Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

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

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.

ABSTRACT

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". *Rhetoric and Grammer Studies*, 16 (1). 87-101. **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 problamatises 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.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

بررسی تأثیر صناعات بلاغی به عنوان ابزار کشف و خلق معنی در دو شعر «چه غروب دل‌انگیزی» سرودهٔ 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

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵

کلیدواژه‌ها:
صناعت، فرمالیسم، شاملو، وردزورث، محتوی تحقق‌یافته.

چکیده

با آغاز قرن بیستم و تخصصی شدن علوم در دانشگاه‌ها ازیک سو، و هجوم اندیشه‌های متزلزل‌کنندهٔ بنیان‌های فکری دورهٔ مدرن در مغرب زمین ازسوی‌دیگر، اندیشمندان ادبیات را واداشت تا مرز دنیای ادبیات را از دنیای بیرون متمایز کنند و آن را دنیایی مستقل بدانند یا در حکم موجودی قائم‌به‌ذات تلقی کنند. این شکل جدید مطالعهٔ ادبیات با نام کلی فرمالیسم شناخته می‌شود و دو شاخهٔ اصلی فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی یا «نقد نو» دارد. فرم را می‌توان تمام صناعات یا فنون ادبی دانست که شاعر در اثر خود به‌کار می‌گیرد تا معنا را منتقل کند و بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد. در نوشتهٔ پیش‌رو، با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با تکیه‌بر دو مقالهٔ کلیدی فرمالیسم، «هنر به مثابهٔ فن» (۱۹۱۷) نوشتهٔ ویکتور شکلوفسکی و «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۷) نوشتهٔ مارک شورر کوشیده شده اهمیت فرم و صناعت در کشف و خلق معنی بررسی شود. دو اثر یکی از شعر انگلیسی و دیگری از شعر فارسی انتخاب شده‌اند. شعر «غروبی بس دل‌انگیز» نوشتهٔ ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک انگلیسی، است. دلیل انتخاب این شعر این است که شاعران رمانتیک شعر را نه «ابژه‌ای قائم‌به‌ذات، بلکه بیان احساسات شخصی شاعر می‌دانند؛ ازاین‌رو، 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 به‌سوی معنی می‌گشایند؛ هرچند صناعت بر مسیر، نور می‌تاباند، ولی تعیین‌کنندهٔ انتهای مسیر نیست، بلکه با ایجاد تنش در شعر به بازبودن مسیر معنای شعر کمک می‌کند.

استناد: صادقی، امیرحسین. (۱۴۰۵). «بررسی تأثیر صناعات بلاغی به عنوان ابزار کشف و خلق معنی در دو شعر «چه غروب دل‌انگیزی» سرودهٔ ویلیام وردزورث و «لوح گور» احمد شاملو». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۱. صص: ۱۰۱-۸۷.
https://doi.org/10.22091/jls.2026.15010.1771

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

بسیاری از شاعران بزرگ همچون فیلسوفان درپی کشف معنای زندگی بوده‌اند و برای پیشبرد هدف خود از زبان استفاده کرده‌اند. تنها تفاوت میان شاعران و فیلسوفان نحوهٔ 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 به‌خصوص مطالعات شعر تبدیل شد. اگرچه ممکن است برداشت‌های به‌نسبت گوناگونی از معنای کلمهٔ فرم وجود داشته باشد، ولی با اندکی مسامحه می‌توان آن را تمام تکنیک‌ها یا فنون ادبی دانست که شاعر در اثر خود به‌کار می‌گیرد تا بیشترین و بهترین 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، مطالعهٔ فرم مترادف بررسی دقیق و موشکافانهٔ فنون و صناعاتی است که شاعر برای خلق معنی به خدمت می‌گیرد. دیگر رابطهٔ فرم و معنی رابطهٔ ظرف و مظروف نیست، بلکه ارتباطی پویا و دوسویه است. برای فهم هرکدام ناگزیر از بررسی دیگری هستیم. این همان دیدگاهی است که شکلوفسکی در مقالهٔ مشهور خود با «هنر به مثابهٔ فن» (۱۹۱۷) مطرح کرده است؛ به‌همین‌دلیل، شفیعی کدکنی تأکید می‌کند در ترجمهٔ عنوان این مقاله برای کلمهٔ تکنیک باید واژه‌ای را گذاشت که «بتواند تمام شگردها و ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۴)، ولی از این مهم‌تر موضوعی است که مارک شورر در مقاله‌ای با عنوان «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۷) در واکنش به نوشتهٔ شکلوفسکی 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 نظریهٔ شورر خواننده را نیز افزود که با بررسی صناعات اثر لایه‌های معنایی جدیدی را در اثر کشف می‌کند. در مقالهٔ پیش‌رو با تکیه‌بر آرای فرمالیست‌های روس و منتقدان جدید آمریکا تلاش می‌شود اهمیت فرم و نحوهٔ بررسی آن برای کشف معنی با تمرکز بر شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز»، سرودهٔ ویلیام وردزورث، شاعر دورهٔ رمانتیک، و شعر «لوح گور»، سرودهٔ احمد شاملو، بررسی شود.

