

محراب در قبله گاه فرم

نقدی فرمالیستی بر شعرِ محراب سهراب سپهری

رسول علی اکبری*

چکیده:

آنچه نگارنده در این سطور سعی در بیان آن دارد، شرح اعتقاد فرمالیسم روس است به ادبیت متن ادبی و تلاش این رهیافت برای تشخیص ابزارهایی که زبان ادبی را از زبان روزمره دور و ناآشنا می‌کند؛ و درعین حال، بیان اینکه منتقدین نوامریکایی قائل به وحدت انداموار در شعر بودند، اینکه شعر تناقض نمایی است که منتقد بدون پی‌گیری نیت مؤلف یا الهام از تأثر باید در رفع ابهام‌ها و حل معماهای اندرونی آن بکوشد، تا به درک معنی آن نائل گردد. در ادامه، نگارنده با درنظر داشتن هر دو رویکرد یاد شده، شعر محراب، اثر سهراب سپهری را مورد مذاقه قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، منتقدین نو، ابزارهای ادبی، تصویر، دلالت ضمنی.

محراب

تهی بود و نسیمی.

سیاهی بود و ستاره ای

هستی بود و زمزمه ای.

لب بود و نیایشی.

«من» بود و «تو»یی:

نماز و محرابی.

فرمالیسم روسی که در دهه دوم قرن بیستم ظهور کرد، در مقام یک رهیافت نقادانه با نگاهی جدید به بررسی ادبیات پرداخت. سنت‌های ادبی قبل از فرمالیسم، ادبیات را پدیده‌ای اجتماعی، سیاسی، تاریخی یا اخلاقی می‌دانستند و در تحلیل‌هایشان از متون ادبی، آن‌ها را در رابطه با این علوم بررسی می‌کردند. این فرمالیسم بود که برای اولین بار ادبیات را از قید و بند علمی چون روانشناسی، تاریخ، جامعه‌شناسی و اخلاقیات جدا کرد و به بررسی اینکه ادبیات چیست، اهتمام ورزید. فعالیت فرمالیست‌های روسی در دو مرکز تحقق می‌یافت: یکی حلقه زبان‌شناسی مسکو و دیگری اپویاز. این دو گروه هدفی مشترک دنبال می‌کردند و آن بررسی ادبیات از دیدگاه علمی، همراه با تعیین شیوه‌های خاص برای آن بود.

فرمالیست‌های روس قائل به استقلال پژوهش ادبی بودند؛ به این معنا که با رویکردهایی چون بررسی زندگی نامه مؤلف، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی درحوزه ادبیات مخالفت می‌کردند. در عوض، توجهشان معطوف به امر «ادبیّت»^۱ در ادبیات بود؛ اینکه چه عناصری در متن ادبی، آن را از زبان روزمره متمایز می‌کند:

یاکوبسن تاریخ نگاران ادبیات را به پلیسی تشبیه کرد که برای یافتن مجرم، هر کسی حتی رهگذران را نیز دستگیر می‌کند؛ به همین قیاس، تاریخ نگاران ادبیات نیز چنان می‌پنداشتند که باید هر چیزی، اعم از زندگی روزمره، سیاست، روانشناسی و فلسفه را در حوزه مطالعات خود بگنجانند. (مکاریک ۱۹۹)

به همین سبب بود که فرمالیست‌ها صرفاً با تکیه بر متون ادبی و کنار نهادن حواشی و فضای بیرونی‌ای- که اثر ادبی در آن آفریده می‌شود- به جدا کردن مطالعه ادبی از مطالعه بقیه رشته‌ها اهمیت می‌دادند.

