
**Formalistic analysis of the three domains of language, music and aesthetics in
"Arghavan" a poem by Hushang Ebtehaj**

Mohsen Zolfaghari*

Sayedah Zahra Mousavi**

Ali Khosravi***

Abstract

Based on the formalism school, the discovery of the beauty of a text, or so-called "text literacy", is one of the most important issues to be considered in the critique of a literary work. Focusing on the "text" itself, the theorists of this school try to discover the causes and factors that turn the ordinary and everyday language into a poetic language. According to them, using different techniques such as "defamiliarization", the world of the text can be alienated from the viewpoint of audiences. In the formalistic approach, the form and content of a literary work are not independent of each other, rather the content is represented in form; hence, the content and the theme of a literary work can be comprehended through the study of the form and structure. "Arghavan" is a brilliant poem with a social theme by Hushang Ebtehaj who is one of the famous figures of contemporary poetry. The dominant feelings in this poem are sadness, grief, and regret that, because of the lack of freedom, are imposed on the heart of the imprisoned poet. But his idealistic mind craves blowing up for flight and release. In a formalistic and analytical approach, this research aimed to study the linguistic, musical and aesthetic domains in "Arghavan". The formalist analysis of this work shows that the artistic techniques used at the three mentioned domains help to discover hidden aspects beyond the thought and ideas of the poet. Therefore, going beyond the words, linguistic interpretations, and syntactic functions in the poem, it was aimed to find answers to the following questions:

* Professor of Persian Language and Literature, University of Arak, Arak, Iran
m-zolfaghary@araku.ac.ir

** Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Arak, Arak, Iran

*** Ph.D. Student of Persian Language and Literature, University of Arak, Arak, Iran

Received: 09/08/2017

Accepted: 07/07/2018



1- How are the grief- and regret-centered emotions of the poet represented in the form and structure of this poem?

2- How effective are formalist features in the acceptance and durability of "Arghavan" poem?

3- How can focusing on the form and structure reveal the implicit and latent ideas in the poem?

This review shows that this literary work has two major characteristics that have a profound and long-lasting influence on the mind and thought of the audiences that make the poem acceptable to them. The first one is the use of the communicative language in the poem which creates an intimate and close relationship between the poet and the audience. The other characteristic is the focus on the quest for freedom and the hope to release, which is a pervasive and universal human-social concept. Accordingly, the poet's ideas and social concerns, as well as his emotional and personal feelings are intermingled in a coherent manner and properly represented in the form and structure of the poem, making it a perdurable literary work. In addition, there are other reasons for the success, attractiveness, and durability of this poem that can be detected in the three domains of language, music, and aesthetics, which include:

1. Domain of language: use of lexical terms connoting negative emotions, such as gleam, wretched, forgetfulness, penetration, pale, prisoner, mourning, and sorrow, which imply the grief and sadness of the poet, use of the attribute of art instead of the noun, anomalies in the construction and application of verbs, transposition of the parts of speech in a sentence, "Archaism", establishment of a variety of semantic relations, and use of colloquial language.

2. Domain of music: use of heavy and dragged mater consistent with the content (faeilaton), the artistic use of the accompanying music (bringing rhymes in seven strings out of the total of ten lines of poetry and applying the row in six cases), amplifying internal music through the repetition of consonants and vowels (phonemes), and use of different types of puns.

3. Domain of aesthetics: use of images in balance, consistent with the poet's feelings, use of metaphors, metaphorical combinations, personification, metaphorical symbols that make up the dominant part of the poem, use of allusion to avoid explicit expression of items, use of various rhetorical instruments and verbal and semantic artifacts such as simile, repetitions, synesthesia, hyperbole, paradox, etc.

Ebtehaj used the mentioned features, and applied formal elements and various techniques to create an artistic and enduring work called "Arghavan" and he

succeeded in transferring his emotions and feelings to the audience. Because of these features, critics place a high value on "Arghavan".

Keywords: Hushang Ebtehaj, Arghavan, Formalism, Language, Music, Aesthetics

References

- Ahmadi, Babak (1393). *The Text-Structure and textual Interpretation*. 16th ed., Tehran: Markaz.
- Akhavan Sales, Mehdi (1374). About the Earth. *Book of Art*, 3th Year, No 5.
- Alawi Moghadam, Mahyar (1377). *Theories of Contemporary Literary Criticism*. Tehran: Samt.
- Chadwick, Charles (1375). *Symbolism*. Mehdi Sahabi (trans.), Tehran: Markaz.
- Eagleton, Terry (1368). *Literary Theory*. Abbas Mokhber (trans.), Tehran: Markaz.
- Ebtehaj, Hushang (1386). *Tassian*. Tehran: Karnameh press.
- Fotouhi, Mahmoud (1393). *Rhetoric of Image*. Tehran: Sokhan.
- Guerin, L.; Wilfred.; Labor E.; Morgan L.; Reesman J. C. & Willingham J. R. (1377). *The Guide to Literary Criticism Approaches*. Zahra Maihan Khah (trans.), Tehran: ettelaa't.
- Hasanli, Kavous (1387). The Formalist Reconnect of a Ghazal of Biddel. *Literary Criticism*. 1th year, No, 2. pp. 29-38.
- Hosseini Masoum, Seyyed Mohammad & Azmodeh, Shirin (1391). The Study of the Structuralism Semantics of Arghavan poetry, Hushang Ebtehaj, *Literary and rhetorical research*. 1th year, No. 1, pp. 21-31.
- Imranpour, Mohammad Reza (1383). Rhyme Music in the poem of M. Sereshkh. *Literary Research*. Vol. 6, pp. 123-146.
- Payandeh, Hossein (1388). *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Niloufar.
- Pour Namdariyan, Taghi (1374). *Travel in Fog*. Tehran: Zemestan.
- Robbins, R. H (1370). *A short History of Linguistics*. Ali Mohammad Haghshenas (trans.), Tehran: Markaz.
- Sahba, Forough (1384). The Basics of Aesthetics of Poetry. *Journal of Social Sciences and Human Sciences*, University of Shiraz. Vol. 22, No. 3, (Successive 44), pp .90 – 109.
- Shamisa, Sirous (1391). *Literary criticism*. Tehran: Mithra.
- Safavi, kourosh (1383). *From Linguistics to Literature* (two volumes). Tehran: Sura - e - Mehr.

- Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1366). *The imagery of fiction in Persian poetry*. Tehran: Agaah.
- ----- (1370). *Poetry Music*. Tehran: Aga'h.
- ----- (1391). *Doom of Words*. Tehran: Sokhan.
- Todorov, Tzvetan (1385). *Theory of Literature: Texts of Russian Formalists*. Atefeh Taha'ie (trans.), Tehran: Akhtaran.
- Vahidian Kamyar, Taghi (1383). Amazing Characteristics of Persian Poetry Weights. *Persian Literature Quarterly*, Mashhad Azad University. No 1 & 2, pp. 19 - 34.
- Wellek, René (1382). *A History of Modern Criticism*. Saeed Arbabi Shirani. Volume 1, Tehran: Niloufar.

بررسی فرمالیستی شعر «ارغوان» از هوشنگ ابتهاج در سه حوزه زبان، موسیقی و زیبایی‌شناسی

محسن ذوالفقاری*، زهرا موسوی** و علی خسروی***

چکیده

«ارغوان» شعری درخشان با مضمونی اجتماعی، سروده هوشنگ ابتهاج از چهره‌های مشهور شعر معاصر یا نیمایی است. عواطف غالب بر این شعر غم و اندوه و حسرت است که فقدان آزادی بر دل شاعر در بند مستولی گردانده است، اما اندیشه آرمان‌گرایانه او در انتظار دمیدن صبحی برای پرواز و رهایی است. این پژوهش با رویکردی فرمالیستی و با روشی تحلیلی سعی در بررسی شعر ارغوان در سه ساحت زبانی، موسیقایی و زیبایی‌شناختی دارد. بررسی‌های صورت‌گرفته در این پژوهش نشان می‌دهد دلایل موفقیت، جذابیت و ماندگاری این شعر در هماهنگی میان کاربرد زبان عاطفی و پراحساس، وزن متناسب با محتوا و اعتدال در به‌کارگیری فنون بلاغت به‌ویژه استفاده هنرمندانه از زبان استعاری است. این عوامل، شعر ارغوان را در ترازوی نقد ناقدان وزین کرده است. ابتهاج با به‌کارگیری شگردهایی در هر یک از این سطوح (زبانی، آوایی و ادبی)، توانسته است به گونه‌ای موفق عاطفه و احساس خود را به مخاطب انتقال دهد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، هوشنگ ابتهاج، ارغوان، زبان، موسیقی، زیبایی‌شناسی

۱. مقدمه

در اوایل قرن بیستم، شیوه‌ای جدید در نقد آثار ادبی در روسیه پدید آمد که بعدها فرمالیسم (صورتگرایی) خوانده شد. گرایش این شیوه، که نوعی نقد بر پایه زبان‌شناسی بود، بیشتر به خود متن و اثر ادبی، بی‌توجه به اجزا و عناصر بیرونی متن، بود. سرآغاز این مکتب سال ۱۹۱۴ است که در این سال «ویکتور شکولوفسکی» با انتشار رساله «رستاخیز واژه» بیانیه ظهور مکتب فرمالیسم را صادر کرد.