۲) مبانی نظری پژوهش

ام اچ 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 مبنای 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, 1953: 6). او قائل به چهار گرایش «محاکاتی یا تقلیدی» (Mimetic) (Idem: 8)، «عمل‌گرایانه» (Pragmatic) (Idem: 14)، «ابراز‌گرایانه» (Expressive) (Idem: 21) و «عینی» (Objective) (Idem: 23) است. در گرایش «محاکاتی یا تقلیدی» تمرکز منتقد بر رابطهٔ متن با دنیای بیرون اثر است. ارزش متن به میزان وفاداری نویسنده و نحوهٔ 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 به‌تبع 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 رابطهٔ متن و مخاطب معطوف می‌کند. از همان ابتدای تاریخ نقد فیلسوفان و منتقدان دغدغهٔ تأثیر متن بر ادبیات را داشته‌اند. افلاطون شعر را منحرف‌کنندهٔ ذهن جوانان می‌دانست، ولی ارسطو معتقد به نقش سازنده و مثبت شعر داشت. گرایش «ابزارگرایانه» بر رابطهٔ متن و نویسندهٔ اثر تأکید دارد. تمرکز اصلی منتقد در این دسته بررسی نحوهٔ خلق اثر هنری، شناخت ذهن و احساسات شاعر، و تبیین معنی و کارکرد تخیل هنری است. گرایش «عینیت‌گرا» متمرکز بر رابطهٔ متن با خود متن است؛ به‌عبارت‌دیگر، منتقد «عینیت‌گرا» همهٔ 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 «ابزارگرایانه» مقبول واقع شده بودند. در قرن نوزدهم نقد ادبی بیشتر مبتنی‌بر رابطهٔ ادبیات با دنیای بیرون از آن، ازجمله زندگی شخصی نویسنده و جامعهٔ بیرون، بود. در شناخت و بررسی آثار ادبی خود متن اثر ادبی در درجهٔ دوم یا حتی چندم اهمیت قرار داشت؛ به‌گونه‌ای‌که، «ادبیات تابعی از تاریخ و اوضاع اجتماعی و شخصیت مؤلف محسوب می‌شد» (پاینده، ۱۳۹۸/ج ۱: ۲۶)، ولی با آغاز قرن بیستم و تحت تأثیر تخصصی شدن علوم در دانشگاه‌ها ازیک سو، و هجوم اندیشه‌های متزلزل‌کنندهٔ بنیان‌های فکری و هویتی دورهٔ مدرن در مغرب زمین ازسوی‌دیگر، اندیشمندان حوزهٔ ادبیات را واداشت تا مرز دنیای ادبیات را از دنیای بیرون متمایز کنند و آن را دنیایی مستقل یا در حکم «ابژه‌ای قائم‌به‌ذات» (همان: ۲۸) بدانند؛ ازاین‌رو، مطالعات ادبیات و نقد ادبی بر بررسی خود متن ادبی مستقل از دنیای بیرون متمرکز شدند. این شکل جدید مطالعهٔ ادبیات با نام کلی «فرمالیسم» شناخته می‌شود و دو شاخهٔ اصلی فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی یا «نقد نو» دارد. دغدغهٔ 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 استفادهٔ 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 نویسندهٔ 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 یاکوبسن می‌گوید: «حضور شاعرانگی زمانی احساس می‌شود که کلمه خود کلمه باشد و نه بازنمایی صرف یک شیء {در دنیای واقعی}.» (Berten, 2024: 31)

