

نقد زیبایی شناسی هنری در متن ادبی (مطالعه موردی یک غزل حافظ)

سوسن جبری *

چکیده

موضوع این پژوهش، ارائه پیشنهادی است برای نقد زیبایی شناسانه هنری متن ادبی. تازگی این نوع نقد، در یافتن زیبایی هنری است. از این روی شگردهای بلاغی، یا به عبارتی برجسته سازی‌ها، ابزاری برای جستجو و دستیابی به زیبایی هنری، در متن ادبی هستند و جلوه دیگری از ظهور زیبایی، در متن را می‌نمایانند. روش کار چنان است که ابتدا با به کارگیری اصول و شیوه‌های زبان شناسی ساختارگرا، برجسته سازی‌های زبانی را در متن گردآوری می‌کنیم. سپس این برجسته سازی‌ها بر اساس حضور عناصر زیبایی هنری؛ چون: وحدت، هماهنگی، تناسب، تقارن، توازن، چند بعدی بودن، نظم، روشنی و پویایی، تحلیل و طبقه بندی می‌شوند. از این رو از درون داده‌های عینی برجسته سازی‌های زبانی به صورت کمی، اصول زیبایی هنری به صورت کیفی، در متن کشف و آشکار خواهد شد. این شیوه کار علاوه بر دورماندن از آسیب‌های شایع نقد ادبی چون ذوقی بودن، بی معیار بودن، شخصی بودن، سلیقه‌ای بودن و غیر قابل اثبات بودن، می‌تواند مواد تحلیل اصول زیبایی شناسی را از درون متن ادبی فراهم کند. تفاوت‌های این شیوه با دیگر شیوه‌های نقد متن نیز در آن است که؛ نخست یافته‌های کمی به شیوه‌ای روشمند، مبنای تحلیل‌های کیفی قرار می‌گیرند. دوم، آنکه، تحلیل و کشف اصول زیبایی شناسی هنری، برنیاد داده‌های عینی، کمی و قابل اثبات استوار می‌گردد. سوم، اینکه؛ اصول زیبایی هنری که در همه هنرها؛ چون موسیقی، نقاشی، معماری و ... مشترک است، معیار نقد ادبی نیز خواهد شد. چهارم، آنکه بعد دیگری از زیبایی شناسی در ورای بلاغت کهن و برجسته سازی کنونی، در متن ادبی شناسانده خواهد شد.

کلیدواژه: نقد، زیبایی شناسی هنری، متن ادبی، برجسته سازی، بلاغت

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه sousan_jabri@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۰/۱۲/۱ - پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۲۴



درآمد

هدف هنرمند خلق زیبایی و بهره مخاطبان هنر، دریافت لذت ناشی از احساس زیبایی است. کارکرد زیبایی آن است که با طولانی کردن ادراک حسی، تجربه عاطفی ما را از حیات عمیق‌تر کند. ادبیات از راه آمیختن تخیل و زبان و خلق ساختاری هماهنگ توان انتقال عاطفه را دارد. علاوه بر این هر قدر تناسب درونی یا به عبارتی پیوندهای درونی عاطفه، خیال، اندیشه و زبان بیشتر باشد، متن زیباتر و شگفت‌انگیزتر خواهد بود.

شگفت‌انگیزی در هر هنری به گونه‌ای آفریده می‌شود. در ادبیات شگردهای بلاغی یا همان برجسته‌سازی زبان، حس شگفتی را پدید می‌آورند. این حس از رودرویی شناخت عقلانی و شناخت عاطفی پدیدار می‌شود و ناشی از شکستن هنجارها یا غریبه و ناآشنا کردن زبان است و به انتقال شناخت عاطفی می‌انجامد. با توجه به محوریت زیبایی‌شناسی، در همه هنرها، جای بسی تعجب است که منتقدان ادبی کمتر به زیبایی‌شناسی هنری متن ادبی توجه کرده‌اند. بر اساس بررسی‌های انجام شده، در حدود نود درصد از عناوین مقالات و کتاب‌های فارسی حوزه نقد ادبی که عنوان زیبایی‌شناسی دارند، هیچ اشاره‌ای به ماهیت زیبایی‌شناسی متن نکرده‌اند و صرفاً به بررسی شگردهای بلاغی، در اصطلاح شایع، زیبایی‌شناسی گفته‌اند. نقطه اشتراک همه این پژوهش‌ها نیز کاربرد همین اصطلاح زیبایی‌شناسی است؛ در حالی که صرفاً نقد بلاغی مد نظر آن‌ها بوده است؛ نه نقد زیبایی‌شناسی هنری. گویی اصولاً زیبایی‌شناسی در معنای اصطلاحی استاتیک «Aesthetic» کمتر مورد توجه بوده است.

سیمین دانشور از جمله نخستین کسانی است که بحث زیبایی‌شناسی را مطرح و عناصر زیبایی‌شناسی هنری را، این‌گونه برشمرده است: «نظم، تناسب، هماهنگی، تکرار، تنوع، وحدت در کثرت، توازن، تقارن، ایجاز، شگفت‌انگیزی، چندبعدی بودن و غیره» (رک: شناخت و تحسین هنر / ۲۹-۳۴) پس از ایشان دکتر تقی وحیدیان کامیار با اشاره به غافل ماندن نویسندگان کتب بلاغی از ارزیابی زیبایی‌شناسانه فنون بلاغی می‌گوید: «شرط مهم زیبایی در هنر ایجاد لذت و تلقین احساسات واحد است

... « (بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی / ۱۲) ایشان خود شیوه‌های زبان شناسی ساختارگرا را در بررسی و طبقه بندی آرایه‌های بدیعی به کار می‌گیرند و تحلیل‌های زیبایی شناسانه از آن‌ها ارائه می‌کنند و همچنین لزوم توجه به زیبایی شناسی شگردهای بلاغی را یادآور می‌شوند.

به زبان روشن‌تر صرف به کارگیری استعاره، تشبیه، نماد، کنایه، سجع، جناس، تضاد، ... و دیگر شگردهای بلاغی یا برجسته سازی‌ها را نمی‌توان پدید آورنده زیبایی دانست و آن را زیبایی شناسی متن نامید، مگر زمانی که این شگردها موجب ظهور اصول زیبایی هنری؛ چون وحدت، هماهنگی، تناسب، تقارن، توازن، چند بعدی بودن، نظم، روشنی و پویایی، در متن ادبی شوند. این شگردها ابزارند و اما هدف، خلق زیبایی هنری است. نقد زیبایی شناسی هنری در متن ادبی در پی آن است که شگردهای بلاغی یا به عبارتی، هنجارگریزی‌ها را با محک اصول زیبایی هنری در بافت هر متن بسنجد و سپس با عنوان زیبایی آفرین از آنها یاد کند.

محمدرضا شفیعی کدکنی، از دیگر اندیشمندان است که به شکلی عمیق‌تر با توجه به فرم به بررسی متن پرداخته است. دو کتاب «موسیقی شعر» و «صورخیال در شعر فارسی» ایشان بیانگر ضرورت بررسی زیبایی شناسانه متن است. در آثار کسانی چون تقی پور نامداریان و عباسقلی محمدی بنه‌گزی گناوه‌ای نیز توجه به اصول زیبایی شناسی در تحلیل متن دیده می‌شود. در چندین مقاله نیز در باب هماهنگی در شعر معاصر، به این شیوه از نقد، توجه شده است.

موضوع این پژوهش نیز پیشنهاد راهکاری روشمند، برای نقد زیبایی شناسانه متن است. در قدم اول، لازمه نقد زیبایی شناسی، بررسی عینی و بدون پیشداوری پدیده هنری است. پس اولین قدم یافتن روشی عینی و عملی برای بررسی ویژگی‌های متن است. به نظر می‌رسد در میان شیوه‌های نقد ادبی، شیوه‌های زبان شناسی ساختارگرا، ابزار مناسبی برای جستجوهای یافته‌های عینی مورد نیاز هستند.

در پیشینه فرهنگ ما برخورد زبان شناسانه با متن از چهارده قرن پیش و از همان زمان ورود قرآن کریم به جامعه فارسی زبان، آغاز گردیده است. شاهد ما علوم قرآنی؛ چون لغت، عروض، قافیه، معانی، بیان، اصول و تفسیر است. نمایندگان برجسته نگاه زبان شناسانه به متن، مفسرانی چون زمخشری - نویسنده تفسیر کشاف



- و جرجانی - نویسنده اسرارالبلاغه و دلایل الاعجاز - هستند. اما چون تا کنون، از میان این میراث گرانبها شیوه‌های کاربردی برای نقد عملی و عینی متن، استخراج نشده، به ناچار امروز، شیوه عملی و عینی نقد ساختارگرا را به کار می‌گیریم تا بتوانیم با داده‌های روشن و قابل اثبات در باره متن سخن بگوییم. برتری این شیوه بر دیگر روش‌های بررسی متن در آن است که: «گرایش ساختارگرایی فرانسوی متن را چون ساختاری فرض می‌کرد که قوانین خاص خود را دارد و می‌توان آن را به گونه‌ای ابژکتیو بررسی کرد بی آنکه ذره‌ای با انتظارات، پسندها، پیشداوری‌ها یا امیدها و دلستگی‌های خواننده همراه باشد. این تعهد به متن کاملاً پذیرفتنی است» (حقیقت و زیبایی / ۳۱۲).

فرمالیست‌ها و ساختارگراها در تحلیل‌های خود، زیبایی در ادبیات را حاصل آشنایی زدایی و برجسته‌سازی شگردهای زبانی می‌دانند. آنان در نقد متن، هر چه جز متن را به کناری می‌نهند. از این روی، شیوه کار آنان ابزار خوبی برای تحلیل متن است.

از دیدگاه ساختارگرایی، کشف برجسته‌سازی‌های زبانی، کشف عامل لذت‌آفرینی متن است. حلقه پیوند منطقی میان تحلیل ساختاری از زیبایی‌آفرینی زبانی و زیبایی‌شناسی هنری در متن ادبی، همین لذت‌آفرینی است. به عبارتی، برجسته‌سازی‌های زبانی متن، لذت‌آفرین هستند. این لذت زیبایی‌شناسانه ناشی از کشش، تنش و تعلیق میان کشف‌هاست. کشف هماهنگی‌های نو، کشف تناسب‌ها، کشف ابهام‌ها، کشف تقارن‌ها، کشف توازن‌ها و کشف دیگر ابعاد زیبایی‌هنری، لذت هنری به مخاطب می‌چشانند.