گفتنی است همزمان با روس‌ها، منتقدین نو^۲، نحله‌ای از ادیبان امریکایی نیز در بررسی متون ادبی رهیافتی شبیه فرمالیست‌های روسی پیش گرفته بودند. تکیه آن‌ها بر خوانش تنگاتنگ^۳ متن و بر حذر داشتن خواننده از گرفتار آمدن در «سفسطه نیت مؤلف»^۴ و «سفسطه تأثیر متن»^۵ در نقد متون ادبی، به آن‌ها چهره‌ای علمی داده

1. Literariness 2. New Critics 3. Close Reading 4. Intentional Fallacy
5. Affective Fallacy

بود. اصطلاح فرمالیسم این گروه را هم در بر می‌گیرد، خصوصاً به خاطر اعتقادشان به «وحدت انداموار»^۱ اجزای شعر. به زعم ایشان، معنای شعر نه در نیت مؤلف نهفته است و نه در احساساتی که در خواننده برمی‌انگیزد، بلکه برخلاف این، منتقد با بذل توجه خاص به متن شعر و پرهیز از حواشی یادشده از رهگذر قرائت چندین و چندباره شعر، توجه به آرایه‌های ادبی، تصاویر^۲ و دلالت‌های ضمنی^۳ واژگان است که می‌تواند به معنای واحد شعر نائل شود. منتقدین نو، براین اساس، شعر را کلیتی می‌دانستند که صرفاً اجزای آن در برساختن معنای نهایی آن مشارکت دارند. از پیشقراولان این مکتب می‌توان به جان کرو رنسم^۴، کلینت بروکس^۵ و ی.آ. ریچاردز اشاره کرد.^۶

از واژه‌های کلیدی فرمالیسم روس، اصطلاح «آشنایی زدایی»^۷ است... فرمالیست روسی، اشکلوفسکی^۸ در مقاله خود با عنوان هنر به مثابه تمهید^۹ (۱۹۱۷م.) به این بحث روی آورده است:

این نظریه بر پایه تقابل میان واکنش مبتنی بر عادت و ادراکی نو، میان شناخت مکانیکی و آگاهی نو از چیزها استوار بود... هنر به واسطه تمهید «آشنایی زدایی» عمل می‌کند که اشیاء را ناآشنا و غریب می‌سازد و بر دشواری و کندی یا دیر فهمی فرایند ادراک می‌افزاید؛ زیرا فرایند ادراک فی نفسه غایتی زیبایی شناختی است و این فرایند باید طولانی شود. (مکاریک ۲۰۰)

در حوزه شعر می‌توان شاهد های فراوانی از آشنایی زدایی یافت؛ از آن جمله وقتی رستم درون چاهی می‌افتد که شغاد برای کشتن او کنده است، شاعر غم و غصه و گم شدن خنده از لبان رستم را چنین وصف می‌کند: «وقتی آن کلید گنج مروارید او گم شد» (اخوان ثالث ۸۴). با توجه به بافت شعر و اینکه نوبت غصه رستم آمده است، مروارید می‌تواند استعاره از دندان‌های همچو مروارید وی باشد؛ بدین سان وقتی کلید این گنج مروارید گم شود، دیگر سخن، پیشامد یا دیداری نخواهد بود تا مانند کلیدی لبان از غم به هم فشرده رستم را باز کند و این گنج مروارید (=دندان‌ها) را به همه نشان دهد؛ لذا، شاعر به جای استفاده از

جمله روزمره «رستم در غم فرو رفت و دیگر نخواهد خندید.» با استفاده از زبان ادبی، مدت ادراک جمله را طولانی‌تر کرده است. این طول مدت در درک معنی، هنگامی که معنی کشف شد، لذتی ادبی به خواننده می‌چشاند.

دیگر «ابزارهای ادبی»^۱ همچون مجاز، «تناقض نما»^۲، «تصویرسازی»^۳، وزن، قافیه، جناس، سجع و به‌طور کلی هر ابزاری که زبان شعر را از نرَم زبان روزمره متمایز کند، موجد آشنایی زدایی است.