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 می شود. فرم معنی را پرورش نمی‌دهد، بلکه آن را خلق می‌کند. به قول تی اس الیوت، رابطهٔ 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: ۱۴-۱۳). 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؛ به‌گونه‌ای که، تک‌تک اجزای یک اثر در خلق معنی سهیم هستند. از نظر «منقدان نو» مؤثرترین تمهیدها در استوار ساختن فرم در متن ادبی آن‌دسته از صناعات ادبی هستند که در متن ایجاد «تنش» می‌کنند؛ به‌این‌معناکه، اجازه نمی‌دهند متن معنای سهل‌الوصول و تک‌بعدی داشته باشد. ایهام، پارادوکس (متناقض‌نما)، طنز (آیرونی) و صناعاتی 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 صناعت دو مقالهٔ «هنر به مثابهٔ فن» (۱۹۱۷) نوشتهٔ ویکتور شکلوفسکی و «صناعت، ابزار کشف» (۱۹۴۸) نوشتهٔ مارک شورر هستند. مقالهٔ شکلوفسکی پایه‌گذار فرمالیسم روسی است و مقالهٔ شوررتجلی نظریات شکلوفسکی در قامت «نقد نو» آمریکایی است. شکلوفسکی در مقالهٔ خود تأکید می‌کند که ما در زندگی روزمره دچار «عادت‌زدگی» (Shklovsky, 1917: 20) می شویم و همین امر باعث می شود که ادراکمان «ریاضی‌وار» شود؛ به‌این‌معناکه، نشانه‌ها به‌خودی‌خود اهمیت ندارند، بلکه نماد چیزی فراتر از خود می‌شوند. از نظر شکلوفسکی در زبان شعر برعکس زبان ریاضی نشانه‌ها، یعنی همان واژگان، به‌گونه‌ای به‌کار می‌روند که دیگر نماد چیزی فراتر از خود نیستند، بلکه خودشان دارای اهمیت می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که، مخاطب فقط به خود واژگان توجه می‌کند. هدف شاعر از این کار ازبین‌بردن «عادت‌زدگی» و «زنده‌کردن حس زندگی است ... هنر هست تا همه‌چیز احساس شود ... .» از نظر شکلوفسکی هدف هنر این است که «اشیا ناآشنا شوند ... .» به باور او هنر راهی برای «تجربه‌کردن وجه هنری اشیاست. خود اشیا اهمیتی ندارند» (همان: ۲۰). براین‌اساس، از دیدگاه فرمالیست‌های روس زبان شعر یا صناعات به‌کار گرفته شده توسط شاعر هدف شعر را محقق می‌کنند؛ به‌همین‌دلیل، هم به نظر آن‌ها محتوی یا معنای شعر موضوعیت ندارد. مارک شورر نقطهٔ عزیمت نظر خود را همان اعتقاد به ضرورت توجه به صناعت به عنوان جوهرهٔ اثر قرار می‌دهد، ولی یک‌گام از فرمالیست‌ها فراتر می‌رود. شورر محتوی یا معنی را حائز اهمیت می‌داند، اما تفسیر خاصی از این دو واژه دارد. به نظر شورر 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 «تجربهٔ نویسنده» زمانی به هنر تبدیل می‌شود که با تکیه‌بر صناعات هنری به «محتوای تحقق‌یافته یا هنر» (شورر، ۱۳۷۰: ۵۶) تبدیل شود. نکتهٔ مهم دیگر در مقالهٔ او اهمیت معنا در نظر شورر است. در نزد شورر معنایی که از طریق اعمال موشکافانهٔ صناعت بر تجربه حاصل می‌شود «غنی، پرطنین .... با بازتابی فراگیر» خواهد بود (همان: ۵۶). در مقالهٔ پیش‌رو تلفیقی از هر دو نظریهٔ فرمالیسم روسی و «نقد نو» به‌کار برده می‌شود تا هم جنبهٔ زیبایی‌شناختی و هنری مورد نظر فرمالیست‌های روسی در شعرمطالعه‌شده تبیین شوند و هم با تکیه‌بر دیدگاه‌های «نقد نو»، نحوهٔ خلق معنی از طریق فرم اثر توضیح داده شود. حسن دیدگاه اول این است که علاوه بر شناخت خود اثر به رابطهٔ ساختاری آن با آثار دیگر هم کمک می‌کند. و دیدگاه دوم از محدودشدن صرف در شکل فراتر می‌رود و به کشف معنی و هستی‌شناسی نویسنده و حتی زمانهٔ او کمک می‌کند. به‌کار بستن رویکرد فرمالیستی در تحلیل اشعار رمانتیک و به‌ویژه اشعار وردزورث ازاین‌رو 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؛ به‌همین‌دلیل، 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 غیرشخصی یا حتی «گریز از احساسات» (An Escape from Emotion) شخصی می‌دانند و به‌همین‌سبب، هم نسبتی میان زندگی شخصی شاعر و معنی اثر نمی‌بینند. الیوت در مقالهٔ معروف خود « سنت و قریحهٔ فردی» (Tradition and Individual Talent) این‌گونه 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 فریاد آمده در حالت آرامش" فرمولی نادقیق است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۷۸). عبارت «عاطفه فریادآمده در حالت آرامش» دقیقاً همان چیزی است که وردزورث در «مقدمه» (Preface) بر کتاب اشعار غنایی (Lyrical Ballads, 2007) به عنوان 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؛ ازاین‌رو، به‌کار 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 جزءبه‌جزء» (Close Reading) است که «منتقدان نو» به عنوان شیوهٔ مدنظر خود برای تفسیر و فهم معنی آثار ادبی پیشنهاد می‌کردند. این روش سلبی و ایجابی است؛ ازیک‌سو، منتقد از دو لغزش باید پرهیز کند: «لغزش قصد نویسنده» و «لغزش احساسات خواننده» به‌این‌معناکه، 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؛ ازسوی‌دیگر، منتقد همچون یک دانشمند با ابزار علمی در اختیار خود متن را با دقت عینی بررسی می‌کند و گام‌به‌گام 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، ازجمله شعر، است. تلاش شده است تا با تکیه‌بر متون بنیادین نظری در نقد ادبی فرمالیسم، به‌ویژه نقد ادبی نو، و با به‌کاربستن 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 درهم‌تنیدگی فرم و معنی را در شعر با استفاده از قرائت جزءبه‌جزء بکاود.