برای معرفی این شیوه، باید به موضوعات مهمی پرداخت. اول اینکه؛ چگونه شیوه‌های زبان‌شناسی ساختارگرا امکان استخراج داده‌های عینی و مستند را در اختیار منتقد قرار می‌دهد. دوم اینکه؛ چگونه داده‌های استخراج شده در تحلیل زیبایی‌هنری به کار گرفته می‌شوند.

۱- ساختارگرایی

در دهه پنجاه قرن بیستم، موج تفکر ساختارگرا در اروپا و سپس در امریکای پس از جنگ جهانی دوم پدیدار شد. موجی که تا کنون نیز در پژوهش‌های علوم انسانی و هنر تاثیرگذار است. قدمت کاربرد نگرش ساختاری در تحلیل پدیده‌های فرهنگی، ابتدا به فن شعر ارسطو در گذشته و کتاب ساختارهای ابتدایی خویشاوندی، نوشته لوی استروس - مردم‌شناس در دهه (۱۹۴۰ م) - می‌رسد. اندیشمندان دیگری چون «بارت، منتقد ادبی، ژان لاکان، روانکاو، میشل فوکو، دیرینه شناس، لوپس آلتوسر، فیلسوف مارکسیست، امبرتواکو، نشانه شناس، یاکوبسن و چامسکی، زبان‌شناس و منتقدانی چون تزوتان تودروف، ژرار ژنت، ژولیا کریستوا، کلود برمون، ژولین گرماس و آلزیر داس، شیوه ساختارگرایی را در تحلیل‌های خود به کار گرفتند. علاوه بر اینان کسانی چون؛ امیل بنونیست، پیر بورديو، ژرژ دومزیل، میشل سر و کریستین متز» (پنجاه متفکر بزرگ معاصر / یک) را هم ساختارگرا دانسته‌اند.

فرمالیست‌ها، پیشینیان ساختارگرایان محسوب می‌شوند. آنان در جستجوی راه‌هایی بودند تا آثار ادبی را با روش‌های عینی و علمی بررسی کنند. به همین سبب هر چیزی که به جز خود متن به مسائل دیگر می‌پرداخت، کنار گذاشتند و همه توجه خود را به فقط و فقط به بررسی متن متمرکز کردند. سرانجام پژوهش‌های آنان موجب پیدا شدن روشی عینی، در تحلیل متن شد. پرسش آنان در مواجهه با متن این بود که؛ «تفاوت‌های یک متن ادبی با هر متن دیگر در چیست؟» در جستجوی پاسخ به این پرسش به بررسی متن پرداختند. متن از دیدگاه آنان ترکیب جدایی ناپذیری از ساختار و معنا بود درحالی که هم روزگاران آنان به ساختار و معنای متن، به عنوان دو پدیده جدای از هم می‌نگریستند. «شکل‌گرایان روسی به شدت به شقاق کهنه شکل و محتوا اعتراض کرده‌اند، زیرا این کار ادبیات را به دو نیمه می‌کند؛ محتوایی خام و شکلی کاملاً بیرونی و تحمیلی» (نظریه ادبیات / ۱۵۴).

اشکلو فسکی؛ هنر را از زندگی جدا و موضوعات هنری را از دیدگاه ارزشی برابر می‌داند و مدعی است زمینه‌های اجتماعی خلق اثر، هیچ تأثیری بر متن ندارد. بنابراین هیچ نقشی نیز در آشنایی زدایی از زبان ندارند. آنان همچنین معتقدند



که زبان، خالق فهم ما از واقعیت‌های بیرونی است. از دید آنان متن است که واقعیت را خلق و معنا می‌کند. با بریدن متن از جهان پیرامون و کنار نهادن شرایط پیدایش متن و تأثیرات دیگر، کم‌کم پرسش‌های دیگری پیش روی آنان قرار گرفت، که باید به آن پاسخ می‌دادند. از جمله؛ «ماهیت فرم متن ادبی چیست؟» و «تأثیری که ساختار بر معنا بر جای می‌گذارد، کدام است؟» و «توان تاثیرگذاری ساختار بر معنا چگونه پدید آمده است؟»

آنان با طرح نظریه «آشنایی زدایی» برای این پرسش‌ها، پاسخ‌هایی داشتند. دستاوردهای آنان درخشان بود. از جمله این دستاوردها؛ پرداختن به موضوعاتی چون آواها، واژگان، وزن، الگوهای نحوی در شعر است. اگر امروز در حیطه تحلیل داستان از عناصر تشکیل دهنده روایت چون دورنمایه، طرح، شکل‌های روایت و نقش راوی، مفهوم حقیقت‌مانندی، تفاوت طرح و داستان و بسیاری مطالب بحث می‌کنیم، دستاورد پژوهش‌های آنان است.

سپس نوبت زبان‌شناسان مکتب پراگ است که حلقه پیوند میان فرمالیسم و ساختارگرایی هستند: «مکتب زبان‌شناسی پراگ؛ یاکوبسن، موکاروفسکی، فلیکس و دیچکا و سایرین نماینده نوعی انتقال از فرمالیسم به ساختارگرایی نوین است. آن‌ها اندیشه‌های فرمالیست‌ها را پروردند اما آن را با استواری بیشتری در چهارچوب زبان‌شناسی سوسوری تنظیم کردند» (پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی / ۱۳۷). فرمالیست‌ها، هم به فرم و هم به معنای متن توجه داشتند و تنها زمینه اجتماعی و تاریخی خلق متن را در تحلیل‌هایشان دخالت نمی‌دادند. اما زبان‌شناسان مکتب پراگ و سپس ساختارگرایان قدمی پیشتر نهاده و معنا را از دایره پژوهش‌هایشان کنار گذاشتند. زیرا؛ «به نظر سوسور پژوهشگران برای تحلیل زبان باید به دقت نشان بدهند که نظام زبان از الگوی ساختاری شکل گرفته و نه از محتواهای معنایی» (ساختار و تاویل متن / ۱۵). چنین بود که اجزای تشکیل دهنده زبان به نشانه‌های عینی، آوایی و نوشتاری بدل شدند که هویت آنها را تفاوت‌هایشان تعیین می‌کند و پیوندهای درونی‌شان را الگوهای ساختاری زبان شکل می‌دهد.

بسیاری از فرمالیست‌ها و ساختارگراها انتقاد کرده‌اند. کم‌کم آنان خود نیز به نقایص اندیشه‌هایشان پی بردند و به تحلیل معنایی متن روی آوردند. بارت در مقاله

نقد نمی‌نی، به بریدن متن از واقعیت بیرونی اعتراض می‌کند و نقادانی را که منکر دخالت دیدگاه‌های تاریخی و اجتماعی در نقد هستند به نوعی با بچه‌های کوچک، نمی‌نی مقایسه می‌کند و می‌نویسد: « نمی‌توان بدون داشتن نوعی پیش‌آگاهی دربارهٔ انسان و تاریخ، خیر و شر، اجتماع و غیره دربارهٔ ادبیات داوری کرد» (نقد و حقیقت / ۱۷). انتقادات وارد بر زبان‌شناسان مکتب پراگ و ساختارگراها که معنا را از پژوهش‌هایشان کنار می‌گذارند، جای تأمل دارد. آیا به راستی می‌شود زیبایی و عمق شعر حافظ را بدون توجه به بُعد معنایی و شرایط اجتماعی، سیاسی و تاریخی دوران حافظ فهمید. از طرفی دیگر آیا مفهوم تاریخی پیرمغان، رند، نظر باز، محتسب، زاهد و بسیاری مفاهیم دیگر را جز با بررسی میراث فرهنگی حافظ و شیراز قرن هشتم می‌توان شناخت.

خلاف علوم تجربی که اساس شناخت را گاه بر قیاس و گاه بر استقراء و یافتن همانندی‌ها می‌نهد، روش‌های عینی زبان‌شناسی ساختارگرا، شیوهٔ تفکری را بنیاد نهاده که اساس شناخت را بر تمایز و کشف روابط درونی اجزاء در یک ساختار قرار می‌دهد؛ بنابراین از دید آنان، در شناخت تمایزها از منطق استدلالی و روابط علت و معلولی خبری نیست بلکه این توصیف مناسبات و روابط میان اجزای ساختار است که درک ما را از پدیده‌ها شکل می‌دهد. بنابراین نخستین هدف روش ساختارگرایی، شناخت تمایزهاست که به هر نشانه یا رابطه هویت خاص می‌بخشد. وقتی که هویت اجزا بر اساس شناخت تمایزها و روابط این عناصر در درون نظام شناخته شد، شکل یا ساختار کلی آن پدیده کشف می‌گردد.

باورمندان به ساختارگرایی می‌گویند؛ درک نظام ساختار یا درک نظم درونی ساختارها نوعی تفکر یا فعالیت شناختی است که باعث می‌شود ما درک خود را از تک‌تک پدیده‌ها و اجزاء منفرد رها کنیم و به درکی بالاتر یعنی به درک کل ساختار برسیم و در عین حال پیوندهای میان اجزای سازنده کل را ببینیم. این نگاه به پدیده‌ها، درک ما را از ماهیت اجزاء افزایش می‌دهد. در کنار موافقان به کارگیری ساختارگرایی و شیوه‌های علم زبان‌شناسی در ادبیات کسانی نیز هستند که معتقدند؛ شیوه‌های علم زبان‌شناسی در نقد ادبی کارا نیست و نظریه پردازان ساختارگرا در توصیف شعر تا آن حد پیش نرفته‌اند که بتوانند با تعریف جامعی شعر را از غیر شعر

متمایز کنند. از جمله: «دیوید لاج نیز سازش ناپذیری ادبیات و زبان‌شناسی را به دلیل تضاد میان علم و ارزش‌ها می‌داند» (نظریه‌های نقد ادبی معاصر / ۱۶۵). راجر فالر هم به نقد دیدگاه یاکوبسن پرداخته و معتقد است که تحلیل متون ادبی فقط از دیدگاه صوری و شکل درست نیست. فالر نظر چامسکی را مطرح می‌کند که زبان‌شناسی روش و رویه‌ای اکتشافی نیست. او می‌نویسد: «تحلیل زبان شناختی صرفاً با توجه به آنچه گویندگان زبان از قبل می‌دانند یا با توجه به آنچه زبان‌شناسان پیشاپیش فرض کرده‌اند، کارکرد دارد» (همان، ۱۶۴). بیتس هم می‌گوید: «ادبیات ماهیتی ذاتاً ذهنی دارد، در حالی که زبان‌شناسی ماهیتی علمی دارد، پس زبان‌شناسی نمی‌تواند در سطحی گسترده به تحلیل و بررسی آثار ادبی بپردازد» (همان). بارت هم اعلام می‌کند: «برخلاف بسیاری از ساختارگرایان به علم ادبیات باور ندارد. هر چند که خود روش علمی را درپیش گرفته‌است اما به قوانین و نتایج علمی در ادبیات اعتقادی ندارد» (همان).

