

فرمالیسم و شعر اندیشه‌محور از منظر آثار و دیدگاه‌های طاهره صفارزاده

غلامحسین شریفی ولدانی، * بهنام رستمی جونقانی **

چکیده

این پژوهش بر نقد جنبش ادبی فرمالیسم در تحلیل متون ادبی با تکیه بر آثار و دیدگاه‌های طاهره صفارزاده استوار است. این جنبش که در سال ۱۹۱۴م. با انتشار مقاله «رستاخیز واژه‌ها» نوشته ویکتور شکلوفسکی آغاز شد، در ابتدای فعالیت خود، از طریق بازنمایی معایب نقدهای سنتی و سمبولیستی در بررسی آثار ادبی، بر لزوم تحلیل علمی متون ادبی تأکید کرد. فرمالیست‌ها با استفاده از یافته‌های دانش «زبان‌شناسی» که از نظر بهره‌گیری از «زبان»، مهم‌ترین فصل مشترک را با ادبیات داشت، بسیاری از رموز «ادبیّت» را کشف و ابزارهای علمی و عینی مختلفی را برای تحلیل متون ادبی ارائه کردند که استقبال بسیاری از مؤلفان و منتقدان آثار ادبی را در پی داشت. با این حال، به نظر می‌رسد که ابزارهای تحلیل فرمالیستی در ادبیات، عمدتاً آثار ادبی «زبان‌محور» را در بر می‌گیرند و در تحلیل آثار «معنای‌محور»، با نارسایی‌هایی مواجه هستند. در این نوشتار به بررسی برخی از این نارسایی‌ها، از طریق نگاه تحلیلی به آثار و دیدگاه‌های طاهره صفارزاده - از شاخص‌ترین شاعران «مفهوم‌گرا» و از چهره‌های اندیشمند و صاحب‌نظر در شعر معاصر - می‌پردازیم. همچنین می‌کوشیم که از این طریق، جایگاه شعر «مفهوم‌گرا» را از چشم‌انداز اندیشه‌ها و ابزارهای فرمالیستی نمایان کنیم، و در پایان الگویی مناسب برای تحلیل این آثار پیشنهاد نماییم که حتی‌الامکان، کاستی‌های شیوه‌های موجود را نداشته باشد.

کلید واژه‌ها: فرمالیسم، زبان ادبی، شعر مفهوم‌گرا، صفارزاده

مقدمه

۱-۱- صورت‌گرایی / شکل‌گرایی / فرمالیسم^۱

رستاخیز واژه‌ها^۲ عنوان مقاله‌ای است که در سال ۱۹۱۴م. و به قلم ویکتور شکلوفسکی^۳ منتشر شد. انتشار این مقاله، سرآغاز جنبشی ادبی گردید که به «فرمالیسم» شهرت یافت. این جنبش در مدت کوتاه عمر خود، علاوه بر اینکه توانست به عنوان یک

gsharifi22@yahoo.com

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (مسئول مکاتبات)

bm_rostami@yahoo.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۲/۵/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۱۵

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

¹Formalism

²Resurrection of the words

³Victor Cheklovsky

مکتب مستقل نقد ادبی مطرح شود، حوزه‌هایی نظیر پیرنگ داستان، و بوطیقای سینما را نیز تحت تأثیر قرار داد. این تأثیر و نفوذ به حلی گسترش یافت که امروزه پس از یکصد سالی که از ظهور فرمالیسم گذشته است، آرا و نظریه‌های هواداران آن هنوز هم بر بسیاری از نظریه‌ها و مکاتب هنری، به‌ویژه بر نقد ادبی، سایه افکنده است.