۴) پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ویلیام وردزورث و اشعارش بسیار نوشته‌اند، چه در باب ویژگی شعرهایش به عنوان 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 توجه‌برانگیز بوده است. ازجمله نوشته‌های متقدم‌تر مورد این شعر، نقد کلیانس بروکس از پیشروان «نقد نو» است. تمرکز بروکس بر «تنش» موجود در شعر با تکیه‌بر ایهام موجود در کلمهٔ 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 آمادهٔ پذیرش ادامهٔ شعر شود، ضمن آنکه همین کلمه باعث درهم تنیدگی

ابتدا و انتهای شعر در حکم یک ساختار منسجم می‌شود (Brooks, 1947: 52). 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 با رویکرد نقد زمان‌محور با تقسیم‌بندی زمان به چهار دستهٔ 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 (Coureton, 2020:101). کورتون به‌خوبی توانسته اهمیت وزن را در این شعر واکاوی کند، اما نتوانسته است از وزن شعر فراتر رود. محدودیت اصلی خوانش او از این شعر محدودشدن به وزن شعر و نادیده‌گرفتن 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 tranquility;
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.

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،
سرشتت هیچ از تقدس کمتری برخوردار نیست:
سرتاسر سال در آغوش ابراهیمی،
و در ضریح اندرونی معبد قدس‌الاقداس به عبادت مشغولی

و خدا با توست، ولی ما نمی‌دانیم.

«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 شناخته شدهٔ مکتب رمانتیسم در نظریه و در سرودن شعر و دیگر آثار ادبی به‌دنبال فاصله‌گرفتن و مرزبندی با شعر و نظریهٔ شعری نئوکلاسیک بودند. ویژگی‌های متعددی آثار رمانتیک را از آثار دورهٔ پیش از خود متمایز می‌کند، ولی برجسته‌ترین خصیصهٔ شعر رمانتیک، که در مسیر هدف این مقاله نیز هست، تأکید بر زبان ساده و دوری‌گزیدن از پیچیدگی‌های رایج در شعر دورهٔ نئوکلاسیک است. برمبنای نظریهٔ هنری پذیرفته شده در دورهٔ 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؛ دراین‌میان، مهم‌ترین موضوعی که از استادان گذشته باید آموخته می‌شد تسلط بر صناعات ادبی گوناگون و به‌کارگیری چیره‌دستانهٔ آن در شعر بود. ضمن آنکه در همین دوره زبان شعر از زبان مردم عادی متمایز شناخته می‌شد و بر فاصلهٔ میان این دو زبان تأکید می‌شد. از نخستین مؤلفه‌های نظریهٔ شعری در نزد رمانتیک‌ها و به‌ویژه وردزورث دوری از مغلق‌گویی، طرد «زبان شاعرانهٔ» دورهٔ پیش از خود و استفاده از «زبانی که واقعاً مردم به‌کار 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 اُکتاو (Octave) و شش‌سطری یا سستت (Sestet) تشکیل شده و معمولاً در بخش هشت‌سطری موضوع، مسئله یا سؤالی مطرح و در بخش شش‌سطری 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)[۱] است که مورد علاقهٔ شاعران سنتی و پیچیده‌سراست. شعرای انگلستان از قرن شانزدهم قالب سونات را برای پرداختن به موضوعات جدی و پیچیده برمی‌گزیدند. بنا بر قاعدهٔ «تناسب» - که مخصوصاً در دورهٔ نئوکلاسیک به پیروی از هوراس (Horace) به شدت رعایت می‌شد- موضوع پیچیده باید به زبان پیچیده بیان می‌شد؛ به‌همین سبب، در خوانندگان این شعر در نگاه اول «افق انتظاری» برای رویارویی با شعری با زبان سنتی، فاخر و آراسته به انواع آرایه‌های ادبی شکل می‌گرفت.

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 رابطهٔ عاشق و دلدار رابطه‌ای غیرجسمانی بود. این رابطه بیشتر از نوع ابراز نیاز از سمت مرد عاشق‌پیشه و ناز ازسوی 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 جنبهٔ 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 تبدیل‌شده است.