برخورد علمی با هنر کارایی ندارد اما شیوه‌ی عینی و عملی برخورد با زبان و متن امروزه یک ضرورت است و امکان آن وجود دارد. لوی استروس در این باره می‌گوید: «زبان پدیده‌ای است اجتماعی و در میان پدیده‌های اجتماعی تنها زبان است که تا حدود خیلی زیاد از دو ویژگی بنیادی که بررسی آن را به طریق علمی میسر می‌سازد، برخوردار است. در وهله‌ی اول بیشتر رفتارهای زبانی بر مبنای تفکر غیرآگاهانه انجام می‌پذیرد، هنگامی که صحبت می‌کنیم به قوانین صرف و نحو زبانمان آگاهی نداریم... و حتی دانش زبانی یک دانشمند همواره جدا از تجربه‌ی او به عنوان سخنگوی زبان است؛ زیرا از طرز بیان یک دانشمند تحت تاثیر دانشی که او برای تعبیر و تفسیر زبان در سطح عالی‌تری دارد، قرار نمی‌گیرد؛ بنابراین در رابطه با زبان می‌توان گفت: نباید بیم داشته باشیم که شخص مشاهده‌گر بر پدیده‌ی تحت مشاهده در زبان تاثیر بگذارد، زیرا مشاهده‌گر نمی‌تواند صرفاً با آگاهی یافتن از پدیده‌ی تحت مشاهده اش در آن تغییر و تبدیلی به وجود آورد...» (زبان و تجزیه و تحلیل قوانین اجتماعی / ۱۳۲) بنابراین چون پژوهشگر می‌تواند تا حد زیادی بی‌طرفانه به جمع‌آوری داده‌های مورد نیازش بپردازد، این شیوه در نقد متن کارا و مناسب به نظر می‌رسد.

با این توصیفات، پاسخ به پرسش پیشین یعنی: « کاربرد روش‌های ساختارگرایانه چه امکاناتی در اختیار این شیوه از نقد قرار می‌دهد؟»، این است که؛ روش ساختارگرایی، ابزار کارایی است، زیرا چند ویژگی برجسته دارد که نیاز ما را به روش علمی و عینی برطرف می‌سازد؛ اول: برخورداری از الگوی دقیق جمع‌آوری شواهد؛ دوم: کمترین دخالت ذهنیت منتقد یا تحلیل‌کننده در متن؛ سوم: عینی و کمی بودن داده‌هایی که در مرحله بعد، مبنای بررسی زیبایی هنری قرار می‌گیرند. چهارم، نگاه کل‌نگر به ساختار، که امکات تحلیل یافته‌ها را در سطح کلان‌نیاز متن فراهم می‌کند.

۱-۲- شیوه بررسی ساختاری

در قرن حاضر، سوسور آغازگر نگاه ساختاری به زبان است. او بنیاد پیدایش زبان را قراردادی بودن و اختیاری بودن نشانه‌های زبانی می‌داند و بر این باور است که عوامل بیرون از حوزه نظام زبانی هیچ تاثیری بر زبان نمی‌گذارند. این اصل چهارچوب تحلیل متن را تعیین می‌کند و سرانجام نظریه برجسته سازی زبانی، در توصیف ماهیت متن پدیدمی‌آید و هنجارگریزی‌ها به عنوان عوامل خالق ادبیت متن شناخته می‌شوند. بحث نشانه‌شناسی شگردهای خلق متن، از این جا آغاز می‌شود. سوسور در مطالعه ادبیات به مثابه نظامی دلالت‌گر تاثیر به سزایی داشته است. زیرا از دید او، اثر ادبی خود علاوه بر اینکه از نشانه‌های زبانی ساخته شده، از نشانه‌های ادبی که آن‌ها نیز قراردادی و پذیرفته شده‌اند، به وجود می‌آید. از نظر سوسور مهم‌ترین وظیفه نقاد ادبی ویران کردن دیدگاهی است که نشانه‌ها را نه قراردادی بلکه طبیعی می‌پندارند. در نگاه سوسور، رسیدن از معنای اول به معنای دوم در مجازهای بیانی اثر ادبی حاصل قراردادهای فرهنگی از پیش پذیرفته شده جامعه‌ی زبانی است. اگر این نشانه‌ها قراردادی نباشند، مخاطبان متن ادبی قادر به رمزگشایی از نشانه‌ها و درک متن ادبی نخواهند بود. از این روی؛ ساختارگرایان به «نظام مهمی از قراردادها در ادبیات اشاره می‌کنند؛ به عنوان نمونه‌ای از این قراردادها اعمال و رفتار شخصیت‌های یک افسانه تابع الگوی فرهنگی است که به ما امکان می‌دهد، انگیزه‌ها را از اعمال یا کیفیت و خصلت‌های فرد را از شکل ظاهری و رفتارشان استنتاج کنیم... و به

همین ترتیب وقتی مدعی می‌شویم که در جریان یک قصه یا داستان شخصیتی تغییر می‌کند، منظورمان در قالب الگوی ادبی ما در باره شخصیت‌ها این است که دو رفتار یا دو خصلت به شخصیت واحدی نسبت داده می‌شوند که در تقابل با یکدیگرند و قابل انطباق برهم نیستند؛ به عبارت دیگر بر حسب تصویری که از شخصیت داستان در ذهن داریم، اگر این فرد در ابتدا رفتار «الف» را بروز دهد و سپس رفتار «ب» از وی سربرزند، این کار او زمانی مفهوم می‌یابد که بگوییم آن شخصیت تغییر کرده است» (فردینان دوسوسور / ۱۲۴).

شکلوفسکی در مقاله «هنر همچون شگرد» زیبایی را در آشنایی زدایی جستجو می‌کند. او تازگی و شگفت‌انگیزی زبان را ناشی از شکستن عادات و هنجارهای زبانی و عامل خلق زیبایی می‌داند. سپس زیبایی را عامل خلق لذت برمی‌شمرد و بر این باور است که آشنایی زدایی لذت‌آفرین است. پس از او نوبت به موکاروفسکی و نظریه برجسته‌سازی شگردهای زبانی و سپس نوبت به لیچ می‌رسد. لیچ در جمع بندی تجربیات پیشین، برجسته‌سازهای زبانی را طبقه بندی و توصیف می‌کند. او کل برجسته‌سازی را به دو گروه قاعده افزایی و هنجارگریزی‌ها تقسیم می‌کند:

«الف - قاعده افزایی: برونه زبان؛ خلق موسیقی؛ توازن در سه سطح آوایی، واژگانی، نحوی؛

ب- هنجارگریزی: درونه زبان؛ خلق معنای مجازی (معنای معنا)؛ هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی معنایی.» (ر.ک. A Linguistic Guide to English Poetry)

از دیدگاه ساختاری، متن پدیده‌ای مستقل و خودبسنده پدید آمده از نشانه‌های زبانی است و از برجسته‌سازی در زبان ارتباطی شکل می‌گیرد. به عبارتی دیگر متن بر اساس به کارگیری شیوه‌های قراردادی، شکستن قراردادهای زبان روزمره، آفریده می‌شود. پس زیبایی ادبی متن، حاصل به کارگیری قراردادهای، شکننده قراردادهای زبان ارتباطی است. در نتیجه شناخت، توصیف و طبقه‌بندی شیوه‌های شکستن

هنجارهای زبان ارتباطی، یا به عبارتی هنجارگریزی‌ها شناخت عوامل خلق زیبایی در متن است.

اولین تاثیر دلالتگر نشانه‌های زبانی در متن ادبی ایجاد احساسی است که آن نشانه می‌آفریند. پیرس آن را «تأویل عاطفی» نشانه نامیده و تأکید می‌کند که گاهی این احساس یگانه نتیجه کاربرد نشانه است؛ به عنوان مثال ما از خواندن هایکو (نوعی شعر ژاپنی) دقیقاً به یک تصویر و سپس به یک احساس می‌رسیم و یک قطعه موسیقی را از راه احساس‌ها و تأویلات عاطفی نشانه‌های آن درمی‌یابیم. این احساس و عاطفه چگونه از متن به ذهن خواننده منتقل می‌شود؟ در پاسخ باید گفت؛ نظام دلالتگر نشانه‌های ادبی از راه انتقال زبانی نشانه‌ها، به تصاویری در ذهن خواننده شکل می‌دهد و احساس ویژه‌ای در او، پدید می‌آورد. این حس همان درک لذت ناشی از احساس زیبایی است. زیبایی شناسان با تمام اختلاف نظرهایشان لذت را حس عاطفی ناشی از درک حضور زیبایی هنری می‌دانند.

ادبیات هنر است و زبان مادهٔ آفرینش هنری است. چنان که رنگ ماده نقاشی و سنگ ماده مجسمه ساز. در همهٔ هنرها، مادهٔ کار هنرمند ابزار او است که در خدمت خلق زیبایی قرار می‌گیرد. زیبایی معیاری است که اثر هنری را از غیر آن جدا می‌کند. بنابراین نشان دادن شگردهای زبانی برجسته‌ساز، نشانه‌های یافتن عوامل خلق زیبایی است. از این دیدگاه زیبایی شناسی متن را نمی‌توان بیرون از تحلیل ساختاری اجزای آن قرار داد. کشف شگردهای برجسته‌سازی که به شکلی عینی در متن حضور دارند و تأثیرگذاری عاطفی و لذت آفرینی آن‌ها نمایانگر حضور زیبایی هنری در متن ادبی است.

۲- زیبایی شناسی (Aesthetics)

مطرح کردن بحث شناخت زیبایی، ما را وارد حیطهٔ فلسفه و هنر می‌کند. در دانشنامهٔ اینکار تا زیبایی شناسی این گونه تعریف شده‌است: «شاخه‌ای از فلسفه که به جوهر و درک زیبایی و زشتی توجه دارد» (EncartaEncyclopedia/Aesthetics).



هنر بیان زیبایی تجربه‌ هست بودن بشر است. بیان هنری در هر شکلی لذت آفرین و عاطفه‌برانگیز است. این عواطف نیز همان لذت یا تجربه زیبایی‌شناسانه است که در ذهن مخاطب تجلی می‌کند و شدت و ضعف آن در اثر هنری پیوند معناداری با حضور زیبایی هنری در متن دارد؛ بنا براین زلالی عواطف، بیان صادقانه عواطف و والایی عواطف مطرح شده در اثر از جمله معیارهای سنجش حضور زیبایی است. همچنین؛ «شدت القای عاطفه، استمرار عاطفه در کل ساختار، تنوع عاطفه در متن به شکلی پنهان موجب افزایش وحدت یا یکپارچگی متن است» (ر.ک. عناصر زیبایی‌شناسی سخن از .../۶).

