

Technique as the Tool for Discovering and Creating Meaning in William Wordsworth's "It is a Beauteous Evening" and Shamloo's "Lohe Goor"

Amirhossein Sadeghi 

Assistant Professor of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran. Email: asadeghi51@gmail.com

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Article history: Received 25 Dec 2025 Received in revised form 15 Jan 2026 Accepted 17 Feb 2026 Published online 04 Apr 2026 Keywords: Form, Technique, New Criticism, Meaning, Wordsworth, Shamloo, Lohe Goor.	The dichotomy of form and meaning has long been a matter of argument among scholars. Before the twentieth century it was believed that form is decorative. In the early decades of the twentieth century, with the rise of Russian Formalism and the American New Criticism, form moved to the centre of the field of literary criticism. For the formalists form and technique was the essence of art. Russian formalists believed that only form deserved to be investigated; meaning for them was not significant. To the American New Critics, however, form helped to discover meaning. Without form, they suggested, meaning could not be flourished and developed. The present article is going to explore the importance of form and technique using the New Critical strategy of close reading of two poems: One by William Wordsworth's poem "It is a Beauteous Evening" and the other Ahmad Shamloo's "Lohe Goor" (Epitaph). Based on Mark Schorer's article "Technique as Discovery" the forms of the poems are analyzed. It is suggested that in the poems meaning is both dependent on form and created by it. Any other form than the ones developed by the authors could lead to completely different meanings. The poems are organically held together by pivotal figures which are extended all through the poem controlling and developing the major themes of the poems.
Cite this article: Sadeghi, A. (2026), Technique as the Tool for Discovering and Creating Meaning in William Wordsworth's "It is a Beauteous Evening" and Shamloo's "Lohe Goor". <i>Rhetoric and Grammer Studies</i>, 16 (1). 92-107. DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2026.15010.1771	
	© The Author(s) DOI: 10.22091/jls.2026.15010.1771 Publisher: University of Qom

Introduction

Poets, like philosophers, have always sought to discover the meaning of life. However there is a succinct difference in the way these two groups convey their ideas. Literary critics refer to these difference as form i.e. the various literary techniques poets use to both convey their meaning and affect their readers as much as possible. Therefore, the study of form is tantamount to delicate analysis of literary techniques used in works of art to reveal how a work achieves its aim of catching the attention of the audience. In twentieth century the New Critics underscored the form and its significance in distinguishing literary texts from other forms of written texts. The present article relies on a prominent figure of American New Criticism to investigate the importance of form in creating meaning in a literary work.

Materials and Methods

Relying on the fundamental theories of Formalist literary critics, and applying them to two poems from English and Persian literature, the article tries to verify and explain the meaning of form and its significance in creating the meaning. It has used descriptive-analytical method to investigate how meaning and form are interwoven.

Research Findings

Mark Schorer's Technique as Discovery borrows Shklovsky's article Art as Technique to discuss the role of form not only in making literary text different from other forms of writing but also in creating the meaning of any work of art. Techniques used by authors problematise ideas and concepts in literary works through the tension they create in a work. What makes a literary work different from other works is the several layers of opposite meanings created in the former which is absent in the latter. A critic's job is to discover and analyse those techniques which give rise to these tensions in a specific text.

Discussion of Results and conclusion

Poetry is never fully understood without delving into its form. Form, beyond discovering meaning, is inevitably influential on creating meaning. Both Wordsworth and Shamlou, through their specific poetic forms have created multi-layered meaning in their poems. Form has contributed not only to giving rise to meaning but also to save it from being narrow and restricted.

بررسی تأثیر صناعات بلاغی به عنوان ابزار کشف و خلق معنی در دو شعر «چه غروب دل انگیزی» سروده ویلیام وردزورث و «لوح گور» احمد شاملو

امیرحسین صادقی 

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: asadeghi51@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۰۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵	با آغاز قرن بیستم و تخصصی شدن علوم در دانشگاه‌ها از یک سو، و هجوم اندیشه‌های متزلزل‌کننده بنیان‌های فکری دوره مدرن در مغرب زمین از سوی دیگر، اندیشمندان ادبیات را واداشت تا مرز دنیای ادبیات را از دنیای بیرون متمایز کنند و آن را دنیایی مستقل بدانند یا در حکم موجودی قائم به ذات تلقی کنند. این شکل جدید مطالعه ادبیات با نام کلی فرمالیسم شناخته می‌شود و دو شاخه اصلی فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی یا «نقد نو» دارد. فرم را می‌توان تمام صناعات یا فنون ادبی دانست که شاعر در اثر خود به کار می‌گیرد تا معنا را منتقل کند و بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد. در نوشته پیش‌رو، با بهره‌گیری از شیوه توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر دو مقاله کلیدی فرمالیسم، «هنر به مثابه صنعت» (۱۹۱۷) نوشته ویکتور شکلوفسکی و «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۷) نوشته مارک شورر کوشیده شده اهمیت فرم و صنعت در کشف و خلق معنی بررسی شود. دو اثر یکی از شعر انگلیسی و دیگری از شعر فارسی انتخاب شده‌اند. شعر «غروبی بس دل انگیزی» نوشته ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک انگلیسی، است. دلیل انتخاب این شعر این است که شاعران رمانتیک شعر را نه «بژه‌ای قائم به ذات، بلکه بیان احساسات شخصی شاعر می‌دانند؛ از این رو، اعمال نظر فرمالیست‌ها بر این شعر ظرفیت‌ها آن‌ها را روشن خواهد کرد. شعر «لوح گور» از احمد شاملو هم به عنوان نمونه‌ای از شعر فارسی، اهمیت فرم در ایجاد و کشف معنی در شعر را نشان می‌دهد. بررسی پیش‌رو نشان داد که صناعات موجود در شعر فراتر از کمک به کشف معنا، عامل اصلی خلق معنا هستند. صناعات همچون الماسی درخشان راه نویسنده و خواننده را به سوی معنی می‌گشایند؛ هرچند صنعت بر مسیر، نور می‌تاباند، ولی تعیین‌کننده انتهای مسیر نیست، بلکه با ایجاد تنش در شعر به بازبودن مسیر معنای شعر کمک می‌کند.

کلیدواژه‌ها:

صناعت، فرمالیسم، شاملو، وردزورث، محتوی تحقیق یافته.

استناد: صادقی، امیرحسین. (۱۴۰۵). «بررسی تأثیر صناعات بلاغی به عنوان ابزار کشف و خلق معنی در دو شعر «چه غروب دل انگیزی» سروده ویلیام وردزورث و «لوح گور» احمد شاملو». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دوره ۱۶. شماره ۱. صص: ۱۰۷-۹۲.

<https://doi.org/10.22091/jls.2026.15010.1771>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه قم

