تلخیص کتاب رستاخیز کلمات[۱]

خلاصه» :فرم» در نظر صورتگرایان روس چیزی است معادلِ «انسجام» در ذهن و ضمیرِ هنرمندان ایران عصرِ اسلامی. «صورتگرایان روسی معتقدند که یک اثر ادبی یک «فرم محض» است و نه شیء است نه ماده است و فقط و فقط عبارت است از «روابطِ میان مواد».

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ رستاخیز کلمات؛ چ ۱، تهران: سخن، ۱۳۹۱.

معرفی کتاب:

گزارش کار: شفیعی کدکنی می‌گوید که در این کتاب « قصد من روایتِ تاریخیِ جریان فرمالیسم روسی است و نه دفاع از آن». (رستاخیز کلمات: ۱۵) و در ادامه ضمن انتقاد رندانه از شیوهٔ ترجمهٔ آثار پژوهشی به زبان فارسی به این مهم اشاره می‌کند که: « در این گفتار هرگز نخواستم در حد یک مترجم صِرف باقی بمانم و اگر آنها اشاره‌ای به یک ویژگی در شعر پوشکین یا لِرمانتف کرده‌اند، با جان‌کندن و آوانویسی‌کردنِ آن عبارت، حرف‌هایی بزنم که نه خودم می‌فهمم و نه خوانندهٔ من... همین که فهمیدم بحث بر سرِ چه مسأله‌ای است، کوشیدم که شاهدی برای آن از شعرِ مولوی و خاقانی و سعدی و حافظ پیدا کنم که هزار بار «فرم» را بهتر از پوشکین و لرمانتف می‌شناخته‌اند». (همان: ۱۶).

زیر همین آسمان و روی همین خاک: بحث از صورتگرایان روس را در ایران، نخستین بار شفیعی کدکنی در سال ۱۳۵۶ در دانشگاه تهران مطرح کردند و حتی معادل فارسی بعضی از اصطلاحات فرمالیستی، از جمله «آشنایی‌زدایی» را در برابر defamiliarization ایشان پیشنهاد کردند و از همان ایام مورد قبول اهل نظر قرار گرفت. استاد شفیعی‌کدکنی جریان فرمالیسم روسی را از منظر مسائل داخلی و خارجی و درگیری‌های فرهنگی و سیاسی که داشتند به دو مرحله تقسیم می‌کند: ۱. سال‌های ۱۹۱۶ ـــ ۱۹۲۱: که در این سال‌ها جوانانی با مقالات و سخنرانی‌های خود این مکتب را شکل دادند، ولی از سوی مخالفان به خصوص انقلابیون مارکسیست به شدت زیر فشار بودند و همین انگ «فرمالیسم» را نیز برای اولین بار همین مخالفان به ایشان دادند که در آن روزگار به منزلهٔ داغ ننگی بود. منتقدان برجسته‌ای از قبیل پله خانف، لوناچارسکی و کوگان در صفِ مخالفان این جریان بودند. «افراطِ طرفداران فرمالیسم در اثباتِ این نظر که ادبیات پدیده‌ای است مستقل و هیچ گونه نیازی به مطالعهٔ از بیرون ندارد، یکی از نقاط ضعفِ این نظریه بود که در نتیجهٔ آن، کل نظریهٔ ایشان به حالتِ یک نگاه خشکِ مکانیکی جلوه کرد که به جز هنرسازه‌ها به هیچ چیز نمی‌نگریست. ۲. سال‌های ۱۹۲۱ ـــ ۱۹۲۶ که این مرحله با اعتدال و ژرفای بیشتری همراهی بود. در این مرحله «تِن یانو» رهبرِ اصلیِ این مکتب بود. او کوشید با پذیرفتن بسیاری از اصول، از جمله رابطهٔ هنر و جامعه و اینکه می‌توان به ادبیات از بیرون نیز نگریست، پویاییِ بیشتری به جریان فرمالیسم بدهد و آن را عملاً به ساخت‌گرایی نزدیک کند.

همه چیز از فلسفه آغاز می‌شود: در این بخش شفیعی کدکنی ضمن اشاره به ریشهٔ اصلیِ پیدایش مکتب فرمالیسم، به آسیب‌شناسی جریان‌های فرهنگی و هنری و اجتماعی خودمان می‌پردازد و بیان می‌کند وقتی به منابع تاریخی مکتب فرمالیسم روس فکر می‌کنیم، می‌بینیم ریشه در جریان سمبولیسم روسی دارد و سمبولیسم روسی از درون اندیشهٔ کسانی برخاسته که در بابِ مسئلهٔ «ارزش» به تأمّل پرداخته‌اند و به رابطهٔ «فرم و محتوا» توجه کرده‌اند و این مسئله ریشه در تأملاتِ کانت در بابِ «زمان و مکان» دارد. باز به یادِ بی‌حاصلیِ «شبه فلسفهٔ» خودمان می‌افتیم که در طول هزارودویست سال، دست‌کم هزار سال،کوچک‌ترین اثری بر جریان‌های فرهنگی و هنری و اجتماعی مملکت ما نداشته است، در حالی که ریشهٔ تمام جریان‌های خُرد و بزرگ هنری و ادبی و ... غرب را با تمام جزئیاتِ آن می‌توان در اندیشه‌های فلاسفهٔ غرب جستجو کرد. در این مقام، جای فلسفه را در فرهنگ ما، علم کلام و بیشتر عرفان عهده‌دار است.

خاستگاهِ طبیعیِ فرمالیسم: بنیادهای تفکرِ پیشاهنگانِ فرمالیسم روسی ریشه در ذهنیتِ قوم روس و پیشینهٔ تاریخی آنها دارد؛ زیرا این قوم در عرصهٔ تفکرِ فلسفی بسیار تهی‌دست است و در مقایسه با کشورهای آلمان و انگلستان و فرانسه و دیگر کشورهای اروپای

---

[۱] - عنوان اصلی: کارگه حشر معانی / معرفی کتاب رستاخیز کلمات

غربی، در طول تاریخ زمینهٔ کافی برای «فلسفیدن» نداشته است. نگاه مردم روس، نگاهی حسی و مادی و تجربی است و تاریخ فلسفه در میان ایشان، تاریخ اندیشه‌های اجتماعی بر اساس تفکرِ مادی است و بس.

