

نقد و بررسی دو بیت از فردوسی و ملک‌الشعرا بهار براساس رویکرد فرمالیسم

محمود رضایی دشت‌ارژنه*

چکیده

ملک‌الشعرا بهار، یکی از شاعران برجسته عهد مشروطه به‌مناسبت جنگ جهانی اول، شعری به نام «انسان و جنگ» سروده‌است که در این شعر، درپیی نظیره‌گویی شاهنامه برآمده و گویا از دو بیت معروف داستان رستم و اسفندیار تقلید کرده‌است. از آن‌جاکه یکی از محورهای بنیادین مکتب فرمالیسم، توجه به شکل، فرم و صناعات ادبی بوده‌است، در این جستار با تکیه بر رویکرد فرمالیسم، دو بیت از سروده بهار با دو بیت از شاهنامه فردوسی مقایسه‌شده و مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. در فرجام، این نتیجه حاصل شده‌است که علی‌رغم درخشش بهار در این نظیره‌گویی، فردوسی به‌شیوه‌ای هنرمندانه‌تر، موفق شده‌است که با توجه بیشتر به شکل، فرم، الگوهای صوتی و کاربرد ظریف عناصر بلاغی و ادبی بر غنای شعر خود بیفزاید و ادبیت کلام را به‌شکلی برجسته‌تر در شعر خود نمایان‌سازد.

کلیدواژه: فردوسی، ملک‌الشعرا بهار، نقد فرمالیستی، عناصر بلاغی

مقدمه

رویکرد فرمالیسم حاصل هم‌اندیشی‌های دو محفل ادبی «حلقه زبان‌شناسی مسکو» و «انجمن مطالعه زبان ادبی» بود که اندیشمندان بزرگی چون ویکتور شک洛夫سکی (Victor Shklovsky)، بوریس توماشفسکی (Boris Tomashevsky)، بوریس آخین‌بام (Boris Eichenbaum)، رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) و یوری تینیانوف (Jury Tynynov) آن را بنیان‌نهادند. شاید تعریفی جامع و مانع از فرمالیسم مشکل باشد؛ اما «در یک تعریف نسبتاً جامع، صورت‌گرایی به‌مفهوم کشف، شرح و

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز mrezaei@shirazu.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۳/۲۰ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۴/۱۱/۱۷



بسط صورت در اثر هنری است. اساس شیوه صورت‌گرایی بر استقلال اثر است و به همین سبب منتقد صورت‌گرا از پرداختن به مسایل فرعی و حاشیه‌ای اثر، مانند زندگی نویسنده، روزگار او و ملاحظات تاریخی، سیاسی و اجتماعی اجتناب می‌ورزد و یا لاقلاً آن‌ها را در مراحل ثانوی و فرعی دارای اعتبار می‌داند.» (امامی، ۱۳۸۵: ۲۱۳).

محور اصلی فرمالیست‌ها، تأکید بر سویه‌های زیباشناختی، نوآورانه و هنجارشکنانه آثار ادبی بود که این امر، آن‌ها را به مکتب فوتوریسم (Futurism) بسیار نزدیک می‌کرد؛ چراکه پیشروان فوتوریسم نیز الگوهای سنتی شعر را درهم شکستند و خواهان نوآوری در گستره زبان شعر بودند: «بی‌شک صورت‌گرایان در بررسی‌های اولیه خود درباره سویه آوایی شعر، متأثر از فوتوریست‌های روسی بودند که نظریه «زبان خودارزش‌مدار» را پی‌ریخته بودند و با بی‌اعتنایی کامل به معنا، شعر ترا عقلانی (Transintellectual, Transrational) سروده بودند که بر بنیان صدها استوار بود» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

آن‌چه برای فرمالیست‌ها مهم بود، اصالت شکل و فرم بود؛ از این‌رو از دخالت عناصر غیرادبی در تشریح متون ادبی پرهیزی کردند. از نظر فرمالیست‌ها، آن‌چه در یک متن ادبی اولویت دارد، شکل و فرم است نه محتوا: «صورت‌گرایان روسی معتقد بودند که یک اثر ادبی یک فرم محض است، نه شیء است و نه ماده، فقط و فقط عبارت است از روابط میان مواد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۰). از همین روست که آشکار کردن صنعت (Baring of the device) در کنار آشنایی‌زدایی، یکی از بنیادی‌ترین اصول زیبایی‌شناختی فرمالیستی به‌شمار می‌رود و معتقدند که آشکار کردن صنعت، ادبیت و شکل اثر را به خواننده نشان می‌دهد.

تینیانوف در همین راستا معتقد بود که در شعر، الگوهای صوتی معنای کلمات را جرح و تعدیل می‌کنند؛ از این‌رو وزن، قافیه و الگوهای آواشناختی شعر را بسیار مهم تلقی می‌کرد: «از نظر فرمالیست‌ها وزن شعر به‌ناچار متأثر از معناست؛ اما خود وزن نیز می‌تواند بر معنا تأثیر بگذارد و شکل کلمات را تغییر دهد و تکیه‌ها و تأکیدهای جدیدی بیافریند. در واقع الگوهای آواشناختی نظیر سجع، قافیه، ردیف، وزن و واج‌آرایی برای بازنمایی معنا نیستند؛ بلکه این موارد، خود، فی‌نفسه عناصری معنادار هستند.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۵۷).



منظور فرمالیست‌ها از شکل، تنها قالب ظاهری اثر ادبی نیست؛ بلکه: «صورت و شکل در یک نوع ادبی عبارت‌است از: هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم ساخته‌باشد، به شرط این که هر عنصر نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ همه اجزای یک متن؛ مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان و صنایع مختلف بدیعی جزء شکل محسوب می‌شوند.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۴۳). البته توجه به شکل و فرم باعث نشد که فرمالیست‌ها معنا را به کلی یک سو نهند و تنها به شکل اهمیت دهند؛ بلکه «پیکره شعر، ساخت عروضی، سامان‌مندی موسیقایی و تمهیدات خاص، هیچ‌یک جدا از مفهوم شعر نمی‌تواند مطرح‌باشد. اساساً هر شعری باید به عنوان یک کلیت مطرح‌گردد تا قابل درک‌باشد. از این رو بین صورت و محتوا تقابلی نیست؛ زیرا هیچ‌یک بدون دیگری نمی‌تواند موجود‌باشد و جدا کردن آن‌ها از هم به مثابه نابود کردن هردو می‌باشد.» (Welled Renne, 1963: 55). نینا کلسینکف (Nina Kolesnikoff) نیز معتقد است که در اوایل دهه بیست، صورت‌گرایان متوجه شدند که شعر را نمی‌توان به مؤلفه آوایی آن فروکاست و در آن، معنا نیز مانند صدا عنصری بنیادی است.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

از دید فرمالیست‌ها، مهم‌ترین شاخصه هر اثر ادبی، ادبیت (Literariness) آن است. منظور از ادبیت، ویژگی‌ها و سازه‌هایی است که زبان ادبی را از دیگر انواع سخن، متمایز می‌کند. فرمالیست‌ها به دنبال آن بودند که چگونه و با چه شیوه‌هایی، یک سخن معمولی، تبدیل به یک اثر ادبی برجسته می‌شود: «از نظر فرمالیست‌ها، وجه ممیزه ادبیات، ادبیت است؛ یعنی آن دسته از ویژگی‌ها و مشخصه‌های صوری و زبانی که آثار ادبی را از دیگر انواع سخن متمایز و متفاوت می‌سازد. از نظر آن‌ها ادبیات دارای ویژگی‌هایی نادر و خاص است که همانا ادبیت ادبیات است و می‌باید قوانین حاکم بر این ویژگی‌های خاص کشف و بیان شوند.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۲۶). یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های ادبیت یک اثر، ویژگی‌های زبانی آن اثر است تا حدی که ریچارد هارلند در این باره معتقد است: «فرمالیست‌ها ادبیت اثر را در کاربرد ویژه زبان می‌دانستند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۷).