پیش از این تاریخ، پژوهش‌های نقد ادبی در روسیه و در سایر کشورهای اروپایی و آمریکا، بر پایه مطالعات «بیرون از متن» استوار بود. در این رویکردها که از آنها با نام «نقد سنتی» یاد می‌شود «گویی خود اثر ادبی در درجه دوم اهمیت قرار دارد، یعنی اثر فقط روشنگر زمینه آن دوره می‌شود» (گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۸). به طور کلی می‌توان گفت نقد سنتی نقدی مؤلف‌محور بود و به ملاحظاتی چون زمان و مکان، زندگی و کشف تأثیر حالات و روحيات مؤلف در اثر می‌پرداخت. در

m-zolfaghary@araku.ac.ir

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران (مسئول مکاتبات)

z-mosavi@araku.ac.ir

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

alikhosravi1347@gmail.com

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۶/۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۴/۱۶

حالی که به اعتقاد منتقدان نو، به‌ویژه صورت‌گرایان، چنانچه نیت مؤلف در نشانه‌های موجود در متن انعکاس یافته باشد، دریافت آن نیت نیز میسر خواهد بود و از همین رهگذر است که می‌توان با تردید کمتری گفت: «شایسته‌ترین راه برای دریافت نیت احتمالی مؤلف واکاوی ساختار متن است نه جست‌وجو در منابع مناقشه‌پذیر برون‌متنی» (حسن‌لی، ۱۳۸۷: ۳۱). بنابراین نظریات فرمالیست‌ها بر این پایه بنا نهاده شد که متن را از جریان‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی و زندگی‌نامه‌ای جدا می‌دانستند و به جدایی ادبیات و نقد ادبی از معیارهای خارج از جهان متن معتقد بودند.

از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیسم می‌توان از ویکتور شک洛夫سکی نام برد. مهم‌ترین بخش نظریات شک洛夫سکی، «آشنایی‌زدایی» است که بعدها با استقبال و توجه بسیار پژوهشگران روبه‌رو شد. وی نخستین بار در مقاله «رستاخیز واژه» این نظریه را مطرح کرد و سپس در مقاله «هنر همچون شگرد» آن را بسط و گسترش داد. از دیدگاه وی، «آشنایی‌زدایی به تمام شگردها و فنونی اطلاق می‌شود که مؤلف آنها را آگاهانه به کار می‌گیرد تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه نماید» (احمدی، ۱۳۹۳: ۴۸). شک洛夫سکی نیز به سان دیگر فرمالیست‌ها، به جدایی متن از تاریخ معتقد بود و هرگونه تحلیل تاریخی-اجتماعی اثر هنری را رد می‌کرد.

از دیگر پایه‌گذاران برجسته این مکتب رومن یاکوبسن است. نظریات او در رشد و شکل‌گیری فرمالیسم تأثیر فراوانی داشته‌است؛ چنانکه نظریه «ادبیت متن» او در بین فرمالیست‌ها بسیار کانون توجه قرار گرفته‌است. با این نظریه، دریچه‌ای به روی پژوهش‌های بعدی فرمالیست‌ها گشوده شد و این زمینه فراهم شد تا ناقدان این مکتب به چیزی جز خود «متن» ننگرند و در این راه، زیبایی‌های یک متن ادبی را کشف کنند و در پژوهش‌های خود در پی کشف علل و اسبابی بودند که زبان عادی روزمره را که از آن با عنوان زبان خودکار و زبان هنجار یاد می‌کردند، به زبان شاعرانه تبدیل می‌کند. به بیان دیگر، به دنبال علل و عواملی بودند که سبب می‌شود تا زبان گفتار به زبان ادبی تبدیل شود و این نقطه همان جایی است که اثر «ادبیت» خود را می‌یابد و فرمالیسم یعنی شیوه‌ای علمی برای کشف و بررسی «ادبیت متن هنری».

با این حال، این نوع نگاه مانع آن نبود که آنها تنها به بررسی‌های شکل و فرم بپردازند و محتوا را نادیده بگیرند. در باور صورت‌گرایان روسی، تقابلی میان صورت یا فرم و محتوا وجود ندارد. شفیع کدکنی، با اشاره به این باور می‌نویسد «محتوا همان چیزی است که از طریق صورت به وجود می‌آید. به زبان ساده، محتوا دارای وجود مستقلی نیست تا در برابر صورت قرار گیرد یا از ترکیب آن محتوا و صورت، اثر ادبی به وجود آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۴). با توجه به این مسئله، «خدمت بزرگ فرمالیست‌ها به مطالعات نقادانه ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای «قائم به ذات» تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۴). بنا بر دیدگاه فرمالیست‌ها، شکل در حقیقت ترجمان محتواست و نقطه آغازین نقد صورت‌گرا، شکل شعر است. بنابراین «نقد فرمالیستی به معنای بی‌اعتنایی به محتوا یا حتی ثانوی‌پنداشتن اهمیت محتوا نیست، بلکه فرمالیست‌ها برای راه بردن به محتوا شیوه متفاوتی را در پیش می‌گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی از تاریخ، زندگی‌نامه و امثال آنها را در تفسیر متن نامربوط محسوب می‌کنند» (همان: ۴۵-۴۴).

نکته دیگر اینکه بررسی آبخورهای فکری فرمالیسم، بدون توجه به آرا و اندیشه‌های فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی، ناتمام خواهد بود؛ چنانکه طرح مباحث زبان‌شناسیک چون بحث تمایز میان زبان و گفتار، بحث همزمانی و درزمانی و بحث روابط همنشینی و جانشینی از سوی او، پایه بسیاری از مبانی فرمالیسم گردید. تا آنجا که دو محور همنشینی و جانشینی مبنای نظریات یاکوبسن در طرح قطب استعاری و مجازی در نظام زبان شد.

دوسوسور معتقد بود که «به لحاظ همزمانی، هر زبانی را می‌باید در مقام همین نظام یا سازگان طرح و توصیف نمود و نه در مقام توده‌ای از واقعیات و عناصری که جدا از یکدیگر و خودبسنده‌اند. هم او اظهار داشت که واحدها و اجزای زبان را

می‌باید در نسبت با همدیگر تعریف نمود و نه به طور مطلق و مستقل از یکدیگر» (روبینز، ۱۳۷۰: ۴۱۸-۴۱۹). این نحوه بررسی و تعریف واحدهای زبان در نسبت ارتباطشان با همدیگر، در راستای یکی از دو بُعد بنیادین زبان یعنی رابطه همنشینی و جانشینی که در ساخت همزمانی هر زبانی وجود دارد، قرار می‌گیرد (همان: ۴۲۱) و بدین سان توجه به این دو نوع رابطه همنشینی و جانشینی که در بین واحدهای نظام زبان وجود دارد، زیربنای بسیاری از مسائل و مباحث مورد توجه فرمالیست‌ها شده‌است.

در بحث از ویژگی‌های آثار ادبی از دیدگاه صورت‌نگاریان، علوی مقدم می‌نویسد: فرمالیست‌ها عمده‌ترین ویژگی یک اثر ادبی را شکل متمایز ساختی، آوایی، نحوی، معنایی و در مجموع کارکردهای ادبی آن می‌دانند. آنها ادبیات را نظامی پیچیده از شکل‌هایی معرفی می‌کنند که می‌توان آن را در سطوح گوناگون در ارتباط با یکدیگر نقد و تحلیل کرد. این سطوح، از تحلیل ویژگی‌های تصاویر و عناصر خیالی آغاز می‌شود، با نقد و تحلیل یکایک بیت‌ها ادامه می‌یابد و سرانجام به بحث درباره نوع ادبی اثر می‌انجامد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۱).

در این پژوهش، نگاه فرمالیستی بر شعر «ارغوان» از هوشنگ ابتهاج متمرکز شده است. ابتهاج (ه. الف. سایه) یکی از چهره‌های درخشان شعر معاصر است که هم در شعر کلاسیک و هم شعر نو در میان هم‌قطاران خود، خوش درخشیده است. اگرچه از لحاظ آماری، تعداد سروده‌های او در قالب شعر نو کمتر از اشعار کلاسیک اوست، بیشتر او را شاعری نوپرداز و مدرن می‌شناسند. «ارغوان» یکی از اشعار نیمایی اوست که از امتیازات ویژه‌ای از جهت زبانی، آوایی و تصویری برخوردار است و همین امر باعث اعتلا و ماندگاری آن شده‌است.

بر اساس آنچه رویکرد فرمالیستی ایجاب می‌کند، نوشتار حاضر، این شعر را در سه سطح بررسی می‌کند؛ در سطح زبانی به تحلیل و بررسی دلالت‌های معنایی و واژه‌ها، معانی مستقیم و غیرمستقیم آنها و رابطه‌های موجود در میان واژگان می‌پردازد. در سطح موسیقایی به وزن شعر، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی درونی و تأثیر هر یک از این عناصر در القای معنی و محتوای اثر توجه می‌کند و در سطح زیبایی‌شناختی، به آرایه‌های ادبی و نقش آنها در خلق تصاویر شعری و ارتباط آنها با سایر عناصر و نیز با کلیت متن می‌پردازد.

۱. ۱. ضرورت، اهداف و مسائل تحقیق

با توجه به رواج پژوهش‌های فرمالیستی در نقد آثار ادبی در دهه‌های اخیر، این مقاله در نظر دارد با تجزیه و تحلیل شعر «ارغوان» در چشم‌اندازی فرمالیستی، امتیازات زبانی، آوایی و زیبایی‌شناختی این شعر را که موجب مقبولیت و جاهت آن در نظر اهل ذوق شده‌است، نشان دهد و فراتر از این می‌کوشد تا زمینه‌های فکری و عاطفی شاعر را در پس واژه‌ها و تعبیر و کارکردهای نحوی این شعر، واکاوی کند و پاسخی برای پرسش‌های زیر بیابد:

- ۱- عاطفه مبتنی بر اندوه و حسرت شاعر، چگونه در صورت و فرم شعر او نمود یافته است؟
- ۲- مؤلفه‌های فرمالیستی تا چه میزان در مقبولیت و ماندگاری شعر ارغوان مؤثر است؟
- ۳- توجه به فرم و ساختار شعر چگونه ما را به ناگفته‌هایی نهفته در بطن شعر رهنمون می‌شود؟

۱. ۲. روش تحقیق

در این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به روش توصیفی-تحلیلی، شعر ارغوان از دیدگاه فرمالیستی بررسی و تجزیه و تحلیل شده‌است.