ماشین: گروه‌های مختلف صورتگرایان روس، الگوهای مختلفی برای تبین نظریات خود داشتند. یک گروه مانند ویکتور اشکلوسکی نظریات خود را با استعارهٔ «ماشین» توضیح می‌دادند. ظاهراً این شیفتگی فرمالیست‌ها نسبت به استعارهٔ ماشین، میراثِ فوتوریست‌های ایتالیا بوده است. اشکلوسکی، وسه‌لوسکی و توماچفسکی از طرفداران این الگو بودند. گروه دوم به جای نگاه مکانیکی، مسئله را قدری عمیق‌تر مورد نظر قرار دادند و اصطلاح «**اُرگانیزاسیون**» را از زیست‌شناسی وام گرفتند. این گروه «**فرمالیست‌های** ریخت‌شناسیک» عنوان گرفتند و سه نوع شباهت میان اثرِ ادبی و ارگانیسم رایج در زیست‌شناسی مطرح کردند: «۱. ترکیب شده از عناصر ناهمگون. ۲. کل‌های به‌وحدت‌رسیده. ۳. عناصر سازنده به گونهٔ سلسله مراتب دارای تفاوت‌اند؛ بعضی در وحدتِ کل دارای نقشِ اساسی‌اند و بعضی نه». نام ژیرمونسکی و اَیخِن باوم و اسکانتیمو در صدر این گروه قرار دارد. گروه سوم الگوی خود را بر اساس «نظام» استوار ساخته‌اند، پس «**فرمالیست‌های سیستمیک**» نامیده می‌شوند. تنیانو در صدر این گروه قرار دارد. حاصل اینکه «فرمالیست‌های سیستم‌گرا با فرمالیست‌های ریخت‌گرا در تنازع بوده‌اند، ولی سیستمی‌ها با مکانیستیک‌ها روابط بسیار خوبی داشته‌اند و به حق یکدیگر اعتراف داشته‌اند». (همان: ٤٦)

جریان‌های فرمالیسم روسی: فرمالیسم یک مکتب معمولی نیست، بنابراین ناقدان از چشم‌اندازهای گوناگون تقسیم‌بندی‌های متفاوت و بی‌شماری از آن کرده‌اند و به مقایسهٔ آنها پرداخته‌اند. بعضی از دو دیدگاه «اثبات‌گرایانه» و «مثالی» طبقه‌بندی می‌کنند و اشکلوسکی را که معتقد است هنر «مجموعه‌ای از سازه‌ها با نقشِ آشنایی‌زدایی به منظورِ ایجاد مفهومی هرچه غامض‌تر و دشوارتر». (همان: ٤٨) نمایندهٔ جانب مثالی و تنیانو را که گفته است: «هنر نظامی است مرکب از ابزارها با وظیفه‌ای که «هم‌زمانی» و «در زمانی» را در کنار یکدیگر واجد است» (همان: ٤٨) نمایندهٔ اثبات‌گرا معرفی می‌کنند. یک تقسیم‌بندی دیگر، فرمالیست‌ها را از سه چشم‌انداز قابل بررسی می‌داند: ۱. «راست‌گرایان افراطی» که بر جدایی پراکسیساز شعر اصرار می‌ورزند، مثل اَیخن باوم و ژیرمونسکی. ۲. «معتدلان» که با نظریهٔ «زبان ــ شعر»، یعنی راه و رسم اشکلوسکی و یاکوبسون به شعر می‌نگرند. ۳. «چپ‌گرایان افراطی» که محور نظریه‌هایشان را گرایش‌های جامعه‌شناسیک و تکنولوژیک شکل می‌دهد.

تقسیم‌بندی دیگر از آنِ یک ناقد مارکسیست به نام پاول‌مدودف است که فرمالیست‌ها را به چهار طبقه تقسیم می‌کند: ۱. گرایش آکادمیک ۲. دیدگاه روان‌شناسی و فلسفی ۳. جامعه‌شناسیک ٤. جریان منجمد. شفیعی کدکنی بعد از مطرح‌کردن این تقسیم‌بندی‌ها گریزی می‌زند به پیشینهٔ نگاه‌های صورتگرایانه در سنت ادبی ایرانیان و مسلمانان و از عبدالقاهر جرجانی به عنوان یک فرمالیست بی‌همتا نام می‌برد و همچنین سراج‌الدین علیخان آرزو را در مباحث سبک‌شناسیک یک فرمالیست معرفی می‌کند.

ریشه‌های فرمالیسم روسی: شفیعی کدکنی در این بخش ابتدا به آسیب‌شناسی جریان‌های هنری و ادبی ایرانِ عصر اسلامی می‌پردازد و اذعان می‌کند که هیچ کدام از مکاتب هنری و سبک‌های ادبیِ ما کوچک‌ترین تأثیرپذیری از اندیشه‌های فیلسوفانِ ما را در خود آینگی نمی‌کند. برعکس علمِ کلام [که] در تمام شئون زندگی فرهنگی و سیاسی و اجتماعیِ ما... حاضر است». (همان: ۵۳) سپس بحثِ ریشه‌های فلسفیِ صورتگرایی روسی را پی می‌گیرد و می‌نویسد: ریشه‌های اصلیِ فرمالیسم را باید در فلسفهٔ کانت جستجو کرد. (همان: ۵۳)

از میراثِ رمزگرایان روس: برجسته‌ترین نظریه‌پردازی که بین سمبولیست‌های روس به مباحث جمال و تجربهٔ استه‌تیک پرداخته ایوانو است. اهمّ آرای فلسفهٔ جمالِ رمزگرایان که صورتگرایان را با آنها مرتبط می‌کند، عبارتند از: گریز از زندگی، فردگرایی و دوری از سنتِ تعهد اجتماعی، رهاییِ فرد از دیوارهٔ هنجارهای تحمیل‌شده از بیرون، دعوت در اجتماع به نوعی ایدآل در تجربهٔ دینی و فراتررفتنِ زبان شعر از حد زبان محاورهٔ عصر.

ادبیّت: ادبیّت یکی از اساسی‌ترین مسائل در فرمالیسم روسی است. موضوع اصلی کارِ آنها چیزی است که یک «متن» را تبدیل به یک «اثر ادبی» می‌کند. ادبیّت همان عاملی است که انگیزشِ فرم می‌کند و «مادهٔ» ادبی را به یک «اثر ادبی تبدیل می‌کند.

فرم چیست: «فرم» در نظر صورتگرایان روس چیزی است معادلِ «انسجام» در ذهن و ضمیرِ هنرمندان ایران عصرِ اسلامی. «صورتگرایان روسی معتقدند که یک اثر ادبی یک «فرم محض» است و نه شیء است نه ماده است و فقط و فقط عبارت است از «روابطِ میان مواد». (همان: ۷۰)

نقشِ کم‌رنگ تصویرها: «صورتگریان روس در مباحث خویش نشان داده‌اند که ادبیات، هنرِ تصویرها و ایماژها نیست، بلکه هنرِ واژه‌هاست» (همان: ۸۹) نویسنده در تأیید این نظر فرمالیست‌ها بدین گونه به آسیب‌شناسی مسئلهٔ «تصویر» در شعر فارسی می‌پردازد

که شعر عصر رودکی و فردوسی، شعرِ دورهٔ تصویرهاست و بسیار هم طبیعی و زیباست، ولی در دوره‌های بعد، اندک‌اندک تصویرها کاراییِ خود را از دست می‌دهند و گاه تزاحمِ تصویرها در یک شعر نه تنها به خواننده لذت نمی‌دهد، بلکه رنج می‌دهد.