نخستین فعالیت‌های فرمالیست‌ها، در دو انجمن «زبان‌شناسی مسکو» و «انجمن پژوهش‌های زبان شعری» صورت می‌گرفت. در این جلسات، زبان‌شناسان و تاریخ‌نگاران این دو حلقه پژوهشی می‌کوشیدند تا مطالعه ادبیات را بر مبنای علمی استوار کنند، و نظریه: «هنر بازتاب واقعیت است» را سست کنند. آنان بر این نکته تأکید می‌کردند که هنر، وجودی زیبایی شناختی است که برپایه قوانین درونی خود عمل می‌کند. بنابراین، تلاش خود را بر این نکته متمرکز کردند که با تعریف ابزارهای علمی برای تحلیل متون ادبی، رموز ادبیات متن را از طریق مؤلفه‌های «زبان ادبی» به دست آورند، و وجوه تمایز آن را از زبان عادی و متعارف مشخص کنند. این زبان‌شناسان و منتقدان ادبی برای رسیدن به ابزارهای علمی مورد نظر خود، متوجه اساسی‌ترین ابزار ادبیات، یعنی «زبان» شدند و کوشیدند که از دستاوردهای زبان‌شناسی که به دلیل قطعیت نسبی یافته‌های خود، هویتی علمی یافته بود، استفاده کنند، و جالب آنکه قابلیت تعمیم این دستاوردها به حوزه‌های ادبی، به اندازه‌ای موفقیت‌آمیز بود که به تدریج یافته‌های زبان‌شناسی، به تنها مبنای ابزارسازی برای تحلیل‌های ادبی تبدیل شد؛ آن سان که در یک توصیف کلی از این جنبش می‌توان گفت: «فرمالیسم، اساساً کاربرد زبان‌شناسی در ادبیات بود» (ایگلتون، ۱۳۶۱: ۶).

دست یابی به ابزارهای گوناگون برای تحلیل‌های ادبی موجب شد که فرمالیست‌ها، هویت مستقلی برای متن ادبی قائل شوند و ادبیات را از ارجاعات بیرونی مانند: زندگی شخصی مؤلف، عوامل روانی، تاریخی، سیاسی، اجتماعی و... که اساس تحلیل‌ها و تفسیرهای منتقدان سنتی و سمبولیستی بود، خارج کنند و صرفاً به بررسی این متون، بر پایه حوادث زبانی بپردازند؛ به همین جهت بود که آنان از سوی مخالفین خود با عنوان آزاردهنده و تحقیر آمیز «فرمالیست» معروف شدند. بوریس آخن باوم^۱ از فرمالیست‌های مشهور، به نقل از یاکوبسن^۲ دیگر همتای فرمالیست خود، می‌نویسد: «معتراضان برجسب مهم و آزاردهنده فرمالیسم را رواج دادند تا هر گونه تحلیل در زمینه کارکردشاعرانه زبان را بشدت محکوم کنند» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۰).^(۱)

اصرار بیش از حد فرمالیست‌ها بر استقلال زبان ادبی که با دیدگاه‌های فرهنگی مبتنی با واقع‌گرایی اجتماعی دولت شوروی، در تضاد بود؛ باعث شد که صورت‌گرایان، از همان سال‌های نخستین، مورد هجوم شدید منتقدان مارکسیستی خود قرار گیرند. تا اینکه در سال ۱۹۲۸ م. فرمالیسم رسماً مردود اعلام شد، و فرمالیست‌های مشهور، مجبور به خاموشی، تغییر روش، یا مهاجرت شدند. (مکاریک، ۱۳۸۴/ ذیل صورتگرایی روسی).

به هر روی، با وجود سرکوب فرمالیست‌ها از سوی حکومت وقت شوروی، و نیز تمام انتقاداتی که از باورهای آنان به عمل آمد، واقعیت آن است که: «فرمالیسم روسی بزرگترین حادثه ادبی در قرن بیستم است. و امروزه تمام عقاید منتقدان و زبان‌شناسان و سبک‌شناسان به نحوی مأخوذ از آرا و عقاید فرمالیست‌هاست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۷) و «ما وجود نظریه‌ای پرورش یافته در باب ادبیات را مدیون فرمالیست‌ها هستیم» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۵).