۱) مقدمه

بسیاری از شاعران بزرگ همچون فیلسوفان در پی کشف معنای زندگی بوده‌اند و برای پیشبرد هدف خود از زبان استفاده کرده‌اند. تنها تفاوت میان شاعران و فیلسوفان نحوه استفاده از زبان است. منتقدان و نظریه‌پردازان ادبیات این تفاوت را با نام «فرم» یا «شکل» تعریف کرده‌اند. تا پیش از قرن بیستم در محافل ادبی و علمی دنیای غرب توجه جدی به فرم نمی‌شد. گاه فرم را به سطح یک ظرف برای گنجاندن محتوای شعر در آن فرومی‌کاستند و گاه نیز آن را تا حد زیبایی ظاهری یا تزئین شعر تقلیل می‌دادند، اما از اوایل قرن بیستم این روند تغییر یافت و فرم به بخش اصلی مطالعات ادبیات و به خصوص مطالعات شعر تبدیل شد. اگرچه ممکن است برداشت‌های به نسبت گوناگونی از معنای کلمه فرم وجود داشته باشد، ولی با اندکی مسامحه می‌توان آن را تمام تکنیک‌ها یا فنون ادبی دانست که شاعر در اثر خود به کار می‌گیرد تا بیشترین تأثیر را - یا همان چیزی که ادگار آلن پو به آن «تأثیر واحد» (پاینده، ۱۳۸۲: ۶۳) می‌گوید - بر مخاطب بگذارد و دیدگاه خود را به بهترین شکل ممکن منتقل کند؛ بنابراین، مطالعه فرم مترادف بررسی دقیق و موشکافانه فنون و صناعاتی است که شاعر برای خلق معنی به خدمت می‌گیرد. دیگر رابطه فرم و معنی رابطه ظرف و مظروف نیست، بلکه ارتباطی پویا و دوسویه است. برای فهم هر کدام ناگزیر از بررسی دیگری هستیم. این همان دیدگاهی است که شک洛夫سکی در مقاله مشهور خود با «هنر به مثابه فن» (۱۹۱۷) مطرح کرده است؛ به همین دلیل، شفیع کدکنی تأکید می‌کند در ترجمه عنوان این مقاله برای کلمه تکنیک باید واژه‌ای را گذاشت که «بتواند تمام شگردها و ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۸: ۴)، ولی از این مهم‌تر موضوعی است که مارک شورر در مقاله‌ای با عنوان «صناعت ابزار کشف» (۱۹۴۷) در واکنش به نوشته شک洛夫سکی طرح می‌کند. از نظر شورر تکنیک برای هنرمند همچون الماسی درخشان به هنرمند کمک می‌کند با تیزبینی و بصیرت حقیقت را کشف کند. می‌توان به نظریه شورر خواننده را نیز افزود که با بررسی صناعات اثر لایه‌های معنایی جدیدی را در اثر کشف می‌کند. در مقاله پیش‌رو با تکیه بر آرای فرمالیست‌های روس و منتقدان جدید آمریکا تلاش می‌شود اهمیت فرم و نحوه بررسی آن برای کشف معنی با تمرکز بر شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز»، سروده ویلیام وردزورث، شاعر دوره رمانتیک، و شعر «لوح گور»، سروده احمد شاملو، بررسی شود.

۲) مبانی نظری پژوهش

ام‌اچ آبرامز در کتاب «آینه و چراغ» (The Mirror and the Lamp) جریان‌های نقد در ادبیات را به چهار دسته یا گرایش تقسیم می‌کند. اینکه منتقد در کار خود نسبت متن با چه چیزی را در اولویت قرار می‌دهد مبانی آبرامز برای این دسته‌بندی است. «چهار عنصر در وضعیت کلی هر اثر هنری متمایز و برجسته می‌شوند ... اول خود اثر هنری ... دوم هنرمند ... سوم ... عالم هستی ... و چهارم ... مخاطب» (Abrams، ۱۹۵۳: ۶). او قائل به چهار گرایش «محاکاتی یا تقلیدی» (Mimetic) (همان، ۸)، «عمل‌گرایانه» (Pragmatic) (همان، ۱۴)، «ابراز‌گرایانه» (Expressive) (همان، ۲۱) و «عینی» (Objective) (همان، ۲۳) است. در گرایش «محاکاتی یا تقلیدی» تمرکز منتقد بر رابطه متن با دنیای بیرون اثر است. ارزش متن به میزان وفاداری نویسنده و نحوه انعکاس دنیای بیرون است و البته، معنای دنیای بیرون نیز برای هر منتقد معنای متفاوتی دارد. افلاطون دنیای بیرون را فاقد ارزش و حقیقت می‌دانست و به تبع آن، اثر ادبی را هم بی‌ارزش و حتی مخرب تلقی می‌کرد، ولی رئالیست‌های قرن نوزدهم انعکاس دقیق دنیای بیرون را ارزشمندترین هدف هنر می‌دانستند. در گرایش

«عمل‌گرایانه» منتقد توجه خود را به رابطه متن و مخاطب معطوف می‌کند. از همان ابتدای تاریخ نقد فیلسوفان و منتقدان دغدغه تأثیر متن بر ادبیات را داشته‌اند. افلاطون شعر را منحرف‌کننده ذهن جوانان می‌دانست، ولی ارسطو معتقد به نقش سازنده و مثبت شعر داشت. گرایش «ابرازگرایانه» بر رابطه متن و نویسنده اثر تأکید دارد. تمرکز اصلی منتقد در این دسته بررسی نحوه خلق اثر هنری، شناخت ذهن و احساسات شاعر، و تبیین معنی و کارکرد تخیل هنری است. گرایش «عینیت‌گرا» متمرکز بر رابطه متن با خود متن است؛ به عبارت دیگر، منتقد «عینیت‌گرا» همه روابط قبلی را برون‌گرا می‌داند و بر روابط درون خود متن تأکید می‌کند. از منظر نقد «عینیت‌گرا» اصیل‌ترین و مطمئن‌ترین راه برای شناخت معنای متن رجوع به خود متن و جداکردن آن از روابط بیرونی است.

اگرچه نمی‌توان این گرایش‌ها را مطلق دانست، ولی در هر دوره یکی از آن‌ها گرایش غالب بوده است. در قرن هجدهم، تحت تأثیر نظریات هوراس، گرایش «عمل‌گرایانه» و در اوایل قرن نوزدهم هم‌زمان با ظهور مکتب رمانتیسم گرایش «ابرازگرایانه» مقبول واقع شده بودند. در قرن نوزدهم نقد ادبی بیشتر مبتنی بر رابطه ادبیات با دنیای بیرون از آن، از جمله زندگی شخصی نویسنده و جامعه بیرون، بود. در شناخت و بررسی آثار ادبی خود متن اثر ادبی در درجه دوم یا حتی چندم اهمیت قرار داشت؛ به گونه‌ای که، «ادبیات تابعی از تاریخ و اوضاع اجتماعی و شخصیت مؤلف محسوب می‌شد» (پاینده، ۱۳۹۸، ج ۲: ۲۶)، ولی با آغاز قرن بیستم و تحت تأثیر تخصصی شدن علوم در دانشگاه‌ها از یک سو، و هجوم اندیشه‌های متزلزل‌کننده بنیان‌های فکری و هویتی دوره مدرن در مغرب زمین از سوی دیگر، اندیشمندان حوزه ادبیات را واداشت تا مرز دنیای ادبیات را از دنیای بیرون متمایز کنند و آن را دنیایی مستقل یا در حکم «ابژه‌ای قائم‌به‌ذات» (پاینده، ۱۳۹۸، ج ۲: ۲۸) بدانند؛ از این رو، مطالعات ادبیات و نقد ادبی بر بررسی خود متن ادبی مستقل از دنیای بیرون متمرکز شدند. این شکل جدید مطالعه ادبیات با نام کلی «فرمالیسم» شناخته می‌شود و دو شاخه اصلی فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی یا «نقد نو» دارد. دغدغه اصلی فرمالیست‌های روسی کشف «ادبیت» یا آن ویژگی‌هایی است که متن ادبی را از دیگر متون متمایز می‌کند. از نظر آنان ادبیت در یک اثر از راه استفاده درست شاعر یا خالق اثر ادبی از صناعات ادبی است که خود درنهایت، به ویژگی خاص دیگر آثار ادبی یعنی «آشنایی‌زدایی» منجر می‌شود. فرمالیست‌های روس فرم را اساس و بنیان اثر ادبی می‌دانند و ارزش اثر ادبی یا هنر نویسنده آن را در فرم آن اثر جست‌وجو می‌کنند و قائل به اهمیت محتوی یا معنی نیستند. از نظر آنان این ویژگی اثر ادبی باعث می‌شود به جای آنکه مخاطب به دنیای بیرون (محتوی) ارجاع داده شود به خود متن یا وجه زیباشناختی آن توجه کند. رومن یا کوپسن می‌گوید: «حضور شاعرانگی زمانی احساس می‌شود که کلمه خود کلمه باشد و نه بازنمایی صرف یک شیء {در دنیای واقعی}» (Berten، ۲۰۲۴: ۳۱).

