های سفید به جهان واقعی ضرورت ندارد و وجود غراب‌های سفید و اساساً این‌که غراب اگر سفید



هم باشد، همان سیاه است و حتی غراب سفید به تعبیر توماشفسکی فقط یک انگیزه است تا شاعر بتواند آشنایی‌زدایی کند؛ بنابراین پاره‌ی سوم نتیجه‌ی (صغرا - کبرای) دو پاره‌ی اول است. اما عرفان هم توجیه‌گر است و نتیجه‌اش فقط به صغرا تکیه کرده است، حدّ وسط ندارد و در حقیقت عقیم است؛ اما با منطق عرفانی (غیرصوری) عقیم نیست.

این شعر به لحاظ ذهنیات منطقی، دارای ارتباط و پیوند است و درون‌مایه‌ی آن طنز و تمسخر منطق و عرفان: این واقعیت، سنتی - اعتقادی و نیز تقدیرگرایانه است که کلاغ ذاتاً سیاه است. شعر اگرچه از جهتی چندان تأثیر خاص و حسّ زیبایی را القا نمی‌کند؛ اما می‌توان گفت که آشنایی‌زدایی دارد و نیز بی‌نظمی‌هایی در زبان، تصویر و نتیجه‌گیری. شکلوفسکی می‌گوید: «هدف تصویر این نیست که فهم ما را به دلالتی که تصویر حامل آن است، نزدیک کند؛ بلکه ایجاد درک ویژه‌ای از ابژه است، ایجاد بینشی از ابژه و نه بازشناختن آن». (هنر همچون فرایند/ ۹۶). بی‌نظمی در شعر «غراب» در همین تصاویر مصداق می‌یابد. انگاره‌ی شعر نیز از بین بردن باورهای ساده‌لوحانه‌ای است که همواره تکرارش می‌کنند. شاعر دست کم می‌خواهد با این کار درک تازه‌ای در درون شعر پدید آورد و آشنایی‌زدایانه دیدگاه‌ها را دگرگون سازد. این دیدگاه‌ها به دو گونه دگرگون می‌شوند: نخست در فرم و زبان که شکلوفسکی بر آن پافشاری می‌کند؛ یعنی در زبان باید همه‌ی تصاویر را باور کرد و کلاغ سفید را آفرید، و دوم مفهوم سیاه است که در فرهنگ‌ها چه بسا چهره‌ای منفی از کلاغ ساخته است و شاعر می‌خواهد در برابر این اندیشه مقاومت و سرپیچی کند و از کلاغ چهره‌ای متفاوت ارائه دهد. و این کاری است که به‌گونه‌های دیگری در شعر نیما (غراب)، شاملو (هنوز در فکر آن کلاغم) و دیگران به چشم می‌خورد تا ساختار نگاه گذشته را از هم بپاشد.

ضیاء موحد با استفاده از گفتارهای سنتی و با بهره‌گیری از گفتار دیگران، در جهت رساندن مقصود خود پیش می‌رود و در یک کلام با استفاده از خود این گفتارها و سبک‌ها و فضل‌فروشی‌ها (سبک‌بخشی) به طنز و ریشخند آن‌ها می‌پردازد (نقیضه)، به ریشخند عرفان و منطق. گفتار بدیهی و منطقی ارسطو، ابن سینا، توماس اکویناس «غراب/ سیاه است...» در ادامه‌ی شعر و با پیدا شدن غراب‌های سفید و نتیجه‌گیری