۱. ۳. پیشینه تحقیق

در روزگار ما، فرمالیسم یکی از نظریه‌های پرکاربرد در حوزه نقد و بررسی آثار ادبی - کلاسیک و معاصر- است و تا کنون کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری در این زمینه نوشته شده که این پژوهش در حد امکان از برخی از آنها بهره

گرفته‌است؛ از جمله پژوهندگان برجسته این مکتب، محمدرضا شفیعی کدکنی است. شفیعی با بهره‌مندی از علم بلاغت در ایران و نیز با پرداختن به گوشه‌هایی از نقد سنتی در زبان فارسی و با تکیه بر اصول فرمالیسم روسی، عقاید و نظریات منسجمی پیرامون مکتب فرمالیسم ارائه کرده است. علاوه بر طرح مباحثی پراکنده از این مکتب در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۴۹) مجموعه آرا و نظریات وی را در باب فرمالیسم در دو کتاب *موسیقی شعر* (۱۳۷۰) و *رستاخیز کلمات* (۱۳۹۱) می‌توان جست. در حقیقت جان‌مایه سخنان وی تقریباً همان مباحثی است که صورت‌نگرایان روسی به‌ویژه شک洛夫سکی و یاکوبسن مطرح کرده‌اند. تأثیر سخنان این دو را در آرا و گفته‌های شفیعی در کتاب *رستاخیز کلمات* به وضوح بیشتر می‌توان دید؛ چنانکه نام این اثر نیز برگرفته از مقاله «رستاخیز کلمه» شک洛夫سکی است.

از دیگر پژوهشگرانی که در زمینه فرمالیسم صاحب‌نظرند، می‌توان از کورش صفوی نام برد که در کتاب خود به نام *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد اول در ۱۳۷۱ و جلد دوم در ۱۳۸۰، مباحث فرمالیستی را با توجه به رویکرد زبان‌شناسیک دنبال کرده است. همچنین حسین پاینده در بخشی از کتاب *نقد ادبی و دموکراسی* (۱۳۸۸) و نیز در تألیف و ترجمه مقالات متعدد به این رویکرد پرداخته است. سیروس شمیسا نیز در کتاب‌های خود از جمله *نقد ادبی* (۱۳۹۱)، *نگاهی به سهراب سپهری* (۱۳۷۳)، *نگاهی به فروغ فرخزاد* (۱۳۷۴) و مقالات متعدد به حوزه نقد فرمالیستی راه یافته است. در این زمینه می‌توان به کتاب‌های دیگری از جمله *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی* (تسلیمی، ۱۳۸۸) و *آیین صورت‌نگری: تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر ایران* (طاوسی، ۱۳۹۱) اشاره کرد. پایان‌نامه‌های زیادی هم در زمینه نقد فرمالیستی آثار ادبی تألیف شده که از آن جمله می‌توان فرمالیسم در شعر شفیعی کدکنی (آلبوغیش، ۱۳۸۲)، *واکاوی غزل‌های سیمین بهبهانی بر اساس نظریه فرمالیسم* (رنجبری، ۱۳۹۳)، *بررسی اشعار شهید احمد زارعی از دیدگاه فرمالیسم* (ملایی، ۱۳۹۴) را نام برد و مقالات متعددی که ذکر آنها موجب اطاله کلام می‌شود.

در زمینه نقد و بررسی اشعار ابتهاج با رویکرد فرمالیستی، تا کنون پژوهش‌های درخور توجهی صورت گرفته‌است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های *در زلال شعر* (عابدی، ۱۳۸۶)، *در کوچه‌سار شب* (صور خیال در شعر امیرهوشنگ ابتهاج - سایه) (ربیع‌زاده، ۱۳۹۰)، *پایان‌نامه بررسی و تحلیل بلاغی غزل‌های هوشنگ ابتهاج* (اثنی‌عشری، ۱۳۸۹) و مقاله‌های «بررسی ساختار صوری زبان غزل‌های هوشنگ ابتهاج» (جعفری، ۱۳۸۵) و «تحلیل و بررسی سبب‌های اجتماعی در سروده‌های امیرهوشنگ ابتهاج» (محمدی و کولیوند، ۱۳۹۰)، اشاره کرد. اما اثری که در آن منحصراً شعر «ارغوان» نقد شده‌است، مقاله «بررسی نشانه‌شناسی ساختارگرای شعر ارغوان» هوشنگ ابتهاج (حسینی معصوم و آزموده، ۱۳۹۱) است که به تجزیه و تحلیل نشانه‌های مختلف متنی شعر از جمله زیبایی‌شناسی، خالق اثر، زمان و مکان و ... اختصاص دارد.

۲. ارغوان

در این بخش، نخست فضای فکری و عاطفه حاکم بر شعر ارغوان، ارزیابی و در ادامه با توجه به مؤلفه‌های فرمالیستی، تجزیه و تحلیل می‌شود:

۲.۱. محتوای شعر (سطح فکری)

بدون شک زیبایی شعر محصول زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف‌ساخت است. «واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت آن عبارت از زبان (آواها، واژگان، ترکیب‌ها، صورت‌های نحوی) موسیقی (موسیقی بیرونی، کناری، درونی، معنوی) و صور خیال است و در بخش ژرف‌ساخت یعنی آنچه مربوط به محتوا یا درونۀ شعر است شامل واحدهای عاطفه، اندیشه‌ای که عاطفه را شکل می‌دهد و همچنین موضوع یا پیام یا آنچه در ادبیات کلاسیک تحت عنوان معنی شعر مطرح است، می‌شود» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۳). در شعر ارغوان، توانایی و هنرمندی شاعر، زیبایی روساخت و

ژرف‌ساخت شعر را به نحو تحسین‌برانگیزی در نگاه مخاطب پدید آورده‌است.

ابتهاج شاعری متعهد و حساس است و با تجربه تلخی که از زندان دارد حس غم و اندوه و ناامیدی خود را که مشترک با بسیاری از انسان‌های دربند است به شعری که جولانگاه احساس اوست می‌کشد و از این رو کلامش در دل مخاطب می‌نشاند و عواطف و احساسات او را برمی‌انگیزد. وجه دیگر تأثیرپذیری مخاطب از شعر ابتهاج آن است که او در اغلب شعرهایش از زبان تخاطب استفاده می‌کند. این ویژگی باعث می‌شود خواننده شعر، خود را در جایگاه مخاطب شاعر قرار دهد و فاصله میان او و شاعر کمتر شود و در نتیجه بیان صمیمی و فضای عاطفی تقویت گردد. به طور کلی، می‌توان گفت تصویر ابتهاج در ارغوان، تصویر انسانی دردمند و داغدار است که درد او فردی نیست بلکه از نوع دردی بشری و فراگیر است. اندوه اسارت و حسرت آزادی است که به عنوان مضمونی جهان‌شمول در زبان هنری و عادت‌زدای شعر، در من شاعر تبلور یافته است.

شعر ارغوان متشکل از ده بند است؛ بند اول آن با منادا قرار دادن ارغوان و پرسش از او آغاز می‌شود. شاعر در این بند عصاره و چکیده تمام شعر را گنجانده است. شعر با لحنی پرافسوس و غمناک و از سر درد و حسرت در بندهای بعدی ادامه می‌یابد و در چهار بند پایانی با خواهش و التماسی که البته در پس خود، امید و انتظار شاعر را نهفته دارد، به پایان می‌رسد. نکته قابل توجه وجود معادله زیبا و هنرمندانه‌ای است که شاعر میان تعداد بندها در توصیف خود و «شاخه هم خون جدا مانده» وجودش - ارغوان - برقرار می‌کند. شعر در ده بند سروده شده است؛ از این ده بند، شاعر بند نخست و ششم را به طرح پرسش از ارغوان اختصاص می‌دهد. بعد از پرسش بند آغازین، در چهار بند حال خود را وصف می‌کند و بعد از پرسش بند ششم، در چهار بند پایانی به طرح درخواست خود از ارغوان می‌پردازد. این نشان از آن دارد که در نظر شاعر اهمیت وجود ارغوان کم از وجود خود شاعر نیست و چنانکه خود، در شعرش اظهار داشته جزئی از وجود اوست و چون ارغوان «شاخه هم خون جدا مانده» اوست، بی‌گمان می‌بایست نیمی از شعرش را به توصیف او اختصاص می‌داد.

عاطفه غالب بر این شعر، غم و اندوه و حسرت است و کاربرد واژگانی با بار عاطفی منفی همچون کورسو، رنجور، فراموشی، رخنه، رنگ رخ باخته، دلالت بر حزن و اندوه شاعر دارند. شاعر که در تنگنای دیوار زندان گرفتار شده است، خود را بیرون از دنیا، در گوشه‌ای می‌بیند که آسمانی بر سر ندارد و فضای آن، چنان عرصه را تنگ کرده که حتی نفس کشیدن بر وی دشوار شده است.

او برای توصیف نمادین وضعیت خود، از عناصر طبیعی چون آسمان، آفتاب، بهار، هوا، صبح و... استفاده می‌کند و اندوه روحی و غم‌زدگی و تحسّر خود را در محروم ماندن از این عناصر نشان می‌دهد:

آسمانی به سرم نیست / از بهاران خبرم نیست / آفتابی هم ...