منتقدان نو یا فرمالیست‌های آمریکایی در مستقل دانستن متن از دنیای بیرون با هم‌تایان روس خود هم‌نظر هستند، ولی معنی را نیز بخش مهم و تفکیک‌ناپذیر از شکل اثر هنری می‌دانند. آن‌ها هم معتقدند که کار اصلی منتقد تمرکز بر شکل یا فرم اثر است، ولی این امر ناگزیر منتج به کشف معنای نهفته یا «معنای واقعی» (همان، ۳۰) در متن می‌شود. فرم معنی را پرورش نمی‌دهد، بلکه آن را خلق می‌کند. به قول تی اس الیوت، رابطه فرم و معنی در شعر از راه توجه شاعر به «ما به‌ازای عینی» در شعر است. مراد الیوت از «ما به‌ازای عینی» استفاده از ابزار شاعرانه برای انتقال احساسات به زبان شاعرانه به خواننده است: «مجموعه‌ای از اشیاء، یک موقعیت یا زنجیره‌ای از وقایع که می‌توانند چهارچوبی برای یک احساس خاص باشند» (همان، ۱۳-۱۴). شاعر به جای آنکه به صورت مستقیم و صریح احساسات خود یا شخصیت‌های

شعرش را برای خواننده توضیح دهد با استفاده از تمهیدات ادبی ملموس، خواننده را شریک این احساسات می‌کند. اهمیت دیگر شکل یا فرم اثر ادبی ایجاد «وحدت انداموار» در اثر هنری و یکپارچگی در آن است؛ به گونه‌ای که، تک‌تک اجزای یک اثر در خلق معنی سهیم هستند. از نظر «نقدان نو» مؤثرترین تمهیدها در استوار ساختن فرم در متن ادبی آن دسته از صناعات ادبی هستند که در متن ایجاد «تنش» می‌کنند؛ به این معنا که، اجازه نمی‌دهند متن معنای سهل‌الوصول و تک‌بعدی داشته باشد. ابهام، پارادوکس (متناقض‌نما)، طنز (آیرونی) و صنعتی از این دست به نویسنده کمک می‌کنند تا لایه‌های مختلف معنایی در متن ایجاد کند و آن را از تک‌معنایی، که از خصلت‌های مخصوص متون علمی و گزارشی است، نجات می‌دهد.

از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نوشته‌ها در باب اهمیت صنعت دو مقاله «هنر به مثابه صنعت» (۱۹۱۷) نوشته ویکتور شک洛夫سکی و «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۸) نوشته مارک شورو هستند. مقاله شک洛夫سکی پایه‌گذار فرمالیسم روسی است و مقاله شورو رجلی نظریات شک洛夫سکی در قامت «نقد نو» آمریکایی است. شک洛夫سکی در مقاله خود تأکید می‌کند که ما در زندگی روزمره دچار «عادت‌زدگی» (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰) می‌شویم و همین امر باعث می‌شود که ادراکمان «ریاضی‌وار» شود؛ به این معنا که، نشانه‌ها به خودی خود اهمیت ندارند، بلکه نماد چیزی فراتر از خود می‌شوند. از نظر شک洛夫سکی در زبان شعر برعکس زبان ریاضی نشانه‌ها، یعنی همان واژگان، به گونه‌ای به کار می‌روند که دیگر نماد چیزی فراتر از خود نیستند، بلکه خودشان دارای اهمیت می‌شوند؛ به گونه‌ای که، مخاطب فقط به خود واژگان توجه می‌کند. هدف شاعر از این کار از بین بردن «عادت‌زدگی» و «زنده کردن حس زندگی است ... هنر هست تا همه چیز احساس شود ...» از نظر شک洛夫سکی هدف هنر این است که «اشیا ناآشنا شوند ...» به باور او هنر راهی برای «تجربه کردن وجه هنری اشیاست. خود اشیا اهمیتی ندارند» (همان، ۲۰). بر این اساس، از دیدگاه فرمالیست‌های روس زبان شعر یا صناعات به کار گرفته شده توسط شاعر هدف شعر را محقق می‌کنند؛ به همین دلیل، هم به نظر آن‌ها محتوی یا معنای شعر موضوعیت ندارد.

مارک شورو نقطه عزیمت نظر خود را همان اعتقاد به ضرورت توجه به صنعت به عنوان جوهره اثر قرار می‌دهد، ولی یک گام از فرمالیست‌ها فراتر می‌رود. شورو محتوی یا معنی را حائز اهمیت می‌داند، اما تفسیر خاصی از این دو واژه دارد. به نظر شورو پرداختن به «محتوای صرف» هیچ نسبتی با بررسی هنر ندارد. بررسی هنر زمانی معنی دارد که به صناعات یک اثر پرداخته شود. به اعتقاد او «تجربه نویسنده» زمانی به هنر تبدیل می‌شود که با تکیه بر صناعات هنری به «محتوای تحقق‌یافته یا هنر» (شورو، ۱۳۷۰: ۵۶) تبدیل شود. نکته مهم دیگر در مقاله او اهمیت معنا در نظر شورو است. در نزد شورو معنایی که از طریق اعمال مو شکافانه صنعت بر تجربه حاصل می‌شود «غنی، پرطنین با بازتابی فراگیر» خواهد بود (همان: ۵۶).

در مقاله پیش‌رو تلفیقی از هر دو نظریه فرمالیسم روسی و «نقد نو» به کار برده می‌شود تا هم جنبه زیبایی‌شناختی و هنری مورد نظر فرمالیست‌های روسی در شعر مطالعه شده تبیین شوند و هم با تکیه بر دیدگاه‌های «نقد نو»، نحوه خلق معنی از طریق فرم اثر توضیح داده شود. حسن دیدگاه اول این است که علاوه بر شناخت خود اثر به رابطه ساختاری آن با آثار دیگر هم کمک می‌کند. و دیدگاه دوم از محدود شدن صرف در شکل فراتر می‌رود و به کشف معنی و هستی‌شناسی نویسنده و حتی زمانه او کمک می‌کند. به کار بستن رویکرد فرمالیستی در تحلیل اشعار رمانتیک و به ویژه اشعار

وردزورث از این رو می‌تواند اهمیت داشته باشد که نوعی تعارض میان نظریهٔ فرمالیستی و رمانتیک‌ها در باب هدف شعر وجود دارد. رمانتیک‌ها و به‌ویژه ویلیام وردزورث شعر را محملی برای بیان احساسات و عواطف شخصی نویسنده می‌دانند؛ به‌همین دلیل، هم معمولاً گوینده یا راوی شعر و نویسنده را بر هم منطبق می‌دانند، اما «منتقدین نو» با تأسی از تی اس الیوت (T.S. Eliot) (۱۸۸۸-۱۹۶۵) شعر و ادبیات را امری غیر شخصی یا حتی «گریز از احساسات» (an escape from emotion) (Norton Anthology، ۵۰۵۳:۲۰۲۴) شخصی می‌دانند و به‌همین سبب، هم نسبتی میان زندگی شخصی شاعر و معنی اثر نمی‌بینند. الیوت در مقالهٔ معروف خود «سنت و قریحهٔ فردی» (Tradition and Individual Talent) این گونه استدلال می‌کند که «اینکه شاعر، فردی شایان توجه و به هر طریق متمایز از دیگران است، به دلیل عواطف شخصی او ... نیست ... بنابراین، باید پذیرفت که فرمول "عاطفهٔ فرایاد آمده در حالت آرامش" فرمولی نادقیق است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۷۸). عبارت «عاطفه فرایاد آمده در حالت آرامش» دقیقاً همان چیزی است که وردزورث در «مقدمه» (Preface) بر کتاب / شعار غنایی (Lyrical Ballads) (۱۸۰۰) به‌عنوان سرچشمهٔ شعر از آن یاد می‌کند؛ بنابراین، از نظر وردزورث شناخت شعر به‌ناچار، از مسیر شناخت عمیق شاعر می‌گذرد، اما الیوت و به‌تبع او «منتقدان نو» شعر را موجودی مستقل از شاعر می‌دانند که برای درک و شناخت آن هیچ نیازی به آگاهی از احساسات مؤلف اثر نیست؛ از این رو، به کار بستن «نقد نو» برای بررسی یک اثر رمانتیک، به‌خصوص شعری از بنیان‌گذار این مکتب که نظریهٔ شعری او در تضاد کامل با نظریات مکتب «نقد نو» است، می‌تواند برای سنجیدن مفروضات اساسی این مکتب نقد سنگ محکی مناسب باشد.