در نقد شعر محراب (سپهری ۲۱۱ و ۲۱۲) به عناصر مختلفی که این متن را از زبان روزمره متمایز کرده و به آن ادبیت می‌بخشد، توجه شده، و اجزای تشکیل دهنده فرم و ارتباط آن‌ها با محتوای شعر مورد کنکاش قرار گرفته است. میانه:

در سطور شعر نوعی تقابل بین تصویر (یا جزء) اول و تصویر (یا جزء) دوم دیده می‌شود. «تهی» در سطر اول در عبارت «تهی بود» آشنایی زدایی دارد؛ واژه‌ای که به صورت عمده در نقش صفت و با کاربرد مسند ظاهر می‌شود، در این سطر به عنوان اسم بکار برده شده است. این تصرف در محور هم نشینی^۴ نشان از این دارد که تهی بودن آنقدر فراگیر است که حتی نیازی به ذکر موصوف یا نهاد نیست یا اینکه، در این تهیت، اصلاً چیزی نیست که صفت «تهی» آن را وصف کرده یا توضیح دهد.

از طرف دیگر، سطر اول حاوی تناقض نما است: اگر «تهی» پس چرا «بود»، و اینکه اگر تهی بود پس چرا «نسیمی» بود. این تناقض نما به این صورت حل می‌شود که نوعی اغراق در کاربرد واژه تهی گنجانده شده است که معنای سطر را چنین می‌نمایاند: تهیت و بی‌چیزی بسیار فراگیر بود و فقط «نسیمی» می‌وزید.

همین مفهوم در سطر دوم نیز مصداق دارد؛ سیاهی و تاریکی همه جاگیر حضور دارد، لیکن ستاره‌ای روشنایی بخش، در دل این تاریکی، پرتو افشانی می‌کند؛ به این ترتیب در این سطر شاهد تباین^۵ هستیم؛ تباین بین تاریکی و نورافشانی ستاره. این تناقض نما و تباین، معنایی را پرورانده یا به هدفی نزدیک

می شود.

با نگاهی دیگر به جفت سطر^۱ اول به این باور می‌رسیم که دو سطر آغازین مفهومی یکسان در دو مجموعه تصویر متفاوت هستند. محتوای توأمان این دو سطر چنین است که در فضایی بی‌کران از پوچی و تاریکی، نسیمی روشن از امید یافت شد.

در سطر سوم، شاهد دو واژه کلیدی هستیم: «هستی» و «زمزمه». استفاده از واژه «هستی» در این سطر حائز اهمیت است؛ تهی بودگی و تاریکی جفت سطر اول، در سطر سوم، به «هستی» تبدیل شده است و این یعنی پیشرفت از نقطه‌ای به نقطه دیگر؛ عبور از مرحله هیچ بودن، و هست شدن.

هم‌نوا با جفت سطر اول، سطرهای جفت سطر میانی هم دارای محتوایی یکسان هرچند با تصاویر متفاوت هستند. در نظر گرفتن توأمان این دو سطر ما را به این نکته می‌رساند که ارزش تمام «هستی» در «لب» و «عالی‌ترین «زمزمه» در «نیایش» خلاصه شده یا نمود پیدا می‌کند. («هستی» در پرداختن به «زمزمه» همچون «لب» عابدی است «نیایش» گر.) حال باید دید این عابد کیست و این نیایش چیست.

همسو با جفت سطرهای آغازین و میانی، سطرهای جفت سطر پایانی نیز محتوایی یکسان داشته، اما هر سطر تصویرپردازی خاص خود را دارد. به این اعتبار، «من» مساوی با «نماز» و «تو» هم ردیف «محراب» است.

با نگاهی دقیق‌تر روشن می‌شود که این شعر را می‌توان بر اساس دو برش تحلیل کرد: برش افقی، و برش عمودی. برش افقی به معنای تقسیم شعر است به پاره‌های دوتایی جفت سطر که از آن سخن رفت؛ لیکن برش عمودی به تقسیم عمودی هر جفت سطر به دو بخش با یک خط عمودی اشاره دارد:

تهی بود و نسیمی		}
سیاهی بود و ستاره ای		}

۱- اصطلاح جفت سطر در این مقال، به صورت قراردادی، به معنای در نظر گرفتن توأمان دو سطر فرد و زوج پشت سر هم است؛ در این صورت، سطرهای یک و دو جفت سطر اول، سطرهای سه و چهار جفت سطر دوم یا میانی، و سطرهای پنج و شش جفت سطر پایانی هستند.