در این شعر، واژه «خون» به فراخور محتوا، چه به صورت مجزا و در تصویرسازی‌ها و چه در ارتباط با کلیت شعر، جایگاه مفهومی ویژه‌ای دارد و تکرار این واژه در ترکیباتی از نوع اسم یا صفت مشتق و مرکب نظیر هم‌خون، خون‌آلود، خونبار یا ترکیب‌های وصفی و اضافی نظیر خون پرستوها، پنجه خونین و خوشه خون، تداعی‌گر مفهوم مبارزه و حماسه‌ای است در راه نیل به آرمان‌های شاعر که رسیدن به آن آرمان‌ها نیازمند خون‌های بسیار است. علاوه بر این، دو صفت گلرنگ (جان گلرنگ) و گلگون (بیرق گلگون) نیز با تصویری عمومی که مبنی بر دلالت معنایی این واژگان به رنگ سرخ در اذهان دارد، نقش واژه خون را در ایجاد فضایی آکنده از درد و زخم و عصیان و مبارزه پررنگ‌تر کرده است. رنگ دیگری که هم‌سو با رنگ سرخ، در این شعر متناسب با محتوا و در جهت به تصویر کشیدن فضای فکری و القای حس ناامیدی شاعر به کار رفته است رنگ سیاه است که یک بار در توصیف دیوار زندان جایگزین آن شده است:

آه این سخت سیاه / آن چنان نزدیک است / که چو برمی‌کشم از سینه نفس / نفسم را برمی‌گرداند

چنانکه در چندین جای دیگر، کاربرد واژگانی چون ظلمانی، عزاء، سوختگان و داغ، باز تداعی‌گر همان رنگ سیاه و بیانگر

فضای تیره و تار و حس ناامیدی شاعر هستند، که به مدد آنها فضای فکری شاعر به خواننده نموده شده است و حسی تیره و تار به ذهن مخاطب متبادر می‌شود.

اکنون شعر را با رویکردهای سه‌گانه زبانی، آوایی و زیبایی‌شناختی تحلیل می‌کنیم.

۳. رویکرد زبانی

محور بررسی‌های صورت‌گرایان، شکل و ساختار اثر هنری است که بخشی بزرگی از آن به تحلیل مؤلفه‌های زبانی اثر مربوط می‌شود. «فرمالیست‌ها به جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده می‌کوشند متن شعر را (به منزله ساختاری عینی و متشکل از واژه) موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۶). بنابراین بررسی ویژگی‌های یک اثر در سطح زبانی، گذرگاهی برای رسیدن به محتوا و تفسیر متن است.

در شعر ارغوان، عنصر مرکزی در ساختار زبانی، واژه «ارغوان» است که مورد خطاب شاعر قرار گرفته است و دیگر عناصر سخن در پیوند و هماهنگی با آن، دارای معنا و انسجام می‌شوند. در کارکرد ارجاعی، ارغوان نوعی درخت است که در فصل بهار می‌روید. مقاومت آن در برابر خشکی بی‌نظیر است و به نور فراوان نیاز دارد و در کارکرد ضمنی، مقاومت، قوی بودن و قدرت داشتن از ویژگی‌های آن است. ارغوان در تناسبی که با دیگر عناصر طبیعی شعر چون شب، صبح، آفتاب، شمع و بهار برقرار کرده ویژگی‌های فکری شاعر را نمایان ساخته است. «این واژه‌ها برآمده از نگرش و نوع نگاه پدیدآورنده اثر به دنیای پیرامون خود اوست. سایه در این شعر رخدادهای طبیعی را به صورت نمادهایی به کار می‌گیرد که بدون تردید به وقایع روز اشاره دارند» (حسینی معصوم و آزموده، ۱۳۹۱: ۲۷). اکنون به مختصات زبانی این شعر اشاره می‌شود.

۳.۱. کاربرد صفت هنری به جای موصوف

کاربرد صفت هنری به جای موصوف، نوعی برجسته‌سازی است که موجب تأکید بر صفت و افزایش توجه مخاطب به آن می‌شود. شمیسا به نقل از شکلوفسکی این ترفند هنرمندانه را چنین معرفی می‌کند «یکی از طرق آشنایی‌زدایی این است که اسم اشیاء را نبریم بلکه آنها را به نحوی توصیف کنیم که گویی نخستین بار است که می‌بینیم» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۸):

آه، این سخت سیاه / آن چنان نزدیک است / که چو برمی‌کشم از سینه نفس / نفسم را برمی‌گرداند....
«سخت سیاه» صفت هنری جانشین موصوف و هم‌مرجع با دیوار است.

۳.۲. فراهنجاری در ساخت و کاربرد فعل

بامدادان که کبوترها / بر لب پنجره باز سحر غلغله می‌آغازند ...

کاربرد نامتعارف فعل «می‌آغازند» موجب برجستگی کلام شده است.

۳.۳. جابه‌جایی ارکان جمله

در این کاربرد که می‌توان آن را در دسته فراهنجاری‌های نحوی قرار داد، شاعر با عدول از قواعد نحوی زبان معیار، مسند را مقدم بر نهاد آورده و آن را برجسته کرده است؛ علاوه بر این، برجستگی این واژه را با تقابل معنایی بین «آفتابی» و «گرفته» قوت بخشیده است.

آسمان تو چه رنگ است امروز؟ / آفتابی‌ست هوا؟ / یا گرفته‌ست هنوز؟

۳.۴. باستان‌گرایی

باستان‌گرایی یا آرکائیسم نیز ابزاری است در جهت تقویت جنبه شاعرانگی کلام. «شاعر می‌تواند از گونه‌های زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار برد که پیشتر در زبان متداول بوده‌اند و امروز دیگر واژگان یا ساخت‌های نحوی

مرده‌اند» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۴/۱). در این شعر، کاربرد حرف اضافه «اندرین» به جای «در» و به‌کارگیری اسم «بیرق» در معنای «پرچم» که در زبان امروز متداول نیستند، از موارد آرکائیسم است.

اندرین گوشه خاموش فراموش شده / کز دم سردش هر شمعی خاموش شده ...

ارغوان، بیرق گلگون بهارا! / تو برافراشته باش ...

۳.۵. برقراری انواع روابط معنایی

فرمالیست‌ها به انواع روابط معنایی بین واژگان معتقدند. از نگاه اینان برقراری رابطه‌های معنایی نظیر هم‌معنایی یا مترادف، جزء‌وارگی یا تضمن، تقابل معنایی یا تضاد، هم‌آیی یا تناسب (collocation)، در ایجاد انسجام متن تأثیر به‌سزایی دارد و حاصل آن را نوعی برجسته‌سازی می‌توان شمرد. در این شعر نیز انواع روابط معنایی به گونه‌ای چشم‌گیر دیده می‌شود؛ چنانکه رابطه میان جفت‌واژگان «بامدادان و سحر»، «آفتاب و خورشید» مترادف، رابطه بین «آفتابی و گرفته» تضاد و بین «شاخه و ارغوان» تضمن است و شبکه هم‌آیی یا رابطه تناسب میان واژگان «آسمان، آفتابی، گرفته / کورسو، شب، چراغ / شمع، خاموش، دم سرد / بهار، پرستو / صبح، خورشید / بیرق، برافراشته / کبوتر و پرواز» برقرار است.

۳.۶. کاربرد زبان محاوره

از نظر فرمالیست‌ها شاعر می‌تواند با استفاده از واژگان زبان محاوره نوعی آشنایی‌زدایی در سخن خویش ایجاد کند. به عبارتی «استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونه‌گفتاری در آنچه به هنگام استفاده از گونه نوشتاری زبان خودکار متداول است، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی پدید آورد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۲/۲). تنها میزان استعداد شاعرانگی شاعر است که آن واژه گفتاری را به واژه‌ای هنری تبدیل می‌کند.

آسمانی به سرم نیست / از بهاران خبرم نیست ...

۴. رویکرد موسیقایی

۴.۱. موسیقی بیرونی (وزن)

زبان و ساخت‌های زبانی بستر ایجاد موسیقی هستند. از سویی نقش موسیقی در ایجاد انسجام در شعر، برکسی پوشیده نیست. شفیعی کدکنی می‌گوید «در شعر، موسیقی فرمانروای اصلی است و در شعر معنی از موسیقی تبعیت می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۴۲). همچنین وی تا آن اندازه به اهمیت موسیقی شعر توجه دارد که انسجام را هماهنگی اجزای سخن در ترکیب موسیقایی یا معنایی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۷۴). بنابراین در پژوهش‌های ادبی نمی‌توان عامل موسیقایی را نادیده گرفت. شعر موفق و ماندگار شعری است که تمام اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده آن با یکدیگر تناسب و هماهنگی داشته باشند؛ از جمله وزن که باید با درون‌مایه و محتوای شعر سازگار باشد. «اگر شعری در وزن مناسب و دقیق خود شکل بگیرد، به‌خوبی می‌تواند نشانگر عواطف رقیق شاعر باشد و تأثیری شگرف در ذهن خواننده دارد؛ زیرا هیجان و عاطفه و احساسی را که شاعر در سرودن شعر داشته در خواننده زنده می‌کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۲۲). سایه در شعرهایش وزن را هماهنگ با محتوای احساسی آن به کار می‌برد؛ به گونه‌ای که موسیقی شعرش برانگیزاننده احساس مخاطب در همسویی با حس شاعر است.

وزن شعر ارغوان در بحر رمل (فاعلاتن) است که یکی از اوزان جویباری محسوب می‌شود. اوزان جویباری نرم، ملایم، آرام و لحن آنها کشیده و سنگین است و برای بیان مضامین اجتماعی و انسانی مناسب است. از آن جایی که عنصر عاطفی غالب بر شعر، غم و اندوه است که در بندهای پایانی به آرامی رگه‌هایی از امیدواری نیز بدان راه می‌یابد؛ این هر دو از حالات لطیف عاطفی شاعرند که در این وزن، به بهترین نحوی نمایانده شده است.

۴.۲. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

قافیه نقش مؤثری در تقویت موسیقی شعر دارد و اگرچه «از لحاظ ایجاد موسیقی در مرتبه پس از وزن قرار می‌گیرد اما در

ساحت زیبایی‌شناسی شعر، نقشی فراتر از وزن ایفا دارد» (عمران‌پور، ۱۳۸۳: ۱۲۴). قافیه و ردیف در شعر نو، جایگاه ثابت و معینی ندارند و از قید محدودیت‌های شعر کلاسیک آزادند. کلمات هم‌قافیه و هم‌وزن معمولاً در آخر مصرع‌ها یا پاره‌های شعر می‌آیند و در واقع جایی که شاعر لازم و مناسب ببیند شعرش را مزین به قافیه و ردیف می‌کند. از سوی دیگر، قافیه نه تنها «شاعر را وامی‌دارد که درست‌تر ببیند» و مکنونات خویش را دقیق‌تر بیان کند» (ولک، ۱۳۸۲: ۸۱) بلکه «تنها جایگاهی است که شاعر سهمی برای اندیشیدن خواننده هم قائل می‌شود و به او اجازه‌ی سهیم شدن در ساخت معانی بیرون از معنی واژه‌های شعر را می‌دهد» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۹).