نکته بعدی آن است که اگر تنها معیار شناخت زیبایی لذت باشد، به جز زیبایی، سودمندی، مطبوع بودن و خیر نیز لذت‌آفرین هستند. در پاسخ به این شبهه باید گفت؛ تفاوت قابل تأملی میان لذت ناشی از احساس حضور زیبایی، با لذت ناشی از احساس سودمندی، مطبوع بودن و نیکویی دیده می‌شود. سودمندی، مطبوع بودن و نیکویی، دارای غایتی بیرون از خود هستند؛ ولی لذت ناشی از زیبایی، غایتی و هدفی بیرون از خود زیبایی ندارد. بنابراین در جهان هنر معیار دیگری جز سودمندی حکم فرماست. بی غایتی مرز میان لذت احساس حضور زیبایی و دیگر لذت‌های مبتنی بر سودمندی است. آن چیزی که داوری زیبایی‌شناسانه جمعی و تاریخی بشر را هدایت می‌کند، وابسته نبودن، بی‌غرضی و رها بودن لذت ناشی از احساس زیبایی از قید هدف‌های بیرونی است. بنابراین زیبایی پدیده‌ای خود بسنده و بی‌نیاز است که با نشانه لذتی بی‌غایت، حضورش عینیت می‌یابد؛ به عبارت بهتر؛ کشف عناصر زیبایی هنری؛ چون وحدت، هماهنگی، تناسب، تقارن، توازن، چند بعدی بودن، نظم، روشنی و پویایی، خالق لذتی است که هیچ هدف دیگری ندارد جز کشف وحدت، هماهنگی، تناسب، تقارن، توازن، چند بعدی بودن، نظم، روشنی و پویایی، ندارد. بنابراین لذت زیبایی‌شناسانه با دیگر لذت‌ها متفاوت است؛ چون هیچ سودی در بر ندارد: «ذوق نیروی داوری و ستایش یک ابژه یا یک شیوه بیانگری است، از راه لذت یا عدم لذتی که از هر منفعتی مستقل باشد. ما موضوع چنین لذتی را زیبا می‌خوانیم» (از زیبایی‌شناسی تا نقد هنری/۲۴۲). لذت ناشی از خوانش متن نیز همچون دیگر هنرها، حاصل تجربه عاطفی است و هیچ سودی در پی ندارد.

اگر از جدال های فلسفی بر سر عینی یا ذهنی بودن زیبایی بگذریم، ماهیت زیبایی؛ چه به عنوان پدیده ای ذهنی؛ و چه به عنوان پدیده ای که در عینیتی تجلی می کند، هنوز تعریف جامع و مانعی ندارد. از آن جا که زیبایی به محدودیت در چهار چوب تعاریف جامع و مانع منطقی تن در نمی دهد، تلاش برای تعریف ماهیت زیبایی تا کنون به سرانجامی نرسیده است؛ بنابراین تعریف ناپذیری زیبایی، از همان ابتدا، حرکت به سوی شناخت زیبایی را متوقف می کند. اندیشمندان زیبایی شناس، این مشکل را با این توجیه حل کرده اند که اگر نمی توان زیبایی را تعریف کرد می توان لذت؛ یعنی نشانه احساس زیبایی را توصیف کرد. پیشرو گشودن چنین راهی در تحلیل زیبایی در مغرب زمین کانت است. از دیدگاه کانت؛ حس^۱ کردن زیبایی پدیده - ای ذهنی و ذوقی است و همیشه احساس زیبایی با احساس لذت همراه است. همگان لذت بی غرض احساس زیبایی را می شناسند. این حس یا عاطفه جمعی نشانه مورد توافق اکثریت است که راه را بر پذیرفتن نوعی عینیت در تحلیل پدیده زیبایی می - گشاید. تاریخ هنر نیز گواه نوعی اشتراک نظر فراتر از زمان و مکان انسان ها در شناخت زیبایی است. هنوز هم اهرام مصر، تاج محل، تابلو مونا لیزا، نقاشی های رافائل، طرح های اسلیمی، مسجد شیخ لطف الله، شعرهای حافظ و هزاران اثر هنری جهانی را همگان زیبا می دانند و از دیدن و شنیدن آنها لذت می برند. این لذت زیبایی - شناسانه راهنمای یافتن زیبایی می شود:^۲



^۱- "In all judgments by which we declare something to be beautiful, we allow no one to be of a different opinion, without, however, grounding our judgment on concepts, but only on our feeling, which we therefore make our ground not as a private feeling, but as a common sense." (Critique of the Power of Judgment / ۲۳۹)

^۲- "... but in objects created to arouse the aesthetic feeling, we have an added consciousness of purpose on the part of the creator, that he made it on purpose not to be used but to be regarded and enjoyed: and that this feeling is characteristic of the aesthetic judgement proper." (An Essay in Aesthetic / 80)

۳- اصول زیبایی‌شناسی هنری (principles of Art)

زیبایی هنری ناشی از چگونگی بیان در اثر هنری است و با زیبایی طبیعی متفاوت است. زیبایی هنری را انسان خود می‌آفریند، اما زیبایی طبیعی را در جهان بیرونی کشف می‌کند. اصول آفرینش زیبایی هنری در نزد صاحب‌نظران هنر از دیرباز تا امروز مورد توافق بوده‌است. مهم‌ترین اصولی که در همه‌ی آفرینش‌های هنری، مشترکند، عبارتند از: « وحدت، هماهنگی، تقارن، توازن، تنوع، روشنی، ابهام، تناسب و پویایی. » (ویکیپدیا/ principles of Art.)

مقدماتی که تا به حال مطرح شد، نیز راه‌کاری برای رسیدن به نقد زیبایی-شناسی هنری متن بود. این شیوه صرفاً در یافتن برجسته‌سازی‌های زبانی ساکن نمی‌ماند و درون برجسته‌سازی‌ها در سطوح مختلف ساختاری متن، به سوی هدف نهایی؛ یعنی به جستجوی اصول زیبایی‌شناسی هنری در متن حرکت می‌کند. در نتیجه ادبیات را در حلقه‌ی دیگر هنرها چون نقاشی، موسیقی، معماری و مجسمه‌سازی قرار می‌دهد.

۳-۱-۱- تناسب (proportion)

الگوهای شناختی ذهن از جمله کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌ها و مجموعه-سازی ذهنی از آنها، میان پدیده‌ها، پیوندهای تازه ایجاد می‌کند. تناسب^۱ از شکل-گیری مجموعه‌ای از عناصر گوناگونی که همزمان هدف یگانه‌ای دارند، پدید می‌آید. بنابراین همانندی و ناهمانندی، هر کدام در جای خود، تناسب آفرین هستند. تناسب در هر شکل آن، موازنه آفرین و تقارن‌ساز است. کشف مجموعه‌هایی از شباهت‌های اجزای درونی متن، موجب کشف نظم منطقی ساختار متن است. این ویژگی مهمی است که «میمیس» یا تقلید از واقعیت در هنر گفته شده‌است. به این معنا که ذهن،

۱- اصطلاح تناسب با اصطلاح مراعات النظیر یا تناسب در علم بدیع تفاوت دارد. مراعات النظیر نمونه‌ی کوچک تناسب و زیر مجموعه‌ی آن محسوب می‌شود.

2- "Harmony is sensibility ordered the greatest degree of realistic expression, or what might be called the subject is harmonic proportion and this proportion is composed of various simultaneous elements in single action." ("Expressionism/ 156)

همان چهارچوب یابنده شباهت‌ها و تفاوت‌ها را که در شناخت عینی واقعیت بیرونی به کار می‌گیرد در خلق و شناخت اثر هنری به کار می‌بندد، با این تفاوت که تناسبات هنری، این بار معنایی دیگری از واقعیت را کشف می‌کند.

۳-۱-۲- تنوع و چندبعدی بودن (variety)

تنوع یا چند بعدی بودن متن؛ یا ناشی از هنجارگریزی معنایی یعنی گزینش و چینش واژگان است؛ یا ناشی از هنجارگریزی تصویری است که با ایجاد معنای معنا و چند معنایی، اقتدار تک‌معنایی زبان علمی و ارتباطی را می‌شکنند و دموکراسی چندمعنایی و نسبت معنایی هنری را جایگزین آن می‌کنند؛ زیرا: «شعر پهنه و گسترهٔ زبان را پاس می‌دارد، چرا که مهم‌ترین خطر در فرهنگ امروزی ما گونه‌ای تقلیل زبان است به ارتباط در نازل‌ترین سطح یا تبدیل آن به ابزار نظارت ماهرانه بر چیزها و آدم‌ها. زبان که به ابزار تبدیل شود، دیگر پیش نخواهد رفت. این ابزاری شدن زبان خطرناک‌ترین گرایش فرهنگ ماست. ما تنها یک الگوی زبانی می‌یابیم؛ زبان علم و تکنولوژی» (زندگی در دنیای متن / ۳۱). بنابراین چندبعدی شدن معنا در متن، دستاورد بزرگ هنر امروز است. از این روی ابهام در زمرهٔ از اصول زیبایی آفرین قرار گرفته‌است.

۳-۱-۳- ابهام (ambiguity)

ابهام در هر هنری به گونه‌ای بروز پیدا می‌کند. در حوزهٔ متن ادبی که زبان شناسان، دلالت‌های معنایی نشانه‌های زبانی را معیار تمایز زبان ادبی از زبان ارتباطی می‌دانند، ابهام، نبودن دلالت روشن و تعیین ناپذیری معنا است. نشانه‌ها در زبان ادبی بر چند معنا دلالت دارند. این چند لایگی و چند بُعدی بودن، زیبا است. گاه نیز معنا از

۲- نکته‌ای که به اشاره نیاز دارد این است که در تحلیل متن از دیدگاه ساختگرایان و نظریه برجسته‌سازی لیچ، هنجارگریزهای تصویری یکی از انواع برجسته‌سازی است. «صناعاتی از قبیل تشبیه، استعاره، نماد و تشخیص که به صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند در مقوله هنجارگریزی تصویری هستند.» (فرهنگ نامه ادب فارسی / ۱۴۴۵)



هر تعیینی می‌گریزد و ابهام آفریده می‌شود. ابهام، مرز میان چند معنایی و بی‌معنایی است. جایی که معنای متن نه چندان آشکار است که بی‌نیاز از تأمل و کشف باشد و نه چندان پنهان است که یافتنی نباشد و به بی‌معنایی منجر شود. حضور ابهام به ظهور تداعی‌های گوناگون ذهن و سپس کشف معناهای گوناگون می‌انجامد.