شکلوفسکی نیز «زبان شعر را زبانی می‌داند که مشکل، هنجارگریز و دارای سد و مانع است.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۵۶). یاکوبسن نیز معتقد است صفت خاص کلام شاعرانه در این واقعیت نهفته است که واژه به‌عنوان واژه دریافت‌شود، نه صرفاً برای بدیل و جانشینی برای موضوعی خاص. بنابر نظر یاکوبسن «شعر را می‌توان شکل-شکنی آگاهانه زبان معمول دانست. شعر هجوم سازمان‌یافته است به‌سوی زبان روزمره» (همان).

از دیگر شاخصه‌های رویکرد فرمالیسم، آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) بود. نخستین بار، شکلوفسکی در مقاله‌ای با عنوان «هنر به مثابه صنعت»، این امر را مطرح کرد. شکلوفسکی، دیدگاه برخی از نظریه‌پردازان بزرگ را که ادبیات را تنها تصویر می‌دانستند و اعتقاد داشتند که بدون تصویر، هیچ هنری و به‌ویژه هیچ نوع شعری وجود ندارد، رد کرد؛ چراکه بسیاری از اشعار بدون آن که تصویری داشته باشند، از نظر هنری در اوجند. شکلوفسکی معتقد بود که تصاویر شاعرانه، خصیصه ویژه هنر ادبی نیست؛ بلکه تصاویر، خود یکی از انواع صناعات ادبی‌اند. بوریس آخین‌بام در همین راستا معتقد است: «شکلوفسکی تصویر شاعرانه را به‌عنوان یکی از صناعات مربوط به زبان شاعرانه برمی‌شمرد. اهمیت تصویر به اهمیت دیگر صناعات زبان شاعرانه همچون توازن ساده و منفی، قیاس، تکرار و تناسب، تقارن، اغراق و مانند این‌هاست و نه بیشتر؛ بنابراین تصویر مبدل به بخشی از صناعات شاعرانه می‌شود و اهمیت نظریش را از دست می‌دهد.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۲).

شکلوفسکی معتقد بود که تصاویر بسیار اندکند و دگرگونی آن‌ها در گذر زمان، بسیار کند صورت می‌گیرد. تصاویر متعلق به هیچ‌کس نیستند؛ بلکه آن‌ها خود، خدایانند. (Shklovsky, 1965: 7). شکلوفسکی دیدگاه نظریه‌پردازانی چون پوتبنیا (Potebeniya) را که معتقد بودند شعر، اندیشیدن به وسیله تصاویر است و هدف تصویر، روشن‌ساختن امر ناشناخته به‌واسطه امر شناخته‌شده است، رد کرد و معتقد بود که: «هدف هنر و ادبیات آن نیست که امور را آشنا و مألوف سازد؛ بلکه برعکس، آرمان هنر و ادبیات، بر غریب و ناآشنا ساختن جهان موجود در اثر هنری استوار است. هنر ادبیات از طریق ناآشنا ساختن و غریب‌نمایاندن پدیدارهای معهود و عادت‌زده می‌خواهد جانی تازه به آن‌ها ببخشد. چنین نگرشی به ادبیات است که شکلوفسکی را به



انگارهٔ آشنایی‌زدایی رهنمون ساخته‌است.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۳). از این‌رو از دید شکوفسکی، هرچه ادبیات، وحشی‌تر باشد و غبار عادات و روزمرگی را از زندگی ما بیشتر بزداید و حس نو و بکرتری در ما پدیدآورد، هنری‌تر و باارزش‌تر است: «عادت، اشیاء، لباس، اثاث خانه، همسر انسان و حتی هراس از مرگ را می‌بلعد. هنر به این دلیل وجود دارد تا به شخص احساس دریافت اشیاء را القا کند، تا سنگی سنگ را بسازد. هدف هنر استوار است بر القای حس اشیاء بدان‌سان که دریافت می‌شوند و نه بدان‌گونه که شناخته می‌شوند. صناعت هنر مبتنی است بر ناآشناکردن اشیاء، مشکل ساختن فرم‌ها و طولانی کردن فرایند دریافت.» (همان: ۳۴).

نکتهٔ فرجامین این که فرمالیست‌های روسی عقیده داشتند که پژوهش‌های ادبی باید مستقل باشد و نقد و بررسی هر اثر ادبی، باید بر اساس قواعد و هنجارهای درون‌مدار باشد. آن‌ها معتقد بودند نباید در تحلیل یک اثر ادبی، مسائلی خارج از ادبیات بر آن تحمیل شود؛ بلکه مانند دیگر علوم، تحلیل آثار ادبی نیز باید بر اساس سازه‌های درون‌متنی باشد. (هارلند، ۱۳۸۵: ۱۴۷). فرمالیست‌ها ادبیات را امری خودآیین می‌دانستند که تشریح آن، تنها براساس هنجارهای درون‌متنی، می‌تواند تحلیلی درست را از یک اثر فراهم کند. (Hawkes, 1997: 61). فرمالیست‌ها به مرور زمان، چنان دچار افراط شدند که نه تنها پژوهش‌های ادبی را مستقل می‌دانستند؛ بلکه اثر ادبی را چندان با جامعه مرتبط نمی‌دانستند. این امر انتقادهایی را علیه این مکتب در پی داشت که مهم‌تر از همه، انتقادهای شدید تروتسکی (Trotsky) بود. تروتسکی معتقد بود که فرمالیست‌ها در تحلیل آثار ادبی، تنها به بررسی هم‌صدایی‌ها، تکرار اصوات و روساخت آثار توجه می‌کنند و از عوامل و عناصر اجتماعی در فرایند تطور ادبی غافل شده‌اند. (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۲۵).

این انتقادهای کم‌کم فرمالیست‌ها را بر آن داشت که از موضع محدود پیشین خود دست‌بکشند و مسائل اجتماعی و تاریخی را نیز در دگرگونگی آثار ادبی مؤثر بدانند. از این‌رو یاکوبسن، یکی از نظریه‌پردازان بزرگ این مکتب، صراحتاً اعلام کرد که هنر و ادبیات خودبسنده نیست؛ بلکه کاملاً با جامعه در ارتباط است. چیزی که ما بر آن تأکید می‌کنیم، این است که جنبهٔ زیبایی‌شناختی هر اثر، باید درون‌مدار و خارج از سلطهٔ عناصر غیرادبی باشد. (Bennett, 1979: 33).