در هفت بند از ده بند این شعر، قافیه به کار رفته است. قافیه در این شعر از نظم خاصی پیروی نمی‌کند و به طور پراکنده در پایان برخی از سطرهای هر بند قرار گرفته است.

- امروز، هنوز: آسمان تو چه رنگ است امروز؟ / آفتابی ست هوا؟ / یا گرفته‌ست هنوز؟

- سرم، خبرم: آسمانی به سرم نیست / از بهاران خبرم نیست...

- ظلمانی، زندانی: قصه پرداز شب ظلمانی ست / نفسم می‌گیرد / که هوا هم اینجا زندانی ست.

- باخته و نینداخته: هر چه با من اینجاست / رنگ رخ باخته است / آفتابی هرگز / گوشه چشمی هم / بر فراموشی این دخمه نینداخته است.

- فراموش، خاموش: اندرین گوشه خاموش فراموش شده / کز دم سردش هر شمع خاموش شده ...

- آنجا، تنها: ارغوانم آنجاست / ارغوانم تنهاست ...

- برافراشته، داشته: ارغوان، بیرق گلگون بهار! / تو برافراشته باش / شعر خونبار منی / یاد رنگین رفیقانم را / بر زبان داشته باش.

- ناخوانده، جدامانده: تو بخوان نغمه ناخوانده من / ارغوان، شاخه هم خون جدا مانده من!

چنانکه می‌بینیم قافیه این شعر از نوع قافیه مردف است. اگر قافیه کناری همراه با ردیف باشد، قافیه مردف نامیده می‌شود. ردیف نیز همچون قافیه در پدیدآمدن تناسب آوایی شعر مؤثر است. ردیف در شعر ارغوان در پنج مورد از افعال ربطی (نیست، است، شده، باش) و در یک مورد ضمیر (من) است.

از جمله کارکردهای زیبایی‌شناسی قافیه، علاوه بر تقویت جنبه موسیقایی شعر، می‌توان به ابزاری برای القای معانی و مقاصد موردنظر شاعر اشاره کرد؛ چنانکه شاعر با قافیه قراردادن واژگان کلیدی شعرش آنها را در تیررس نگاه و توجه مخاطبان قرار داده و به این ترتیب باعث برجستگی این واژگان و مفاهیم آنان شده است. پورنامداریان معتقد است که نه تنها هر یک از انواع موسیقی شعر با تنوعی که از نظر ترکیب هجاها و افاعیل عروضی دارند و می‌توانند بیانگر یک یا چند نوع از عواطف باشند، بلکه «حروف و کلمات و ترکیبات نیز می‌توانند خاصیت یک وزن را تشدید یا تعدیل کنند و حتی گاهی آن را به کلی تغییر دهند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۶۶ و ۳۶۷). پورنامداریان در ادامه این مطلب به دو شعر هم‌وزن از حافظ اشاره می‌کند که مصادیقی برای تأثیر قافیه و ردیف در تغییر آهنگ وزن در جهت هماهنگی با عاطفه هستند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت در شعر ارغوان، علاوه بر وزن آرام و یکنواخت فاعلاتن، قافیه قراردادن واژگانی با بار عاطفی منفی چون ظلمانی و زندانی، باخته و نینداخته، فراموش و خاموش، آنجا و تنها، ناخوانده و جدامانده نیز در القای حس غم و اندوه و ناامیدی شاعر مؤثر است.

۴.۳. موسیقی درونی

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر نوعی موسیقی ایجاد می‌کند که به آن موسیقی درونی گفته می‌شود. «هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه مفهومی این

نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته آن نام ببریم انواع جناس‌ها را باید ذکر کرد و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲).

۴. ۳. ۱. تکرار واج (صامت‌ها و مصوت‌ها)

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در صورتی که با محتوا و عاطفه شعر هماهنگ باشد، در القای معانی و مفاهیم و احساس شاعر به مخاطب بسیار مؤثر است. ارغوان از نظر موسیقی درونی با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، واژه‌ها و جناس‌ها تقویت یافته است. نمونه‌هایی از تکرار واج که در تقویت موسیقی درونی شعر مؤثرند:

- تکرار صامت «ش»: من در این گوشه خاموش فراموش شده / کز دم سردش هر شمع‌ی خاموش شده ...
- تکرار مصوت بلند «آ»: تکرار پیاپی این مصوت، حالت حزن و اندوه و آه و افسوس شاعر را به مخاطب انتقال می‌دهد.
ارغوان! این چه رازی ست که هر بار بهار / با عزای دل ما می‌آید ...
- تکرار صامت «د»: هر دم از دیده فرومی‌ریزد
- تکرار مصوت کوتاه _ (نقش‌نمای اضافه): ارغوان شاخه هم‌خون جدامانده من
- تکرار صامت «ر» و «پ»: جان گلرنگ مرا / بر سر دست بگیر / به تماشا گه پرواز بیر آه، بشتاب که هم‌پروازان / نگران غم هم پروازند.

- تکرار صامت «ن»: تو بخوان نغمه ناخوانده من / ارغوان، شاخه هم‌خون جدامانده من!

شاعر با تکرار صامت «ن» گویی می‌خواهد حالت روحی خود را که ناامیدی است بهتر نشان دهد، به‌ویژه آنکه قافیه (ناخوانده و جدامانده) در این دو سطر بار عاطفی منفی را القا می‌کند. نکته دیگر اینکه با آوردن ضمیر «تو» در آغاز سطر اول از این بند که مرجع آن (ارغوان) هم پیش از خود و هم پس از خود آمده است و نیز «من» در پایان هر دو سطر بر این معنی تأکید می‌کند که دیگر امیدی به خود ندارد و اندک امید باقی مانده به ارغوان است که ادامه‌دهنده راهش باشد، از این رو واژگان «تو» و «ارغوان» را در ابتدای دو سطر قرار می‌دهد تا اولویت و تقدم او را بر خود به نمایش بگذارد.

۴. ۳. ۲. جناس

انواع جناس نیز به دلیل اشتراک دو واژه در صامت‌ها و مصوت‌ها می‌تواند در تقویت موسیقی کلام و به تبع آن اثربخشی و القای معانی و مفاهیم و احساس شاعر مؤثر باشد. دو نوع جناس به کار رفته در این شعر عبارت‌اند از:

- جناس افزایشی (بار، بهار): این چه رازی است که هر بار بهار / با عزای دل ما می‌آید ...
- جناس تام (دم): ... کز دم سردش هر شمع‌ی خاموش شده (دم در معنای نفس) و ... هر دم از دیده فرومی‌ریزد (دم در معنای لحظه)

۵. رویکرد زیبایی‌شناختی

علمای بلاغت یونان کاربرد صناعات ادبی را انحراف از زبان عادی تعریف کرده‌اند. این کار سبب ایجاد زبان هنری می‌شود و زبان هنری به خلق اثر هنری می‌انجامد. خروج از زبان عادی و خودکار همان است که در نزد فرمالیست‌ها به «آشنایی‌زادگی» تعبیر می‌شود. «این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین هنری، از نظر فرمالیست‌ها گوهر اصلی و پایدار هنر است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه یاکوبسن نظم‌شکنی نظم خوانده است، امکان ندارد» (احمدی، ۱۳۹۳: ۴۹).

فرمالیست‌ها صناعات ادبی را ارتباط کلمات با هم در دو محور هم‌نشینی و جانشینی می‌دانند. بر این اساس، از نظر آنان

انحرافات از نُرم که سبب ایجاد هنر سازه‌های شعری می‌شود دو دسته‌اند؛ دسته‌ای از این انحراف‌های زبانی صورت و برونه زبان را برجسته می‌سازند که آرایه‌های لفظی و صنایع بدیعی هستند. این آرایه‌ها زبان را در سطح ساخت آوایی و در سطح همنشینی واژگان برجسته می‌کنند؛ مانند انواع تشبیه، انواع جناس، سجع، اعنات، واج‌آرایی و تکرار. دسته دیگری از آرایه‌ها به ساخت معنایی و درونه زبان مرتبط‌اند و با حوزه اندیشه سروکار دارند و به صنایع معنوی معروف‌اند. این دسته آرایه‌ها معنای عادی واژه را تغییر می‌دهند و معنی یا معانی دیگری را بر واژه حمل می‌کنند. این گروه از آرایه‌ها در محور جانشینی واژگان خود را نشان می‌دهند و آرایه‌هایی همچون استعاره و مجاز و حس‌آمیزی را شامل می‌شوند.

بر اساس آنچه گفته شد، به نظریه یاکوبسن در اهمیت تشبیه، مجاز و استعاره می‌رسیم. وی تشبیهات را در محور همنشینی و استعاره‌ها و مجازها را در محور جانشینی قرار می‌دهد. تحلیل استعاره و مجاز در رویکردهای فرمالیستی اهمیت بسیاری دارد و فرمالیست‌ها این عناصر را از عناصر برجسته‌ساز زبان ادبی می‌دانند و با نگاهی دقیق‌تر به بررسی و تحلیل استعاره و مجاز می‌پردازند. از یک سو، استعاره‌ها و مجازهای هر شعری همواره بار اندیشه و احساس و تخیل شاعر را بر دوش می‌کشند و انتقال معنا و مفهوم را به عهده دارند و از سوی دیگر تصویرسازی‌های استعاری و مجازی در ایجاد و تقویت زیبایی‌شناختی شعر بسیار مؤثرند.