تناسبات تصویری و تشکیل خوشه‌های تصویری در سطح کلان متن، تناسبات معنایی واژگان متن، تناسبات میان تصاویر خیال در شکل نماد و رمز و چند معنایی متن، مجال فراخی برای گفتگوی میان خواننده و متن فراهم و فرصت خوانش‌های گوناگون را مهیا کنند. «ابهام در اصطلاح عبارت است از تعیین ناپذیری معنی واحد و یگانه در کلامی چندلایه و چند معنی. کلامی که معناهای متفاوت و چهره‌های وسوسه‌انگیزش شنونده را به کشف و تأمل و تأویل و تفسیر مشتاق سازد. چنین صفتی هر چه در کلام قوی‌تر باشد، ادبیت و غنا و ژرفای آن بیشتر است» (ارزش ادبی ابهام .../۳۱).

زمینه حضور ابهام در هنر به ویژه هنر امروزه چند بُعد دارد؛ نخست، پیچیدگی جهان هستی و ناشناختگی آن و سپس انعکاس تجربه این پیچیدگی و ناشناختگی در زبان است. هنر به عنوان یکی از ابزارهای شناخت جهان هستی، تلاش می‌کند تا معنایی برای ناشناختگی حیات بیابد، در این راه خود به ابهام دچار می‌شود. چون تفسیر هنری از هستی هر چند منطقی و عقلانی نیست اما کمی از سردرگمی‌هایمان در مقابل عظمت پیچیدگی و ناشناختگی هستی می‌کاهد. بُعد دیگر پیچیدگی و ناشناختگی ادراکات و عواطف شناسنده هستی؛ یعنی انسان است. از سوی دیگر ناتوانی در بیان ادراکات نیز ابهام می‌آفریند. از این روی است که ابهام، زبان حال امروز است. در هنر سنتی بیش‌تر اصل روشنی حاکم بوده است ولی این موضوع بدان معنا نیست که در هنر نو، روشنی وجود ندارد یا در هنر سنتی ابهام وجود نداشته است.

۳-۱-۴- توازن و تقارن (Balance)

کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌های درونی واژگان و ترکیبات متن، کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌های میان تصاویر متن، کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌های

میان عواطف جاری در متن، کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌های میان شگردهای زبانی متن، کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌های میان موضوع کلی متن و خرده موضوعات مطرح شده در آن، کشف همانندی‌ها و ناهمانندی‌های در جهان بینی و نوع نگرش نویسنده متن و دیگر همانندی‌ها و ناهمانندی‌های میان اجزای متن، به واقع یافتن تقارن در اشکال گوناگون آن است. حال علاوه بر تناسب‌ها، تضادها و تقابلهایی نیز زیبایی آفرین می‌گردند، زیبایی تقابل نظم و بی‌نظمی. زیبایی آفرینی: «گرایش به ایجاد قرینه دارد؛ اما به همان اندازه نیز گرایش دارد، قرینه‌ها را از هم بگسلد و غیر قرینه به وجود آورد و این نکته از طریق تأثیر اتفاقی که روابط درونی تمام اشیا جهان بر یکدیگر دارند، صورت می‌پذیرد» (بافت و ساخت ناشی از خبط تصور آدمی/۶۰۷). بدین گونه قرینه‌های ساختاری و محتوایی، نظم می‌آفرینند. در جریان آفرینش هنری، این نظم گسسته می‌شود و نظم دیگری جایگزین آن می‌شود. بدین گونه از بی‌نظمی، نظم نو زاده و باز شکسته می‌شود و نظم تازه‌ای جای آن را می‌گیرد. تداوم خلق قرینه‌ها و گسست قرینگی، پدیدآورنده تقارن و توازن آوایی و معنایی در اثر هنری است؛ بنابراین عدم تقارن‌ها نیز نوعی از تقارن هستند که کلیت خود، وحدت ساختار و معنا را در متن پدید می‌آورند. زیرا: «تنظیم اجزای مساوی و نامساوی، مجموعه مرکب منسجم مطابق با یک مقصد را می‌آفریند و از نظم سطح دوم وحدت ایجاد می‌شود. وحدت در حال ظهور کل‌های نامتجانس و ناهمگن که به واسطه روابط داخلی شباهت میان اجزاء، هماهنگ یا متقارن شده‌اند» (تاریخ زیبایی شناسی/۱۲۷/۲).

۳-۱-۵- روشنی (contrast)

این اصل یکی دیگر از اصول زیبایی است که به آن روشنی، وضوح یا معناداری اثر هنری گفته می‌شود. این معناداری اثر هنری به عنوان یک نشانه، با برخوردار بودن اثر هنری از معنا و دلالت منطقی تفاوت دارد. به این ترتیب اثر هنری به عنوان یک نشانه، معنایی را در خود دارد که همان بیان شهود جنبه‌ای از جنبه‌های

پنهان واقعیت‌های جهان هستی است که به تجربه هنرمند درآمده است. به همین سبب کروچه هنر را «تخیل معنادار» (کلیات زیبایی‌شناسی/۱۱۰) می‌داند.^۱

۳-۱-۶- پویایی (movement)

پویایی، تداعی کنش و حرکت به هر شکلی در اثر هنری است. بسامد افعال کنشی؛ کاربرد قیده‌های بیان حرکت و توصیف‌کننده کنش، صفت‌های تصویرگر کنش به ویژه صفت‌های مفعولی، وجه وصفی و کاربرد پیشوندها در فعل‌های پیشوندی، جریان کنش و حرکت را در متن پدید می‌آورند و تداعی حرکت موجب ظهور پویایی در متن می‌گردد.

۳-۱-۷- هماهنگی (harmony)

احساس یکپارچگی و پیوستگی و یگانگی در میان اجزای گوناگون؛ نظم، بافت و ساختار متن یکی از سطوح ظهور هماهنگی است و از جمله مهم‌ترین معیارهایی است که زیبایی را با آن می‌توان سنجید. «انسجام (همگرایی) یعنی داشتن وحدت ترکیبی و ضروریات. اهمیت انسجام در این است که متن را از یکپارچگی و پیوستگی برخوردار می‌سازد و سبب پیچیدگی چیزی می‌شود که قرار است منسجم گردد و نام زیبا به خود گیرد» (زیبایی‌شناسی/ ۱۷).

هماهنگی سطوح مختلفی دارد و در کلان‌ترین سطح خود وحدت‌آفرین است و حاصل هماهنگی‌های درون ساختاری زبان و عاطفه و تخیل در متن است. هماهنگی، از پیوندهای چند لایه و پیچیده تناسب‌های درونی زاییده می‌شود.^۲ تناسبات درونی و بیرونی اجزای متنوع و گوناگون متن، از یک سو شامل هماهنگی در آمیزش زبان با تخیل و عاطفه است و از سوی دیگر هماهنگی درونی مجموعه

^۱- "... in contrast, intuition refers precisely to the lake of distinction between reality and unreality – to the image itself – with its purely ideal status as mere image." (What is Art/ 105)

^۲- "... the elements of sublimity in the revolution we know as modern art, exist in its effort energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience." (The Sublime is Now / 581)

عواطف با هم، مجموعه تصاویر خیال با هم و مجموعه شگردهای زبانی با هم را نیز شامل می‌شود؛ به عبارتی تشابهات و تفاوت‌های درونی، خود به مجموعه‌ای از تناسبات درونی، گوناگون، چندبعدی و پیچیده شکل می‌دهند که در سطح گسترده و کلان خود هماهنگی را پدید می‌آورند.

۳-۱-۸- وحدت (unity)

وحدت درونی اثر هنری از روزگار ارسطو تا امروز، از معیارهای بنیادین ارزشیابی هنری بوده، به گونه‌ای که وحدت‌های سه گانه ارسطویی هنوز هم زیانزد ناقدان هنری است. حال اگر عواطف با زبان متناسب و جهان خیالی درون ساختاری با اجزای هماهنگ ارائه شود، متن زیبا و پس لذت بخش خواهد بود. نقش بنیادی وحدت در اثر هنری، آن است که همه اجزاء، با همه تفاوت‌ها و شباهت‌هایشان، به یک کل منسجم تبدیل می‌گردند.

پیوندهای درونی در یک اثر هنری در نهایت، حاصل مجموعه پیچیده‌ای از پیوندها هستند که از کوچک‌ترین سطوح تا کلان‌ترین سطح حضور دارند. وحدت، حاصل پیوندهای میان فرم و محتوی است و بیش از هر ویژگی دیگری، زمینه نشان حضور زیبایی است و ماهیت ویژه هنری اثر را تعیین می‌کند. موکروفسکی در این باره می‌نویسد: ^۱ «همه اجزای فرم و اجزای محتوای موجود در اثر هنری، ارزش زیبایی‌شناسی خود را از پیوندهای میان فرم و محتوی کسب می‌کنند» (Aesthetic function/۵۱۹).