وردزورث با انتخاب قالب سونات ازیک‌سو، خواننده‌اش را مجاب می‌کند که موضوع شعرش را جدی و تأمل‌برانگیز تلقی کند و ازسوی‌دیگر، با به‌کار بردن زبان ساده و بری از تکثر صناعات ادبی هم از قالب سونات زنگارزدایی یا به بیان فرمالیست‌های روسی «آشنایی‌زدایی» می‌کند و هم در خواننده احساس طراوت می‌آفریند. البته، نحوهٔ بهره‌گیری وردزورث از قالب سونات جزئیات ظریف دیگری نیز دارد که به هنگام تفسیر مفصل شعر، به آن پرداخته می‌شود؛

دوم، آنکه وردزورث در شعر خود به شکل عام و به‌ویژه در شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز» از مغلق سرایی پرهیز و به «زبان مردم» روی آورده و این کار را به دو شکل پی گرفته و به‌کاربسته است؛ ازیک سو، زبان و واژگان به‌کار رفته ساده و بی‌پیرایه هستند و از سوی‌دیگر، در تمام شعر فقط یک صنعت ادبی آن‌هم فقط یک‌بار به‌کار رفته است. شاید بتوان گفت این شعر نمونهٔ کامل سهل‌وممتنع بودن است. آنچه به این شعر در مقابل اشعار شعرای قبل از خودش شخصیت می‌بخشد همین خلوت بودن شعر از کثرت صناعت است که به آن ادبیتی جدید و توجه‌برانگیز می‌بخشد. به‌گونه‌ای پارادوکسیکال صناعت‌مندی این شعر به دوری‌گزیدن آن از صناعت‌مندی افراطی است؛

سوم، آنکه وردزورث در این شعر ضمن حفظ همان ساختار دوبخشی یک بخش جدید در دل بخش اول ایجاد می‌کند که این خود بدعتی خلاقانه در فرم اثر برای خلق معنای مورد نظرش است. این ساختار سه‌بخشی منطبق بر معنایی است که شاعر در شعر خود جاری‌وساری می‌سازد. درواقع، شاعر در سرتاسر شعر یک مضمون واحد را به سه شکل متفاوت و معنی‌دار ارائه می‌کند و از این راه یکی از اصلی‌ترین مبانی هستی شناختی خود و مکتب رمانتیسم را معرفی و تبیین می‌کند.

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 دورهٔ رمانتیک، به‌ویژه وردزورث، تمام‌قد در مقابل هجمهٔ دنیای مدرن قد علم می‌کنند و تمام تلاش خود را برای خلق دنیایی جدید به‌کار می‌بندند. وروزورث ناخرسندی آشکار خود از افتادن انسان در سیاه‌چالهٔ مادی‌گری و ازدست‌رفتن معنویت را در یکی دیگر از سونات‌های خود با نام «غرق دنیا شده‌ایم» مطرح می‌کند: «غرق دنیا شده‌ایم/ از بام تا شام، بده به دستان تمام توانمان را تباه کرده ... .» در واکنش به همین حال‌وهوای زمانهٔ خویش است که وردزورث کمر همت می‌بندد تا در مقابل این دنیازدگی، بدیلی مقبول و راهی برای رهایی بیابد. وردزورث راه رهایی را در فاصله‌گرفتن از دنیای ساخته شده به دست انسان صنعتی و پناه‌بردن به طبیعت آرام می‌داند. تجربه‌کردن دنیای صنعتی جدید، معنایی تازه به طبیعت بخشیده است. از نظر شاعر انسان در عصر جدید دیگر طبیعت را مسلم فرض نمی‌کند. در ساختار جدید، طبیعت مدلولی است که دلالتی نویافته است: طبیعت پناهگاهی امن و مقدس است برای انسان‌های حساس و آزرده‌خاطر از دنیای جدید. شاعر از همان ابتدا می‌کوشد درمقابل دنیازدگی فضای شهری، طبیعت مقدس را عرضه کند که انسان در آن آرامش می‌یابد. خلق این فضای قدسی به مدد بهره‌گیری از فرم و صناعات ادبی گوناگون میسر می‌شود.

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 فضاسازی 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 نابِ مقدس