در هر حال، آنچه از دید فرمالیست‌ها، رکن اصلی و بنیادین تلقی می‌شد، توجه به شکل، فرم و الگوهای صوتی بود. آن‌ها معتقد بودند شکل، فرم و الگوهای صوتی اگر به شیوه‌ای هنرمندانه به کار بروند می‌توانند ادبیت کلام را دوچندان کنند و محتوای اثر را نیز به شکلی گویاتر تفهیم نمایند. از این رو در این جستار نیز، کوشش شده است که کم و کیف ارائه شکل، فرم و توجه به الگوهای صوتی در ارائه هنری تر معنا، در دو بیت فردوسی و بهار، نمایان گردد.

نقد و بررسی

ملک الشعرا محمدتقی بهار (۱۳۵۸-۱۲۶۵ شمسی) یکی از مهم‌ترین شاعران عهد مشروطه است که علاوه بر شاعری عملاً در متن جامعه سیاسی آن زمان نیز شرکت دارد. او شش پادشاه قاجار و پهلوی را درک می‌کند، پنج دوره به مجلس راه می‌یابد، روزنامه‌های متعددی در جهت بیداری مردم چاپ می‌کند و در احزاب سیاسی نیز چهره‌ای شاخص است و به بهترین وجه با سلاح شعر خود در پی بیداری ایرانیان برمی‌آید: «عشق به ایران همواره در خون بهار جوش می‌زند. اندیشه تیزپرواز بهار همواره در آینده سیر می‌کند. او خواهان تحول، تجدد و نوآوری است و با کهنه‌پرستی، جهل و خرافات در ستیز است ... بهار به اقتضای فکر نوجوی خود با سلاح شعر و قلم، پرده خرافات، اوهام و تعصبات را می‌برد و به حمایت از زنان و طبقات محروم و بینوا برمی‌خیزد.» (حائری، ۱۳۷۵: ۳۶۰)

قصاید بهار در حالی که همان صلابت و خرمی شعرهای دوران سامانی و غزنوی را داراست، غالباً از مسائل روز و مباحث سیاسی موضوع می‌گیرد و تردستی او در جمع این دو عنصر متضاد، گاه خارق‌العاده است. شفیعی کدکنی نیز معتقد است: «صدای اصلی مشروطیت، بیش‌تر یا میهن‌پرستی است یا انتقاد اجتماعی و این صدا بیش‌تر در شعر ایرج و بهار دیده می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۴) یکی از سروده‌های بهار، شعری موسوم به «انسان و جنگ» است که آن را به مناسبت جنگ جهانی اول سروده است:

خرد غرق اندیشه‌های شگرف

شبی لب‌فرو بسته بودم ز حرف



در آمد بت مهربانم ز در
همه مهر و خوش‌خویی و نیکویی
به دست اندرش نامه‌ای از فرنگ
که قیصر به دریا سپه رانده‌است
نوین مرزبان زین برآشفته‌اند
ازین پس به دریاست جنگی بزرگ
بینیم تا بال و پر عقاب
و یا گرده‌گاه دلاور نهنگ

خرامنده برسان طاووس نر
بدیع است با نیکویی خوش‌خویی
سخن‌ها در او بر ز پیکار و جنگ
به آب اندرون آتش افشانه‌است
به بیغاره بر چیزها گفته‌اند
میان عقاب و نهنگ سترگ
بریزد در این پهن‌دریای آب
زمانه بدرّد به رویینه چنگ
(بهار، ۱۳۳۶: ۲۷۳)

ملک‌الشعرا بهار، گویا این شعر را از دو بخش شاهنامه برگرفته‌است و درواقع با سرودن این شعر درپی نظیره‌گویی شاهنامه برآمده‌است. شاید آن‌چه بهار را به این اقتباس سوق داده، زمینه‌حماسی و ارتباط هر دو شعر با جنگ بوده‌است. بهار قسمت نخست شعر خود را که بتی مهربان بر بالین او حاضر می‌شود و نامه‌ای از فرنگ و تهاجم فرنگیان در دست دارد و شاعر را به سرودن آن برمی‌انگیزد، احتمالاً از ابتدای داستان بیژن و منیژه در شاهنامه برگرفته‌است؛ چراکه در آن‌جا نیز بتی مهربان بر بالین فردوسی پدیدار می‌شود و او را به سرودن داستان بیژن و منیژه ترغیب می‌نماید؛ اما دو بیت فرجامین سروده بهار، گویا از حماسه رستم و اسفندیار برگرفته شده‌است؛ به این ترتیب که در داستان رستم و اسفندیار، رستم، اسفندیار را از جنگ برحذر می‌دارد و می‌گوید اگر طالب جنگ است، این کار را به سپاهیان واگذارد و خود از رویارویی بپرهیزد:

از این گونه مستیز و بد را مکوش
اگر جنگ خواهی و خون ریختن
بگو تا سوار آورم زابلی
بر این رزمگه‌شان به جنگ آوریم

سوی مردمی یاز و بازار هوش
بر این گونه سختی برآویختن
که باشند با خنجر کابلی
خود ایدر زمانی درنگ آوریم
(فردوسی، ۱۳۷۶: ج ۶، ۲۸۰)

اما اسفندیار نه سازش را می‌پذیرد و نه به خاک و خون کشاندن سپاهیان را
امری جوانمردانه می‌داند:

یکی مهربان بودم اندر سرای
برافروخت رخسنده شمع و چراغ
تو گفتی که هاروت نیرنگ ساخت
که بر من شب تیره نوروز کرد
از آن پس که با کام گشتیم جفت
بگویمت از گفته باستان
همان از در مرد فرهنگ و سنگ
بخوان داستاں و بیفزای مهر
(فردوسی، ۱۳۷۶: ج ۵، ۸-۷)

بدان تنگی اندر بجستم ز جای
بیاورد شمع و بیامد به باغ
گهی می‌گسارید و گه چنگ ساخت
دلیم بر همه کام پیروز کرد
مرا مهربان یار بشنو چه گفت
بپیمای می تا یکی داستاں
پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ
بگفتم بیار ای بت خوب‌چهر

که چندین چه گویی چنین نابکار
وگر جنگ ایران و کابلستان
خود اندر جهان تاج بر سر نهم
مرا یار هرگز نیاید به کار
بگردیم یک با دگر بی‌سپاه
سوی آخور آید همی بی‌سوار
به ایوان نهد بی‌خداوند روی
(همان: ۲۸۰)

چنین پاسخ آوردش اسفندیار
چه باید مرا جنگ زابلستان
که ایرانیان را به کشتن دهم
تو را گر همی یار باید بیار
تویی جنگجوی و منم جنگ‌خواه
بینیم تا اسب اسفندیار
وگر باره رستم جنگجوی

آن چه در این جستار مورد نظر نگارنده است، دو بیت فرجامین سروده یادشده
در شاهنامه است که بهار آن را آگاهانه اقتباس کرده‌است؛ چنان که مشاهده شد، بهار در
پایان شعر خود این دو بیت را آورده است:



ببینیم تا بال و پر عقاب
و یا گرده‌گاه دلاور نهنگ
بریزد در این پهن‌دریای آب
زمانه بدرّد به رویینه چنگ
(بهار، ۱۳۳۶: ۲۷۳)

که این دو بیت آشکارا تقلیدی از دو بیت فرجامین ابیات یادشده از حماسهٔ رستم و اسفندیار است:

ببینیم تا اسب اسفندیار
وگر بارهٔ رستم جنگجوی
سوی آخور آید همی بی سوار
به ایوان نهد بی خداوند روی
(فردوسی، ج ۲۸۰/۷)

البته شاید بتوان تأثیرپذیری بهار از شاهنامه را بر مبنای رویکرد بینامتنیت (Intertextuality) توجیه کرد؛ هرچند دامنهٔ همگونی‌ها به قدری پررنگ است که بیشتر به اقتباس نزدیک است؛ اما چون خود بهار به اقتباس اشاره‌ای نکرده و به این امر تصریح نشده‌است، نمی‌توان با قاطعیت حکم بر اقتباس بهار از شاهنامه صادر کرد. بنا بر رویکرد بینامتنیت، هر متنی واگویی‌ای از متون پیش از خود است و از این رو هیچ متنی اصیل نیست. (گراهام، ۱۳۸۰: ۳۳).