۱-۲- طاهره صفارزاده

طاهره صفارزاده (۱۳۸۷-۱۳۱۵ ه.ش)، شاعر، نویسنده، نظریه‌پرداز، محقق، مترجم و استاد دانشگاه، با انتشار شعری به نام «کودک قرن» که در آن به وضعیت زنان متجمل و غربزه آن روز ایران، و بی‌بندوباری‌های آنان می‌پرداخت، نام خود را بر سر زبان‌ها انداخت.

¹ B. Eichen Baum

² Jakobson

سفر شاعر به کشورهایی چون انگلیس و آمریکا به منظور ادامه تحصیل، فرصت مغتنمی بود تا ذهن جوپای او، علاوه بر تجربیات و مطالعات خود در شعر فارسی، با نظریه‌ها و تجربیات ادبی غرب نیز آشنا شود و با بهره‌گیری از این تجربه‌ها، فعالیت‌های شعری خود را بر محور رسیدن به زبانی مستقل در شعر، و ارائه تعاریف و نظریات جدیدی که خلأ آن را در زبان فارسی احساس کرده بود، متمرکز کند. حاصل این تلاش‌ها، انتشار مجموعه‌های گوناگونی مانند «طنین در دلنا»، «سد و بازوان»، «سفر پنجم»، «بیعت با بیداری»، «مردان منحنی» و «دیدار صبح» است که هر کدام به نوبه خود تجربه‌های متفاوتی از شعر معاصر محسوب می‌شود.

۳-۱ - پیشینه تحقیق

امروزه جذابیت استخراج بخشی از رموز «ادبیت» یک متن ادبی از طریق تحلیل‌های مبتنی بر نگرش‌های فرمالیستی، پژوهشگران بسیاری را بر آن داشته است که با این رویکرد، به بررسی آثار ادبی پردازند. دامنه این پژوهش‌ها در ادبیات ما نیز آنچنان گسترده است که از آثار مولانا و سعدی و حافظ و... تا شاعران معاصر چون اخوان ثالث (م. امید) و شفیعی کدکنی (م. سرشک) را در بر گرفته است.

با وجود این، از آنجایی که ابزارهای فرمالیستی برای شعرهای «زبان محور» پیش بینی شده‌اند، کاربرد آنها در تحلیل آثار شاعران «مفهوم‌گرا»، به نادیده گرفتن برخی از ارزش‌های این گروه از آثار منتهی می‌شود. پژوهش حاضر، با بررسی شعر و دیدگاه‌های طاهره صفارزاده - به عنوان شاخصی از مفهوم‌گرایی در ادبیات معاصر ایران - به آسیب‌شناسی استفاده از ابزارهای فرمالیستی در تحلیل این دسته از آثار می‌پردازد. و از سویی دیگر، کاستی‌های ادبی این نوع آثار را از دیدگاه فرمالیستی مورد بررسی قرار می‌دهد.

۲- مهم‌ترین آرا و نظریه‌های فرمالیست‌ها

۲-۱ - مفهوم فرم / شکل

فرمالیست‌ها، معتقد بودند که: «هر نکته ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد، بررسی گردد و شناخته شود» (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۰) آنان همچنین با توجه به پژوهش «همزمانی» سوسور، بر این باور بودند که برای بررسی یک ژانر ادبی، باید مناسبت‌های آن با نظام ادبی بررسی شود. برداشت فرمالیست‌ها از فرم، از همین دو پیشنهادی که برای تحلیل متون ادبی می‌دهند، آشکار می‌شود (همانجا). بنابراین مفهوم «فرم» در نظر آنان، ارتباطی است که هر عنصر با عناصر دیگر پیدا می‌کند تا به دنبال آن ساختاری منسجم و یکپارچه به وجود آید.