روش اصلی تحلیل شعر در این نوشته همان «قرائت جزء به جزء» (close reading) است که «منتقدان نو» به‌عنوان شیوهٔ مدنظر خود برای تفسیر و فهم معنی آثار ادبی پیشنهاد می‌کردند. این روش سلبی و ایجابی است؛ از یک سو، منتقد از دو لغزش باید پرهیز کند: «لغزش قصد نویسنده» و «لغزش احساسات خواننده» به این معنا که، هنگام تفسیر اثر منتقد باید مراقبت کند تا نه نیت نویسنده از نوشتن اثر و نه احساس شخصی خواننده (چه خود او در مقام خواننده و چه دیگر خوانندگان) بر فرآیند بررسی علمی اثر تأثیر نگذارد؛ از سوی دیگر، منتقد همچون یک دانشمند با ابزار علمی در اختیار خود متن را با دقت عینی بررسی می‌کند و گام به گام به کشف معنی نزدیک می‌شود.

۳) روش پژوهش و اهداف

هدف اصلی از نگارش مقالهٔ پیش‌رو تبیین تأثیر فرم اثر بر کشف و خلق معنی در اثر هنری، از جمله شعر، است. تلاش شده است تا با تکیه بر متون بنیادین نظری در نقد ادبی فرمالیسم، به‌ویژه نقد ادبی نو، و با به کار بستن این اصول نظری بر دو شعر از ادبیات فارسی و انگلیسی هم معنای فرم بررسی و توضیح داده شود و هم چگونگی اثرگذاری فرم بر کشف و خلق معنی بررسی شود. این مقاله با بهره‌گیری از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بر آن است تا درهم تنیدگی فرم و معنی را در شعر با استفاده از قرائت جزء به جزء بکاود.

۴) پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ویلیام وردزورث و اشعارش بسیار نوشته‌اند، چه در باب ویژگی شعرهایش به‌عنوان یک شاعر رمانتیک، چه دربارهٔ نوآوری یا حتی بدعت در سبک شعر گفتن، و چه در باب نظریه‌های او دربارهٔ شاعر و زبان شعر. شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز» نیز همیشه توجه برانگیز بوده است. از جمله نوشته‌های متقدم‌تر مورد این شعر، نقد کلیانس

بروکس از پیشروان «نقد نو» است. تمرکز بروکس بر «تنش» موجود در شعر با تکیه بر ایهام موجود در کلمه breathless (از نفس افتاده) است که هم‌زمان هم دلالت بر بی‌صدایی و هم بر شور و هیجان فراوان دارد؛ البته، بیشتر بر این نکته تأکید می‌کند که این کلمه به خواننده کمک می‌کند تا آماده پذیرش ادامه شعر شود، ضمن آنکه همین کلمه باعث درهم تنیدگی ابتدا و انتهای شعر در حکم یک ساختار منسجم می‌شود. (Brooks: ۱۹۴۷). اگرچه بروکس توجهی درخور به فرم این شعر کرده است، اما در بررسی نقش انسجام‌بخش و معنی‌ساز صناعات ادبی ناموفق بوده است. ضمن آنکه وی از صناعت لایتوتیز، که نقشی کلیدی در آفرینش معنی در این شعر دارد، کاملاً غفلت کرده است. ریچارد کورتون (Richard Coureton) (۲۰۲۰) با رویکرد نقد زمان‌محور با تقسیم‌بندی زمان به چهار دسته خطی، دوار، گرانشی، و نسبی سعی کرده است این چهار زمان را با وزن موجود در این شعر بررسی و تأثیر آن بر فرم و درنهایت، بر معنی شعر را بررسی کند. کورتون به خوبی توانسته اهمیت وزن را در این شعر واکاوی کند، اما نتوانسته است از وزن شعر فراتر رود. محدودیت اصلی خوانش او از این شعر محدود شدن به وزن شعر و نادیده گرفتن صناعات دیگر است.

(۵) بحث و بررسی

«غروبی بس دل‌انگیز»

It is a beauteous evening, calm and free,
The holy time is quiet as a Nun
Breathless with adoration; the broad sun
Is sinking down in its tranquillity;
The gentleness of heaven broods o'er the Sea;
Listen! the mighty Being is awake,
And doth with his eternal motion make
A sound like thunder—everlastingly.
Dear child! dear Girl! that walkest with me here,
If thou appear untouched by solemn thought,
Thy nature is not therefore less divine:
Thou liest in Abraham's bosom all the year;
And worshipp'st at the Temple's inner shrine,
God being with thee when we know it not. (Norton Anthology, 899:2024)

شامگاه زیبا و آرام و پاکیزه‌ای است؛

این وقت مقدس بی‌صداست، همچون راهب‌هایی که

از غایت عبادت از نفس افتاده؛ آفتاب عالم‌تاب

فرومی‌نشیند و برمی‌آساید؛

آرامش آسمان بر دریا گسترده است:

گوش فرادار! آن موجود مقتدر بیدار است؛

و با جنبش ابدی‌اش برمی‌آرد

بانگی همچو تندر؛ بی‌وقفه تا ابد.

. کودک دل‌بندم! دختر عزیزم! که در اینجا با من گام برمی‌داری،

اگر ظاهراً عقل ثقیل فرونرفته‌ای،

سرشت هیچ از تقدس کمتری برخوردار نیست:

سرتاسر سال در آغوش ابراهیمی،

و در ضریح اندرونی معبد قدس‌الافداس به عبادت مشغولی

و خدا با توست، ولی ما نمی‌دانیم (همتی، ۱۳۸۴: ۱۵).

«غروبی بس دل‌انگیز»: شعر رمانتیک، قالبی نو، زبانی نو

ویلیام وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) بنام‌ترین شاعر و از بنیان‌گذاران مکتب شعری رمانتیسیسم در انگلستان است. در تبیین و توصیف شعر رمانتیسم معمولاً، نخستین موضوعی که توسط پژوهشگران تاریخ ادبیات مطرح می‌شود تفاوت و حتی تعارض دیدگاه نویسندگان این دوره با نویسندگان مکتب نئوکلاسیسیسم انگلستان است. هم وردزورث و هم دیگر چهره‌های شناخته‌شده مکتب رمانتیسم در نظریه و در سرودن شعر و دیگر آثار ادبی به دنبال فاصله گرفتن و مرزبندی با شعر و نظریه شعری نئوکلاسیک بودند. ویژگی‌های متعددی آثار رمانتیک را از آثار دوره پیش از خود متمایز می‌کند، ولی برجسته‌ترین خصیصه شعر رمانتیک، که در مسیر هدف این مقاله نیز هست، تأکید بر زبان ساده و دوری گزیدن از پیچیدگی‌های رایج در شعر دوره نئوکلاسیک است. بر مبنای نظریه هنری پذیرفته شده در دوره نئوکلاسیک، شعر بیشتر در حکم یک حرفه یا مهارت بود که بهترین مسیر برای تسلط در آن شاگردی کردن نزد گذشتگان و قدما و آموختن از آنان بود؛ در این میان، مهم‌ترین موضوعی که از استادان گذشته باید آموخته می‌شد تسلط بر صناعات ادبی گوناگون و به کارگیری چیره‌دستانه آن در شعر بود. ضمن آنکه در همین دوره زبان شعر از زبان مردم عادی متمایز شناخته می‌شد و بر فاصله میان این دو زبان تأکید می‌شد. از نخستین مؤلفه‌های نظریه شعری در نزد رمانتیک‌ها و به‌ویژه وردزورث دوری از مغلق‌گویی، طرد «زبان شاعرانه» دوره پیش از خود و استفاده از «زبانی که واقعاً مردم به کار می‌بردند» (Abrams, 1993: 127) بود.

شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز» در سال ۱۸۰۲ سروده شده و در سال ۱۸۰۷ منتشر شده است. این شعر در قالب کلی سونات و یکی از قالب‌های فرعی آن، یعنی سونات ایتالیایی، سروده شده است. سونات قالبی شعری است که معمولاً برای موضوعات جدی، به‌خصوص عشق، سروده می‌شود و چهارده سطر و چند بخش دارد. سونات ایتالیایی از دو بخش هشت سطری یا اکتاو (Octave) و شش سطری یا سستت (Sestet) تشکیل شده و معمولاً در بخش هشت سطری موضوع، مسئله یا سؤالی مطرح و در بخش شش سطری موضوع به سرانجام می‌رسد، مسئله گره‌گشایی می‌شود و پرسش پاسخ داده می‌شود. وردزورث در این شعر از چند جنبه به شعرش طراوت و تازگی بخشیده و کهنگی شعر و قالب سونات پیش از خود را از آن زدوده است. نخست اصل انتخاب قالب شعری سونات (Sonnet) است که

۱. سونات (Sonnet) یک قالب ادبی موزون و مقفا، اصالتاً ایتالیایی است که در اوایل قرن شانزدهم وارد ادبیات انگلیسی شد. این قالب ادبی مخصوص اشعار عاشقانه‌ای بود که رابطه عاشق و دلدار رابطه‌ای غیرجسمانی بود. این رابطه بیشتر از نوع ابراز نیاز از سمت مرد عاشق‌پیشه و ناز از سوی دلدار او بود. سونات ایتالیایی، که با نام سونات پترارکی هم نامیده می‌شود، دو بخش هشت سطری و شش سطری دارد: در بخش اول موضوعی یا مشکلی مطرح می‌شود و در بخش دوم راه‌حل ارائه می‌شود، موضوع بسط داده می‌شود یا جنبه جدیدی از موضوع مطرح شده بررسی می‌شود. این نوع سونات ابتدا با همین سبک و سیاق، و با همین موضوع توسط سر تامس ویات به ادبیات انگلیسی معرفی شد، ولی شاعران انگلیسی هم در فرم و هم در موضوع سونات تغییراتی ایجاد کردند. سونات شکسپیری یا انگلیسی به جای دو بخش دارای سه بخش چهار سطری (کوآترین) (Quatrain) و یک بخش دو سطری (کاپلت) (Couplet) است. ضمن آنکه از نظر قافیه‌پردازی هم متفاوت است. سونات در ادبیات انگلیسی با وارد شدن موضوع‌های متنوع، به یکی از مهم‌ترین قالب‌های موجود در سده‌های گوناگون شعر انگلیسی تبدیل شده است.

مورد علاقه شاعران سنتی و پیچیده سراسر است. شعرای انگلستان از قرن شانزدهم قالب سونات را برای پرداختن به موضوعات جدی و پیچیده برمیگزیدند. بنا بر قاعده «تناسب» - که مخصوصاً در دوره نئوکلاسیک به پیروی از هوراس (Horace) به شدت رعایت می شد - موضوع پیچیده باید به زبان پیچیده بیان می شد؛ به همین سبب، در خوانندگان این شعر در نگاه اول «افق انتظاری» برای رویارویی با شعری با زبان سنتی، فاخر و آراسته به انواع آرایه های ادبی شکل می گرفت. وردزورث با انتخاب قالب سونات از یک سو، خواننده اش را مجاب می کند که موضوع شعرش را جدی و تأمل برانگیز تلقی کند و از سوی دیگر، با به کار بردن زبان ساده و بری از تکرار صناعات ادبی هم از قالب سونات زنگارزدایی یا به بیان فرمالیست های روسی «آشنایی زدایی» می کند و هم در خواننده احساس طراوت می آفریند. البته، نحوه بهره گیری وردزورث از قالب سونات جزئیات ظریف دیگری نیز دارد که به هنگام تفسیر مفصل شعر، به آن پرداخته می شود؛ دوم، آنکه وردزورث در شعر خود به شکل عام و به ویژه در شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل انگیز» از مغلق سرایی پرهیز و به «زبان مردم» روی آورده و این کار را به دو شکل پی گرفته و به کار بسته است؛ از یک سو، زبان و واژگان به کار رفته ساده و بی پیرایه هستند و از سوی دیگر، در تمام شعر فقط یک صنعت ادبی آن هم فقط یک بار به کار رفته است. شاید بتوان گفت این شعر نمونه کامل سهل و ممتنع بودن است. آنچه به این شعر در مقابل اشعار شعرای قبل از خودش شخصیت می بخشد همین خلوت بودن شعر از کثرت صناعت است که به آن ادبیتی جدید و توجه برانگیز می بخشد. به گونه ای پارادوکسیکال صناعت مندی این شعر به دوری گزیدن آن از صناعت مندی افراطی است؛ سوم، آنکه وردزورث در این شعر ضمن حفظ همان ساختار دوبخشی یک بخش جدید در دل بخش اول ایجاد می کند که این خود بدعتی خلافاً در فرم اثر برای خلق معنای مورد نظرش است. این ساختار سه بخشی منطبق بر معنایی است که شاعر در شعر خود جاری و ساری می سازد. درواقع، شاعر در سرتاسر شعر یک مضمون واحد را به سه شکل متفاوت و معنی دار ارائه می کند و از این راه یکی از اصلی ترین مبانی هستی شناختی خود و مکتب رمانتیسم را معرفی و تبیین می کند.

فضای قدسی شعر

هدف اصلی شاعر در شعر «غروب ساحل کالای» خلق فضایی قدسی است که در تقابل آشکار با دنیای جدیدی است که تحت تأثیر انقلاب صنعتی در حال بلعیدن آرامش معنوی انسان مدرن در قرن نوزدهم است. شاعران دوره رمانتیک، به ویژه وردزورث، تمام قد در مقابل هجمه دنیای مدرن قد علم می کنند و تمام تلاش خود را برای خلق دنیایی جدید به کار می بندند. وردزورث ناخرسندی آشکار خود از افتادن انسان در سیاه چاله مادی گری و ازدست رفتن معنویت را در یکی دیگر از سونات های خود با نام «غرق دنیا شده ایم» مطرح می کند: «غرق دنیا شده ایم / از بام تا شام، بده به دستان تمام توانمان را تباه کرده ...». در واکنش به همین حال و هوای زمانه خویش است که وردزورث کمر همت می بندد تا در مقابل این نیاززدگی، بدیلی مقبول و راهی برای رهایی بیابد. وردزورث راه رهایی را در فاصله گرفتن از دنیای ساخته شده به دست انسان صنعتی و پناه بردن به طبیعت آرام می داند. تجربه کردن دنیای صنعتی جدید، معنایی تازه به طبیعت بخشیده است. از نظر شاعر انسان در عصر جدید دیگر طبیعت را مسلم فرض نمی کند. در ساختار جدید، طبیعت مدلولی است که دلالتی نو یافته است: طبیعت پناهگاهی امن و مقدس است برای انسان های حساس و آزردده خاطر از دنیای جدید. شاعر از همان ابتدا می کوشد در مقابل نیاززدگی فضای شهری، طبیعت مقدس را عرضه کند که انسان در آن آرامش می یابد. خلق این فضای قدسی به مدد بهره گیری از فرم و صناعات ادبی گوناگون میسر می شود.