آشنایی‌زدایی: هر چیزی که در زبان روزمره تکرار می‌شود و ما به آن انس و الفت پیدا می‌کنیم، آن «غرابت» و «نقطهٔ تعجب» و در نتیجه «رسانگی» خود را از دست می‌دهد و دیگر توجه ما را به خود جلب نمی‌کند. صورتگرایان کارِ هنرمند را «آشنایی‌زدایی» و زدودنِ «غبار عادت» از چشمِ ما می‌دانند. آشنایی‌زدایی در همهٔ هنرها بی‌نهایت است. در نظر صورتگرایانِ روس، هر نوع نوآوری در قلمروی ساخت و صورت‌ها، هر تغییری در حوزهٔ «وظایفِ» «هنرسازه‌ها» و هر پدیدهٔ کهنه‌ای را در صورتی نو درآوردن، آشنایی‌زدایی است.

اشکلوسکی در کنار «آشنایی‌زدایی» اصل دیگری را برای توضیح آثار دیگر مطرح می‌کند و آن «دشوارسازی» است؛ زیرا بعضی از هنرمندان کار خود را بر همین اصل استوار کرده‌اند؛ مانندِ خاقانی شروانی که در کنار بهره‌وری از هزاران «هنرسازهٔ» موجود و ممکن در زبان فارسی، گاهی از هنرسازهٔ «دشوارسازی» هم به عنوان یک عامل جمال‌شناسیک و هنری و برای دوری جستن از ابتذال سود می‌جوید. نویسنده در کنار اصل «دشوارسازی» از رقیب بسیار نیرومندی هم یاد می‌کند و آن اصلِ «ساده کردنِ» هنر است و می‌نویسند که گاه این سادگی، دشوارترین کاری است که هنرمند می‌تواند از عهدهٔ آن برآید.

از آشنایی‌زدایی‌های حافظ: در این مقاله شفیعی کدکنی به مقایسهٔ غزلی از حافظ و غزلی از سلمان ساوجی که دارای زمینه مشترک‌اند می‌پردازد و نوآوری‌ها و آشنایی‌زدایی‌های حافظ را در ساختارهای نحویِ زبانِ شعرش نشان می‌دهد.

پیام یا نظام؟ نویسنده در این مقاله ابتدا به نقد آرای طرفداران ساحتِ «کنونیِ» زبان و ساحتِ «تاریخیِ» آن می‌پردازد. سپس می‌نویسند که واقعیت این است که ما هر طرفِ قضیّه را انتخاب کنیم با اشکال‌های زیادی مواجه خواهیم شد؛ زیرا تعیینِ حدود و مرزهای زبانِ امروز و زبانِ دیروز یا زبانِ زنده و زبانِ تاریخی غیر قابل حل است. «شعر نوعی معماری موسیقایی در زبان است و جز از آمیزشِ «اکنون» و «دیروز» نمی‌تواند در شکل دلخواه، جلوه‌گر شود» (همان: ۱۲۵)

رستاخیز کلمات: در این مقاله، شفیعی کدکنی ابتدا به پیشینهٔ توجه به «رستاخیز کلمات» و بیت بیدل دهلوی اشاره می‌کنند و می‌نویسندکه قبل از وی در اوایل قرن هفتم، یک شاعر اسماعیلی به نام حسنِ محمودِ کاتب، به مسئلهٔ «مرگِ کلمات» بر اثرِ تکرار و کهنگی توجه داشته است و از رابطهٔ «عادت» و «مردنِ کلمات» سخن گفته است:

توراست از تو درین راه، لفظها اموات　　دمی مسیحِ سخنشان به این مُداوات آر

و زان معانیِ ریحان‌صفاتِ روحِ وجود　　به اختیار درین لفظهای اموات آر (همان: ۱۳۱)

سپس می‌افزاید اصطلاح «رستاخیز کلمات» گویا در اصل از ابداعات «مالارمهٔ» فرانسوی است، ولی شکلِ نظریّه‌پردازانهٔ آن محصولِ اندیشهٔ صورتگرایان روس است. ویکتور اشکلوسکی در سال ۱۹۱٤م. با نوشتن مقاله‌ای با همین عنوان اولین قدم‌ها را در این راه برداشت و مقالهٔ خود را به عنوان اولین بیانیهٔ مکتب فرمالیسم ارائه کرد. بعد از آن در طی سالها، دیگر صورتگرایان روس در حجم انبوهی از مقالات نشان دادند که «کلمه» در شعر ارزش ذاتی و جمال‌شناسیک دارد و به هیچ روی وظیفهٔ انتقالِ معنی به مخاطب را ندارد.

زائوم (به سوی شعری با دلالتِ ذاتی): مقصود از زائوم حالتِ تشخّصِ سحرآمیزِ کلمه است که معنیِ جدیدی را در فضای زبان به وجود می‌آورد. از نظر پوتبنیا، کلمه یا اثرِ شعری دارای سه بخش است: ۱. فرم بیرونی (جانب محسوس متن) ۲. معنی (جانب روشن متن) ۳. فرم درونی(جانبِ رابطهٔ مجازی میان دو جانب دیگر) و همین مسئلهٔ فرم درونی و رابطه‌های مجازی است که به مسئلهٔ زائوم می‌رسند. بر روی هم شاعرانِ زائوم می‌خواسته‌اند به شعری برسند که در آن «دلالتِ طبیعیِ» الفاظ، جای «دلالتِ وضعی» را بگیرد و زبانی جهانی شود. در بعضی از شعرهای حضرت مولانا وقتی که ساختار موسیقاییِ شعر، خود از معنی خبر می‌دهد یا ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بی‌آنکه در واقع خبری از معنی و کلمات آن داشته باشیم مصداق زائوم است.

هنرسازه‌ها: از نظر فرمالیست‌ها هر نوع وسیله‌ای که بر ساحتِ جمال‌شناسکِ «متن» بیفزاید مصداق «هنرسازه» است، مانند یک تشبیه، یک استعارهیا کنایه، یک تقدیم ما هو حقّه التأخیر، یک حذف بلاغی، یک تغییرِ هنریِ جای اجزای جمله وکاستن از تزاحُم فرم‌های انبوه یا هنرسازه‌های مسدود. حد و حصری برای هنرسازه‌ها وجود ندارد و طبیعی است که در هر زبان و هر فرهنگی مصادیقی برای هنرسازه‌ها ممکن است وجود داشته باشد که در بعضی از زبان‌ها و فرهنگ‌ها مطلقاً وجود نداشته باشد یا بسیار نادر باشد.