بر پایه چنین تعریفی از فرم، همه اجزای یک متن مانند: صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان، صنایع بدیعی به‌ویژه ابهام، استخدام، ابهام، تناسب و تضاد، تلمیح و...، فنون داستان نویسی، نوع ادبی، پلات، زاویه دید و... جزء شکل محسوب می‌شوند (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۴۳).

طاهره صفارزاده، این تلقی از شکل و فرم را به عنوان غایت نهایی برای شعر، و الگویی برای تحلیل‌های ادبی نمی‌پذیرد و معتقد است که یک چنین برداشت مکانیکی از اثر ادبی، با روح ادبیات سازگار نیست. او می‌گوید: «آن‌گاه که از هنرمندی با عنوان فرمالیست یا شکل‌گرا یاد می‌شود، به پوچی کار او اشاره شده است... فرمالیست کسی است که می‌خواهد ثابت کند که اسکلت انسان در اطاق تشریح و انسان زنده متحرک یکی است و این تصور پوچ است. اسکلت فرم مطلق است و در جدایی از رگ و پی و مغز چیزی هست. اما چیزی ایستا و بی‌روح که نمی‌توان آن را انسان زنده خواند، فقط در پیوستن و ارتباط با آن «درونمایه»‌هاست که شکل بیان، عامل و ظرف حرکت در زندگی و به طرف زندگی می‌شود» (مردان منحنی: ۱۲۲).^(۲)

از نظر صفارزاده «فرم»، چگونگی بیان محتوای مورد نظر شاعر است، و ارزش آن در بهتر گفتن آن حرفی است که او برای گفتن دارد. این تعریف از فرم تقریباً معادل همان چیزی است که فرمالیست‌ها آن را «شیوه بیان مفاهیم» می‌دانند و مقصود آنها این است که ادبیات سرشار از مفاهیم مشترکی مانند: عشق، مرگ، راستی، عدالت است که در همه زبان‌ها و فرهنگ‌ها به گونه‌ای بدان‌ها پرداخته شده است و اگر ما از تکرار این مضامین دلزده و ملول نمی‌شویم، به این علت است که شاعران هر دوره‌ای، مضامین تکراری گذشته را به شکل متفاوتی ارائه می‌کنند و زشتی تکرار را از آنها می‌گیرند.

البته ناگفته نگذاریم که با وجود مخالفت صفارزاده با نوع نگاه فرمالیست‌ها به مسئله «فرم»، شواهد فراوانی در آثار این شاعر به چشم می‌خورد که شعر او بر پایه «فرم» در مفهوم فرمالیستی آن شکل گرفته است. و این از آن جهت است که او نیز در شعر، به وجود نوعی کلیت و انداموارگی اعتقاد دارد که تمامی عناصر جمله باید به سوی آن کلیت واحد حرکت کنند. تفاوت عمده این «کلیت» با «فرم» مورد نظر فرمالیست‌ها، در نقش برجسته‌ای است که در دیدگاه صفارزاده برای «محتوا» و «معنا» وجود دارد اما در دیدگاه فرمالیستی، این نقش به فرم، داده شده است.

به این ترتیب، ما در شعر صفارزاده با کلیتی روبرو می‌شویم که تنها بر ارتباط صوری عناصر متن استوار نیست، بلکه روابط «معنایی» نیز در به وجود آوردن آن مؤثر است. البته شایان ذکر است که این روابط معنایی، گسترده تر از عناصری مانند تشبیه، استعاره و امثال آن است که مورد نظر صورت‌گرایان است؛ به این ترتیب که در این شیوه، شاعر به جای استفاده از عناصر زیبایی برای مفصل‌بندی شعر، از نوعی «تداعی معانی» استفاده می‌کند که از نظر او چیزی فراتر از آن است که در بحث تداعی معنی مطرح می‌شود.