تقدیرگرایانه و صوفیانه‌ی شیخ، «غراب/ سفید اگر هم باشد/ همان سیاه است»، در جهت درهم شکستن خود این گفتارها بیان شده است، که خود نقیضه است. «کارناوال که مفهوم دیگر باختینی است، در ادامه‌ی نقیضه مطرح می‌شود. در کارناوال صداها، نقش‌ها و گفتگوها تغییر می‌کند و آدم‌ها عادی و عامی و پادشاه و هر قشری از جامعه ممکن است، صدای متفاوتی از خود آشکار سازند تا مایه‌های جشن و شادمانی را فراهم سازند؛ بنابراین با قوانین اجتماعی درمی‌افتد و دارای سرکشی است.» (نک: قرائتی نقادانه از رمان چهره مرد هنرمند در جوانی/ ۶۶). در نتیجه شادی رخ می‌دهد. در حالی که این خنده و شادی با به زیر سؤال بردن سنت‌هایی که در آن زندگی می‌کنند، همراه است. موحد با گفتن سخنانی از ارسطو و عبارات لاتین و عربی در تأیید سیاه بودن غراب و سپس آوردن غراب‌های سفید در کنار غراب سیاه، «غراب‌های سفیدی با همان قواره و قد و قار قار و غیره...» و گفتمان شیخ از عدم تردید در سیاه بودن غراب سیاه با وجود پیدا شدن غراب‌های سفید و دلیل غیرمنطقی‌ای که ذکر می‌کند، «غراب/ سفید اگر هم باشد/ همان سیاه است...»، مخاطب را به خنده وا می‌دارد. ریشخندی حاکی از شکستن سنت و گفتار منطقی و عرفانی. چه ریشخندی فراتر از این که دانشمندانی چون ارسطو و ابن‌سینا و دیگران نقش عالمانه‌ی خود را از دست می‌دهند و سخنان بدیهی و بی‌فایده‌ای چون «کلاغ سیاه است» را به پیش می‌کشند. متن با این ساده‌انگاری‌ها در ستیز است.

شعر «غراب» از ضیاء موحد می‌توانست به‌گونه‌های متفاوتی ارائه شود. شکل‌های متفاوت ارائه‌ی متن، در واقع همان طرح (سیوژت)‌های متفاوت است. یادآور شویم از دیدگاه شکلوفسکی داستان (فابولا) ماده‌ی خام قصه است که در طرح (سیوژت) شکلی ویژه به‌خود می‌گیرد؛ به زبان دیگر «فابولا^۱ مفهوم اصلی یک چیز است که به‌وسیله‌ی طرح‌های متفاوت ارائه می‌شود.» (An "Literary criticism" (Introduction to theory and practice" / 52 این شعر در واقع یک طرح (یک شکل) از بیان محتوا است، و از آن‌جا که شکل ویژه و متفاوتی به‌خود گرفته، بیش‌تر می‌تواند خواسته‌ی فرمالیست‌ها را برآورده سازد؛ به زبان دیگر محتوای شعر غراب در

^۱ -fableau

کالبد یک طرح (سیوژت، گفتمان) ویژه ریخته شده و هم این طرح ویژه بسیار متفاوت از طرح‌های عادی و آشنای دیگر است. ناگفته نماند که معمولاً در قصه‌هاست که سخن از طرح به میان می‌آید؛ اما ما در اینجا آن را گسترش داده ایم و در شعر نیز به کار برده‌ایم؛ با توجه به این که شعر حاضر می‌تواند یک روایت داستانی آوانگارد به شمار آید: دانشمندانی چون ارسطو و ابن سینا و دیگران می‌گویند: «غراب سیاه است»، اما ناگهان روزی روشن می‌شود که غراب سفید نیز دیده شده است، شیخ که نماینده‌ی یقین است این خبر را بر نمی‌تابد و با ریشخند و تبسمی که خود مایه‌ی ریشخند است، انکارش می‌کند.