وجه غالب و انگیزش: در نظریهٔ فرمالیسم روس مسئلهٔ تکاملِ ادبیات و در داخل ادبیات، تکاملِ یک نوع، به این شکل توجیه می‌شود که یک عنصر فراموش شده یا برکنارمانده، به دلایل تاریخی و اجتماعی و گاه بسیار پیچیده، ناگهان وارد صحنه و تبدیل به «وجهِ غالب» می‌شود. این عنصر تا مدتها می‌تواند به عنوان وجه غالب در صحنه بماند و سبب فعال‌شدن و انگیزش بسیاری از عناصرِ دیگر می‌شود؛ همانند ظهور مجددِ عناصر مزدایی در درون ادبیات عرفانیِ ما. مسائل سبک‌شناسی و حتی قالب‌های شعر فارسیگاه نقش وجهِ غالب گرفته‌اند، مثلاً غزل در عصر صفوی، قصیده در عصر سلجوقی و غزنوی، چهارپاره در نیمهٔ اول قرن بیستم و شعر آزاد (نیمایی) در نیمهٔ دومآن. نویسنده در ادامه به آسیب‌شناسی مراحل تکامل در تاریخ ادبیات خودمان می‌پردازد و می‌نویسد:«از آنجا که متأسفانه تکامل در تاریخ ادبیات ما و تاریخ اجتماعی ما حالتِ «پاندولی» دارد، یعنی یک گام به جلو و چند گام به عقب و مثل اروپا سیاقِ «خطی» ندارد، توضیح مسئلهٔ وجه غالب گاه ممکن است با دشواری‌هایی روبه‌رو شود».(همان: ۱۵۸) از منظر صورتگرایانِ روس، عناصری که تبدیل به وجهِ غالب می‌شوند، هرگز فانی نمی‌شوند، بلکه سال‌ها و سال‌ها و شاید هم قرن‌ها به حیات خود ادامه می‌دهند تا کی ضرورت‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و فرهنگی بار دیگر یکی از آنها را به صحنه دعوت کند.

حدیثِ حاضر و غایب (اشاره‌ای به مسألهٔ ساختار): «صورت و شکلِ» یک اثر، قلمروی شبکه‌های حاضر است و «ساخت» قلمروی شبکه‌های غایب. در حقیقیت «ساخت» و شبکهٔ غایب از دانش و فرهنگِ خوانندهٔ اثر مایه می‌گیرد. هست، ولی هر کس آن را نمی‌بیند و ساختارگرایی نوعی نگاه است که خواننده در این نوع نگاه، چیزهایی را می‌بیند و از ارتباطِ ویژه و همکاری آنها با یکدیگر سخن می‌گوید. به همین دلیل است که هر خواننده با مجموعه‌ای خاص از فرهنگ خود به احضار شبکه‌های غایب خواهد پرداخت و معنایی خاص و منطبق با فرهنگ خود از آن خواهد آفرید. از این‌رو است که گویند هر اثری یک آفرینندهٔ نخستین و هزاران و شاید هم بی‌شمار آفرینندگان ثانوی دارد.

داستان/ پیرنگ: یکی از تقابل‌های محوری در نظریهٔ صورتگرایان روس موضوع تقابل داستان/ پیرنگ است. در اصطلاح ایشان «داستان» چیزی است در حدودِ گزارشِ وقایعِ روزمره، بدون هیچ‌گونه خلاقیتی که نمونه‌اش صفحهٔ حوادثِ روزنامه‌هاست، ولی وقتی «پیرنگ» را به کار می‌برند، نظر به وجهِ خلاقِ یک اثر هنری داستانی دارند. از نظر فرمالیست‌ها آنچه از مجموع وقایع زندگیِ روزمره، یک شاهکار ادبی به وجود می‌آورد همان «پیرنگ» است. اگر نظامِ طبیعی و علت و معلولیِ یک واقعه یا چند واقعه را بیان کنیم، ما با موادِ قصه و حکایات و وقایع روزمره سر و کار داریم، اما وقتی هنرمندی که استعداد و مهارت در داستان‌نویسی دارد و با نگاهِ هنری خود در مجموعهٔ وقایع، چیزهایی را پس‌وپیش می‌کند، چیزهایی را حذف می‌کند و «پیرنگ» را به وجود می‌آورد، ما با «داستان» در معنیِ هنری آن سر و کار پیدا می‌کنیم.

اسکاز: «اسکاز عبارت است از لحنِ راوی داستان» (همان: ۱۹۲) اصل نظریهٔ «اسکاز» را اَیخن باوم، در دو مقاله در سال‌های ۱۹۲٤ و ۱۹۲۵م مطرح کرد. استدلال وی این بود که «پیرنگ» و مسائل آن با همهٔ اهمیتی که در توضیحِ جانبِ هنری ادبیات داستانی دارند، تمام وجوهِ جمال شناسیک یا تمام «هنرسازه»های فعال در یک داستانِ خلاق را زیر چتر خود نمی‌توانند بگیرند و طبعاً نمی‌توانند توضیح دهند. به همین دلیل باید از «اسکاز» به عنوان عاملی بسیار مهم در کنار پیرنگ یاد کرد و جانب جمال‌شناسیک بسیاری از آثار داستانی را از طریق «اسکاز» باید فهمید که دو اسلوبِ متفاوت دارد: ۱. روایی که تکیه و تأکیدش بر نقل مضاحک و حرّافی‌های اِشاری و ایمایی است. ۲. کپی‌وار که بر عناصری از قیافه‌گرفتن و حرکاتِ تقلیدی و زبان‌آوری و مبالغهٔ مستعار تأکید دارد.

مایگان: نویسنده معتقدند که فرمالیست‌های روسی نبودند که مسئلهٔ «مایگان» را وارد حوزهٔ بوطیقا کردند. مایگان در معنیِ عامِ کلمه از روزگار ارسطو مطرح بوده است. در نظر متقدمان، مایگان همان «موضوع» یا «زمینه» یا «اندیشهٔ حاکم» بر سراسر هر متن است، ولی در میان فرمالیست‌ها از آنجا اهمیت پیدا کرد که در تقابل با «پیرنگ» خود را آشکار می‌کند. مسئلهٔ «مایگان» را نخستین بار ژیرمونسکی مطرح کرد. او معتقد بود که بیشتر تحلیل‌های فرمالیستی وابسته به مسائل شعر و زبان شعر است و به مسئلهٔ اصلی که مایگان است پرداخته نشده است. بعدها توماچفسکی مسئلهٔ مایگان را با مقاله‌های خود گسترش داد. در نظر او مایگان چیزی است که یک اثر را انسجام می‌بخشد.