صفارزاده معتقد است اینکه پیرمردی با دیدن پسر بچه‌ای به یاد دوران کودکی خود می‌افتد، تداعی بر اساس «خاطره» است که از اصول ابتدایی تداعی معنی محسوب می‌شود. و به جای آن، تداعی از طریق «دریافت» را پیشنهاد می‌کند. او تداعی مورد نظر خود را «پروازهای ذهنی» می‌نامد که به زعم او عامل ارتباط بعیدترین دریافت‌هاست. او برای روشن شدن مطلب، یکی از تصویرهای خود را از مجموعه «طنین در دلتا» مثال می‌زند که یافتن وجه شبه «نامیدی» در آن، بر اساس مشابهتی است که با پروازهای ذهنی میسر است:

در اتوبوس‌های نیویورک هرگز/ به انتها نمی‌رسیم/ مثل مردی که هر روز/ می‌رفت پرون را بکشد/

اما صفی پیش از او ایستاده بود (طنین در دلتا: ۱۵).^(۳)

یکی از بهترین نمونه‌های استفاده از شگرد تداعی معانی در شعر صفارزاده را می‌توان در شعر بلند «سفر اول» در مجموعه سفر پنجم مشاهده کرد که یکی از برجسته‌ترین شعرهای او نیز به شمار می‌رود. این شعر، مجموعه‌ای از تداعی‌هاست که به صورت دایره‌های تودرتویی در شعر جلوه پیدا می‌کنند؛ دایره اول ماجراهایی است که در هند برای شاعر پیش می‌آید، دایره دوم وقایعی در وطن خویش است، و دایره سوم رویدادهایی در آمریکا را شامل می‌شود که عامل ارتباط آنها «پروازهای ذهنی» است. این دوایر در مجموع، ساختمان نهایی شعر سفر اول را می‌سازد.^(۴)

۲-۲ لفظ و محتوا

تقابل «محتوا/ معنی» و «شکل/ لفظ»، یکی از مباحث دیرین و دراز دامنی است که همواره در میان صاحب‌نظران ادبی، و از آن جمله علمای بلاغت اسلامی مطرح بوده است. در این مباحث، گروهی «لفظ» را برتر از «محتوا» شمرده‌اند، و گروهی دیگر، آن را تابعی از «محتوا» دانسته‌اند. برخی نیز برای هر دو ارزش یکسانی قائل شده‌اند.^(۵) این تقابل سنتی، بی آنکه به برتری نهایی یکی از این دو گروه، بر دیگری بیانجامد، یا ارزش مساوی آنها مورد توافق قرار بگیرد، وارد مباحث ادبی فرمالیست‌های روسی شد. نتیجه‌ای که فرمالیست‌ها از این بحث ارائه دادند آن بود که در واقع چنین تقابلی بین «صورت» و «معنا» از اساس موضوعیت ندارد. چرا که «اصلاً چیزی به نام «محتوا/صورت» وجود ندارد. محتوا همان چیزی است که از طریق صورت به دست می‌آید»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۳). فرمالیست‌ها، با اعتقاد به تفکیک‌ناپذیری «محتوا» و «لفظ»، و تأکید بر این نکته که یک اثر ادبی تنها و تنها یک «فرم محض» است، محتوا را نیز در میان عناصر تشکیل دهنده «فرم» جای دادند. آنان با این اظهار نظر، علاوه بر پایان دادن به این کشمکش دیرین، و اقناع نسبی طرفین، به‌ویژه «لفظ‌گرایان»، بنیادی‌ترین نظریه جنبش خود را نیز ارائه کردند؛ چرا که پس از آن، عمده نظریاتی که آنان در حوزه مسائل ادبی ابراز می‌کردند، به نحوی بر نظریه اساسی «تفکیک‌ناپذیری لفظ و معنا» استوار بود.