برش عمودی این جفت سطر بیانگر آن است که نیمه سمت چپ روزنه‌ای از امید (دلالت‌های ضمنی نسیم و ستاره در بافت موجود) را در خود گنجانده است؛ امیدی که در جفت سطر میانی منتهی به هست شدن می‌شود. علاوه اینکه در نیمه سمت راست، «سیاهی» و «تهی»، مفاهیمی همانند، زیر هم قرار می‌گیرند، فلذا مفاهیمی یکسان هستند.

هستی بود و زمزمه‌ای	}	جفت سطر میانی
لب بود و نیایشی		

«هستی» خلق شد؛ لیکن «زمزمه» ای هم در آن حضور دارد. در برش عمودی این جفت سطر شاهد آنیم که «لب» زیر «هستی» قرار می‌گیرد. (به این معنا که تمام «هستی» همچون «لب» ای است در حال «نیایش» و تسبیح.) زیر هم آمدن «زمزمه» و «نیایش» نیز این را می‌رساند که این «زمزمه» (ی جاری در بطن هستی) از جنس «نیایش» هست. اینکه چرا مفاهیمی که در برش عمودی زیر هم قرار می‌گیرند از محتوایی یکسان برخوردارند در بررسی جفت سطر پایانی روشن تر می‌شود.

«من» بود و «تو» یی :	}	جفت سطر پایانی
نماز و محرابی		

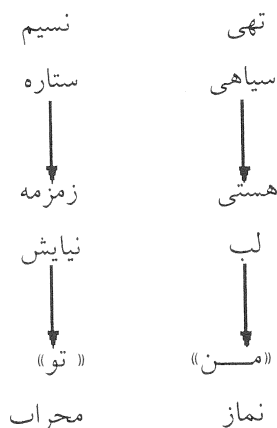
این نکته که در هر جفت سطر محتوای سطور یکسان است؛ هرچند با تصاویر متفاوت، در جفت سطر پایانی به زیبایی نمایان شده است و اصلاً همین جفت سطر است که ما را به این باور می‌رساند. در انتهای سطر اول به علامت: می‌رسیم که نشان می‌دهد سطر دوم معنای سطر اول است؛ به عبارتی، محتوای سطر دوم برابر با محتوای سطر اول است درحالی‌که تصاویر ارائه دهنده این محتوا با هم فرق دارند. در برش عمودی «نماز» زیر «من» قرار می‌گیرد و چنین می‌نماید که هدف از حضور «من» اشاعر

نماز و عبادت است؛ در واقع شاعر با نماز یکی شده است. محراب نیز زیر «تو» قرار می‌گیرد و چنین می‌رساند که مقصود از وجود «تو» نیز جز «پرستیده شدن» (دلالت ضمنی موجود در محراب) نیست.

به‌طور کلی، در برش عمودی بین آن دو جزئی که در هر جفت سطر زیر هم قرار می‌گیرند، رابطهٔ یکسان‌پنداری یا این‌همانی برقرار است. براین اساس، اینکه در جفت سطر میانی «لب» زیر «هستی» واقع شده و با آن یکسان‌انگاشته می‌شود، موجد آرایهٔ انسان‌پنداری است، علاوه‌اینکه «لب» در این سطر مجاز از انسانی در حال نیایش است.