«هم‌چنان که داستانک‌های بسیاری در ادبیات معاصر می‌توانند به شعر بدل شوند، شعرهای فراوانی نیز می‌توانند به داستانک تبدیل شوند و در یک سخن با هم دارای هم‌سویی باشند تا هرچه بیش‌تر اثر را به فرم‌گرایی نزدیک سازند.» (نک: گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران «داستان» / ۲۷۸). این نگاه فرمالیستی می‌تواند پا را از مرزهای نظریه‌ی صنعت و آشنایی‌زدایی فراتر نهد و به نظریه‌ی کارکردگرایی و برجسته‌سازی نزدیک شود. در نظریه‌ی کارکردگرایی عامل زمان بسیار مؤثر است. هر زمانی ممکن است عنصر غالب خود را داشته باشد. در یک زمان ممکن است وزن عروضی برای شعر مناسب باشد و در زمان دیگر شعر خود را به نثر نزدیک کند؛ چراکه «هنجارهای وزنی ناپایدار است». (درباره‌ی سطر شعر/ ۱۷۲). «یاکوبسن و به‌ویژه موکاروفسکی این برجسته‌سازی‌ها را که زمانی عنصری به پیش‌زمینه می‌آید و مثلاً عنصر دیگر چون وزن به پس‌زمینه می‌رود، کارکردگرایی فرمالیستی نام می‌نهند.» (نک. نظریه‌ی ادبی/ ۶۷-۶۳). شعر «غراب» زبان و آهنگ نثر را به پیش می‌کشد تا بهتر بتواند روایت داستان‌واره‌ی خود را به ثبت برساند. در زمانه‌ی کنونی شعر آهنگ خود را به سود نثر کنار نهاده است و حتی گاه از مرز آهنگ شعر سپید درمی‌گذرد تا به نثر داستانی نزدیک‌تر شود. این‌گونه نزدیکی آهنگ و روایت شعر و داستان در گفتمان گروهی در زمان کنونی جای ویژه‌ای به خود اختصاص داده است و امروزه گرایش آدم‌ها به شعر داستانی فرم‌گرا و نزدیک کردن شعر به داستان روش تازه‌ای را برجسته‌سازی می‌کند که می‌توان موحد را از پیشگامان این کار دانست.

نتیجه گیری

«اگرچه مارکسیست‌ها فرمالیسم را زهری دانسته‌اند که پادزهر آن مارکسیسم است، فرمالیست‌ها هم‌چنان بر رویکرد خود پافشاری می‌کردند.» (The typology of detective fiction/ 7-8). شعر غراب با ظاهر و شکلی متفاوت و انتخاب و گزارش کلمات با نحوی متفاوت از زبان ادبی، طرح و فرمی متفاوت از نحوه‌ی بیان یک موضوع را به رخ می‌کشد. تکنیک‌هایی که ظاهری درهم ریخته در زبان ایجاد می‌کند، با استفاده از زبانی متفاوت در بیان مقصود ایجاد می‌شود. موحد با بهره‌گیری عامدانه از واژگان و نحوی که منطق شعری با آن چندان آشنا نیست، سعی در بیگانه کردن آشنا و یا خانگی کردن غرابت دارد. استفاده از تمهیدات و صناعات در رساندن مقصود و جلوگیری از خودکار شدن زبان و انتقال حس چیزها به‌گونه‌ای طبیعی، در نظر فرمالیست‌ها اهمیت داشت و این ادراک توسط آشنایی‌زدایی یعنی غریب کردن آشنا صورت می‌گرفته است. پرداختن به فرم و طرح اثر ادبی اساس کار فرمالیست‌ها بود. ضیاء موحد از منطق و زبانی فاخر و سنتی و جملات لاتین و عربی در بیان شکلی شاعرانه بهره جسته است؛ این فنون به ارائه‌ی زبانی متمایز از زبان عادی بدل شده است و شعری با شکل و فرمی متفاوت ایجاد کرده است. موحد با استفاده از زبانی دیگر (زبان دیگری) و استفاده از ترکیباتی که با طنز همراه هستند، همان زبان را مورد طنز قرار داده است. این آشنایی‌زدایی با به‌کار بردن تعبیرات منطقی و عبارات خارجی و با سه پاره شدن آن در قالب شعر بیش‌تر خودنمایی می‌کند و محتوای طنزآمیزش با توجه به فرم بیان آن، شکلی دیگر از این آشنایی‌زدایی است. اگرچه این روش آشنایی‌زدایانه، چندان نغز و پرورده و به شکلی اندام‌وار درنیامده است و با توجه به ذهن ریاضیاتی و منطقی شاعر بیش‌تر ایستا و مکانیکی است؛ اما با این حال، درهم‌ریختگی و غریب بودن شکل شعر با توجه به نحوه‌ی ارائه‌ی آن مورد توجه است؛ بنابراین می‌توان دگرگونی‌هایی در کاربرد واژگان آن دید و دگرگونی‌هایی در پرورش شعری که داستان‌واره است تا این‌گونه از شعر در روزگار کنونی برجسته‌سازی شود.