رولان بارت نیز هیچ متنی را اصیل نمی‌دانست و معتقد بود که هر متن، تنوعی از نوشته‌ها و نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز مختلف فرهنگ است که هیچ‌یک اصالت ندارند. (Barthes, 1981: 46). همین امر گاه باعث می‌شد که بارت، بینامتنیت را مسبب دل‌زدگی و ملال بداند: «در فرهنگی که زیر سلطهٔ رمزگان‌هایی آن چنان فراگیر و غالب که رمزگان‌هایی طبیعی می‌نمایند، امر بینامتنی، به منزلهٔ حضور این رمزگان‌ها و کلیشه‌ها در دل فرهنگ، می‌تواند موجب ایجاد حس تکرار، اشباع از تصورات قالبی فرهنگی شود.» (گراهام، ۱۳۸۰: ۲۶۱).

البته یادآوری این نکته ضروری است که برخی از اندیشمندان از جمله میخائیل باختین به ساحت بینامتنی شعر اعتقادی نداشتند: «شعر اشراقی است ناب که بی میانجی است. شعر، حادثه‌ای است یکه و تکرارناشدنی، کسی پیش‌تر تجربه‌اش نکرده و پس از بیان نیز دیگر تکرار نخواهد شد...» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۳). که این سخن



باختین، البته بی‌اشکال نیست. درست‌است که به‌عنوان نمونه، زبان حافظ و واژه‌های شعر او، از آن خود اوست و نامکرر است؛ اما در هر حال شعر او نیز برآمده از فضای فرهنگی پیش از او بوده‌است و درواقع شعر حافظ نیز اصیل نیست؛ بلکه واگوبه‌ای از متون متقدم است. تنها، شکل بیان این واگوبه‌هاست که حافظ را بر جایگاهی رفیع نشانده‌است.

هارولد بلوم (Harold Bloom)، از دیگر منتقدان رویکرد بینامتنیت نیز برخلاف نظر باختین، بینامتنیت را در شعر نیز جاری می‌داند. او براساس عقده ادیب فروید، در هر عصر، به یک «پدر شعری» اعتقادداشت که دیگر شاعران بعد از او، وامدار خوان اویند؛ حتی اگر شعر او را نیز نخوانده‌باشند. از دید او، شاعران با اقتباس و سپس دگرگونی درون‌مایه‌های متون متقدم، این توهم را پدیدمی‌آورند که شعر آنان متأثر از پیشینیان نیست؛ درحالی‌که چنین نیست. (Bloom, 1973: 70). ژولیا کریستوا نیز برخلاف باختین، ساحت بینامتنی را در شعر نیز جاری می‌داند: «بینامتنیت، متن را می‌گشاید، بینامتنیت، بازی بی‌پایان نشانه‌پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد.» (مکاریک، ۱۳۸۱: ۷۴).

پس با توجه به رویکرد بینامتنیت می‌توان چنین پنداشت که شعر بهار نیز واگوبه‌ای از متون پیش از خود، از جمله شاهنامه بوده‌است و چه بسا اقتباس او آگاهانه صورت‌نگرفته‌باشد، هرچند نگارنده امکان این امر را ضعیف می‌داند؛ چراکه همانندی شعر او با شاهنامه بیش از آن برجسته‌است که بتوان آن را تنها واگوبه‌ای از متون پیشین تلقی کرد.

درهرحال، آن‌چه از مقایسه کلی شعر بهار و شاهنامه برمی‌آید، این است که شعر بهار از نظر اندام‌وارگی و انسجام چندان سازوار نیست و رابطه عمودی بیت‌ها نادلپذیر می‌نماید. در شاهنامه، بتی مهربان بر بالین فردوسی حاضر می‌شود، با او به عیش می‌نشیند و او را به سرودن داستان غنایی و عاشقانه بیژن و منیژه ترغیب می‌کند؛ داستانی که کاملاً با روحیه لطیف بت مهربان و فضای رمانتیک و عاشقانه پیش آمده بین او و فردوسی سازگار است. از طرف دیگر جنگ‌افزارها و نوع گزینش واژه‌ها نیز در شاهنامه سامان‌مند است و با روزگار باستان هم‌خوانی دارد. این درحالی است که در سروده بهار، این سازواری دیده‌ نمی‌شود و مناسبات زبانی و زمانی رعایت



نشده است؛ به این ترتیب که اولاً بتی مهربان چون طاووس خرامان و لبریز از مهر و نیکی بر بالین بهار ظاهر می‌شود، او را به سرودن جنگ فرنگیان! ترغیب می‌کند؛ امری که با روحیه بت مهربان و فضای غنایی آغاز شعر بهار هم‌ساز نیست. از دیگر سو نوع گزینش واژه‌ها از نظر زمانی ضعیف می‌نماید؛ به این معنا که واژه‌های عقاب، نهنگ، گرده‌گاه و رویینه‌چنگ و مرتبط ساختن آن‌ها با جنگ جهانی اول و جنگ فرنگیان، با فضای گفتمانی متن سازگاری ندارد؛ پس می‌توان گفت با این که فردوسی ذهنیتی حماسی داشته، توانسته است به خوبی یک ماجرای غنایی را در متن حماسه خود بنشانند؛ شاه‌نگام بتی مهربان، شاعر دلخسته را دلجویی می‌کند، سرمست می‌شوند و بانو، داستانی غنایی و عاشقانه را در گوش فردوسی زمزمه می‌کند؛ اما در شعر بهار، اندام‌وارگی شعر رعایت نشده و شاعر نتوانسته شیوه‌های بایسته یک متن غنایی را به شکلی منسجم ارائه دهد.