فرازمینی بین انسان و خدا را از طریق زبان خاص شاعرانهٔ دورهٔ رمانتیک، سبک شخصی خود، و نفی سنت شعری پیش از خود خلق می‌کند و مخاطب را شریک احساس خود می‌کند. زبان شعرِ رمانتیک برخلاف شعر دورهٔ نئوکلاسیک 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. فضای شعر هم به‌تناسب 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 دربرگیرندهٔ یک متناقض‌نما (پارادوکس) هم هست که محور و متصل‌کنندهٔ 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 ثمرهٔ همین محور مستحکم است. در این تشبیه، مشبه‌به ثابت است، اما سه مشبه مختلف به‌ترتیب در بخش‌های سه‌گانهٔ شعر معرفی می‌شوند و هرکدام لایهٔ معنایی تازه‌ای را به شعر اضافه می‌کنند و دیدگاه نویسنده را دربارهٔ رابطهٔ انسان و دنیا ازیک‌سو، و انسان و خداوند ازسوی‌دیگر، تبیین و تکمیل می‌کنند. مشبه‌به مشترک در این تشبیه «راهبه‌ای آرام» که «تسبیح‌گویان از نفس افتاده» است و نخستین مشبه آن هنگامهٔ غروب در آسمان و دریا است. در این تشبیهِ 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 این‌همه زیبایی و شکوه موجود در طبیعت به وجد آمده و از شدت شوق و شعف همچون راهبهٔ شعر از نفس افتاده است، ولی یک تفاوت مهم بین شاعر و راهبه هست. راهبه در عین غوغای درونی آرام و خاموش است؛ تاجایی‌که، حتی صدای نفس‌کشیدنش هم شنیده نمی‌شود چه رسد به صدای ذکر تسبیحش. شاعر با استفاده از کلمهٔ «breathles»، که هم‌زمان به‌معنای 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؛ به‌همین‌دلیل، تنها موجودی که در تمام این صحنه هیجانش را به کلام می‌آورد شاعری است که بخشی از وجودش احتمالاً تحت تأثیرِ تمدن شهری از صفای باطنی محروم شده است. البته، او از دیگرانی که کاملاً غرق «بده و بستان»[1]های دنیایی شده‌اند متفاوت است، ولی همان اندک آلوده‌شدن به تمدن و به «عقل ثقیل»، ظرفیت وجودی‌اش را دچار نقصان کرده است. او نمی‌تواند در سکوت و آرامش، جوش‌وخروش و حیرتش را در درون نگه دارد، لب فروبندد و دم بر نیاورد. هیجانش فوران می‌کند و به قالب شعر بروز می‌یابد. 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 می‌توان گفت شاعر خودش را بیرون از دایرهٔ شمول تشبیهِ متناقض‌نمای به‌کار رفته در شعرش می‌داند؛ هرچند او مشمول نیمی از این تشبیه هست؛ یعنی آن بخشی که عظمت خداوند، حضور خداوند در طبیعت و تقدس ودیعه نهاده شده ازسوی خداوند را همچون یک راهبه درک می‌کند و شعری می‌گوید که حکم تسبیح خداوند و اعتراف به شکوه الهی است، ولی برخلاف راهبه یارای هضم و جذب این‌همه والایی و شکوه را ندارد و

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

نمی‌تواند در عین غوغای درونی، خاموش بماند. این فقط طبیعت است که برخلاف شاعر شایستهٔ تمامیت این تشبیه متناقض‌نماست. همین تفاوت و فاصله هست که سبب می‌شود 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 راهبه‌وار دریا و طبیعت را بشنود: «خداوند با تمام جلالش ناظر است/ و تا ابد نوایی آذرخش‌وار می‌آفریند». اما مهم‌ترین مشبه این تشبیه کودک خردسال و معصومی است که همراه او در ساحل قدم می‌زند. شاعر پس از توصیف جمال تحیربرانگیز غروب در آسمان و سکوت دل‌نشین دریا، کودک- و شاید هم خودش- را خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد که «نیک گوش فرا دهد» و در پسِ سکوت دریا بشنود که «خداوند با تمام جلالش ناظر است/ و تا ابد نوایی آذرخش‌وار می‌آفریند». از منظر وردزورث دریا دقیقاً همچون همان راهبه‌ای است که در عین آرامش، حامل خروش قدسی خداوند در بطن وجود خویش است. البته، از نظر شاعر این خصیصهٔ بی‌بدیل محدود به طبیعت نیست، بلکه در انسان نیز یافت می‌شود. خش ششسطری دوم شعر یا» سستیت «که درواقع، بسط مضمون شعر به انسان است با خطاب مستقیم شاعر به کودک همراهش آغاز می‌شود؛ گویی تمام آنچه تاکنون گفته مقدمه‌ای بوده است برای این سطور پایانی شعر. شاعر این‌گونه ادامه می‌دهد: «کودک عزیز، دختر عزیز که با من اینجا قدم می‌زنی/ همین‌که چهره‌ات نشانی از اندیشناکی ندارد/ دلیلی است بر اینکه طبیعت تو {از طبیعت بیرون} هیچ از تقدس کم ندارد». پیداست که شاعر این توصیف‌ها را نه به دلیل نسبتش با این کودک که بنا بر اعتقاد راسخش به معصومیت و پاکی کودک در معنای عامش دارد؛ چراکه دخترک را با صفت ملکی دختر من یا کودک عزیز من خطاب نمی‌کند. وردزورث برای توصیف معصومیت و قدسیت دختر از صنعت لایتوتیز (Litotes) استفاده می‌کند که شاید بتوان آن را کوچک‌نمایی به قصد بزرگ ساختن، برجسته‌سازی و تأکید و تأیید تعبیر کرد. شاعر به جای آنکه بگوید تو از آسمان و دریا برتری از صنعت دوبار نفی برای مثبت جلوه‌دادن استفاده می‌کند؛ به‌همین‌دلیل، از نظر شاعر قدسی‌بودن و تسبیح‌گویی دخترک حتی قابل انتقال به‌وسیلهٔ تشبیه متناقض‌نمای به‌کار رفته در شعر نیست. آن تشبیه ظرفیت توصیف جمال و زیبایی تسبیح دخترک را ندارد؛ برهمین‌اساس، شاعر اعتراف می‌کند که چه بسیار لحظه‌هایی که دخترک مشغول تسبیح و نیایش خداوند بوده است که شاعر با آن‌همه ذکاوت و طبع ظریف متوجه آن نشده است. تقرب کودک به پروردگار آن‌چنان است که حتی با «نیک گوش فرادادن» هم شنیده نمی‌شود؛ گویی‌که خداوند در وجود خود اوست و دوگانگی میان آن‌ها وجود ندارد تا بخواهد همچون راهبه به سوی خداوند بدود تا از نفس بیفتد و البته، دم برنیارد. او «در آغوش» خداوند است.