برخورداری اثر هنری از نظم، تجلی دیگری از وحدت درونی اجزا است. چنین اجزا در ساختار و پیدایش تناسبات و پیوندهای درونی، در نهایت، ساختاری را شکل می‌دهند که دارای نظم یا الگو است. درون یک ساختار ادبی، آمیزش عاطفه و تخیل در عناصر زبانی، نظم ویژه‌ای پدید می‌آورد که با همه همگونی‌ها، از ویژگی‌های خاصی نیز برخوردار و در نوع خود بی‌نظیر و منحصر به فرد است. امروزه شکستن

^۱ "... but in objects created to arouse the aesthetic feeling, we have an added consciousness of purpose on the part of the creator, that he made it on purpose not to be used but to be regarded and enjoyed: and that this feeling is characteristic of the aesthetic judgement proper." (An Essay in Aesthetics fry/ 80)

وگشودن مرزهای ساختارهای کهن تا جایی که این ساختارها محدودیت‌ناپذیر گردند، ارزش هنری محسوب می‌شود. به عبارتی نظم تازه‌ای از نظم‌شکنی خلق شده‌است و از این روی نظم‌های نوینی در حال پدید آمدن هستند: ^۱ «در انقلابی که آن را هنر مدرن می‌دانیم، ارزش‌های متعالی وجود دارد که با قدرت تلاش می‌کنند از نظم کهن بگریزند تا بتوانند درک هنرمند از تجربه‌های تازه را بیان کنند.» (The Sublime is Now/581)

۴- نقد زیبایی‌شناسی هنری یک غزل حافظ

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

بیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان

نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

سرفرا گوش من آورد به آواز حزین

گفت ای عاشق دیرینه من خوابت هست

عاشقی را که چنین باده شبگیر دهند

کافر عشق بود گر نشود باده پرست

برو ای زاهد و بر دُردکشان خرده مگیر

که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

آن چه او ریخت به پیمانۀ ما نوشیدیم

اگر از خمر بهشت است و گر باده مست

خندۀ جام می و زلف گره‌گیر نگار

ای بسا توبه که چون توبۀ حافظ بشکست

(دیوان / ۱۹)

^۱ "... all elements of a work of a art, in form and content, possess extra-aesthetic value which, within the work, enter in to mutual relationships." (Aesthetic function / 519)



برای ارائه نمونه‌ای کوتاه و بسیار فشرده از شیوه نقد زیبایی‌شناسی هنری متن، غزلی از حافظ برگزیدیم. در نقد زیبایی‌شناسانه هنری متن، هدف یافتن زیبایی هنری در برجسته‌سازی‌های متن است. تنها وجود برجسته‌سازی نشان زیبایی نیست. پرسش نخست آن است که آیا خوانش این غزل حس لذت بخش بودن ایجاد می‌کند؟ اگر به هر طریقی لذت بخش باشد، نشانه‌ی حضور زیبایی هنری را یافته‌ایم. اکنون می‌توان چرایی آن را جستجو کرد. برای رسیدن به این هدف، در ابتدای کار هر چه جز متن را باید به کناری نهاد تا از آسیب نقد ذوقی و بی‌معیار در امان بود و علاوه بر آن نقد را بر بنیاد داده‌های عینی قرار داد. پسبا بررسی برجسته‌سازی‌ها کار نقد آغاز می‌شود. سپس با طبقه‌بندی هنجارگریزی‌های آوایی، واژگانی، نحوی، تصویری و معنایی، داده‌های عینی و کمی فراهم می‌گردد. پس از جمع‌آوری داده‌ها، چهارچوب‌های تحلیلی ساختارگرایی کنار گذاشته می‌شود تا بر اساس داده‌ها به نقد زیبایی‌شناسی هنری، پرداخته شود. حال بر مبنای داده‌ها به توصیف چگونگی جریان و جوشش قاعده‌افزایی‌ها و هنجارگریزی‌ها در ساختار متن و چگونگی ادای معنا و شکل‌گیری فرم به تناسب معنا، پرداخته می‌شود. تحلیل‌ها باید به گونه‌ای باشد که پیوندهای ساخت و معنا در همه اشکال خود در نظر گرفته شود. زیرا شعر بیان زیبای تجربه عاطفی ما از هستی است، پس ساخت و معنا یا زبان و معنای آن از هم جدایی ناپذیرند و ماهیت معنا را زبان و ماهیت زبان را معنا پدید می‌آورد. در نهایت نوبت به جستجوی اصول زیبایی هنری چون تناسب‌ها، تقارن‌ها، توازن‌ها، پویایی، روشنی، تنوع، چندبعدی بودن، ابهام، هماهنگی و وحدت، در برجسته‌سازی‌های می‌رسد. با این روش، به حضور برخی از اصول زیبایی هنری در شگردهای زبانی غزل فوق اشاره می‌شود.

بخش اول - برونه زبان: قاعده‌افزایی؛ نخست؛ عملکرد موسیقی بیرونی و قافیه‌ها در آفرینش هماهنگی و وحدت آوایی و معنایی در کل غزل چشمگیر می‌نماید. آوای واج‌ها که به تناوب و با آرایش متقارنی تکرار می‌شوند، بر شدت هماهنگی‌های موسیقایی می‌افزایند. اشتراک آوایی هجاهای پایانی کلمات؛ آشفته و کرده، مست و دست، خندان و غزلخوان، نرگش و لبش و دوش، گفت و خوابت و هست و بهشت و مست و ریخت، گره گیر و نگار، بر بسامد تقارن‌ها و توازن‌های

موسیقایی افزوده‌اند. شگفت آن که واژگان مذکور علاوه بر تقارن و تناسب موسیقایی، تناسبات و پیوندهای پیچیده‌ی معنایی دارند که نقش مهمی در شکل‌گیری وحدت معنایی در محور عمودی غزل، دارد.

هماهنگی آوایی هجای قافیه (ست)، برش‌ها و مکث‌هایی را پدید آورده و بدین صورت مجال تأمل خواننده بر معنا را مهیا می‌کند. این تأنی نوعی کندی و کشش در موسیقی را موجب شده که در خدمت تأکید و افزایش معنا است و بر بیان شکوه، حسرت و سرزنش دلالت می‌کند.

ساختار آوایی، نحوی و معنایی با تقارن‌های ویژه‌ای در سه بیت اول دیده می‌شود. این ساختارها با تمام استقلال درونی تقارن دارند. به عبارتی دیگر ساختارهای مستقل اما پیوسته‌ای هستند که در عین هماهنگی و تقارن، از آغاز غزل تا بیت سوم با درنگ‌های آوایی و نحوی خود، تعلیق و انتظار ایجاد می‌کنند. از بیت چهارم به بعد ساختار آوایی، نحوی و معنایی، دارای موسیقی پیوسته و جاری می‌شود. این پیوستگی به شدت لحن روایی غزل را تقویت می‌کند. گسترش لحن روایی نیز به نوبه‌ی خود بر شدت هماهنگی آوایی، نحوی و معنایی می‌افزاید.

تقسیم آواهای تکرارشونده و خرده ساختارها به پاره‌های منظم؛ که پراکنندگی آن‌ها در سرتاسر متن تناسب‌ها، تقارن‌ها و توازن‌ها را پدید می‌آورد، نموداری از نظم و وحدت ساختاری در سطح کلان است. شکستن توازن و تقارن، به ویژه شکستن قاعده‌مند آن‌ها نیز زیبایی آفریده‌است. زیرا «نظم خود رویدادی است که دوام آن بسیار کوتاه است و همه چیز از لحظه‌ای به لحظه دیگر تغییر می‌یابد.» (بافت و ساخت اشیا.../۶۱۰) پس چگونگی گنجاندن متقارن و متناسب بی‌نظمی‌ها، درون یک مجموعه‌ی منظم، خود نظم تازه‌ای خلق کرده است.

در جمع بندی نهایی پیوند بین اوج و فرودهای آوایی موسیقی و شکل‌گیری تدریجی اجزای معنا تا رسیدن به کلیت معنایی غزل، توازن‌های آوایی و معنایی دیده می‌شود. توازن‌ها، تقارن‌ها میان موسیقی و موضوع، موسیقی و معنا، موسیقی و عاطفه، موسیقی و خیال، در کل غزل هماهنگی پدید آورده‌است. این هماهنگی‌ها از سطوح خرد تا کلان عامل وحدت موسیقایی غزل است.

بخش دوم - درونه‌ی زبان؛ هنجارگریزی‌ها. هنجارگریزی نحوی در این غزل، از دیگر گروه هنجارگریزی‌ها بیشتر هستند که اصول زیبایی شناسی هنری چون روشنی، پویایی، تناسب، چند بعدی بودن معنایی، توازن و تقارن، دستاورد حضور آن‌ها است.

از نمونه هنجارگریزی‌های نحوی؛ گستردگی جمله اول با عطف چندین گروه قیدی به هم است که توصیف کننده زنده و پویای معشوق است. ایجاز در « آمد بنشست» از راه جای دادن تمام جمله پیشین در درون جمله « بنشست»، فشردگی لفظی و افزایش معنایی را پدید می‌آورد. در جمله «سر فرا گوش من آورد به آواز حزین» آمدن قید حالت پس از فعل، تصویرگر فعل و تداعی کننده پویایی است. در عبارت «ای عاشق دیرینه من خوابت هست» ضمیر «ت» به زیبایی لحن عاشقانه و آرام و نزدیکی بسیار را تداعی می‌کند. چندبعدی بودن در لحن سوآلی جمله پرسشی «ای عاشق دیرینه من خوابت هست» چندین معانی ثانوی را ایجاد می‌کند. از جمله؛ بیان محبت، بیان انکار، بیان خبر، جلب توجه، بیان غافلگیری. در بیت: «برو ای زاهد و بر دُردکشان خرده مگیر/ که ندادند جز این تحفه به ما روز است» جمله امری چندین معنای ثانوی در خود دارد. از جمله؛ تحقیر، اعتراض، انکار، شکوه، بیان ملالت. در مصرع: «آنچه او ریخت به پیمانه‌ی ما نوشیدیم»، آمدن گروه متممی «به پیمانه ما» پس از فعل «ریخت»، بار معنایی ویژه‌ای دارد.

انواع هنجارگریزی‌های معنایی بزرگترین ویژگی هنری متن یعنی چندبعدی بودن معنای متن را پدیدآورده‌اند. واژگان؛ عاشق، عشق، باده، خواب، باده پرست، روز الست، مست، زاهد، دُرد کش، پیمانه، جام، زلف، توبه علاوه بر برخورداری از معانی مجازی، از مفاهیم بسیار عمیق و پیچیده انتزاعی برخوردارند تا جایی که به جای نماد بهتر است آن‌ها را رمز بشماریم. رمزگونی این استعارات، ابعاد و عمق معنا را تا حد غیر قابل دسترسی می‌گسترده.

توازن نحوی در گروه‌های قیدی معطوف به هم؛ زلف آشفته، خوی کرده، خندان لب، مست، پیرهن چاک، غزلخوان، صراحی در دست، عربده جوی، افسوس کنان، نیم شب، دوش، به بالین من، در سه مصرع نخست، خالق تقارن و توازن

و هماهنگی این اجزا هستند و در خلق لحن و توصیف و آفرینش تصاویر نیز نقش برجسته‌ای دارند.

در عبارت «ای عاشق دیرینه من» صفت «دیرینه»، دیرینگی و ازلیت عشق و اندیشه عارفانه خلقت بر مبنای عشق را در سرتاسر غزل گسترده و افزایش معنایی بسیار پیچیده‌ای از دیرینگی، انتظار، درماندگی، تردید ناشی از انتظار، نامنتظره بودن حضور معشوق، در خواب غفلت ماندن به واسطه انتظار طولانی پیوندهای درونی ایجاد می‌کند که به نوبه خود موجب هماهنگی، تناسب و تقارن‌های معنایی بیشتری می‌شوند.