رویارویِ مارکسیسم و صورتگرایان: اکثر مبانیِ نظریِ فرمالیست‌ها، رویاروی تفسیری قرار داشت که مارکسیست‌ها از ادبیات و هنر داشتند. در صدرِ این مسائل موضوعِ استقلالِ اثر ادبی از مسائل اجتماعی و تاریخی قرار داشت. در نخستین سال‌های ظهور فرمالیسم روس، مارکسیست‌ها از سر بی‌اعتنایی با ایشان روبه‌رو شدند. کوگان ایشان را «مشتی آدم ساده‌لوحِ دور از مسائل روزگار» خواند. جبهه‌گیریِ اصلیِ پله‌خانف با جمال شناسی فرمالیست‌ها در مجادله‌ای بود که با اشکلوسکی بر سرِ تفسیر جامعه شناسیک ادبیات

داشـــت. لوناچارســـکی حرکت صـــورتگرایی را یک جنبشِ ارتجاعی و بورژوایی تشـــخیص داد و از همان روزگار بود که کلمهٔ «فرمالیست» در جوامع مارکسیست جهان به عنوان دشنام و به عنوان رمزی از انحطاط و عقب‌افتادگی پراکنده شد.

« صورت»، تنها میدانِ تحقیقِ ادبی: نویسنده در ابتدای این مقاله به آسیب شناسیِ طرزِ تلقی بعضی از محققان از مسئلهٔ « صورت» می‌پردازد و انتقادهایی از کتاب «مکتب وقوع» گلچین معانی می‌کند. بعد به این مسـئله می‌پردازند که تاریخ ادبیات و هنر و دین و اسطوره، جز تاریخِ تحولِ ساختارها و صورت‌ها نیست. ادبیات و هنر فقط فرم است و دیگر هیچ. حتی همان چیزی که شما در ادبیات و هنرها و...«مضـمون» و «معنی» یا «پیام» و «محتوا» می‌خوانید، وقتی شـناخت عمیقی از آن به دسـت آورید، متوجه می‌شوید که چیزی جز صورت و ساختار و فرم نمی‌تواند باشد. بنابراین مطالعاتِ مرتبط با ادبیات و هنر و اسطوره و دین و عرفان را تا تبدیل به صورت و فرم نکنیم، همچنان عمرمان در انشانویسی خواهد گذشت.

صورتگرایان و نظریهٔ انواعِ ادبی: تا قرن نوزدهم تصور بر این بود که «انواع» ادبی قوانینِ ثابت خود را دارند و این طبقه‌بندی امری است تغییرناپذیر، ولی امروز انواع ادبی تابعی است از مسائل تاریخی و تا حدودی قراردادی و اختیاری. از نظرِ فرمالیست‌ها و در صدر ایشان اَیخِن باوم، اشکلوسکی و توماچفسکی، مسئلهٔ انواع ادبی بیرون از «معماریِ هنرسازه‌ها» قابل تصور نیست؛ یعنی اینکه «خوشه‌های هنرسازه‌ها» چگونه با یکدیگر ترکیب می‌شوند، هر نوع را از منظرِ «مایگانِ کلان» آن می‌توان تشخیص داد. آنها از چشم‌اندازِ «مایگان‌شناسیک» عبور کرده و به معماری آنها، یعنی مسئلهٔ اندازه و ساختِ مایگان پرداخته‌اند. بدین گونه یک نوول یک نوع ناهمگون‌واره است و داستان کوتاه یک نوع همگون و ساده. از نظر فرمالیست‌ها بر معیار هنرسازه‌ای که وجه غالب شده، می‌توان از چند و چونِ نوعِ ادبی سخن گفت. به عقیدهٔ ایشان «نوع»های ادبی، حیات و تکامل ویژهٔ خود را دارند. ممکن است با ظهور نمونه‌ها یا افزوده‌شدنِ نمونه‌هایی غنی شوند و در معرضِ انقلاب قرار گیرند تا نوع‌هایی تازه به ظهور رسد.

پویاییِ تاریخ و تکاملِ ادبی: از نظر فرمالیست‌ها، مسئلهٔ تکاملِ ادبی از چند چشم‌انداز قابل بررسی است: «نخست از منظرِ«وجهِ غالب» و جابه‌جاییِ عناصری که به عنوانِ وجهِ غالب، مایهٔ تحولاتِ ادبی می‌شوند. از سوی دیگر در نگاهِ آنها بده‌بستان‌هایی که میان آثار فرهنگیِ یک عصـر به وجود می‌آید و هنرهای گوناگون در یکدیگر اثر می‌گذارند، از مهم‌ترین عوامل مطالعه در تحولات ادبی و هنری اسـت». (همان: ۲۳۰) به عقیدهٔ فرمالیسـت‌ها تکامل ادبی حاصـلِ تغییراتی اسـت که در وظیفه و نقشِ جمال‌شـناسـیکِ «هنرسـازه‌ها روی می‌دهد؛ نوعی تلاش برای برداشـتنِ مرزِ «هم‌زمانی» و «در زمانی» یا فاصـلهٔ میان مطالعاتِ توصـیفی و مطالعاتِ تاریخی. در نظر فرمالیست‌ها اصل بنیادی در مسئلهٔ تکامل و تغییرات، اصلِ «ناهمگونی» است که به سه اصل مرتبط می‌شود: ۱. در سـطحِ واقعیت‌ها. ۲. در سـطح زبان. ۳. در سـطح پویاییِ ادبی. از دیدِ فرمالیسـت‌ها، تحولات ادب، ظهور مجددِ کهنه‌هاسـت در صـورتی نو و بدیع؛ چندان که می‌توان گفت هیچ تصـویری در واقع نو نیسـت؛ زیرا هیچ هنرسـازه‌ای به دور ریخته نمی‌شـود، بلکه در سیاقی جدید خود را آشکار می‌کند.

قهرمانِ لیریک: در مکتب فرمالیسم روس، قهرمان لیریک و برابرهای دیگر آن «منِ غنایی» یا «منِ شاعرانه»، محور بخشِ عظیمی از تحلیل‌های روان‌شناسیکِ متن‌های هنری است. مقصـود از «قهرمانِ لیریک» آن بخش از «صـورتِ» شـاعر اسـت که روی در خواننده دارد. آن صورتی که ما آن را شخصیتِ شاعرانه یا خویشتنِ غنایی می‌خوانیم. این صورت است که پشتِ همه چیز می‌ایستد و پشتِ هر چیزی که شاعر انجام می‌دهد و در تمام آفریده‌های او حضور دارد. در این لحظه‌ها، «منِ شاعرانه» تواناییِ آن را ندارد تا خویشـتنِ خویش را بازشـناسـد و به ناچار باید از «امری بیرونی»سـود جوید؛ امری بیرونی که در هماهنگی با او یا رویاروی با او ایستاده است. در جوهر تمام شاهکارهای هنری، نوعی حالت پارادوکسی، یعنی عبور از محال و آزادی مطلق در کمال تقیّد وجود دارد. از یک سوی پذیرفتنِ اصول و لوازمِ ساخت و صورت‌ها و آنچه «فرم» را سامان می‌دهد و از سوی دیگر عبور در کمالِ آزادی. شعر حافظ نمونهٔ بارزِ عبور از این موانع و رسیدن به آزادی است و این است رازِ جاودانگی شعر حافظ. اما شعر رشید وطواط که سرشار از صنایع بدیعی هم است، عبور از موانع هست، اما رسیدن به آزادی در آن وجود ندارد و فقط جان‌کندن است برای سامان‌دادنِ صنایعِ بدیعی.