بررسی اصوات در کشف معانی دلالت شده شعر، تدبیری رهگشاست. از این جمله است تکرار واژهٔ «ی» مخصوصاً در پایان سطرها و نیم سطرها که نوعی حس فرازمانی را می‌رساند. به این حس، تکرار «بود» نیز دامن می‌زند. در این معنا، شعر به دورهٔ زمانی خاصی تحدیدپذیر نیست و مفاهیمی فراگیر را القا می‌کند. این در حالی است که «س» در واژهٔ نسیم همخوان سایشی است (ثمره ۸۴) و حین‌اداشدن، مانند خود نسیم که جریان پیدا می‌کند، موجد کشیدگی و جریان می‌شود؛ از این رو، چنین استنباط می‌شود که فرم این واژه با معنای آن همراهی و در شعر زیبایی آفرینی می‌کند.

به همین منوال، در بررسی واژگان شعر عطف توجه به «نسیم» و «ستاره» گویای دلالت‌مندی آن‌هاست: حجم نوشتاری این دو واژه بیشتر از (یا مساوی با) حجم واژه‌های «تهی» و «سیاهی» است؛ گزینش این واژه‌ها، و نه مترادف‌هایشان، نشان از این دارد هرچند تهی بودن و سیاهی غالب است، امید به گسترش قدرت نسیم و پرتوافشانی ستاره هم بسیار است. نگاهی گذرا به برش افقی و عمودی شعر بدین صورت است:



برش افقی جفت سطرها دال بر این است که شعر در جفت سطر اول هیچ بودن؛ در جفت سطر دوم هست شدن؛ و در جفت سطر سوم مرحله و هدف اعلامی هستی، یعنی «نماز» و پرستش عابد در مقابل معبود را به تصویر می‌کشد. در واقع، شعر از «تهی» شروع می‌شود و به «محراب» ختم می‌شود؛ یعنی از نیستی به طرف هدف والای هستی، که همان پرستش باشد (دلالت ضمنی واژه محراب)، در حرکت است. اینکه شعر به «محراب» ختم می‌شود با عنوان شعر هم‌خوانی دارد و هدف کلی شعر را هدف کلی پیدایش و آفرینش بیان می‌کند.

نتیجه‌گیری:

آنچه در این سطور ذکر شد نقدی فرمالیستی بود بر شعر محراب. در این خوانش نقادانه، به توصیه فرمالیست‌ها، پژوهش‌های تاریخی پیرامون پیدایش این شعر به کناری نهاده شد، انگیزه‌های شخصی شاعر در باب تصنیف آن مورد کنکاش قرار نگرفت، و از تأثرات خوانندگان و احساساتی که این شعر ممکن بود در آن‌ها برانگیزد، سخنی به میان نیامد. بلکه کاملاً بر خلاف رویه معهود، واژگان و دلالت‌های ضمنی آن‌ها، آرایه‌ها یا ابزارهای ادبی، صناعات آشنایی زدا، تصاویر، علایم سجاوندی و دیگر مواردی که جزو دستورالعمل‌های منتقدین نو برای دستیابی به معنای واحد شعر است در کانون توجه قرار داده شد. براین اساس روشن است که کاربست این

دستورالعمل‌ها، خواننده/منتقد را در جُستن معنای شعر توانمند ساخته، بار گران پژوهش‌های تاریخی، روان‌شناختی، اجتماعی، اخلاقی را از دوش وی برمی‌دارد و به طریق اولی وی را از بررسی دریافت‌های شخصی خوانندگان معاف می‌نماید. نقد فرمالیستی رهیافتی است که بکارگیری اصولش باب نامکشف معنای شعر را بر همگان می‌گشاید.

فهرست منابع:

- اخوان ثالث، مهدی (م. امید). سه کتاب. تهران. نشر زمستان، ۱۳۷۴.
- پاینده، حسین. گفتمان نقد. تهران: انتشارات روزنگار، ۱۳۸۲.
- ثمره، یدالله. آواشناسی زبان فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۸.
- سپهری، سهراب. هشت کتاب. تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۳.
- مکاریک، ایرنا ریما. دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهراں مهاجر، محمد نبوی. تهران: آگه، ۱۳۸۳.

-Bressler Charles E. Literary Criticism, An Introduction to Theory and Practice. 4th ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2007.

-Selden, Raman & Peter Widdowson. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. 3rd ed. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.