در شعر ارغوان، تصاویر و صناعات ادبی، از اصلی‌ترین عناصر انتقال احساس و عاطفه شاعر به شمار می‌روند. مارک شورر معتقد است «صنعت تنها وسیله‌ای است که (یک نویسنده) برای کشف، بازیافتن، و گسترش موضوع و القای معنای آن و نهایتاً برای ارزیابی آن در دست دارد» (گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۹۸). بنابراین «تصویرهای شعری به همراهی عناصر دیگر شعر باید خواننده را تا آنجا که ممکن است در فضای تجربه روحی شاعر قرار دهد تا بتواند تجربه‌ای را که خاص دیگری است تجربه کند و تحت تأثیر قرار گیرد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵۸)

در این شعر، چنانکه زبان ساده و روان ابتهاج ایجاد می‌کند، مخاطب با ازدحام تصاویر و انبوهی فضاهای ناشی از تصاویر پیچیده و درهم مواجه نمی‌شود، بلکه تصویرها در حد تعادل، به‌جا و متناسب با احساس شاعر به کار رفته‌اند؛ به گونه‌ای که حس اندوه و حسرت شاعر به تمامی با توصیف دو فضا و دو دنیای درون و بیرون از زندان به خواننده منتقل می‌شود. «اعتدالی که سایه در انتخاب فرم‌ها و به کار گرفتن وسایل زیبایی و تأثیر (مثل وزن و قافیه و صنایع بدیعی و غیره) رعایت می‌کند و آشنایی و تسلط او به گنجینه‌های پیشینه، شعر او را با زربفت و بلورین در ذوق‌ها می‌گستراند» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۶۶۶).

محتوا و بار عاطفی این شعر با توصیفات و تصاویر ساده، گویا، بی‌ابهام و در عین حال تازه و متفاوت با دیگران، به تمامی به خواننده منتقل می‌شود و او را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ برای نمونه، شاعر به جای آنکه مستقیماً واژه زندان را در شعرش بیاورد، آن را توصیف می‌کند تا با برجسته‌ساختن آن با صفات هنری و زبان استعاری، نظیر «این گوشه که از دنیا بیرون است...»، «این دخمه»، «این گوشه خاموش فراموش شده...» و «دره غم»، احساسات درونی و حالات روحی خود را به طور مؤثر به مخاطب القا کند. آرایه‌های شاخصی که جنبه هنری و زیبایی‌شناختی شعر را تقویت کرده است در ادامه ذکر می‌شود.

۵. ۱. استعاره

چنانکه گفتیم یاکوبسن به بحث استعاره توجهی بسیار دارد. وی استعاره‌ها را محصول محور جانشینی کلام و آن را مجازی به علاقه مشابهت می‌داند. از نگاه فرمالیست‌ها استعاره هنری‌ترین و اصلی‌ترین ابزار و هنر سازه‌ای است که شاعر به کمک آن به بیان مفاهیم ذهنی خویش می‌پردازد. سازوکار اصلی در بُعد زیبایی‌شناسی در شعر ارغوان، استفاده از زبان استعاری است و بیش از هر هنر سازه دیگری، استعاره‌ها در بین سایر عناصر خیال‌انگیز، موجب فراهنجاری ادبی و برجستگی معنایی شده‌اند؛ به گونه‌ای که می‌توان در بحث تصویرآفرینی و رویکرد زیبایی‌شناختی، وجه غالب این شعر را استعاره و نمادهای استعاری دانست.

نکته مهم در کاربرد استعاره در این شعر آن است که به دلیل بی‌حرکی فضا و عدم پویایی و هیجان در معنا و مضمون شعر، ما شاهد استعاره‌های بیشتری نسبت به تشبیه و دیگر آرایه‌ها در ارغوان هستیم. باید دانست که کاربرد زبان استعاری در آثار ادبی، نشان از ایستایی و ناسیالیت متن دارد. شفیع کدکنی در مقایسه نسبت ایستایی و پویایی میان تشبیه و استعاره می‌گوید: «تشبیه تصویری نزدیک‌تر به طبیعت و مستقیم‌تر از استعاره است و استعاره در حقیقت تصویری است که از یک تشبیه حاصل شده است و همین تفاوت در نزدیکی و دوری طبیعت است که باعث می‌شود عموماً در تشبیهات حرکت و جنبش بیشتر از استعاره‌ها باشد» (شفیع کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۵۳).

مهم‌ترین عنصر استعاری این شعر که در واقع شالوده شعر را تشکیل می‌دهد درخت «ارغوان» است که در سراسر شعر به مثابه مخاطبی ذی‌شعور حضور دارد و مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد. ارغوان در شعر ابتهاج می‌تواند استعاره از هرکسی باشد که همچون شاعر، در خفقان و سکوت حاکم بر جامعه، درد اجتماع را در انزوا و تنهایی با خود دارد و قادر به دم زدن و خواندن نغمه یا شعری خونبار به طور فاش و آشکار نیست. شاعر آنچنان با ارغوان احساس یگانگی و یکدلی می‌کند که او را هم‌خون خود خطاب کرده و درد دل و اندوهش را با وی در میان گذاشته است. این شخصیت‌بخشی، پایه و اساس تمامی جان‌بخشی‌های دیگر این شعر است که به شکل ترکیب‌های استعاری (اضافه استعاری) و عبارات استعاری جلوه‌گر شده است. ترکیب‌های استعاری (اضافه‌های استعاری) این شعر عبارت‌اند از: پرواز نکه، پنجه خونین زمین، دامن صبح و پنجره بازِ سحر.

نیز استعاره مکنیه که اغلب به صورت تشخیص به کار رفته است، در عبارات زیر:

آفتابی ست هوا؟ / یا گرفته‌ست هنوز؟ = نسبت گرفته بودن (غمگینی) به هوا داده می‌شود.

کورسویی ز چراغی رنجور / قصه پرداز شب ظلمانی ست = چراغ رنجور است و کورسوی آن، قصه‌پردازی می‌کند.

هوا هم اینجا زندانی ست = هوا همچون موجودی زنده، در بند و زندانی است.

هر چه با من اینجاست / رنگ رخ باخته است = رنگ باختن، به اشیاء موجود در فضای اطراف شاعر، نسبت داده می‌شود.

آفتابی هرگز / گوشه چشمی هم / بر فراموشی این دخمه نینداخته است = آفتاب گوشه چشمی بر دخمه نمی‌اندازد.

اندرین گوشه خاموش فراموش شده / کز دم سردش هر شمعی خاموش شده = گوشه خاموش فراموش شده با دم سرد خود شمع‌ها را خاموش می‌کند.

ارغوانم تنهاست / ارغوانم دارد می‌گرید = تنهایی و گریستن ارغوان.

... هر بار بهار / با عزای دل ما می‌آید ... وین چنین بر جگر سوختگان / داغ بر داغ می‌افزاید = بهار می‌آید و عزای دل ما را با خود می‌آورد و داغ بر داغ می‌افزاید.

آه، بشتاب که هم‌پروازان / نگران غم هم‌پروازند = نگرانی و غم پرندگان به خاطر هم‌پروازان است.

شعر خونبار منی = شعر من (همچون ابری است که) خون می‌بارد.

تو بخوان نغمه ناخوانده من / ارغوان، شاخه هم‌خون جدا مانده من! = از ارغوان خواسته می‌شود شعر ناخوانده شاعر را بخواند.

۲.۵. تشبیه

در ضمن بحث از رویکرد زیبایی‌شناختی گفتیم که یاکوبسن با توجه خاصی که به دو محور جانشینی و همنشینی نشان می‌دهد، تشبیهات را در محور همنشینی کلمات قرار می‌دهد. از نگاه فرمالیست‌ها خلق تصاویر زیبا به کمک تشبیهات دارای تخیل خلاقانه، نه تصاویر کلیشه‌ای و تکراری، سبب برجسته‌سازی کلام و در نتیجه موجب تقویت بُعد زیبایی‌شناختی شعر می‌شود. در این شعر، ارغوان به عنوان مشبه، به چند چیز تشبیه شده است؛ پنجه خونین زمین، خوشه خون، بیرق گلگون بهار

و شعر. علاوه بر این ترکیب «دره غم»، اضافه تشبیهی است که در آن غم به دره تشبیه شده است. در صفت مرکب «گلرنگ» در ترکیب «جان گلرنگ» نیز تشبیه وجود دارد.

۵. ۳. کنایه

در همه تعاریفی که از کنایه شده، پوشیده سخن گفتن حد مشترک تمامی آنهاست. این پوشیدگی خود نوعی خروج از نرم عادی زبان و انحراف از زبان عادی است که بی‌تردید سبب برجسته‌سازی زبان می‌شود و از آنجا که این برجسته‌سازی موجب نوعی درنگ و تأخیر در ادراک معنا و مفهوم می‌شود، می‌توان به نوعی آشنایی‌زدایی از آن تعبیر کرد. با توجه به حال و هوا و فضایی که شعر ارغوان در آن سروده شده است، کنایه‌های موجود در شعر ارغوان، با بار عاطفی منفی، حکایت از شرایط اندوهناکی دارد که جز به صورت پوشیده نمی‌توان از آن دم زد:

بیرون بودن از دنیا، آسمانی بر سر نداشتن، رنگ رخ باختن، گوشه چشمی [به چیزی] نینداختن، گرفتن نفس، زندانی بودن هوا، داغ بر داغ افزودن

۵. ۴. تکرار

هنگام بحث از موسیقی شعر ارغوان، تا حدی به مقوله «تکرار» در شعر او اشاره شد. درخور ذکر است که عامل تکرار، آن گاه که به عمد، از سوی شاعر صورت گیرد، نوعی برجسته‌سازی محسوب می‌شود و کوششی است آگاهانه برای القای معنی و مفهوم به مخاطب. فرمالیست‌ها تکرار را نوعی عدول از زبان معیار می‌دانند. اینان برای عامل تکرار، اهمیت بسیار قائل‌اند و در بررسی‌های خود دقت بیشتری به آن می‌کنند. از نظر اینان تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر موضوع، موجب تقویت موسیقی و ریتم خاص شعر می‌شود که پی‌تر به آن پرداخته شد. همچنین تکرار ارکان مختلف جمله و تکرار عبارت یا جمله، موجب قوت بخشیدن به انسجام شعر می‌شود. یکی از شگردهای هنری شعر ارغوان آن است که شاعر با استفاده از هنر سازه تکرار که به شکل‌های آشکار و غیرآشکار در سراسر شعر به کار رفته است بر مفهوم ذهنی خود تأکید می‌ورزد و موجب برجستگی معنا می‌شود.