صنایع تصویری و بلاغی

وردزورث با به‌کاربردن واژگانی با آواهای نرم و لطیف به‌خوبی آرامش در طبیعت را منعکس می‌کند. صامت‌های «س»، «ف» و «ث» نقش مهمی در این فضا سازی دارند. تکرار مصوت‌های بلند «ای»، و «آ» فضای آهنگین را همان سطر اول خلق می‌کند، ولی مهم‌تر از این آواهای آرامش‌بخش، شاعر مضمون تقدس، پاکی، الهی بودن، و عشق ناب مقدس فرازمینی بین انسان و خدا را از طریق زبان خاص شاعرانه دوره رمانتیک، سبک شخصی خود، و نفی سنت شعری پیش از خود خلق می‌کند و مخاطب را شریک احساس خود می‌کند. زبان شعر رمانتیک برخلاف شعر دوره نو کلاسیک ساده و تا حد امکان نزدیک به زبان «مردم» است. این سادگی زبان به مخاطب احساس راحتی و همدلی با شاعر و فضای شعری او می‌دهد. «شعر جدید آرمان‌های شاعرانگی کهن را و هنری را که هم‌نشین خدایان المپ بود و تنها تعداد انگشت‌شماری از نخبگان به آن دسترسی داشتند برمی‌اندازد» (Norton Anthology، ۵۱۱۵:۲۰۲۴). فضای شعر هم به تناسب زبان آن در طبیعت و به دور از هیاهوی زندگی شهری است. مکان شعر جایی است که زمین و آسمان در اوج پاکی و خلوص هستند و به تسبیح خداوند مشغول‌اند.

تمام این مضمون محوری از طریق تنها یک تشبیه محوری در شعر تجلی پیدا می‌کند. این تشبیه هم‌زمان دربرگیرنده یک متناقض‌نما (پارادوکس) هم هست که محور و متصل‌کننده تمام اجزای شعر است. وردزورث این تشبیه را همانند ستون فقرات شعر خود در تمام بخش‌های آن بسط داده و شعرش را بر آن استوار ساخته و معنای شعرش هم ثمره همین محور مستحکم است. در این تشبیه، مشابه ثابت است، اما سه مشبه مختلف به ترتیب در بخش‌های سه‌گانه شعر معرفی می‌شوند و هر کدام لایه معنایی تازه‌ای را به شعر اضافه می‌کنند و دیدگاه نویسنده را درباره رابطه انسان و دنیا از یک سو، و انسان و خداوند از سوی دیگر، تبیین و تکمیل می‌کنند. مشبه به مشترک در این تشبیه «راهبه‌ای آرام» که «تسبیح‌گویان از نفس افتاده» است و نخستین مشبه آن هنگام غروب در آسمان و دریا است. در این تشبیه دارای متناقض‌نما، راهبه - که در اوج ارتباط با خداوند و بی‌تابی درونی آرام به نظر می‌آید و در اوج آرامش از نفس افتاده است - مظهر آرامش در عین جنبش و خروش درونی است. البته، این ویژگی فقط در پدیده‌های طبیعی مثل آسمان و دریا دیده می‌شود که از گزند تمدن یا زندگی شهری و صنعتی در امان مانده‌اند؛

مشبه دوم، خود شاعر است. او که خسته از دنیای شهری و تمدنی است به طبیعت پناه آورده، از این همه زیبایی و شکوه موجود در طبیعت به وجد آمده و از شدت شوق و شعف همچون راهبه شعر از نفس افتاده است، ولی یک تفاوت مهم بین شاعر و راهبه هست. راهبه در عین غوغای درونی آرام و خاموش است؛ تاجایی که، حتی صدای نفس کشیدنش هم شنیده نمی‌شود چه رسد به صدای ذکر تسبیحش. شاعر با استفاده از کلمه «breathles»، که هم‌زمان به معنای از نفس افتاده و خاموش (بی‌صدا) است، ایجاد ایهام و «تنش» و خلق لایه‌های معنایی و تفسیری در شعرش کرده است. راوی شعر، که شاید بتوان گفت خود شاعر هم هست، برخلاف راهبه و طبیعت نمی‌تواند غوغای درونش را پنهان نگه دارد؛ به همین دلیل، تنها موجودی که در تمام این صحنه هیجانش را به کلام می‌آورد شاعری است که بخشی از وجودش احتمالاً تحت تأثیر تمدن شهری از صفای باطنی محروم شده است. البته، او از دیگرانی که کاملاً غرق «بده و بستان»‌های دنیایی شده‌اند متفاوت است، ولی همان اندک آلوده شدن به تمدن و به «عقل ثقیل»، ظرفیت وجودی‌اش را دچار نقصان

۱. عبارت «بده و بستان» را وردزورث در یکی دیگر از شعرهایش آورده تا از روابط انسانی مبتنی بر بازار و غافل از روابط انسانی اصیل ابراز ناخشنودی کند.

کرده است. او نمی تواند در سکوت و آرامش، جوش و خروش و حیرتش را در درون نگه دارد، لب فروبندد و دم بر نیاورد. هیچانش فوران می کند و به قالب شعر بروز می یابد. معلوم است که از دیدگاه وردزورث، حتی خود شاعر، با مقام قدسی طبیعت فاصله گرفته است. اگر بخواهیم به زبان علم بلاغت این موضوع را تبیین کنیم می توان گفت شاعر خودش را بیرون از دایره شمول تشبیه متناقض نمای به کار رفته در شعرش می داند؛ هرچند او مشمول نیمی از این تشبیه هست؛ یعنی آن بخشی که عظمت خداوند، حضور خداوند در طبیعت و تقدس ودیعه نهاده شده از سوی خداوند را همچون یک راهبه درک می کند و شعری می گوید که حکم تسبیح خداوند و اعتراف به شکوه الهی است، ولی برخلاف راهبه یارای هضم و جذب این همه والایی و شکوه را ندارد و نمی تواند در عین غوغای درونی، خاموش بماند. این فقط طبیعت است که برخلاف شاعر شایسته تمامیت این تشبیه متناقض نماست. همین تفاوت و فاصله هست که سبب می شود شاعر برای شنیدن صدای تسبیح و غوغای درونی طبیعت به خودش نهیب بزند که «نیک گوش کن» تا بلکه با دقت و تمرکز بتواند ندای بی صدای راهبه وار دریا و طبیعت را بشنود: «خداوند با تمام جلالش ناظر است/ و تا ابد نوایی آذرخش وار می آفریند».