ساختارِ ساختارها: موضوع مقاله تبیین اصطلاحی با همین عنوان «ساختارِ ساختارها» است که موکاروفسکی آن را مطرح کرده است. از این دیدگاه «هر واژه به اعتبار صـامت‌ها و مصـوت‌ها و آرایش واج‌هایش یک سـاختار اسـت در خدمتِ تمام بیت که سـاختار گسترده‌تر است و تمام بیت یک ساختار است در خدمتِ ساختار بزرگتری که واحدِ غزل یا قصیده یا منظومه را تشکیل می‌دهد و تمام آثارِ یک شاعر، ساختاری است که سبک او را به وجود می‌آورد و سبک شخصیِ او در درونِ ساختارِ بزرگتری که سبک دورهٔ اوست، واحدی است که ساختارِ بزرگ‌ترِ سبکِ دوره را تشکیل می‌دهد و سبک‌های گوناگون ادوارِ مختلفِ شعر یک زبان، اجزای ساخت بزرگتری هستند که...». (همان: ۲۵۵ ــ ۲۵۶) مقصود موکاروفسکی تأکید بر تأثیرات متقابل این ساختارهاست؛ یعنی هر

ساختاری در ساختار بزرگ‌تر از خود اثر دارد و مجموعهٔ ساختارها نیز مانندِ امواج آب بر یکدیگر اثر دارند. از این‌رو وقتی دوران شکوفایی ساختارهای بزرگ‌تر باشد، محال است ساختارهای کوچک‌تر در انحطاطِ مطلق به سر برند یا در عصرِ انحطاطِ ساختارِ ساختارها یک ساختار کوچک به طور مطلق اوج بگیرد. از نظر فرمالیست‌ها از ساختارِ ساختارها باید به دیگر ساختارها نظر کرد، نه از ساختارِ کوچک به ساختارِ ساختارها. به عبارت ساده‌تر وجود یک بیتِ درخشان را ملاکِ درخشندگیِ یک سبک یا یک دوره نمی‌توان قرار داد، ولی اگر در نگاه کلی، ساختارِ کلان و ساختارِ ساختارها در جایگاهِ بلندی ایستاده باشد، محال است که ساختارهای دیگر در انحطاط مطلق باشند.

طرح رده‌بندیِ قصه‌های عامیانه: ظاهراً در تمدن اسلامی و نخستین بار در قرن چهارم ابن ندیم، قصه‌ها را به اعتبار منشأ آنها به چهار طبقهٔ ایرانی، هندی، رومی و ملوک بابل طبقه‌بندی کرد. نوعی تقسیم‌بندی هم از همان قرن به اعتبار قصه‌گویان صورت گرفته است. و در قرن یازدهم عبدالنبیِ فخر الزمانی در کتاب *طراز الاخبار* با یک نوع حصر عقلی تمام قصه‌های نقالان عصر را به چهار نوع رزمی، بزمی، عاشقانه و عیاری تقسیم کرده و برای هر نوع دوازده طراز یا مواد لازم برای نقالیِ آن نوع قائل شده است. اما مهم‌ترین نوع طبقه‌بندیِ قصه‌ها از آنِ ولادیمیر پروپ، یکی از صورتگرایان روس است و روش او هم یک روشِ کاملاً صورتگرایانه است. وی کوشید با طرح مسئلهٔ «وظیفه» یا «خویشکاری» تمام قصه‌های پریان را در محدودهٔ سی‌ویک «خویشکاری» رده‌بندی کند و با مثال‌هایی که می‌آورد، اثبات می‌کند که ما در همهٔ قصه‌ها هم با عناصر ثابت روبه‌رو هستیم و هم با عناصر متغیّر. نام قهرمانان داستان و صفات آنان تغییرپذیر است، اما کار یا وظیفه یا خویشکاری آنان ثابت است. به دلیل اینکه نظریهٔ وی بر تمام قصه‌های عامیانهٔ جهان منطبق است، از ارزش و اعتبار بالایی برخوردار است.

جستاری در قلمروِ مَتَل‌پژوهیِ ساختاری: همان پژوهشی که پروپ با نگاهی صورتگرایانه در حوزهٔ داستان‌های پریان انجام داد، این بار یک پژوهشگر صورتگرای دیگر روس به نام پرم‌یاکوف دربارهٔ خانوادهٔ کلیشه‌های زبانی و ادبی به سامان رسانید و در کتابی با عنوان *از ضرب المثل تا داستانهای عامیانه* منتشر کرد. پرم‌یاکوف در این کتاب مجموعه‌ای از کلیشه‌های زبانی و ادبی را که شامل مثل‌ها و عباراتِ مثلی است مورد مطالعه قرار می‌دهد و در کنار کلیشه‌های زبانی از یک ناکلیشهٔ دیگر به عنوان «فراعباراتی‌ها» نام می‌برد. از نظر پرم‌یاکوف در ضرب المثل و عبارات مثلی، ما همیشه با یک جمله سر و کار داریم ولی در «فراعبارتی‌ها» ما با رشته‌هایی از جمله روبه‌رو می‌شویم و این فرم یا ساختار شاملِ لطیفه‌ها، معماها و داستان‌های عامیانه است و حتی بعضی عبارت‌های قالبیِ دیگر. پرم‌یاکوف تمامیِ کلیشه‌های موجود و ممکن را در بیست‌وپنج شماره طبقه‌بندی می‌کند.

نشانه‌شناسی در دورانِ شوروی: آنچه در دههٔ شصت به عنوان ساختگرایی شورویک خوانده شده است، با ساحتی کاملاً نشانه‌شناسیک به رشد خود ادامه داده است و دستاوردهای درخشانی به دست آورده است و دههٔ شصت به بعد کارِ نشانه‌شناسی را از حوزهٔ زبان و ادبیات به قلمروهای دیگری از قبیلِ نقاشی، موسیقی، سینما، اسطوره، فولکلور و دین نیز کشانیده‌اند.