در این شعر نخستین تکراری که مخاطب با آن مواجه می‌شود، تصویری است که شاعر در آغاز شعرش از ارغوان سرخ‌فام ترسیم کرده است که عیناً در پایان شعر هم تکرار شده است. بنابراین سرخی ارغوان که با واژگان و ترکیبات گوناگون نشان داده شده است، کانون اصلی این شعر است و مضامین دیگر را پوشش می‌دهد.

به طور کلی در این شعر، با دو نوع تکرار (آشکار و غیرآشکار) مواجهیم که در انتقال مفهوم ذهنی شاعر مؤثرند.

۵. ۴. ۱. تکرار آشکار (تکرار واژه)

بنابر این گفته ایگلتون که «هر ساختار هنری، اعم از شعر یا داستان، یک نقطه گرانیگاه اصلی و یا به قول ساختارگرایان مکتب پراگ، یک سطح مسطح دارد» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۷)، گرانیگاه این شعر ابتهاج را باید در واژه ارغوان دانست که به منزله کلیدواژه اصلی، مرکزیت معنایی شعر را به خود اختصاص داده است و تکرار آن موجب انسجام معنایی و پیوند کل ساختار شعر شده است. شاعر در مجموع ده بند، نه بار این واژه را به کار گرفته است و از آنجایی که این شعر خطایی است، شش بار ارغوان مورد خطاب قرار گرفته و به طور برجسته‌ای در پنج بار آن، این واژه در آغاز بند قرار گرفته است. ارغوان، هم خون، همدرد و همراز شاعر است و این مایه اصلی شعر است که هم آغازگر و هم پایان‌بخش شعر می‌شود تا بر اهمیت جایگاه آن تأکید شود. پورنامداریان در باب نقش و جایگاه تکرار در بلاغت می‌نویسد: «این تکرار هم خود جنبه‌ای از بلاغت محسوب تواند شد، چراکه با ظرافت و استادی تمام چیزی را که در خفقان و جو سیاسی حاکم نمی‌توان به صراحت فاش کرد، فاش می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۳۲-۳۳۱).

تکرار آشکار را در افعال اسنادی «نیست» و «است» می‌بینیم که نوسان اندیشه شاعر را نشان می‌دهد و در نهایت به فقدان یک وضعیت مطلوب و پیامد آن که حس یأس و ناامیدی است می‌انجامد:

من درین گوشه که از دنیا بیرون است / آسمانی به سرم نیست / از بهاران خبرم نیست / آنچه می‌بینم دیوار است / آه، این سخت سیاه / آنچه‌ان نزدیک است / که چو برمی‌کشم از سینه نفس / نفسم را برمی‌گرداند ...

همچنین است تکرار واژگان فراموشی ۲ بار، رنگین ۳ بار، آسمان ۲ بار، بهار ۳ بار، نفس ۳ بار، پرواز ۳ بار.

۵. ۴. ۲. تکرار غیر آشکار (تکرار مضمون)

تکرار غیر آشکار را در واژه «زنداد» می‌بینیم که مرجع شکل‌های گوناگون از واژگان و ترکیباتی همچون «گوشه‌ای که از دنیا بیرون است»، «گوشه خاموش فراموش‌شده»، «دخمه» و «دره غم» قرار گرفته است.

نیز سرخ بودن ارغوان و در اینجا با توجه به مفهوم استعاری آن خونین بودن آن، با برقراری روابط ترادف، تناسب، تضمن و تضاد ... در هر بار تکرار، در تصویری جدید با استفاده از واژگانی متفاوت و صورخیالی چون تشبیه و استعاره و کنایه، نشان داده شده است. این تکرار مضمون، هسته مرکزی شعر را تشکیل می‌دهد و علاوه بر حفظ همبستگی و انسجام در شعر، ذهن مخاطب را بر اندیشه اصلی حاکم بر اثر معطوف و متمرکز می‌کند:

ارغوان! شاخه هم‌خون جدا مانده من / ارغوان، پنجه خونین زمین / ارغوان، خوشه خون / ارغوان، بیرق گلگون بهار / ارغوان ... شعر خونبار منی.

۵. ۵. حس آمیزی

حس آمیزی از جمله هنر سازه‌هایی است که در محور جانشینی کلمات به وجود می‌آید و چنانکه پیداست برای ایجاد این هنر سازه، لازم است حسی در جای حس دیگر بنشیند تا نوعی بار معنایی جدید را به خواننده القا کند. این کار خود نوعی خروج از نرم عادی زبان است و به اعتقاد فرمالیست‌ها سبب نوعی برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در سخن می‌شود و همین که مخاطب در ادراک آن لحظه‌ای درنگ نماید، شاعر به هدف خویش رسیده است. در شعر ارغوان، در ترکیب وصفی «یاد رنگین» آرایه حس آمیزی وجود دارد و علاوه بر آن «یاد رنگین رفیقان» در بردارنده ایهامی لطیف است که هم حزن و اندوه از دست رفتن رفیقانی را تداعی می‌کند که شاعر روزی خاطرات زیبا و رنگارنگی را با آنها تجربه کرده است و هم آوردن صفت «رنگین» می‌تواند یادآور مرگ دوستانی باشد که در راه آرمان‌های آزادی خواهانه خود جان فدا کرده‌اند و اکنون شاعر در سوگ آنان شعر خونبار می‌سراید و از ارغوان می‌خواهد تا نامشان را بر زبان داشته باشد.

ارغوان، بیرق گلگون بهار! / تو برافراشته باش / شعر خونبار منی / یاد رنگین رفیقانم را / بر زبان داشته باش.

تو بخوان نغمه ناخوانده من / ارغوان، شاخه هم‌خون جدا مانده من!

در این بند، ارغوان و شعر شاعر به گونه‌ای درهم تنیده شده‌اند که گویی هر دو عنصری واحد را تشکیل می‌دهند و شاعر در پایان شعرش می‌خواهد خواننده را به این باور برساند که ارغوان مفهومی نمادین از اشعار اجتماعی شاعر است که به بیرون از زندان راه یافته و باید حقایق سرخ و خونین را بازگو کند که تا کنون شاعر آنها را بر زبان نیاورده است.

۵. ۶. اغراق

از نظر فرمالیست‌ها اغراق نیز به نحوی عدول از نرم زبان عادی است. چه شاعر با بزرگنمایی امری، موضوعی را برجسته می‌کند تا آن را در ذهن مخاطب مهم جلوه دهد و بدین وسیله القای معنی کند. در شعر ارغوان، شاعر بارها برای القای معنی مورد نظر خویش دست به اغراق زده است:

من درین گوشه که از دنیا بیرون است / آسمانی به سرم نیست / از بهاران خبرم نیست / آنچه می بینم دیوار است / آه، این سخت سیاه / آنچه از نزدیک است / که چو برمی کشم از سینه نفس / نفسم را برمی گرداند / ره چنان بسته که پرواز نگه / در همین یک قدمی می ماند... کورسویی ز چراغی رنجور / قصه پرداز شب ظلمانی ست / نفسم می گیرد / که هوا هم اینجا زندانی ست.

در عبارات «من درین گوشه که از دنیا بیرون است / آسمانی به سرم نیست» بیرون بودن از دنیا و آسمانی بر سر نداشتن، توصیفات اغراق آمیزی هستند که تنهایی و اسارت شاعر را به تصویر می کشند. همچنین عبارات «آه این سخت سیاه / آنچه از نزدیک است که نفسم را برمی گرداند» و «هوا هم اینجا زندانی است»، بیانگر عدم آزادی و حاکمیت سکوت و خفقان بر فضای زندگی شاعر است.

۵. ۷. نماد

نماد محصول محور جانشینی واژگان است. نمادگرایان اشیاء و موضوعات جزئی و خرد را دست مایه درک حقایق و معانی عظیم می دانند. در تعریف چدویک از نماد آمده است: در نمادگرایی اشیاء فقط شیء نیستند بلکه نمادهایی از شکل های آرمانی اند که در پس آنها پنهان شده اند (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۷). نماد، احساس و عاطفه را به مخاطب منتقل می کند و در حقیقت «تصویر نمادین، احساس را از درون مخاطب بیرون می کشد. هنگام خواندن یک متن نمادین، نوعی خلأ حسی و عقلی در درون ما به وجود می آید، نمادها احساس گنگی و گمشدگی در ما برمی انگیزند، این در حقیقت یک نوع القای حس است» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۸۲)؛ چنانکه در شعر ارغوان تصاویر متعدد از جمله «آسمانی به سرم نیست / از بهاران خبرم نیست / آنچه می بینم دیوار است»، «کورسویی ز چراغی رنجور / قصه پرداز شب ظلمانی است / نفسم می گیرد / که هوا هم اینجا زندانی است» و «هرچه با من اینجاست / رنگ رخ باخته است / آفتابی هرگز گوشه چشمی هم / به فراموشی این دخمه نینداخته است» احساس یأس، غم، رکود و زوال را به خواننده القا می کند. کاربرد این تصاویر نمادین، فضای شعر را به سوی نمونه ای از یک اثر سمبولیک اجتماعی سوق داده است.

نمادها را استعاره های پر کاربرد تعریف کرده اند و نوعی از آنها را «نمادهای استعاری» دانسته اند که «هم دلالتگر است و هم صورتی طبیعی به همراه دارد» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۸۹)؛ پیکره اصلی این شعر را نمادهای استعاری و پرتکراری همچون شب، بهار، خورشید، صبح، چراغ، شمع و ... تشکیل می دهند که با توجه به روحیه شاعر و نظام فکر و اندیشه او تحلیل پذیرند و فضای اندوه توأم با امیدواری را در شعر ایجاد کرده اند.