با وجود این اقناع نسبی، آنان در دراز مدت نتوانستند در متقاعد ساختن طرفداران «معنا» در پذیرفتن یگانگی مفهوم با فرم، توفیق چندانی بیابند و دیری نپایید که نظریه خود را در معرض انتقادات شدید شاعران «معناگرا» و منتقدان هوادار آنها یافتند. از آن جمله، از میان فعالان ادبیات فارسی؛ طاهره صفارزاده، به عنوان شاعر و صاحب نظر ادبی که از سویی، مکاتب و نظریه‌های غربی را می‌شناخت و با ادبیات غرب آشنایی داشت؛ و از دیگر سو، صاحب تجربیات قابل توجهی در ادبیات فارسی بود، با صراحت تمام بنیادی‌ترین نظریه فرمالیستی را زیر سؤال برد.

از نظر صفارزاده، «لفظ» و «معنا»، بر خلاف تصور صورت‌نگرایان، دو مقوله جدا از هم و دارای ارزش‌هایی متفاوت هستند و «محتوا» نمی‌تواند به عنوان یکی از عناصر تشکیل دهنده «فرم» اثر ادبی قلمداد شود؛ بلکه رابطه این دو مقوله، کاملاً به عکس آن چیزی است که فرمالیست‌ها به آن اعتقاد دارند. به عقیده او «شکل‌های شعر، همچون شکل‌های رابطه دو نفر و یا نفرهای بیشتر، پیرو «درونمایه» یعنی مقصد و معنای شعرند» (مردان منحنی: ۱۲۱). در این دیدگاه، ارزش یک «فرم» آنگاه مشخص می‌شود که در انجام مهم‌ترین تکلیف خود، یعنی بیان هنرمندانه‌تر و رساتر محتوا، موفق‌تر ظاهر شود.

در شعر اصیل / سایه‌هایند / لفظ‌ها / اندیشه‌ها را؛ / نه اندیشه‌ها / لفظ‌ها را / هم آهنگ یا نا هم وزن / سایه‌ها پیروانند
(رهگذر مهتاب: ۱۱)

۲-۳ - استقلال متن ادبی: تضاد با منتقدان سنتی و سمبولیست‌ها

منتقدان سنتی، از دیرباز برای نقد آثار ادبی به عواملی توجه داشتند که جایگاه آنها در واقع، در بیرون از متن بود. مانند: زندگی شخصی مؤلف، احوالات روحی و عقیدتی او، تاریخ و اوضاع سیاسی و اجتماعی دوره‌ای که اثر ادبی در آن پدید آمده بود. اما در نقطه مقابل آنها، فرمالیست‌هایی قرار گرفتند که نقش هیچ یک از این عوامل را در بررسی و تحلیل اثر ادبی نمی‌پذیرفتند، یا حداکثر جایگاه این عوامل را، در حاشیه متن و به عنوان عوامل فرعی می‌دانستند.

آنان در خصوص نقد سنتی، بر این باور بودند که نقد تاریخی، و جامعه‌شناسی در مطالعات ادبی، نقد ادبیات نیست، بلکه گونه‌ای از نقد این علوم است که پرداختن به آنها موجب دور شدن از ساحت ادبیات، و تحلیل صحیح آن است. یاکوبسن در انتقاد از نقد سنتی، و روش‌هایی که برای تحلیل متن به کار می‌گیرد، تاریخ نگاران ادبیات را به پلیسی تشبیه می‌کند که برای یافتن مجرم، هرکسی حتی رهگذران را نیز دستگیر می‌کنند. و به همین قیاس، تاریخ نگاران ادبی نیز هر چیزی اعم از زندگی روز مره، سیاست، روان‌شناسی و فلسفه را در حوزه مطالعات خود می‌گنجانند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۹۹).