تأثیرات جهانیِ صورتگرایان روس: فرمالیسم از همان آغاز شکل‌گیری در روسیه با مخالفت‌های شدید از جانبِ چهره‌های انقلابیِ قرن بیستم روبه‌رو شد و در سال‌های بعد از ۱۹۳۰ م. در داخل شوروی تقریباً به خاموشیِ مطلق گرایید و تنها در کشورهای چک‌اسلواکی، بلغارستان، فرانسه و لهستان به حیات خود ادامه داد و تأثیر شگرفی بر شاخه‌های مختلف علوم انسانی به جای گذاشت که هنوز هم در اروپای غربی و امریکا تأثیراتش چشمگیر است. **صورتگرایانِ روس و جرجانی:** اصولاً نگاه اسلاف ما به ادبیات نگاهی کاملاً صورتگرایانه بوده است. اینکه در نظریه‌های ادبی و هنری جهان، اشخاصی به برخی نکات رسیده باشند که با آرای صورتگرایانِ روس نقطهٔ مشترکی داشته باشد، امری است ممکن، ولی اصل قضیه «نگاه ایستا» و «نگاه پویا» است که صورتگرایان روس را از دیگر صورتگرایان تاریخ جدا می‌کند و همین «پویا» بودن نگاه است که صورتگرایان روس را در کنار عبدالقاهر جرجانی قرار می‌دهد. تمام علمای بلاغت قبل از جرجانی و بعد از جرجانی، نگاهشان نسبت به «فرم»ها، نگاهی «ایستا» بوده است. این جرجانی است که با کشفِ بزرگ خود در حوزهٔ «معانیِ نحو» وارد صورت‌های پویا در معانی نحو می‌شود و به افق‌های بیکرانی از مسائل زیبایی در حوزهٔ زبان راه پیدا می‌کند.

نظر جرجانی در باب صور خیال: نویسنده در این مقاله ضمن نگاهی گذرا به پیشینهٔ جرجانی‌پژوهی به معرفیِ مفصل و نقد کتاب *نظریهٔ جرجانی در باب صور خیال* تألیف کمال ابودیب می‌پردازد. کمال ابودیب از شاعران و منتقدان جوان عرب است که این کتاب را به عنوان رسالهٔ دکتری خود در دانشگاه اکسفورد کار کرده است.

نظریّه‌پردازان اصلیِ فرمالیسم روسی: در این مقاله چند چهرهٔ برجسته فرمالیسم با خطوطِ اصلی پژوهش‌های صورتگرایانه‌شان معرفی می‌شود. در یک نگاه کلی در بین پیشاهنگان صورتگرایی، اشکلوسکی، توماچفسکی و پروپ بیشتر در حوزهٔ ساختارِ روایت فعال بوده‌اند. اَیخِن باوم، تن یانو، وینوگرادو و حتی باختین در حوزهٔ ساختارهای سبکی بیشتر کوشیده‌اند. اوسیب بریک، بوریس

توماچفسکی و ژیرمونسکی بیشتر به جوانبِ ایقاعیِ زبان توجه کرده‌اند. اشکلوسکی، تن یانو و تزوبتزوکوی در حوزهٔ مسائل مرتبط با تکامل ادبی حرف‌های مهمی زده‌اند و در حوزهٔ رابطهٔ میان ادبیات و جامعه کارهای تن یانو و تروبتزکوی قابل ملاحظه است.

وجهِ غالب: این مقاله ترجمهٔ فصلی از کتاب زبان و ادبیاتِ یاکوبسون است. «وجه غالب»، «جزءِ مرکزی از مجموعهٔ اجزای سازندهٔ اثر ادبی و هنری است که فرمان می‌دهد و جنبهٔ تعیین‌کننده دارد. جزئی که دیگر اجزا را دگرگون می‌کند». (همان: ۳۵۹) این وجه غالب است که انسجام و استواریِ ساخت و صورت را تضمین می‌کند و به اثر ادبی تشخّص می‌بخشد. وقتی که مجموعهٔ آثار هنریِ یک دوره را به عنوان یک کلِ به هم پیوسته مشاهده می‌کنیم، حضور وجه غالب را پیش چشم خواهیم داشت.

تحلیل ساختار ادبی: این مقاله نیز ترجمه‌ای است از یک مقالهٔ اومبرتواکو. مقالهٔ پاسخی است که اومبرتواکو به مجلهٔ ضمیمهٔ ادبی تایم داده و مرتبط است با پرسشی که آن مجله از تمام صاحب‌نظران و متفکرانِ برجستهٔ اروپا و آمریکا در باب موقعیت نقد ادبی در کشورهای مختلف اروپا کرده بود. مطلب برجسته در این مقاله این است که اکو می‌نویسد: « من هنر و ادبیات را کاخی از ارزش‌ها می‌شناسم که بنای آن بر این استوار است که هر چیز ماقبلی نسبت به آن را از خلالِ وجهِ صورت‌پذیریِ آن باید فهمید و از سوی دیگر وجهِ صورت‌پذیری آن خود راهنمونی است به سوی نتایجی که از آن به حاصل می‌آید». (همان: ۳۸۰)

تکامل یک تصویر: در تاریخ ادبیات، هر اثر ادبیِ برجسته حاصل شکل‌گیریِ مجموعه‌ای از تجربه‌های یک نسل و غالباً چندین نسل است. مثلاً رباعیات خیام حاصلِ سه قرن آزمون در حوزهٔ رباعی و شکل‌گیریِ مضامینِ خیامی در ادبیات دورهٔ اسلامی است. این نکته را در مورد شاعران دیگر نیز می‌توان گفت. باید توجه داشت که هر چه فاصلهٔ زمانی دورتر باشد، ظهورِ تکامل و تبلور تجربه‌ها را بهتر می‌توان احساس کرد. این نکته در ادبیات دیگر ملل نیز امری مسلم است و گویا بر اساس نظریهٔ فرمالیست‌های روسی، از مبادیِ تکامل ادبیات محسوب می‌شود. در حقیقت از دید آنها، در قلمروی نقد ادبی آنچه در کار یک هنرمند مهم است، «خلاقیتِ فردیِ» او نیست، بلکه «نقش تاریخیِ» اوست؛ یعنی پایگاهی که وی در زنجیرهٔ تکامل داشته است. شفیعی کدکنی در این مقاله مراحلِ تکامل تصویر «شمع و جداییِ او از یار شیرینش» را که در بیت

جدا شد یار شیرینت کنون تنها نشین ای شمع! که حکمِ آسمان این است اگر سازی و گر سوزی

از حافظ به تکامل مطلوبِ خود رسیده، مورد بررسی قرار داده‌اند.

تکامل یک تصویر دیگر: نویسنده در این مقاله مراحل تکامل تصویر «فریاد از جدایی» را که در بیت

بگذار تا بگریم روز وداع یاران کز سنگ ناله خیزد روز وداعِ یاران

به اوج تکامل خود رسیده است تعقیب می‌کند و در ابتدا یادآور می‌شود که این بیت در تمام نسخه‌های کهن و اصیل «کز سنگ گریه آید» است و باید پذیرفت که سعدی نیز به همین صورت گفته است. این تصرفِ هنرمندانهٔ ذوقِ جامعه بوده که صورت «کز سنگ ناله خیزد» را جانشین سخن سعدی کرده است و در تأییدِ درستی این کار می‌نویسند: «از نگاه نقد خواننده‌محور که امروز در مطالعات ادبیِ فرنگی جایگاه بسیار مهمی پیدا کرده است، بسیاری از شیواترین ضبط‌های ابیات حافظ در هیچ یک از نسخه‌های کهن وجود ندارد و نشان می‌دهد که ذوق جامعه این تصرف را در شعر او اعمال کرده است». (همان: ۳۹۵)