۵. ۸. تناقض (متناقض نمایی)

یکی از راه های برجسته سازی زبان، کاربرد هنر سازه متناقض نما (پارادکس) است. این برجسته سازی سبب نوعی آشنایی زدایی و ایجاد درنگ در ادراک معنا می شود. «به اعتقاد فرمالیست ها، شاعر صرفاً با توسل به زبانی متناقض نمایانه قادر است حقیقتی را که مطمح نظرش است بیان کند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۹)؛ چنانکه در این مصراع: تو بخوان نغمه ناخوانده من، در ترکیب وصفی «نغمه ناخوانده» تناقضی آشکار دیده می شود که اندیشه شکل گرفته در ذهن شاعر یعنی سکوت ناخواسته او را به گونه ای برجسته در کلام نمایان می سازد.

در پایان باید گفت چنانکه دیدیم در رویکرد فرمالیستی صورت و محتوای اثر ادبی مستقل از یکدیگر نیستند بلکه محتوا در شکل تبلور می یابد و با بررسی شکل و ساختار یک اثر ادبی می توان به محتوا و درون مایه آن پی برد. نگاه فرمالیستی به این اثر نشان می دهد شگردهای هنری به کاررفته در سطوح مختلف زبان، موسیقی و زیبایی شناسی، رهیافتی است برای رسیدن به آن چیزی که در فکر و اندیشه شاعر جریان دارد. در نگاهی کوتاه و کلی به جدول زیر می توان ویژگی های فرمی و شکلی

شعر ارغوان را به تصویر کشید و برجستگی هر عنصر را در ارتباط با دیگر عناصر با توجه به فراوانی آن نشان داد.

ویژگی‌های فرمی شعر ارغوان						
سامد	زیبایی‌شناسی	سامد	موسیقی	سامد	زبان	
۱	استعاره	--	موسیقی بیرونی: وزن فاعلاتن	۱	کاربرد صفت هنری به جای موصوف	
۷	تشبیه			۱	فراهنجاری در ساخت فعل	
۷	کنایه					
۳۰	تکرار (تکرار آشکار ۹ واژه)	۱۶	قافیه	۱	جابه‌جایی ارکان جمله	
			موسیقی کناری:		۲	باستان‌گرایی
۱	حس آمیزی	۷	ردیف	۱۰	برقراری روابط معنایی میان واژگان	
۴	اغراق	۷	تکرار واج		۱	کاربرد زبان محاوره
۷	نماد (واژگان نمادین)	۲	جناس			
۱	تناقض					

نتیجه

ادبیات هنر تحول صورت‌ها و فرم‌هاست و فرمالیسم مکتبی برای بررسی این صورت‌ها و فرم‌های نو، صورت‌ها و فرم‌هایی که بستر خلق آثار هنری می‌شوند. هنر و ادبیات این قابلیت را دارند که زبان را از محدوده کاربردهای روزمره و ارتباطی فراتر برند و با شگردهای خاصی آن را برجسته کنند و شاعر کسی است که این قابلیت را در خدمت بیان افکار و اندیشه‌ها و عواطف و احساسات خود به کار می‌گیرد. در بررسی فرمالیستی شعر ارغوان، نشان دادیم که ابتهاج این قابلیت‌ها را به کار گرفته و به کمک استفاده از شگردهای زبانی و انواع هنر‌سازها توانسته است به خلق اثری هنری و ماندگار به نام «ارغوان» نائل شود. در این پژوهش زوایای مختلف این اثر در سه بُعد زبانی، موسیقایی و زیبایی‌شناختی بررسی شد. نتیجه این بررسی را می‌توان در موارد زیر بیان کرد:

۱- شعر ارغوان دارای ساختاری منسجم، استوار و هماهنگ است و بی‌شک هماهنگی میان عناصر سازنده آن اعم از زبانی (واژگان، عبارات و نحو)، آوایی (وزن، قافیه و ردیف) و زیبایی‌شناختی (استعاره، تشبیه، کنایه و ...) موجب موفقیت شاعر در انتقال احساس و عاطفه خود به مخاطبان شده است؛ چنانکه در سطح زبانی با به‌کارگیری واژگانی با بار عاطفی منفی چون کورسو، رنجور، فراموشی، رنگ‌رخ‌باخته، زندانی، عزا، داغ و ... و نیز برقراری روابط معنایی مختلف میان واژگان، اندوه و حسرت خود را در نبودن آزادی به‌خوبی نمایانده است. در سطح موسیقایی با انتخاب وزن سنگین و کشیده (فاعلاتن) و در سطح ادبی با طرح تصاویر متناسب با محتوا فضای آکنده از غم و اندوه و حسرت را ترسیم کرده است.

۲- از جمله ویژگی‌های اثر که تأثیری عمیق و ماندگار بر ذهن و اندیشه مخاطب دارد و آن را در نزد او مقبول می‌سازد، یکی استفاده از زبان مخاطب در شعر است که رابطه‌ای صمیمی و نزدیک میان شاعر و مخاطب ایجاد می‌کند و دیگر طرح موضوع تلاش برای آزادی و امید به رهایی است که مفهومی انسانی - اجتماعی، فراگیر و جهان‌شمول است. بر این اساس، اندیشه و فکر اجتماعی شاعر و نیز عاطفه و احساس شخصی او به گونه‌ای درهم‌تنیده، در فرم و ساختار این شعر (در سه

- سطح مورد بررسی) به شایستگی بروز یافته و موجب ماندگاری اثر شده است.
- ۳- در سطح زبانی، شاعر با انحراف از نُرم عادی زبان و به‌کارگیری فراهنجاری‌های واژگانی و برقراری انواع روابط معنایی، همچون تضادها و تناسبات به‌جا، توانسته است از نظر زبانی اثری منسجم و روان خلق کند. همچنین با قراردادن واژه «ارغوان» در جایگاه هسته مرکزی شعر توانسته است مفهوم ذهنی و پیام شعر خویش، یعنی نبودن آزادی و وجود اختناق در جامعه، را به طرزی ماهرانه به مخاطب انتقال دهد؛ به طوری که این روابط، چنان حسی در مخاطب ایجاد می‌کند که او را وامی‌دارد تا به نوعی با شاعر گرفتار در بند، احساس صمیمیت و همذات‌پنداری کند.
- ۴- در سطح موسیقایی، کاربرد هنرمندانه موسیقی درونی و بیرونی، روحیه لطیف و پراحساس شاعر را در ارائه مضمونی اجتماعی آشکار ساخته است. همچنین در سطح آوایی، هماهنگی بین وزن شعر و محتوای آن، با انتخاب بحر رمل، به‌خوبی نشان داده شده است.
- ۵- در سطح زیبایی‌شناختی، استفاده شاعر از انواع شگردهای بلاغی و هنر سازه‌های لفظی و معنایی همچون استعاره، تشبیه، کنایه، تکرار و ... موجب تقویت ارتباط عمودی میان سطرها و بندها، انسجام تصاویر و استواری فرم ذهنی اثر و در نتیجه درک احساس و عواطف شاعر و دریافت معنا و مفهوم شعر وی از سوی مخاطب شده است. استفاده از استعاره و نمادهای استعاری، که وجه غالب شعر را می‌سازد، موجب می‌شود خواننده به ناگفته‌های پنهان در ورای شکل و فرم اثر راه یابد. همچنین کاربرد چشمگیر کنایه و تکرار، شگردی برای بیان تمام آن چیزهایی است که شاعر قادر نیست به صراحت از آنها سخن بگوید.

منابع

۱. ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۶). *تاسیان*، تهران: نشر کارنامه.
۲. احمدی، بابک (۱۳۹۳). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
۳. ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
۴. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴). «درباره زمین»، دفتر هنر، سال ۳، شماره ۵.
۵. پاینده، حسین (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.
۶. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه*، تهران: چشم و چراغ.
۷. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵). *نظریه ادبیات؛ متنی‌هایی از فرمالیست‌های روس ترجمه عاطفه طاهایی*، تهران: اختران.
۸. چدویک، چارلز (۱۳۷۵). *سمبولیسم*، ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
۹. حسن لی، کاووس (۱۳۸۷). «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل»، *فصلنامه نقد ادبی*، س ۱، ش ۲، صص ۳۸-۲۹.
۱۰. حسینی معصوم، سیدمحمد و شیرین آزموده (۱۳۹۱). «بررسی نشانه‌شناسی ساختارگرایی شعر «ارغوان» هوشنگ ابتهاج، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال اول، شماره اول، صص ۳۱-۲۱.
۱۱. روبینز، آر، اچ (۱۳۷۰). *تاریخ مختصر زبان‌شناسی*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز.
۱۲. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
۱۳. _____ (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
۱۴. _____ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.
۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۹۱). *نقد ادبی*، تهران: میترا.
۱۶. صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات (دو جلد)*، تهران: سوره مهر.

۱۷. صهبا، فروغ (۱۳۸۴). «مبانی زیبایی‌شناسی شعر»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره بیست و دوم، شماره سوم (پیاپی ۴۴)، صص ۱۰۹-۹۰.
۱۸. علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران: سمت.
۱۹. عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۳). «موسیقی قافیه در شعر م. سرشک»، پژوهش‌های ادبی، ش ۶، صص ۱۴۶-۱۲۳.
۲۰. فتوحی، محمود (۱۳۹۳). بلاغت تصویر، تهران: سخن.
۲۱. گورین، ویلفرد. ال و دیگران (۱۳۷۷). راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
۲۲. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳). «ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی»، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۱ و ۲، صص ۱۹-۳۴.
۲۳. ولک، رنه (۱۳۸۲). تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید اربابی شیرانی، جلد ۱، تهران: نیلوفر.