در جمله «آنچه او ریخت به پیمانه ما» ترکیب «پیمانه ما» لایه‌های معنایی بسیاری را در متن جای می‌دهد و موجب پیدایش تنوع و چند بعدی شدن معنا می‌گردد. این که وجود انسان پیمانه‌ای است و پیمانه ظرفیت‌های متفاوتی دارد و پیمانه جایگاه باده است. این نکات نشانگر آن است که یکی از تحلیل‌های استعاره باده، اشاره به ظرفیت‌های گوناگون معرفت و سطوح گوناگون آن دارد. بنابراین استعاره «پیمانه»، گسترش می‌یابد و به نماد یا رمز وجود انسان راه می‌برد. به دنبال آن و متناسب با آن، ساقی، باده و نوشیدن نیز در بافت غزل، متناسب با پیمانه به حوزه رمز راه می‌برند و با اشارات پنهان معنایی، بیانگر چگونگی رسیدن به معرفت نیز هستند. بدین گونه ابعاد معنا گسترده‌تر می‌شود.

بدیهی است که کشف پیوندها یا فهم معانی نانوشته، لذت خوانش ناشی از کشف زیبایی‌ها را بیشتر می‌کند. رمزها معانی نانوشته بسیاری را تداعی و در غزل جاری می‌کنند. برخی از این معانی مبتنی بر نشانه‌شناسی خوشه‌تصویری می‌در شعر و اندیشه عرفانی است. اینکه پیمانه، نقشی در چگونگی خلقت خود و انتخاب گنجایش خود ندارد و به کارگیرنده پیمانه او را با هدف ویژه‌ای آفریده و اوست که می‌در پیمانه می‌کند. پس «آن چه او ریخت به پیمانه ما نوشیدیم» بدین معنا که آن که پیمانه را ساخته کاربرد، ظرفیت و گنجایش آن را می‌شناسد پس آن چه می‌ریزد هم متناسب و هم بنا به گنجایش و ماهیت پیمانه است؛ بنابراین هر پیمانه با دیگر پیمانه‌ها متفاوت است. نتیجه این تداعی‌ها، رسیدن به کشف ناگفته‌ها و رضایت ناشی از آگاهی است.

طعن زاهد بر مبنای ناآگاهی از ماهیت ساقی و می پیمان‌ها و پیوندهای آنان با هم است و به طور غیر مستقی مدرک نادرست زاهد را بیان می‌کند. در این جا، عاشق در تقابل با زاهد قرار می‌گیرد و تناسب‌های دیگرگونه و از نوع دیگری در لایه‌های معنایی غزل پیدا می‌شود.

چینش ارکان جمله‌های تشکیل دهنده غزل در شکل‌گیری ساختار معنایی، ساختار موسیقی، تأکید بر معنا و برجسته‌سازی‌های زبانی و معنایی، نقش بسزایی دارند. چگونگی چینش واژگان در ساختار نحوی محدوده معانی مجازی را از راه پیوندهای درون ساختاری، به سبب دور شدن مدلول‌های نشانه‌های زبانی از معانی قراردادی افزایش می‌دهد؛ به عنوان مثال، واژه «زاهد»، از معانی قراردادی و ظاهری می‌گذرد و با معانی مجازی ناآگاهی، خرده‌گیری، ادراک نادرست و معانی بافتی در دیگر غزل‌ها، همپوشانی و با عشق، معرفت و فهم زیبایی در تقابل قرار می‌گیرد.

تقابل‌های معنایی؛ چون تناسب‌ها، مجموعه‌های متناسب اما بسیار گسترده‌تر می‌سازند. مانند تقابل توبه، زاهد، بهشت، الست، کافر، خرده گرفتن، با خندیدن، غزل خواندن، عربده کردن، مست شدن، نوشیدن، توبه شکستن، جام، پیمان‌ها، دُرد، دُردکشی، نوشیدن، ریختن، خمر، باده، باده پرست، مست، می، صراحی. همه این تقابل‌ها بر بنیاد تقابل زاهد و عاشق شکل می‌گیرند. این معنای محوری وحدت ساختاری و معنایی در کل غزل پدید آورده‌است. از جمله هماهنگی میان چینش‌های اجزا و ارکان نحوی در ساختارهای نحوی، هماهنگی درگزینش واژگان، هماهنگی موسیقایی، هماهنگی تصاویر. این هماهنگی‌ها پیوندهای پیچیده متقارن و متوازی میان اجزای زبانی، تصویری و معنایی در سرتاسر غزل گسترده‌اند و عامل نظم و وحدت درونی بر بنیاد تقابل هستند.

صورخیال در متن ادبی، آفریننده تصور چند معنا از یک نشانه تصویری است که به چندبعدی شدن متن می‌انجامد. فراهنجاری‌های معنایی در شکل تصویرسازی‌های استعاری، کنایی، نمادین و گاه رمزی در این غزل دیده می‌شود که در مجموع تناسب‌ها این تصاویر، هماهنگی آفرین و موجب عمق و گسترش معنا و چند بعدی شدن آن هستند. زیرا: «در هنجارگریزی تصویری شاعر نظام معمول ساخت واژه یا جمله را بر هم نمی‌زند، بلکه با واژه‌های معمول، مطالبی را بیان می‌کند



که مفهوم آن خلاف رسم و عادت هنجار می باشد» (تحلیل تحول آرایه های ... / ۱۳۹). در ضمن زیبایی‌شناسی تصویری از جمله؛ چندبعدی بودن تصاویر، پیچیده بودن تصاویر، مرکب از چند جزء بودن تصاویر، حسی و زنده بودن تصاویر، القای حرکت و پویایی به واسطه تصاویر و تنوع تصاویر جای تأمل دارد.

تنوع تصاویر و چینش متوازن و متقارن آن‌ها به نسبت نیاز عاطفه و محتوی و متناسب با دیگر اجزا در متن، هماهنگی آفریده است. ویژگی‌های وحدت‌آفرین صورخیال در متن ادبی موجب استمرار خیال در کل ساختار، تنوع و گوناگونی خیال، آفرینش پیوندهای تازه میان پدیده‌های هستی، انگیزش عاطفی و برجستگی زبان متن است.

هنجارگریزی تصویری برجسته این غزل؛ توصیف‌های تصویرساز است؛ از جمله تصویر حالت حضور معشوق؛ زلف آشفته، خوی کرده، خندان لب، مست، پیرهن چاک، غزلخوان، صراحی در دست، لبش افسوس کنان، سرفراگوش آوردن، باده شبگیر، خنده جام می، زلف گره‌گیر نگار، ریختن باده در پیمانه، عامل فضاسازی‌هایی است که زمینه بیان معنای محوری غزل را در کنار دیگر عناصر معنایی مهیا می‌کند و از عوامل هماهنگی و وحدت‌آفرینی محسوب می‌شوند.

صحنه زیبای حضور معشوق و خرده‌گیری زاهد، نشانگر تقابل میان عاشق و زاهد است و طیفی از تقابل‌های پیدا و پنهان در کل غزل ایجاد کرده است. همین بنیاد پارادوکسی، بر عمق معنا در هر لایه می‌افزاید. این ویژگی همان ترکیب اصول زیبایی‌هنری چند بعدی بودن، روشنی و ابهام است.

گزینش و چینش واژگان؛ خواب، باده شبگیر، کافر عشق، باده پرست، زاهد، دُرْدکش، تحفه، روز الست، ریختن به پیمانه، نوشیدن، خمر بهشت، باده مست، خنده جام می، زلف گره‌گیر نگار، چنان معنا را پیچیده می‌کند که متن نیازمند به تفسیر می‌شود.

چینش و پیوندهای جملات هدف‌دار است به گونه‌ای که شاعر ابتدا ماهیت بشر و شرایط زیستن او را تصویر می‌کند تا در پایان به این نتیجه بیانجامد که: «برو ای زاهد و بر دُرْدکشان خرده مگیر / که ندادند به ما تحفه جز این روز الست». این تمهید در چینش اجزای معنا، وحدت معنایی در کل غزل پدید آورده است.

از دیگر ابعاد برجسته سازی کاربرد عناصر روایت در غزل است. شخصیت پردازی، حادثه پردازي، گفتگو، صحنه پردازي، طرح و زاویه دید و بسیاری دیگر از عناصر روایی به خوبی در خدمت بیان معنای مورد نظر شاعر و هستند و با افزایش معنایی تنوع و چند بعدی شدن متن را موجب می‌شوند.

پویایی و حرکت در بسامد قیده‌های حالت؛ آشفته، خوی کرده، خندان لب، مست، پیرهن چاک، غزل خوان، صراحی در دست، عربده جو، افسوس کنان دیده می‌شود. علاوه بر این بسامد فعل‌های کنشی؛ آمدن، بنشستن، سرفرا گوش آوردن، گفتن، رفتن، خرده گرفتن، دادن، ریختن، نوشیدن و شکستن، حرکت و کنش را تصویر می‌کنند. از طرف دیگر کشش، تنش و تعلیق معنایی ناشی از چینش اجزای جمله در ساختار نحوی و معنایی، زیبایی پویایی را پدید می‌آورند.

تناسب‌ها در این غزل در چندین سطح و دارای پیوندهای پیچیده هستند. در این مجموعه‌های متناسب، تناسب‌ها را قراردادهای کلیشه‌ای تداعی‌های ذهنی پدید نیآورده‌اند؛ چنان که در تعریف تناسب در کتب بلاغی آمده است بلکه هماهنگی در واژه‌گزینی‌ها و واژه‌چینی‌ها در ساختارهای نحوی و وحدت میان این هماهنگی‌ها در ساخت کلان غزل، خالق این تناسب‌ها است. این مجموعه‌ها علاوه بر پیوندهای درونی که با هم دارند، در بیرون از مجموعه‌ی خود نیز با دیگر مجموعه‌ها دیگر پیوند برقرار می‌کنند. این پیوندهای پیچیده شبکه‌های پیوسته‌ای را شکل می‌دهند که معنا را در لایه‌های مختلف همچنان عمیق‌تر و گسترده‌تر می‌سازد. افزون بر این معنای تازه‌ای نیز خلق می‌کند. برای نشان دادن این پیچیدگی تناسب‌ها، نخست برخی مجموعه‌های متناسب از هم جدا شده‌است.

گروه اول: زلف آشفته، خوی کرده، خندان لب، مست، پیرهن چاک، غزل خوان، صراحی در دست، نرگسش عربده جوی، لبش افسوس کنان. تمام این گروه‌های اسمی، توصیف کننده چگونگی حضور معشوق هستند.

گروه دوم: زلف، لب، نرگس (چشم)، دست، چهره (خوی)، سر، نگار، گوش.
گروه سوم: جام، پیمان، دُرد، دُردکش، نوشیدن، ریختن، خمر، باده، باده پرست، مست، می، صراحی.