اما چنان که گفته شد، آنچه در این جستار مورد نظر نگارنده است، نه کل شعر بهار، بلکه نقد و بررسی دو بیت فرجامین شعر بهار در مقایسه با دو بیت حماسه رستم و اسفندیار است؛ زیرا این دو بیت هم بسیار موجز و پرمعنا آمده و هم مبنای دو بیت بر تباین (شکست یا پیروزی)، نهاده شده است و این هردو وجه، بیشتر مورد توجه فرمالیست‌ها بوده است: «فرمالیست‌ها بیشتر اشعاری را مناسب نقد می‌دانستند که شاعر برای رعایت ایجاز در آن، شکل سروده خود را هر چه غنی‌تر کرده باشد» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۱۵) و از دیگر سو مضمون دو بیت مورد بحث (تباین شکست و پیروزی)، به وضوح در شکل آن تبلور یافته است و تأثیر شعر بیشتر از طریق شکل و چگونگی چینش و گزینش واژه‌ها در ذهن خواننده مجسم می‌شود:

بریزد در این پهن دریای آب	بینیم تا بال و پرّ عقاب
زمانه بدرّد به رویینه‌چنگ	و یا گرده‌گاه دلاورنهنگ
(بهار، ۱۳۳۶: ۲۷۳)	

سوی آخور آید همی بی‌سوار	بینیم تا اسب اسفندیار
به ایوان نهد بی‌خداوند روی	وگر باره رستم جنگجوی
(فردوسی، ۱۳۷۶: ج ۶، ۲۸۰)	

از نظر فرمالیست‌ها آنچه در ادبیات مهم است، چگونه گفتن است، نه چه گفتن (کادن، ۱۹۸۴: ۲۷۷)؛ به عبارت دیگر چنان که تقی پورنامداریان یادآور شده است، یکی از بنیادی‌ترین عناصر یک شعر، مقولۀ زبان است که می‌تواند ادبیت متن را چندچندان کند و بر مخاطب تأثیری شگرف بگذارد: «زبان مهم‌ترین عنصر شعر است. زبان با تمام شگردهای شاعرانه‌ای که آن را به چشم خواننده بیگانه و خلاف‌عادت می‌کند، در خدمت بیان عاطفه و حادثۀ ذهنی انگیخته از آن است. زبان خاص شعر نه تنها بیگانه‌نمایی خاص خود را در پرتو عاطفه آمیخته با معنی یا معنی‌گرای حادثۀ انگیز به دست می‌آورد؛ بلکه در عین حال کلیدهای گشودن طلسم گنج عاطفه و معانی پنهان و رمز زیبایی‌ها و ظرافت‌های شعر را در خود نهفته دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۲). از همین روست که می‌توان ادعا کرد یکی از رازهای جاودانگی شاهنامه فردوسی، استفاده حداکثری از تمام ظرفیت‌های زبانی است؛ چنان که در تحلیل دو بیت پیش‌رو این امر، به شکلی محسوس دریافت می‌شود؛ چنان که مشهود است در هر دو شعر فردوسی و بهار، سخن از پیروزی یا شکست طرفین است؛ اما چگونه گفته شدن این امر و تبلور مفهوم بیت در شکل آن در دو شعر همسان نیست و اینجاست که زبان فاخر فردوسی، سهمی سترگ در بالابردن ادبیت متن ایفای می‌کند. وقتی با دیدی فرمالیستی به دو شعر بنگریم، متوجه می‌شویم که فردوسی چه‌سان هنرمندانه‌تر، واژه به واژه را صیقل داده و آن را درست در جایی شایسته، نشانده است؛ به عبارت دیگر، فردوسی به طرز شگرف، محور هم‌نشینی و جانشینی را در دو بیت مورد بحث، رعایت کرده است. ابتدا دو بیت فردوسی را برمی‌کوییم.

پیش از هرگونه نقد و بررسی باید این نکته را یادآور شد که عبدالحسین زرین‌کوب، فردوسی را آفریدگار رستم می‌خواند (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۸). در **تاریخ سیستان** نیز یکی از دلایل سلطان محمود در عدم پذیرش شاهنامه این است که: «شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم»؛ (بهار، ۱۳۱۴: ۷). از این‌رو، هرچند معتقد باشیم، فردوسی در روند پردازش شاهنامه، امانت‌دار بوده است، اما دل او با رستم است و ناخودآگاه او را بر نوآیینی چون اسفندیار، برتری می‌نهد. در این صورت بدیهی



است در گزینش نوع واژگان مرتبط با رستم و اسفندیار، جانب رستم را بگیرد و واژه‌های مطمئن‌تر و بشکوه‌تر را با رستم پیونددهد.

چنان‌که اشاره شد مبنای دو بیت فردوسی بر تباین بنیان‌شده است؛ تباینی که هم در مفهوم کاملاً مشهود است؛ مرگ و زندگی، شکست و پیروزی و هم در واژگان، طوری که از آغاز تا فرجام دو بیت، واژه‌های متباین رودرروی هم قرار گرفته است: اسفندیار/ رستم، اسب/ باره، آخور/ ایوان، بی‌سوار/ بی‌خداوند.

لذا اگرچه به ظاهر، این دو بیت در ادامه یکدیگر آمده‌اند؛ اما در واقع می‌توان آن‌ها را به دو بند مجزا و مستقل تقسیم کرد؛ دو بندی که چنان‌که گفته شد هم از نظر مفهوم و هم از نظر واژگان در تقابل با هم قرار دارند. ابتدا نوع واژگان و بار معنایی هریک از آن‌ها را برمی‌کاویم؛ چراکه: «فرایند تحلیل صورت‌گرایانه زمانی کامل می‌گردد که تمامی عناصر موجود در اثر هنری به‌موجب معنای صورت‌ظاهری آن معنا-گردد.» (ویلفرد آل، ۱۳۷۳: ۹۷).

در ابتدا، برای اسفندیار، واژه **اسب** آمده که واژه‌های معمولی و بدون برجستگی خاصی است؛ اما برای رستم، واژه **باره** به‌کاررفته است که هم مطمئن‌تر از واژه اسب است و هم معنای شکوهمند دیگری را نیز در خود نهفته دارد: «در فرمالیسم توجه به واژگان و ترکیبات متن ضروری است و باید نسبت به معنای قاموسی و فراقاموسی واژگان دقت کرد؛ چراکه معنای ایهامی یا ریشه‌ای واژه، سرنخ‌های مفیدی در رسیدن به انسجام و رابطه عناصر اثر به ما می‌دهد.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۵۴)؛ لذا واژه باره نیز علاوه بر اسب، به‌شکلی ناخودآگاه معنای دژ، قلعه و باروی دژ را نیز که نماد استواری و تسخیرناپذیری است، به ذهن متبادرمی‌کند و رستم را در جایگاهی فراتر می‌نهد.

اسب اسفندیار به **آخور** برمی‌گردد که آخور کلمه‌ای، فرودین است و پست-منشانه بودن صاحب اسب را به ذهن متبادرمی‌کند؛ اما باره رستم، به **ایوان** روی می‌نهد که ایوان واژه‌ای بسیار برازنده‌تر از آخور است و بلندای جایگاه صاحب باره را یادآور می‌شود. اسب اسفندیار به **آخور می‌آید**، اما باره رستم، به **ایوان روی می‌نهد**، که باز هم تقابل فعل خنثای **آمدن** در برابر واژه پرهیمنه **روی نهادن** آشکار است.