چرخش در شعر و توجه شاعر به دخترک حاضر در صحنهٔ شعر از دو بعد اهمیت دارد و برای شعر معناسازی می‌کند. نکتهٔ 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 راهبهٔ 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 همهٔ 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 خودِ همان عالم با شکوه هستی و حتی برتر از آن است، چراکه شاعر با خوب گوش‌دادن می‌تواند ندای بلند پنهانی طبیعت را درک کند، اما دربارهٔ دخترک از این امر عاجز است. گویی دخترک را همچون

خداوند فقط می‌توان با اســتدلال عقلانی شــناخت و نمی‌توان او را با حس‌های چندگانه ادراک کرد و شــناخت؛ به‌همین‌دلیل، هم نوع نگاه به او در شـعر کاملاً متفاوت از بقیهٔ عناصـر حاضـر در صـحنه اسـت. دخترک هم به عنوان ابژهٔ نگاه است و هم سوژهٔ نگریستن. طبیعت فقط ابژهٔ نگاه است. راهبه فقط سوژهٔ نگریستن است. خود شاعر هم فقط سوژهٔ نگریستن و نظاره‌کردن است، اما تنها موجود دووجهی شعر دخترک است که هم متحیر می‌شود و هم حیرت می‌آفریند؛ به‌همین‌دلیل، شاعر شعر را به‌گونه‌ای طراحی کرده است که گویی زبان شعر از توصیف او قاصر است. تلمیح آخر شعر همین مضـمون را به بهترین شـکل ممکن بیان می‌کند. در این تصـویر تخیلی یا ایماژ دخترک در آغوش خداوند اسـت. شاید بتوان از مفاهیم لاکانی برای توضیح بهتر این بخش استفاده کرد. ما انسان‌های بالغ از آغوش خداوند جدا شده‌ایم؛ همان‌گونه‌که، کودک از آغوش مادر جدا می‌شود و پس‌ازاین جدایی دیگر احساس یگانگی با مادر را از دست می‌دهد و برای همیشـه در خیال بازگشـت به آن یگانگی اسـت که البته، ناممکن اسـت، اما دخترک شـعر 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.
دوشیزهٔ عشق من مادری بیگانه است
و ستارهٔ پرشتاب
در گذرگاهی مأیوس
بر مداری جاودانه می‌گردد. (شاملو: ۱۳۷۱:۹۰)

اهمیت فرم را در اشـعار زبان فارسـی هم می‌توان بررسـی کرد. در این مقاله فرم در شـعر «لوح گور» سـرودهٔ احمد شاملو بررسی می شود. انتخاب این شعر برمبنای مضمون‌های مشترک در دو شعر نبوده است، بلکه فقط انتخابی است برای نشان‌دادن حضور و اهمیت فرم در شعر بالنده صرف‌نظر از زبان و مضمون آن. شالودهٔ این شعر همانند شعر «غروبی بس دل‌انگیز» نوشتهٔ ویلیام وردزورث بر تنش (Tension) حاصل از یک متناقض‌نمای محوری بناشده است. تناقض اساسی بیان شده در شعر حرکت‌نکردن در رفتن و سکون نداشتن در ماندن است. فرم به‌کارگرفته شده در این شعر برای تحقق مضمون اصلی شعر مبتنی‌بر یک اصل اساسی است: شاعر در ابتدای شعر این تناقض را به شکل صریح بیان می‌کند و سـپس، به ارائهٔ نمونه‌هایی برای درک تصـویری آن ارائه می‌کند. گویی راوی شـعر در پایان زندگی خود به یک نگاه فلسفی در زندگی دست‌یافته است که هرچند به صریح‌ترین شکل کلامی ارائه‌شده است، اما چنان غامض است که فقط با ارائهٔ مثال و تصویر برای مخاطب فهم‌پذیر می‌شود. ضمن آنکه مسیر مخاطب شعر برای درک معنای این تناقض عکس مسـیر راوی اسـت. راوی ابتدا زندگی ملموس را تجربه کرده اسـت و در پایان، به این درک فلسـفی رسـیده اسـت، اما مخاطب ابتدا با معنی فلسفی روبه‌رو می شود و سپس، پله‌پله با تجلی ملموس آن آشنا می شود؛ به‌بیان‌دیگر، شاعر با این