فرمالیست‌ها، در تقابل با نقد سنتی، به‌ویژه، بر جدایی متن از تأویل‌های تاریخی - اجتماعی تأکید می‌کردند؛ چرا که باور داشتند هنر از واقعیت جداست و به قول شکلوفسکی، «رنگ آن ربطی با رنگ پرچمی ندارد که بر دروازه شهر کوبیده‌اند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۴۴). از این دیدگاه، پی بردن به شخصیت یک شاعر و نویسنده از خلال آثار او، کار چندان صوابی نیست؛ زیرا «من» مؤلف در آثارش، بیشتر یک «من» مجازی و غیرقابل استناد است. و حتی شخصیت‌های تاریخی که در یک اثر هنری حاضر می‌شوند، شخصیت‌های واقعی نیستند؛ چون در قلمرو ادبیات که بر مجاز استوار است، چهره واقعی خود را از دست داده‌اند و شخصیت متفاوتی یافته‌اند. مثلاً سلطان محمودی که در تاریخ مطرح می‌شود هیچ ارتباطی با همین شخصیت ندارد که در شعر فرخی کلاه‌گوشه او به سیاره کیوان می‌ساید و کمالات فراوانی دارد (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۵۲).

نگاه صفارزاده به بحث «استقلال متن ادبی» نیز از وجوه عمده تمایز فکر و شعر او با دیدگاه‌هایی است که مورد تأکید صورت‌گرایان است؛ چراکه او به شعر متعهد و مسئولیت‌پذیری معتقد است که از اوضاع سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژیکی عصر خود تأثیر می‌پذیرد، با حساسیت زیادی نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد، و آگاهی‌بخشی و روشنگری می‌کند. بنابراین، شکل و قالب اثر ادبی باید خود را با اقتضائات محتوا هماهنگ کند تا پیام شعر در بستر مؤثرتری به مخاطب انتقال داده شود.

روشن است که در چنین شعری، مخاطب به میزان آگاهی‌های اجتماعی خود، قادر است با متن ارتباط برقرار کند و این انتظار که از طریق مناسبات فرمی به محتوا برسد، راهی به دهی نمی‌برد؛ زیرا در این شعر، محتوا عنصری پنهان شده در مناسبات لفظی نیست که نیازی به کشف شدن داشته باشد، بلکه معادل با خود شعر است که با برخی از شگردهای زبانی نیز همراه شده است. مثلاً در این شعر، مخاطبی می‌تواند به عمق تعریض و طنزی که شاعر از فضای یک میهمانی مارکسیستی گزارش می‌دهد، پی ببرد که با عقاید این گروه، که مخالفت با مالکیت خصوصی، از محوری‌ترین این عقاید است، آشنایی داشته باشد:

شکر که همه دارند به حداقل تساوی می‌رسند / یک بشقاب / چند موز / چند پرتقال / چند سیب لبنان / به فردوسی هم
یک تالار داده‌اند... / مردی از آنسوی اطاق فریاد زد: / پیشخدمت به راننده من بگو خانم من را از منزل من / بیاورد (طنین در دلتا: ۷۱).

صفارزاده معتقد است که شعر او تصویری واقعی از دنیای امروز است و مصالح آن «زندگی و فرهنگ و سنت و تاریخ این دیار و همچنین فرهنگ متداول جهان امروز است و اینها همه واقعی و قابل لمس هستند...» (حرکت و دیروز: ۱۶۱) بنابراین، اجازه نمی‌دهد که واقعیت‌های موردنظر او تحت تأثیر ماهیت مجازی شعر قرار گیرند. از این روست که او حتی استعاره‌های موجود در شعر خود را که بالطبع در ایجاد زبان مجازی به کار می‌روند، مبتنی بر واقعیت می‌داند و می‌گوید: «بزرگترین ویژگی شعر من گرایش به واقعیت و گریز از ابهام و پیچیدگی و ظرافت‌های مصنوعی است اما توجه به واقعیت نباید تخیل شاعرانه را دفع کند و گرنه گزارش‌نویسی و مقاله‌پردازی و شاعری با هم فرقی نخواهند داشت. وقتی «دوگل» فرانسوی، درباره آزادی «کوبک» حرف زد، دولت کانادا شبانه عذر مهمان را خواست و او و چمدانش را تا پای طیاره بدرقه کرد. پس در این تصویر از «سفر اول»:

چمدانش را / از دیوار شب / به روزی بلند پرتاب کردند.