اما مهم ترین مشبه این تشبیه کودک خرد سال و معصومی است که همراه او در ساحل قدم می زند. شاعر پس از توصیف جمال تحیربرانگیز غروب در آسمان و سکوت دل نشین دریا، کودک- و شاید هم خودش- را خطاب قرار می دهد و از او می خواهد که «نیک گوش فرا دهد» و در پس سکوت دریا بشنود که «خداوند با تمام جلالش ناظر است/ و تا ابد نوایی آذرخش وار می آفریند». از منظر وردزورث دریا دقیقاً همچون همان راهبه ای است که در عین آرامش، حامل خروش قدسی خداوند در بطن وجود خویش است. البته، از نظر شاعر این خصیصه بی بدیل محدود به طبیعت نیست، بلکه در انسان نیز یافت می شود. خش شش سطری دوم شعر یا «سستیت» که درواقع، بسط مضمون شعر به انسان است با خطاب مستقیم شاعر به کودک همراهش آغاز می شود؛ گویی تمام آنچه تاکنون گفته مقدمه ای بوده است برای این سطور پایانی شعر. شاعر این گونه ادامه می دهد: «کودک عزیز، دختر عزیز که با من اینجا قدم می زنی/ همین که چهره ات نشانی از اندیشناکی ندارد/ دلیلی است بر اینکه طبیعت تو {از طبیعت بیرون} هیچ از تقدس کم ندارد». پیداست که شاعر این توصیف ها را نه به دلیل نسبتش با این کودک که بنا بر اعتقاد راسخش به معصومیت و پاکی کودک در معنای عامش دارد؛ چرا که دخترک را با صفت ملکی دختر من یا کودک عزیز من خطاب نمی کند. وردزورث برای توصیف معصومیت و قدسیت دختر از صنعت لایتوتیز (Litotes) استفاده می کند که شاید بتوان آن را کوچک نمایی به قصد بزرگ ساختن، برجسته سازی و تأکید و تأیید تعبیر کرد. شاعر به جای آنکه بگوید تو از آسمان و دریا برتری از صنعت دوبار نفی برای مثبت جلوه دادن استفاده می کند؛ به همین دلیل، از نظر شاعر قدسی بودن و تسبیح گویی دخترک حتی قابل انتقال به وسیله تشبیه متناقض نمای به کار رفته در شعر نیست. آن تشبیه ظرفیت توصیف جمال و زیبایی تسبیح دخترک را ندارد؛ بر همین اساس، شاعر اعتراف می کند که چه بسیار لحظه هایی که دخترک مشغول تسبیح و نیایش خداوند بوده است که شاعر با آن همه ذکاوت و طبع ظریف متوجه آن نشده است. تقرب کودک به پروردگار آن چنان است که حتی با «نیک گوش فرادادن» هم شنیده نمی شود؛ گویی که خداوند در وجود خود اوست و دوگانگی میان آن ها وجود ندارد تا بخواهد همچون راهبه به سوی خداوند بدود تا از نفس بیفتد و البته، دم بر نیارد. او «در آغوش» خداوند است.

چرخش در شعر و توجه شاعر به دخترک حاضر در صحنه شعر از دو بعد اهمیت دارد و برای شعر معناسازی می‌کند. نکته اول اینکه دخترک خود از جنس پدیده‌های طبیعی و حتی از جنس مقدسات است. همان‌قدر که طبیعت پاک و مقدس در انسان متمدن ایجاد حیرت می‌کند، این کودک نیز حیرت‌انگیز و شوق‌انگیز است و شاعر را همانند راهبه شعر از نفس می‌اندازد. جالب آنکه شاعر تا قبل از بخش دوم شعر گویا حتی متوجه حضور دخترک نبوده است. دخترک آن‌قدر آرام است که گویا حتی نفس نمی‌کشد، گویا بخشی جدایی‌ناپذیر از طبیعت است. اینکه شاعر بعد از توجه به همه عناصر طبیعی و ماورای طبیعی اطراف خود متوجه دخترک می‌شود. دلیل ظرفیت بالای دخترک نسبت به تمام آن عناصر در جذب و هضم والایی و شکوه خود و البته، عالم هستی است. او جدای از عالم باشکوه هستی نیست تا تحت تأثیر آن قرار بگیرد. او خود همان عالم با شکوه هستی و حتی برتر از آن است، چرا که شاعر با خوب گوش دادن می‌تواند ندای بلند پنهانی طبیعت را درک کند، اما درباره دخترک از این امر عاجز است. گویی دخترک را همچون خداوند فقط می‌توان با استدلال عقلانی شناخت و نمی‌توان او را با حس‌های چندگانه ادراک کرد و شناخت؛ به‌همین دلیل، هم نوع نگاه به او در شعر کاملاً متفاوت از بقیه عناصر حاضر در صحنه است. دخترک هم به‌عنوان ابژه نگاه است و هم سوژه نگریستن. طبیعت فقط ابژه نگاه است. راهبه فقط سوژه نگریستن است. خود شاعر هم فقط سوژه نگریستن و نظاره کردن است، اما تنها موجود دووجهی شعر دخترک است که هم متحیر می‌شود و هم حیرت می‌آفریند؛ به‌همین دلیل، شاعر شعر را به گونه‌ای طراحی کرده است که گویی زبان شعر از توصیف او قاصر است. تلمیح آخر شعر همین مضمون را به بهترین شکل ممکن بیان می‌کند. در این تصویر تخیلی یا ایماژ دخترک در آغوش خداوند است. شاید بتوان از مفاهیم لاکانی برای توضیح بهتر این بخش استفاده کرد. ما انسان‌های بالغ از آغوش خداوند جدا شده‌ایم؛ همان‌گونه که، کودک از آغوش مادر جدا می‌شود و پس از این جدایی دیگر احساس یگانگی با مادر را از دست می‌دهد و برای همیشه در خیال بازگشت به آن یگانگی است که البته، ناممکن است، اما دخترک شعر هنوز در همان دوران یگانگی با مادر، خداوند و وحدت وجودی با او زیست می‌کند. جدایی بین او و خداوند وجود ندارد.

«لوح گور»

نه در رفتن حرکت بود؛

نه در ماندن سکونی.

شاخه‌ها را از ریشه جدایی نبود؛

و باد سخن‌چین،

با برگ‌ها رازی چنان نگفت

که بشاید.

دوشیزه عشق من مادری بیگانه است

و ستاره پرشتاب

در گذرگاهی مأیوس

بر مداری جاودانه می‌گردد. (شاملو: ۱۳۷۱: ۹۰)

اهمیت فرم را در اشعار زبان فارسی هم می‌توان بررسی کرد. در این مقاله فرم در شعر «لوح گور» سروده احمد شاملو بررسی می‌شود. انتخاب این شعر برمبنای مضمون‌های مشترک در دو شعر نبوده است، بلکه فقط انتخابی است

برای نشان دادن حضور و اهمیت فرم در شعر بالنده صرف نظر از زبان و مضمون آن. شالوده این شعر همانند شعر «غروبی بس دل انگیز» نوشته ویلیام وردزورث بر تنش (tension) حاصل از یک متناقض‌نمای محوری بنا شده است. تناقض اساسی بیان شده در شعر حرکت نکردن در رفتن و سکون نداشتن در ماندن است. فرم به کار گرفته شده در این شعر برای تحقق مضمون اصلی شعر مبتنی بر یک اصل اساسی است: شاعر در ابتدای شعر این تناقض را به شکل صریح بیان می‌کند و سپس، به ارائه نمونه‌هایی برای درک تصویری آن ارائه می‌کند. گویی راوی شعر در پایان زندگی خود به یک نگاه فلسفی در زندگی دست یافته است که هرچند به صریح‌ترین شکل کلامی ارائه شده است، اما چنان غامض است که فقط با ارائه مثال و تصویر برای مخاطب فهم‌پذیر می‌شود. ضمن آنکه مسیر مخاطب شعر برای درک معنای این تناقض عکس مسیر راوی است. راوی ابتدا زندگی ملموس را تجربه کرده است و در پایان، به این درک فلسفی رسیده است، اما مخاطب ابتدا با معنی فلسفی روبه‌رو می‌شود و سپس، پله پله با تجلی ملموس آن آشنا می‌شود؛ به بیان دیگر، شاعر با این ترفند ساده، اما دقیق به مخاطب شعر فرصت می‌دهد تا خود به کشف معنای این درک فلسفی برسد؛ چه بسا در پایان شعر مخاطب به درکی متفاوت از شاعر نسبت به زندگی برسد؛ چرا که ممکن است تصاویر ارائه شده در شعر معانی متفاوتی را برای مخاطب تداعی کند. درواقع، شاعر دست مخاطب را باز می‌گذارد تا خود با سفر در دنیای شعر معنی را خود کشف کند، بی آنکه اسیر اجبار شاعر و راوی شود.