ترفند ساده، اما دقیق به مخاطب شعر فرصت می‌دهد تا خود به کشف معنای این درک فلسفی برسد؛ چه‌بسا در پایان شعر مخاطب به درکی متفاوت از شاعر نسبت به زندگی برسد؛ چراکه ممکن است تصاویر ارائه‌شده در شعر معانی متفاوتی را برای مخاطب تداعی کند. درواقع، شاعر دست مخاطب را بازمی‌گذارد تا خود با سفر در دنیای شعر معنی را خود کشف کند، بی‌آنکه 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 می‌کوشد پرسش طرح شده در ذهن خواننده را با تصویری ملموس پاسخ بگوید: «شاخه‌ها را از ریشه جدایی نبود/ و باد سخن‌چین/ با برگ‌ها رازی چنین نگفت/ که بشاید». در این تصویر بدیع، اگرچه نسیمی می‌وزد، اما توان ایجاد حرکتی درخور در درخت ندارد. عبارت «سخن‌چین» حاکی از اصالت‌نداشتن نیروی جنبانندهٔ باد است. گویی باد برای درهم‌شکستن 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 نمی شود. 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؛ به‌بیان‌دیگر، 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 آن‌قدر توان نداشته تا او را از دوشیزگی به مرحلهٔ مادری برساند. گویی این رابطه سترون و بی‌ثمر است. آن دوشیزه «مادر» خوانده می‌شود، اما خود فرزندش را به دنیا نیاورده است. او به‌ظاهر 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 مأیوس‌کننده است. راوی شعر، به هر سو که می‌نگرد، انعکاس بی‌ثمربودن 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 به‌هم پیوسته و منسجم تبدیل می‌کند، درست 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 برقرارکردن با آن بدون درنظرگرفتن صناعات و فرم به‌کارگرفته شده ناقص و بلکه ناممکن است. در مقالهٔ پیش‌رو با تکیه‌بر نظریات «منتقدان نو» از شیوهٔ قرائت جزءبه‌جزء شعر «غروب ساحل کالای» یا «غروبی بس دل‌انگیز» برای شناخت فرم در این شعر و ارتباط آن با معنای شعر بهره‌گرفته 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 به‌سوی معنای شعر می‌گشایند؛ هرچند صناعت بر مسیر نور می‌تاباند، اما تعیین‌کنندهٔ انتهای مسیر نیستند، بلکه با ایجاد تنش در کلام شعر به باز بودن همیشگی مسیر معنای شعر کمک می‌کنند. صناعت محوری مورد استفادهٔ شاعر در شعر «غروب ساحل کالای» یعنی تشبیه، و ترکیب آن با صناعت لایتوتیز به شاعر کمک کرده است تا به بهترین شکل ممکن مفهوم محوری خود، یعنی حیرت قدسی خود، را در شعر بپروراند. تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ شعر در تطابق با سه مشبه تشبیه می‌تواند یادآور مفهوم تثلیث در الهیات مسیحی باشد که نشان‌دهندهٔ تسلط شاعر در هماهنگ ساختن فرم و معنی است. شاملو هم با بهره‌گیری از یک مضمون محوری و ارائهٔ 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.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع 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.

شاملو، احمد. (۱۳۷۱). باغ آینه. تهران: مروارید.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

شورر، مارک. (۱۳۷۰). هنر ابزار کشف. ترجمهٔ مریم خوزان. کیان. شمارهٔ ۲. صص: ۶۳-۵۶.

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.
Coureton, R. (2020). A Reading in Temporal Poetics: Wordsworth's it is a Beauteous Evening. Style, 52, 199-222.
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.
Coureton, R. (2020). A Reading in Temporal Poetics: Wordsworth's it is a Beauteous Evening. *Style*, 52, 199-222.
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]
Shafi-I Kadkani, M.R. (2009). *Rastakhize Kalamat*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Schorer, M. (1991). Art as an Instrument of Discovery. Translated by Maryam Khouzan. *Kian*, 2, 56–63. [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.