از دیگر سو، برای اسفندیار، واژه **سوار** به کاررفته که واژه‌ای خنثی و معمولی است؛ اما برای رستم، واژه **خداوند** به کاررفته است که معناهای ضمنی والای این واژه بر هیچ خواننده‌ای پوشیده نیست: «صورت‌گرایان روس در حجم انبوهی از مقالات نشان دادند که «کلمه»، در شعر ارزش ذاتی و جمال‌شناسیک دارد و به‌هیچ‌روی وظیفه انتقال معنی به مخاطب را ندارد. کلمه در شعر، خود یک واحد جمال‌شناسیک است، موسیقی کلمات در شعر تمام وظایف را عهده‌دار است. معنی و هرچیز دیگری که در شعر می‌تواند اهمیت داشته باشد، از درون همین وجه جمال‌شناسیک زبان خود را ارائه می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

از طرف دیگر، اسفندیار، بدون هیچ صفتی آمده است؛ درحالی که رستم با صفت جنگجو آمده است که این امر رستم را برجسته‌تر کرده و او را بر جایگاهی والاتر نشانده است؛ چنان که محمدرضا شفیعی کدکنی در همین راستا معتقد است که: «اسفندیار هیچ‌گونه صفتی ندارد، فاقد وصف یا اپیتت است، ولی آوردن صفت جنگجوی برای رستم، با همه سادگی کلمه، قدرت بلاغی عجیبی را در خود نهفته دارد. اهل بلاغت که کلمه جنگجوی را به‌عنوان یک وصف (Epithet) می‌بینند و تأثیر روانی آن را در مخاطب به‌گونه‌ای ناخودآگاه احساس می‌کنند، می‌دانند که آمدن جنگجوی در این بافت چه نقشی دارد و به تعبیر صورت‌گرایان چگونه مایه انگیزش یا انگیزتگی تمام اجزای دو بیت می‌شود.» (همان: ۷۸).

در جای دیگری در حماسه رستم و اسفندیار نیز چنین آمده است:

همه دوده اکنون بیاید نشست زدن رای و سودن بدین کار دست
زواره و فرامرز و دستان سام جهان‌دیده رودابه نیک‌نام
(فردوسی، ج ۶: ۲۳۴)

که برای رودابه دو صفت خوشایند آمده است؛ در حالی که برای زواره و فرامرز و دستان صفتی نیامده و از همین رو میرجلال‌الدین کزازی معتقد است: «نکته - ای که نیک نغز است و شایسته درنگ، آن است که از زواره و فرامرز و دستان سام، مردان هموند انجمن، تنها به نام و بی هیچ ویژگی ستایش آمیز سخن رفته است، لیک



تنها بانوی هموند، رودابه با دو ویژگی نازش خیز ستوده آمده است و برجستگی یافته است. «(کزازی، ۱۳۸۷: ۶۱).

پس چنان که مشهود است، تباین در دو بیت در کالبد تک تک واژه‌ها دمیده شده است و در دو بیت به شکلی منسجم و استوار، در برابر واژه‌های فرودینی که با اسفندیار در پیوند است (اسب، آخور، سوار، آمدن) واژه‌هایی ستوار و پرهیمه (باره، ایوان، خداوند، روی نهادن) با رستم پیوند یافته است. تقی پورنامداریان درباره حسن‌گرینش یک واژه و تأثیر آن در ادبیت کلام معتقد است که: «کلمات مترادفی که به صورت ظاهر، معنی و مفهوم واحدی را در زبان می‌رسانند، از نظر ساختمان و سرشت بار عاطفی، یکسان و هم‌ارزش نیستند. دقت در انتخاب کلمه و شعور به ابعاد معنوی آن، گاهی سبب می‌شود که با عوض کردن آن با هر کلمه مترادف دیگر، از ارزش شعر کاسته شود و گاهی حتی کل شعر را از اعتبار اولیه خود ساقط کند. نشان دادن مناسب‌ترین کلمه در مناسب‌ترین موقعیت و مکان، حکایت از کمال کلام دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۹۱).



اما هنرنمایی فردوسی به همین حد پایان نمی‌یابد؛ بلکه اگر واژه‌ها را اندکی ژرف‌تر بررسییم، نکته‌هایی بس نفی‌تر بر ما آشکار خواهد شد. تأکید بر واژه‌ها و واج‌ها به این دلیل است که در مکتب فرمالیسم، نه تنها همه عناصر سازنده یک اثر در بازنمایی معنا مؤثرند؛ بلکه واژه‌ها و واج‌ها، خود نیز معنادارند. (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۵۷).

در دو بیت فوق، سخن از این است که ابتدا چه کسی شکست می‌خورد و اسب او بی‌سوار برمی‌گردد. از این رو ابتدا از اسفندیار سخن رانده شده، تا شکست او در ذهن خواننده، محقق‌الوقوع‌تر و دست‌یافتنی‌تر جلوه‌گر شود. از دیگر سو، همچنان که اسفندیار دارای واج سین است، این واج در سه واژه «اسب، سوار، سوی» نیز تکرار شده است تا بدین ترتیب اسفندیار برجسته‌تر جلوه‌نماید و بی‌سوار برگشتن اسب او در ذهن خواننده پررنگ‌تر نمایانده شود. به علاوه تکرار واج «آ» در واژه‌های «تا، سوار، آخور، آید، اسفندیار» و امتداد و استمرار «آ» از آغاز تا انتهای بیت گویا صدای فغان، ناله، فریاد و آی گفتن را در کل بیت به گوش خواننده می‌رساند و شکست اسفندیار را در ناخودآگاه خواننده، بسیار نزدیک می‌نمایاند.

اگر تکرار الف را در پنج واژه «تا، سوار، آخور، آید، اسفندیار» در کنار چهار واژه «اسفندیار، اسب، سوار، سوی» در نظر بگیریم، اعجاز فردوسی بیشتر نمایان خواهد شد؛ چراکه در حالی که تکرار بلا انقطاع «آ»، صدای ناله، افغان و آی گفتن را به کل بیت تسری می‌دهد، تکرار سین در چهار واژه دیگر، فضای این بیت را بسیار پر آشوب‌تر و پریشیده‌تر می‌کند؛ چراکه حرف سین از واج‌های صغیری است و هنگام تلفظ مستمر آن، گویی صدای جیغ ممتدی در فضا پیچیده می‌شود و این صدای جیغ در کنار فضای فغان‌آلود ایجاد شده به وسیله «آ»، فضایی ماتم‌زا و پرآه و افغان را در ذهن خواننده نمایان می‌کند؛ به خصوص وقتی توجه کنیم که از میان این واژه‌ها، تنها در دو واژه «اسفندیار و سوار» هم الف آمده و هم سین و بدین ترتیب آه و افغان در این دو واژه محوری بیت، برجسته‌تر جلوه‌گر شده است؛ چراکه مرکز ثقل دو بیت فردوسی، بی‌سوار برگشتن یکی از اسب‌هاست و با توجه به مطالب یادشده، گویی بی‌سوار آمدن اسب اسفندیار، بر پیشانی بیت نقش بسته است. شفیع کدکنی در همین راستا معتقد است که: «جادوی مجاورت یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است؛ همان چیزی که بعضی از انواع آن را در بلاغت‌های ملل مختلف جهان چندین هزار سال است که ادیبان و ارباب بلاغت با عنوان جناس یا معادل‌های آن، در زبان‌های فرنگی شناخته‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۹).