تنش به سه شکل متفاوت در سه بند شعر متجلی شده است. در بند اول تناقض عدم حرکت در رفتن و عدم سکون در ماندن به شکلی صریح بیان شده است: «نه در رفتن حرکت بود/ نه در ماندن سکونی». این دو سطر آغاز مسیر شعر برای ایجاد پرسشی اساسی در ذهن خواننده و تلاش برای کشاندن او به یافتن پاسخ در بندهای بعدی شعر است. بند دوم را هم می‌توان معادل تصویری تناقض مطرح شده در دو سطر اول دانست. شاعر می‌گوید که شش طرح شده در ذهن خواننده را با تصویری ملموس پاسخ بگوید: «شاخه‌ها را از ریشه جدایی نبود/ و باد سخن چین/ با برگ‌ها رازی چنین نگفت/ که بشاید». در این تصویر بدیع، اگرچه نسیمی می‌وزد، اما توان ایجاد حرکتی درخور درخت ندارد. عبارت «سخن چین» حاکی از اصالت نداشتن نیروی جنباننده باد است. گویی باد برای درهم شکستن مقاومت درخت در برابر حرکت متوسل به وسوسه‌گری می‌شود، اما راه به جایی نمی‌برد. حداکثر توان باد به حرکت درآوردن جزیی برگ‌هاست. حرکت برگ‌ها اما باعث حرکت شاخه‌ها و مخصوصاً ریشه‌ها نمی‌شود. باد که نماد به جنبش درآوردن است، حداکثر می‌تواند تصویری ظاهری و نمایشی از حرکت ایجاد کند، اما توان جنباندن شاخه‌ها و ریشه‌ها را، که عزم سکون دارند، ندارد. در ظاهر حرکت دیده می‌شود، اما در باطن جنبشی وجود ندارد؛ به بیان دیگر، هم حرکت هست هم سکون، نه حرکت هست نه سکون. تقابل باد و درخت، تقابل سکون و حرکت است.

بند سوم شعر مقدمه‌ای است برای راوی تا خواننده را به دنیای خود دعوت کند و از تجربه و احساس شخصی خود سخن بگوید. زندگی راوی شعر همانند همان درخت است. او عاشق دوشیزه‌ای زیباروی شده، اما آن قدر توان نداشته تا او را از دوشیزگی به مرحله مادری برساند. گویی این رابطه سترون و بی‌ثمر است. آن دوشیزه «مادر» خوانده می‌شود، اما خود فرزندش را به دنیا نیاورده است. او به ظاهر مادر شده است، اما کماکان دوشیزه است. او در ظاهر از دوشیزگی به مادری حرکت کرده است، اما در باطن تغییری نکرده است. حرکت ظاهری او بی‌ثمر و مایوس‌کننده است. راوی شعر، به هر سو که می‌نگرد، انعکاس بی‌ثمر بودن و سترونی رابطه‌اش را می‌بیند. از تعلیق حرکت و سکون در درخت تا مدار

جاودانه، اما تکراری حرکت ستاره در آسمان. شاعر با بهره‌گیری از تصاویری به‌ظاهر متفاوت، اما بسیار شبیه به هم، تمام بندهای شعر را به یک کلیت به هم پیوسته و منسجم تبدیل می‌کند، در ست همانند تصویری که او از کل عالم هستی به دست می‌دهد. تمام عناصر هستی، از درخت گرفته تا سترگان در آسمان، همان مسیری را در پیش گرفته‌اند که راوی تجربه کرده است: نه در رفتن حرکت است و نه در ماندن سکون.

۶ نتیجه

شناخت شعر و ارتباط برقرار کردن با آن بدون در نظر گرفتن صناعات و فرم به کار گرفته شده ناقص و بلکه ناممکن است. در مقاله پیش‌رو با تکیه بر نظریات «منتقدان نو» از شیوه قرائت جزء به جزء شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز» برای شناخت فرم در این شعر و ارتباط آن با معنای شعر بهره گرفته شد. بررسی فرم شعر نشان داد که صناعات موجود در شعر فراتر از کمک به کشف معنا در شعر، عامل اصلی خلق معنا در این شعر هستند. این صناعات همچون نور نافذ یا الماسی درخشان راه نویسنده و خواننده را به سوی معنای شعر می‌کشایند؛ هرچند صنعت بر مسیر نور می‌تاباند، اما تعیین‌کننده انتهای مسیر نیستند، بلکه با ایجاد تنش در کلام شعر به باز بودن همیشگی مسیر معنای شعر کمک می‌کنند. صنعت محوری مورد استفاده شاعر در شعر «غروب ساحل کالای» یعنی تشبیه، و ترکیب آن با صنعت لایتوتیز به شاعر کمک کرده است تا به بهترین شکل ممکن مفهوم محوری خود، یعنی حیرت قدسی خود، را در شعر پیرواراند. تقسیم‌بندی سه گانه شعر در تطابق با سه شبه تشبیه می‌تواند یادآور مفهوم تثلیث در الهیات مسیحی باشد که نشان‌دهنده تسلط شاعر در هماهنگی ساختن فرم و معنی است. شاملو هم با بهره‌گیری از یک مضمون محوری و ارائه آن به سه شکل مختلف به شعر خود وحدت بخشیده است. شعر او همچون موجود زنده‌ای است که بندبند آن برای رشد و بالندگی و حیات آن شعر ضروری است.

منابع

- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی. تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۸). نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان رشته‌ای. جلد اول. تهران: سمت.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۸). نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان رشته‌ای. جلد دوم. تهران: سمت.
- شاملو، احمد. (۱۳۷۱). باغ آینه. تهران: مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.
- شورر، مارک. (۱۳۷۰). هنر ابزار کشف. ترجمه مریم خوزان. کیان. شماره ۲. صص: ۵۶-۶۳.
- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp*. Oxford University Press.
- Abrams, M.H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. Harcourt Brace Colledge Publications.
- Bertens, H. (2024). *Literary Theory: The Basics*. Routledge.
- Brooks, C. (1947). *The Well-Wrought Urn*. Dobson Books.
- Cureton, R. (2020). A Reading in Temporal Poetics: Wordsworth's *It Is a Beauteous Evening*. *Style*, 52, 199-222.
- Johnson, M. (2024). *The Norton Anthology of English Literature*. W. W. Norton & Company
- Shorer, M. (1948). *Technique as Discovery*. *The Hudson Review*, 1, 67-87.
- Shklovsky, V. (1917). *Art as Technique* in Lodge David (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader* (1988). New York: Longman.
- Wordsworth, W. (2007). *Lyrical Ballads*. Penguin Classics.

References

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp*. Oxford University Press.
- Abrams, M.H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. Harcourt Brace Colledge Publications.
- Bertens, H. (2024). *Literary Theory: The Basics*. Routledge.
- Brooks, C. (1947). *The Well-Wrought Urn*. Dobson Books.

- Cureton, R. (2020). A Reading in Temporal Poetics: Wordsworth's It Is a Beauteous Evening. *Style*, 52, 199-222.
- Khozan, M. (1991). Honar Abzare Kashf. *Kiyan*, 1, 56-63. [In Persian]
- Johnson, M. (2024). *The Norton Anthology of English Literature*.
- Payandeh, H. (2003). *Goftemane Naghd: Maghalati dar Naghde Adabi*. Tehran: Niloofar. [In Persian]
- Payandeh, H. (2019). *Nazariyeh va Naghde Adabi: Darsnamei Miyan Reshtei*. Vol. 1. Tehran: Samt. [In Persian]
- Payandeh, H. (2019). *Nazariyeh va Naghde Adabi: Darsnamei Miyan Reshtei*. Vol. 2. Tehran: Samt. [In Persian]
- Shorer, Mark (1948). Technique as Discovery. *The Hudson Review*, 1, 67-87.
- Shafi-I Kadkani, M.R. (2009). *Rastakhize Kalamat*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Shamloo, A. (1992). *Baghe Ayeneh*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Shklovsky, V. (1917). *Art as Technique in Lodge David (ed.), Modern Criticism and Theory: A Reader (1988)*. New York: Longman.
- Wordsworth, W. (2007). *Lyrical Ballads*. Penguin Classics.