تکامل موتیفِ «کوزه‌گر» در شعر خیام: مهم‌ترین تصویری که خیام از مسئلهٔ مرگ و زندگی در شعر خود عرضه می‌کند، تصویرِ «کارگهِ کوزه‌گر» است که به شکل‌های گوناگون در رباعیات آمده و یکی از بدیع‌ترین رباعیات او در این موضوع «جامی است که عقل‌آفرین می‌زندش...» است. این تصویر در شعر ابوالعلاء معری یک بار آمده است. فلاسفهٔ قبل از خیام نیز تکرار مرگ و زندگی را در شکل کارگاه کوزه‌گر می‌دیده‌اند. محمد بن سرخ نیشابوری (متوفی ۴۵۲) در شرح قصیده‌ای از ابوالهیثم گرگانی گفته است: «ابداعِ مبدع را به کوزه‌گری همی‌مانند کنند...»(همان: ۴۰۳) و از لحن وی پیداست که این تصویر در قرن پنجم در محیط نیشابور تمثیلی بسیار رایج بوده است و در *قصص الانبیاءِ* ابواسحاق (قرن ۵ هجری) و در *منتخب رونق المجالس* (قرن ۵ هجری) نیز آمده است. این تمثیل را که خدا کاسه‌گری است که می‌سازد و می‌شکند در *اسرار نامهٔ* و *منطق الطیر* عطار نیز آمده است. این تصویر در غزلی منسوب به فرخی سیستانی نیز به این شکل آمده است:

خیز تا بر گلِ نو کوزگکی باده خوریم پیش تا از گلِ ما کوزه کند دستِ زمان

«اگر پیشینهٔ کهنی مرتبط با روزگاران قبل از عصر اسلامی دربارهٔ موتیف«کوزه‌گر» پیدا نشود، شاید بتوانیم منشأ این موتیف را حاصل تأملِ مسلمانان پیرامون آیاتی از نوع «خَلَقَ الانسانَ مِن صَلصالٍ کَالفخّار» بدانیم.

جادوی مجاورت: جادوی مجاورت در اصل موسیقیِ نهفته در یک عبارت و جمله و متن است که شنونده را از خود بیخود می‌کند تا پیامی را که بافت آن عبارت یا متن در خود نهفته دارد بهتر جذب کند. بعضی از انواع آن را در بلاغت‌های ملل مختلفِ جهان چندین هزار سال است که ارباب بلاغت با عنوان «جناس»، «سجع» و... در زبان‌های مختلف شناخته‌اند. شفیعی کدکنی بعد از توضیحات مقدماتی به تأثیرات اجتماعی و فرهنگی جادوی مجاورت و آسیب‌شناسی فرهنگی و اجتماعی ایرانیان می‌پردازد و می‌نویسند: «در سرنوشتِ اجتماعی و تاریخیِ ما ایرانیان، مانند بسیاری از اقوام و ملت‌های دیگر، این جادوی مجاورت تأثیری شگفت و تعیین‌کننده داشته است. ما ایرانیان بسیاری از ویژگی‌های فکری و فرهنگیِ تاریخ خود را از همین جادوی مجاورت داریم که یک «سجع» یا یک «جناس» گوینده‌ای را به گفتنِ سخنی خواه سنجیده و خواه نسنجیده واداشته و او تحتِ تأثیر جادوی مجاورت، آن گفته را بر زبان رانده و آن گفته اندک‌اندک تبدیل به مثلی یا حکمتی شده است». (همان: ٤٠٩ ــ ٤١٠) بسیاری از اندیشه‌های امروزی ما و بسیاری از عقاید اجتماعی و خرافی، مثل عقاید دینی دوران ماقبل اسلام ما محصول همین جادوی است. همچنین تمام شاعران بزرگ از رودکی تا امروز، آگاه یا ناآگاه بخشی از خلاقیت هنری خود را در حوزهٔ جادوی مجاورت نشان داده‌اند.

مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت: این مقاله که در اصل گفتگویی است با دانشجویان دانشسرای عالی تهران در کلاس درس فنون ادبی سال ١٣٤٩، آسیب شناسیِ دید قدما به علم بلاغت است. شفیعی کدکنی معتقدند که قدما هیچ‌گاه به موضوع «زیبایی» در طرح کلی و عمومی یک اثر نپرداخته‌اند و هیچ‌گاه از زیبایی و تأثیر در فقرات یک اثر ادبی سخن به میان نیاورده‌اند. از نقاط ضعف ارباب بلاغت در قدیم، یکی هم این بود که زیبایی و زشتی را فقط در «بیت» ملاحظه می‌کردند و به مجموعهٔ کلی و طرح عمومی اثر توجهی نداشتند، در حالی که تسلط جنبه‌های جزئیِ هنر بر طرح کلی زیانبخش است. در علم معانی عقیدهٔ نویسنده بر این است که «علم نحو» در زبان فارسی بسیار گسترده است؛ یعنی ما در انتخاب جا برای اجزای جمله تنوع بیشتری داریم و اکثر شاهکارهای ادبی ما بر اساس همین «علم نحو» که یکی از اصلی‌ترین «نظریه‌های نظم» عبدالقاهر جرجانی است به وجود آمده‌اند. «البته منظور وی از علم نحو، آگاهی از کاربرد اجزای جمله است، به تناسب حالات روحی و مقتضای حال».(همان: ٤٣٥) در حوزهٔ علم بیان نظر استاد شفیعی کدکنی این است که مهم‌ترین بخش «تأثیر» و «زیبایی» که هدف علم بلاغت است، در علم «بیان» مطرح می‌شود. نکتهٔ قابل توجه در آسیب‌شناسی علم بیان از دید ایشان این است که نظر قدما در استعارهٔ مکنیه درست نیست و استعارهٔ مکنیه در نقد ادبی همان چیزی است که «تشخیص» خوانده می‌شود و سپس توصیه می‌کنند که در مطالعهٔ صور خیال یک اثر ادبی باید به هشت چیز توجه کرد. در حوزهٔ صنایع بدیعی نیز نظرِ استاد این است که «از میان انبوه صنایع بدیعی که در کتب متأخرین تا حدود دویست‌وبیست نوع شمرده شده است، فقط عدهٔ معدودی زنده و زیبا هستند و بقیه یا زشت‌اند و یا از مقولهٔ سرگرمی‌های ایامِ بی‌کاری»؛ (همان: ٤٤٤) زیرا از نظر ایشان اصولاً هر نوع زیبایی در سخن از دو سرچشمه جاری است. یکی آنچه مربوط به موسیقیِ کلمات است و دیگر آنچه مربوط به نیروی تداعی است و این را هم می‌توان موسیقی معنوی خواند.

---

[١]. دکتر عبداله ولی‌پور؛ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور vabdollah@yahoo.com .

[٢]. دکتر رقیه همتی؛ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور ro.hemmati@yahoo.com .