اعجاب این واژه‌ها در برجسته کردن شکست اسفندیار وقتی به اوج می‌رسد که توجه کنیم در کل این بیت، تنها واژه «اسفندیار» است که علاوه بر الف و سین، دارای واج سایشی (Fricative) «ف» نیز است؛ صدایی که: «برای تلفظ آن جریان هوا به‌طور کامل در حفره دهان انسداد نمی‌یابد؛ بلکه با سایش زیاد از دهان خارج می‌شود و لذا صدایی صغیری، مانند صدای باد ایجاد می‌کند.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۱۹) و به این ترتیب واژه اسفندیار در بیت مورد بحث، کانون بحران و آماج آه، ناله، جیغ و افغان می‌شود؛ چراکه تنها واژه‌ای است که هم دارای مصوت بلند «آ» است و هم دو واج صغیری «سین و ف» در آن موجود می‌باشد.

از طرف دیگر در بیت نخست، واژه‌های اسفندیار و بی‌سوار، کلمات قافیه است؛ یعنی محوری‌ترین مفهوم این دو بیت به‌شکلی برجسته در آخر مصراع‌ها، نمایان شده است؛ طوری که اگر این بیت را چندبار پشت سرهم بخوانیم، گویا فردوسی



چون عکاسی، اسلایدهای بلاانقطاعی از بی‌سوار آمدن و شکست اسفندیار را بر ذهن خواننده منعکس می‌کند؛ اسفندیار، بی‌سوار / اسفندیار، بی‌سوار. از دیگر سو، واژه‌های قافیه در بیت نخست (اسفندیار، سوار) هر دو به مصوت «آ» و صامت «ر» ختم شده‌اند که بنا بر دیدگاه تقی پورنامداریان: «تکرار مصوت آه مانند «آ» و نرمش حرف «ر»، که به دنبال آن می‌آید، وزن شعر را متناسب با عاطفه مطرح در شعر، غمناک و آکنده از آه و حسرت می‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱۶). باین که این دیدگاه در تحلیل بیتی از حافظ است؛ اما در بیت مورد بحث نیز صدق می‌کند و فضای غم‌آلود و حسرت‌باری را درباره اسفندیار ایجاد می‌کند و شکست او را بیشتر برجسته می‌نماید.

این درحالی است که در بیت دوم نه تنها بی‌سوار آمدن رستم مؤکد نشده است؛ بلکه واژه‌های قافیه، «جنگجوی و روی» است که با تکرار آن‌ها بیشتر، برگشتن رستم به زندگی و جنگ برجسته می‌شود تا شکست او؛ جنگجوی، روی، جنگجوی، روی... این امر وقتی بیشتر نمایان می‌شود که دو بیت را با هم چند بار تکرار کنیم که در این صورت مفهوم محوری دو بیت کاملاً در شکل ابیات خود را نشان می‌دهد: اسفندیار، بی‌سوار، جنگجوی، روی / اسفندیار، بی‌سوار، جنگجوی، روی. از دیگر سو علاوه بر برهنه آمدن «بی‌سوار» در بیت نخست، بین دو واژه «سوی» و «آید» تنها واژه آخر حائل شده است و این ترکیب به صورت «سوی آخر آید» بی‌سوار آمدن اسفندیار را دست‌یافتنی‌تر جلوه می‌دهد؛ در حالی که در بیت دوم نه تنها «بی‌خداوند» در محل قافیه قرار نگرفته و برجسته نشده است؛ بلکه فعل «روی نهادن» نیز با فاصله آمده است؛ طوری که خواننده به وضوح متوجه فعل این بیت نمی‌شود و از این رو شکست رستم ممتنع‌الوقوع‌تر جلوه کرده است: «به ایوان نهد بی‌خداوند روی». فرجامین نکته این که ساختار نحوی فعل‌ها در دو بیت نیز متضمن شکست زود هنگام تر اسفندیار است تا رستم؛ به این ترتیب که در بیت نخست، فعل «سوی آید» به شکل طبیعی خود آمده و خواننده زود متوجه بی‌سوار آمدن اسفندیار می‌شود؛ درحالی که در بیت دوم، فعل «روی نهد»، به شکل معکوس، آن‌هم با فاصله آمده است: «به ایوان نهد بی‌خداوند روی» که طبعاً دریافت خواننده را از شکست رستم با مانع مواجه می‌کند. شاید در نگاه نخست، تأثیر این تقدم و تأخرها چندان محسوس نباشد؛

اما باید توجه داشت که: «تغییر محل طبیعی ارکان و اجزای جمله اگر تنها ناشی از ضرورت وزن نباشد و به منظور جلب توجه خواننده و دقت او بر روی کلمه یا کلمه‌هایی خاص باشد، از جنبه‌های بلاغی کلام محسوب می‌شود؛ زیرا جدا از معنی حاصل از دلالت حقیقی کلمات، معانی ثانوی دیگری از قبیل غافلگیر کردن خواننده، رفع شک و تردید، القای تعظیم و تکریم و شدت توجه و تأثر گوینده را به خواننده نیز برعهده دارد. این تقدم و تأخر وقتی برخلاف ساخت و آرایش طبیعی جمله صورت می‌گیرد، خود به-سبب خلاف عادت بودن، هم خواننده را غافلگیر می‌کند و هم توجه او را برمی‌انگیزد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۷۶).

پس چنان‌که در شعر فردوسی مشاهده شد، بین محتوا و شکل، پیوندی استوار برقرار است و فردوسی از کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین اجزای زبان را برای القای مفهوم شعر در ذهن خواننده، به بهترین شکل ممکن به کار گرفته است؛ امری که از دید فرمالیست‌ها بسیار حیاتی و مهم بود: «پیکره شعر، ساخت عروضی، سامان‌مندی موسیقایی و تمهیدات خاص، هیچ‌یک جدا از مفهوم شعر نمی‌تواند مطرح باشد. اساساً هر شعری باید به‌عنوان یک کلیت مطرح‌گردد تا قابل درک باشد. از این‌رو بین صورت و محتوا تقابلی نیست؛ زیرا هیچ‌یک بدون دیگری نمی‌تواند وجود یابد و جدا کردن آن‌ها از هم به مثابه نابود کردن هر دو می‌باشد.» (Welled, 1963: 55).

حال دو بیت ملک‌الشعرا بهار را برمی‌کاویم:

ببینیم تا بال و پر عقاب
بریزد در این پهن‌دریای آب
و یا گرده‌گاه دلاورنهنگ
زمانه بدرّد به روینه‌چنگ
(بهار، ۱۳۳۶: ۲۷۳)

مبنای این دو بیت نیز بر تباین بنیان‌شده است؛ باید جنگید تا ببینیم در فرجام نهنگ (کشتی) پیروز می‌شود یا عقاب (هوایما)؛ اما مانند شعر فردوسی این تباین به کل شعر تسری نیافته و همه واژه‌ها در تقابل با هم قرار نگرفته است؛ از این‌رو تباین موجود در شعر بهار به برجستگی تباین در شعر فردوسی نیست: عقاب/ نهنگ، بال و پر/ گرده‌گاه، بریزد/ بدرّد. از دیگر سو برخلاف شعر فردوسی که تباین موجود در بیت، به تباین معنایی واژه‌ها نیز تسری یافته بود و واژه‌ها یک‌سو همه فرودین و پست و



دیگرسو همه پرهیمنه و ستوار بودند، در شعر بهار بار معنایی واژه‌ها یکسان است؛ چراکه این شعر مربوط به جنگ جهانی اول است و ایران را مستقیماً در آن سودوزیانی نیست؛ از این رو شاید برای شاعر چندان مهم نبوده‌است که کدام طرف پیروز شود. تنها باید جنگ آن‌ها را ناظر بود و دل به نتیجه سپرد.