منابع

- ۱- اسکولز، رابرت، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، آگاه، تهران، ۱۳۷۹.
- ۲- ایو تادیه، ژان، *نقد ادبی در سده‌ی بیستم*، ترجمه‌ی محمدرحیم احمدی، سوره، تهران، ۱۳۷۷.
- ۳- برتنز، یوهانس ویلم، *نظریه‌ی ادبی*، برگردان فرزانه سجودی، آهنگ دیگر، تهران، ۱۳۸۲.
- ۴- پراپ، ولادیمیر، *ریخت‌شناسی قصه*، ترجمه‌ی م. کاشیگر، نشر روز، تهران، ۱۳۶۸.
- ۵- تسلیمی، علی، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، اختران، تهران، ۱۳۸۳.
- ۶- _____، *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*، کتاب آمه، تهران، ۱۳۸۸.
- ۷- تودوروف، تزوتان، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه‌ی داریوش کریمی، مرکز، تهران، ۱۳۷۷.
- ۸- _____، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه‌ی محمد نبوی، آگاه، تهران، ۱۳۷۹.
- ۹- توماشفسکی، بوریس، *درباره سطر شعر*، در تزوتان تودوروف (گردآوری و ترجمه): نظریه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، اختران، تهران، ۱۳۸۵.
- ۱۰- حقوقی، محمد، *شعر نواز آغاز تا امروز*، ثالث، تهران، ۱۳۶۴.
- ۱۱- دارم، محمود، «انواع ادبی»، پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، ۳۳، ۹۵-۹۷، www.sid.ir ۱۳۸۳.
- ۱۲- رحمانی، ایرج، «فرمالیسم روسی»، برگرفته از سایت به نشانی www.bashgah.net ۱۳۸۹/۷/۹.
- ۱۳- سلدن، رامان، پ. ویدوسون، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، ترجمه‌ی عباس مخبر، طرح نو، تهران، ۱۳۸۴.
- ۱۴- سید، دیوید، *قرائتی نقادانه از رمان چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی*، ترجمه‌ی منوچهر بدیعی، نشر روزگار، تهران، ۱۳۸۲.
- ۱۵- شکلوفسکی، ویکتور، *هنر همچون فرآیند*، در تزوتان تودوروف (گردآوری و ترجمه‌ی): نظریه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، اختران، تهران، ۱۳۸۵.
- ۱۶- کالر، جاناتان، *نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، مرکز، تهران، ۱۳۸۲.
- ۱۷- مکاریک، ایرنا ریما، *دانشنامه نظریه‌های ادبی*، ترجمه‌ی م. مهاجر، م. نبوی، آگاه، تهران، ۱۳۸۴.



۱۸- ولک، رنه، اوستن وارن، *نظریه ادبیات*، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۲.

19-Bain, Carl, E, Jerome Beaty, Paul, J. Hunter, *The Norton Introduction to Literature*, New York: w.w. Norton and Co., Inc, 1991.

20- Bressler, Charles E, *Literary Criticism (An Introduction to Theory and Practice)*, Newjersey, Pearson/ Prentice Hall, 2007.

21-Cuddon, J.A., *Dictionary of Literary terms & literary Theory*, penguin Books, 1999.

22-Medvedev. P.N. *formalism i formalisti*. Leningrad, 1934.

23-Shklovsky, Viktor: *Art as Technique*, in *Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.): "Literary Theory: An Anthology"*, Blackwell Publishers Inc, 2000.

24-Todorov, Tzvetan, *The Typology of detective fiction*, in *David Lodge and Nigel wood ceds. modern criticism and Theory*, Longman, sin gapore (pte) Ltd, 2000.