گروه چهارم: توبه، زاهد، بهشت، خمر بهشت، الس، کافر



گروه پنجم: عاشق، عشق، مست، نگار، است، می، باده پرست، جام می،
صراحی، خمر.

گروه ششم: خندیدن، غزل خواندن، عربده کردن، مست شدن، نوشیدن، توبه
شکستن.

ترکیبات «باده پرست»، «دردکش»، «باده شبگیر» و بسیاری از این دست
تداعی‌ها، علاوه بر تناسب‌ها و تقارن‌هایشان از جمله مواردی هستند که ابعاد معنایی
متن را می‌گسترند و در عین برخوردارگی از روشنی معنایی موجب چند بعدی شدن
معنا و پیشروی به سوی ابهام می‌گردند.

هماهنگی در گسترده‌ترین شکل خود، همان اشتراکات و تناسبات آوایی و
معنایی در متن است که از راه چگونگی چینش ساختارهای نحوی و سطح بسامد
تقارن‌ها و توازن‌های لفظ و معنا پیدا می‌شوند. در مجموع هماهنگی متن در پیوند
معنایی و عاطفی، در پیوند موسیقی، با معنا و تصویر، در تناسب واژه‌گزینی و محتوی،
در تناسب ساختار نحوی با معنا، در تناسب تصویر و محتوی، در تناسب تصویر و
عاطفه، در تناسب زبان و عاطفه، و در نهایت در تناسب و پیوند زبان و محتوی، پدید
آورنده وحدت شده‌است.

در جمع بندی نهایی باید گفت؛ در برجسته‌سازی‌های این غزل اصول زیبایی
شناسی هنری؛ چون وحدت، نظم، هماهنگی، تقارن، توازن، تنوع، چند بعدی بودن،
روشنی، تناسب و پویایی، دیده می‌شود. بنابراین از دیدگاه نقد زیبایی‌شناسی هنری،
هنجارگریزی‌های این غزل فراتر از خلق شگردهای زبانی شعری رفته و از زیبایی
هنری برخوردار است. دست یابی به این ابعاد پنهان زیبایی، با به کارگیری شیوه نقد
زیبایی‌شناسی هنری امکان پذیر گشته است. بنابراین، این شیوه نقد می‌تواند بسیاری
از ابعاد پنهان آفرینش زیبایی را در متن کشف کند. بر این اساس، توان آن را دارد که
با در دست داشتن معیارهای عینی، شیوه‌های خلق زیبایی هنری در متن ادبی را به
شاعران امروز و دوستداران شعر بشناساند.

۵- نتیجه‌گیری

ادبیات بیش از هر چیز هنر است و آثار هنری از دیرباز تا کنون از ویژگی‌های مشترکی برخوردار بوده‌اند. حضور اصول زیبایی‌شناسی در متن ادبی با آن که ضروری به نظر می‌رسد، تا کنون کمتر در باره آن سخن گفته شده‌است. متأسفانه توجه به شگردهای بلاغی، در تحلیل ادبیات با تمام روشنگری‌هایش وسیله‌ای شده که هدف شناخت زیبایی هنری در شعر را از یاد برده‌است. با آن که علوم بلاغی در گشودن راز آفرینش متن، بسیار کوشیده‌اند؛ اما از هدف نهایی خود یعنی یافتن و تحلیل کارکرد اصول زیبایی‌شناسی در متن ادبی غافل مانده‌اند. این غفلت دلایلی دارد که سخن گفتن از آن مجال دیگری می‌طلبد.

اکنون برای رسیدن به شناخت عمیق‌تری از زیبایی‌آفرینی در زبان، نقد زیبایی‌شناسی هنری ضرورت دارد؛ زیرا این شیوه برخی نقایص، نقدهای یک جانبه‌نگر، زبان‌شناسانه و بلاغی را برطرف می‌کند.

با آن که همهٔ مسائل ادبیات با بررسی ساختاری حل نمی‌شود، نمی‌توان این موضوع را نادیده گرفت که زبان‌شناسی ساختارگرا، روش بررسی زبان متن ادبی را نو کرده‌است. در این شیوه روش‌های زبان‌شناسی ساختارگرا که ابزار کاراً و مناسبی است در بررسی عینی متن به کار گرفته شده‌اند تا از درون برجسته‌سازی‌ها، اصول هنری کشف شود. ساختارگرایی، با روشن کردن برجسته‌سازی‌ها در ساختار یک اثر ادبی و تجزیهٔ عناصر تشکیل دهنده متن و توصیف روابط این عناصر در ساختار متن، درک ما را از فرآیندهای زبانی افزایش داده‌است. به این سبب امکانات زیادی را در نقد عینی و عملی متن در دسترس منتقد قرار می‌دهد و معیارهای عینی و کمی، برای سنجش ویژگی‌های یک متن ادبی ارائه می‌کند.

یافته‌های نشان می‌دهند که شباهت‌ها و تفاوت‌های اجزای درونی متن نقطه تلاقی و برآیندی دارند. الگویی که از مجموعه این نقاط تلاقی شکل می‌گیرد، احساس هماهنگی ایجاد می‌کند؛ به عبارتی حرکت از نظم به بی‌نظمی و هنجارگریزی‌ها زمینه‌ساز پدیدار شدن دوباره نظم هنری می‌گردند و این دور پدیدار شدن متناوب نظم از درون بی‌نظمی و بی‌نظمی از درون نظم همان جریان آفرینش



زیبایی در متن است. بدین گونه از برجسته‌سازی به زیبایی‌شناسی هنری متن ادبی راه برده می‌شود و چگونگی به کارگیری اصول آفرینش هنری چون؛ وحدت، هماهنگی، تناسب، تقارن، توازن، چند بعدی بودن، نظم، روشنی و پویایی، تحلیل، طبقه بندی توصیف می‌شوند تا سرانجام بخشی دیگر از رازهای آفرینش زیبایی را بر خواننده آشکار کنند.

منابع

- احمدی بابک، *ساختار و تالیل متن*، چ ۴، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸.
- _____، *حقیقت و زیبایی*، چ ۲، مرکز، تهران، ۱۳۷۵.
- استروس، کلود لوی، «*زبان و تجزیه و تحلیل قوانین اجتماعی*»، ترجمه بهروز عزبدفتری، مجله زبان شناسی، سال دوازدهم شماره اول و دوم، آذر ۱۳۷۶.
- آل بویه لنگرودی، عبدالعلی، و، ورز، لیلا، «*عناصر زیبایی‌شناسی سخن از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی و بندتو کروچه و آ.ا. ریچاردز*»، فصلنامه لسان مبین، دوره جدید، سال دوم، شماره یک، دی ماه ۱۳۸۹.
- انوشه، حسن، *فرهنگنامه ادب فارسی*، چاپاول، فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.
- رایگلتون، تری، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸.
- بارت رولان، *نقد و حقیقت*، شیرین دخت دقیقیان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد، *دیوان*، گلبرگ، تهران، ۱۳۸۸.
- دانتو، آرتور سی، «*از زیبایی‌شناسی تا نقد هنری*»، فرهنگ و هنر، شماره ۶۹ پاییز ۱۳۸۵.
- دانشور، سیمین، *ساخت و تحسین هنر*، مجموعه مقالات، گردآورنده: مصطفی زمانی نیا، چاپ اول، کتاب سیامک، تهران، ۱۳۷۵.
- ریکور، پل، *زندگی در دنیای متن*، مرکز، تهران، ۱۳۷۳.
- علوی مقدم، مهیار، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، سمت، تهران، ۱۳۷۷.
- فرزاد، عبدالحسین، «*زیبایی‌شناسی*»، مجله رشد آموزش ادب فارسی، شماره ۲۸، بهار ۱۳۷۱.
- فتوحی، محمود، «*ارزش ادبی ابهام از دویلیگی تا چندلایگی معنا*»، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، سال ۱۶، شماره ۶۲ پاییز ۱۳۸۷.

- کروچه، بندتو، **کلیات زیبایی شناسی**، ترجمه فؤاد روحانی، ج ۴، علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
- کالر جاناتان، **فردینان دو سوسور**، ترجمه کورش صفوی، هرمس، ۱۳۷۹.
- لیپالد، ریچارد، «**بافت و ساخت ایشیا ناشی از خبط تصور آدمی**»، ترجمه منوچهر مزینی، سخن دوره ۳۱، شماره ۲۴۳، ۱۳۵۰.
- لجت جان، **پنجاه متفکر بزرگ معاصر**، ترجمه محسن حکیمی، انتشارات خجسته، ۱۳۷۸.
- مدرسی، فاطمه و یاسینی، امید، «**تحلیل تحول آرایه های زیبایی شناسختی در شعر معاصر**»، فصلنامه علمی پژوهشی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۳، تابستان ۱۳۸۸.
- وحیدیان کامیار، تقی، **بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی**، دوستان، تهران، ۱۳۷۹.
- ولک رنه، وارن اوستن، **نظریه ادبیات**، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، اندیشه های عصر نو، تهران، ۱۳۷۳.
- هلی، فیلیپ پی، «**تاریخ زیبایی شناسی ۲**»، (از دایره المعارف پل ادواردز)، ترجمه سید محسن فاطمی و محمد مددپور، سوره، شماره ۳، (۷۲)، بهار ۱۳۷۶.
- "**Aesthetics**", in Microsoft Encarta Encyclopedia, standard, digital edition, 2005.
- Bahr, Herman, "**Expressionism**", Art in theory, introduction, selection and edited by Charls Harrison & Paul wood, first published, Blackwell, USA, 2003.
- Barnett, Newman, "**The Sublime is Now**", Art in theory, introduction, selection and edited by Charls Harrison & Paul wood, first published, Blackwell, USA, 2003.
- Croce, Benedetto, "**What is Art?**", Art in theory, introduction, selection and edited by Charls Harrison & Paul wood, first published, Blackwell, USA, 2003.
- Fry, Roger, "**An Essay in Aesthetic**", Art in theory, introduction, selection and edited by Charls Harrison & Paul wood, first published, Blackwell, USA, 2003.
- Kant, Immanuel, **Critique of the Power of Judgment**. Trans. Paul Guyer and Eric Matthews. New York: Cambridge, 2000.
- Leech, Geoffry. N, **A Linguistic Guide to English Poetry**, London, Longman, 1969.
- Mukarovsky, Jan, (2003), "**Aesthetic function**" Art in theory, introduction, selection and edited by Charls Harrison & Paul wood, first published, Blackwell, USA, page 518-520.