اما نکته‌ای که در شعر بهار ناسازوار می‌نماید، رویاروی هم قراردادن عقاب و نهنگ است. درست است که عقاب و نهنگ استعاره‌هایی آشکار از هواپیما و کشتی‌اند و تقابل آن‌ها، به‌نوعی تقابل آسمان و دریا را در ذهن متداعی می‌کند؛ اما در عالم واقع نهنگ را با عقاب ارتباطی نیست و بزرگ‌ترین عقاب نیز در برابر نهنگ، هیچ می‌نماید؛ لذا رویاروی یکدیگر قراردادن آن‌ها در قاموس ادبیات جنگ نمی‌گنجد. البته موارد یادشده باعث نمی‌شود زیبایی‌های شعر بهار را نادیده بگیریم. فضای ترسیم‌شده در بیت، فضای جنگ، دلهره و آشوب است و از این رو تکرار واج «ر» در واژه‌های «پر، رویینه، در، دریا، گرده‌گاه، دلاور، بدرد، بریزد» دل‌پریشی و لرزان بودن را در سراسر بیت تسری داده‌است؛ چراکه واج «ر»، صامتی لرزان است و هنگام تلفظ آن، زبان و پرده کام دچار لرزشی پیاپی می‌شود (نجفی، ۱۳۷۸: ۵۶) که بدیهی است با تکرار آن، پریش‌دلی و لرزانی به خواننده نیز منتقل می‌شود. نکته قابل توجه دیگر، این‌که تکرار واج «گاف» در چهار واژه «گرده، گاه، چنگ، نهنگ» آشوب بیت را مضاعف می‌کند؛ چراکه «گاف» صامتی کامی و واک‌دار است و هنگام تلفظ آن، کام‌آوا به‌صدا درمی‌آید و حنجره لرزش پیدامی‌کند (همان، ۵۶). بدیهی است تکرار چهاربارۀ این واج در کنار تکرار هشت‌بارۀ صامت لرزان «ر» فضای آشوب، دلهره و بی‌قراری را در شعر بهار دوچندان می‌نماید.

نکته قابل توجه دیگر در شعر بهار، این است که اگرچه واژه‌ها از نظر بار معنایی یکسانند و شاعری چون فردوسی دل به مهر هیچ‌یک از طرفین نبسته‌است، با این حال نوع چینش و گزینش واژه‌ها به‌شکلی است که گویا شاعر بیشتر هواخواه پیروزی نهنگ (کشتی) است تا عقاب (هواپیما). در بیت نخست عقاب و آب، قافیه شده‌است و طبعاً این دو واژه در بیت برجسته‌تر شده‌اند که اگر بیت را چندبار بخوانیم، سقوط هواپیما در آب را به ذهن خواننده متبادر می‌کند: عقاب، آب/عقاب، آب... این در حالی است که قافیه در بیت دوم نهنگ و چنگ است که نه‌تنها شکست نهنگ را تداعی نمی‌کند؛

بلکه با تکرار آن گویی یورش و جنگ جویی نهنگ برجسته تر می شود؛ نهنگ، چنگ / نهنگ، چنگ... .

از طرف دیگر چنان که در واژه عقاب، واج «ب» آمده است، تکرار این واج در واژه های «ببینیم، بال، بریزد، آب» معنی دار می نماید و عقاب و سقوط او را برجسته - ترمی کند: بال، عقاب، بریزد، آب / بال، عقاب، بریزد، آب... . نکته دیگر این که واج «ب» صامتی و اکدار است که با تلفظ آن کام آوا به صدا درمی آید و حنجره نیز دچار لرزش می شود؛ پس طبعاً تکرار این واج در واژه های کلیدی بیت نخست «ببینیم، بال، عقاب، بریزد، آب» نوعی تنش و دل پریشی را به ذهن خواننده متبادری کند و این امر در کنار تکرار واج «آ» در واژه های «تا، بال، عقاب، آب، دریا» که مصوتی بلند است و صدای آه، ناله و وای گفتن را در بیت تسری می دهد، فضای آشوب و دلهره ایجاد شده در بیت را افزایش می دهد و همه این موارد سقوط عقاب (هواییم) را در آب دست یافتنی تر جلوه می دهد.

نتیجه گیری

ملک الشعرا بهار شعر «انسان و جنگ» را به تقلید از فردوسی و به مناسبت جنگ جهانی اول سروده است. با وجود این که بهار در سروده خود، خوش درخشیده است، نتوانسته است همچون فردوسی در اعمال ادبیت و کاربرد عناصر زیبایی شناسختی در شعر خود موفق باشد. با وجود این که شعر بهار و فردوسی، هر دو بر مبنای تباین بنیان نهاده شده اند، بهار نتوانسته است این تباین را به سراسر دو بیت تسری دهد. این در حالی است که تباین در شعر فردوسی هم در مفهوم دو بیت، هم در بار معنایی واژه ها و هم در چینش و گزینش واژه ها و واج ها تسری یافته است. از دیگر سو فردوسی به زیبایی، شکست اسفندبار و پیروزی رستم را در شکل و فرم شعر خود به نمایش گذاشته است.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). **بینامتنیت**. پیام یزدانجو. تهران: مرکز.



- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی). تهران: مرکز.
- امامی، نصرالله. (۱۳۸۵). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: جام.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۳۶). دیوان اشعار. تهران: امیر کبیر.
- ----- (۱۳۱۴). تصحیح تاریخ سیستان. به همت محمد رضانی. تهران: مؤسسه خاور.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). گفتمان نقد. تهران: روزنگار.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه (تأمل در شعر احمد شاملو). تهران: نگاه.
- حائری، هادی. (۱۳۷۵). یکصد و دهمین سالگرد بهار. تهران: حدیث.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). نامور نامه (درباره فردوسی و شاهنامه). تهران: سخن.
- شایگان فر، حمید رضا. (۱۳۸۰). نقد ادبی. تهران: داستان.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: سخن.
- ----- (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.
- فردوسی. (۱۳۷۶). شاهنامه. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۶). درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات. اهواز: رشش.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۷). خشم در چشم. تبریز: آیدین.
- گورین، ویلفرد. ال و همکاران. (۱۳۷۳). راهنمای رویکردهای نقد ادبی. زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات.
- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۸). مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی. چاپ ششم. تهران: نیلوفر.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵). درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.
- Barthes, Roland. (1981). *Theory of the text*, in Young, vol 6, 31-47.
- Bennett, Tony. (1979). *Formalism and Marxism*, London and New York, Routledge.

- Bloom, Harold. (1973). **The anxiety of influence**: A theory of poetry, Oxford university press: Oxford.
- _____ . (1977). **Image – Music –Text**. (Selected and Trans), Stephen Heat, New York: Hill and Wang.
- Hawkes, Terence. (1997). **Structuralism and Semiotics**, London, Roultagde.
- Shklovsky,Victor. (1965). **Art as technique**, in Lemon and Reis(eds),**Russian formalism criticism**, Lincoln , Nebreska up.
- Cuddon,J.A. (1984). **A dictionary of literary terms**, Revised edition, Penguin Books, U.S.A.
- Welled Renne.(1963). **Concepts of criticism**, Yale University.