عناصر واقعی گزارش تاریخی ضمن واقعی بودن، تشبیه و استعاره نیز هستند...» (حرکت و دیروز: ۱۵۷). بنابراین، می‌توان شعر صفارزاده را حداقل در چند مجموعه مشخص مانند: «بیعت با بیداری»، «در پیشواز صلح»، «روشنگران راه» و «در جلوه‌های جهانی»، استثنایی بر بحث بی‌نیازی متن از ارجاعات بیرونی دانست.

۲-۴- رابطه مؤلف و اثر

نسبت داشتن «مؤلف» و «اثر ادبی»، یکی از تعین‌های خارج از متن بود که به زعم فرمالیست‌ها، با استقلال متن ادبی منافات داشت. چرا که پرداختن به مسائلی نظیر زندگینامه، شرایط روحی، اخلاقی، اقتصادی و اعتقادی مؤلف یک اثر، علاوه بر این که اساساً ارتباطی با «ادبیت» متن پیدا نمی‌کند، برای نیت و اندیشه واقعی مؤلف نیز مرجع مناسبی به شمار نمی‌رود. یاکوبسن، برای اثبات این ادعا، به اشعار و دفترچه خاطرات شخصی شاعری که در هر دوی آنها، به یک موضوع مشترک پرداخته شده است، اشاره می‌کند که هیچ سنخیتی با هم ندارند و همانند آخن باوم، به این نتیجه می‌رسد که «در شعر، چهره شاعر اثر سیمایچیه‌ای بیش نیست» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۶) و این بدان معناست که اثر نمی‌تواند به طور کامل و روشن، سیمای مؤلف را بازتاب دهد؛ بنابراین، برای تحلیل یک متن ادبی، توجه به زندگی او بی‌حاصل است.

البته باید یادآور شد که اعتقاد فرمالیست‌ها به جدایی مؤلف از اثر، به این معنی نیست که آنها از همان موضعی سخن می‌گویند که طرفداران مکتب «هنر برای هنر» سخن می‌گویند؛ چراکه اولاً این مکتب، نگرشی متفاوتی به هنر دارد، و این امر با اصول فرمالیست‌ها که سعی در علمی‌نشان دادن ادبیات داشتند و در صدد وضع قوانینی چون قوانین علوم تجربی برای آن بودند، مغایرت دارد و ثانیاً آنها نقش مؤلف را در یک اثر ادبی به کلی رد نمی‌کردند، بلکه معتقد بودند از روی اثر نمی‌توان به نیت و اندیشه شاعر به طور کامل پی برد؛ چراکه من هنری در ادبیات، بیشتر «من» مجازی است و مطابقت آن با «من» واقعی نویسنده موجب گمراهی و ارائه داوری‌های نادرست می‌گردد. ضمن اینکه تکیه فرمالیست‌ها در این بحث، بر روی آثاری است که در آنها، عناصر بیانی به صورت ناآگاهانه به کار رفته‌است، نه آثاری که این عناصر را به صورت آگاهانه در خود جای داده‌اند (همان، ۱۳۸۱: ۲۵). علاوه بر این، آنها هیچ‌گاه در تحلیل‌های ادبی، حضور مؤلف را به عنوان یک عامل فرعی و درجه دوم نفی نمی‌کردند.

اینک شعر طاهره صفارزاده را از منظر نظریه «جدایی مؤلف از اثر»، بررسی می‌کنیم و به تبیین میزان سنخیت شعر و شخصیت واقعی او می‌پردازیم که البته کار چندان دشواری نیست؛ زیرا برای ما این امکان وجود دارد که به دلیل هم‌روزگار بودن با این شاعر، زوایای مختلف شخصیتی این شاعر را از منابع دیگری بجز شعر وی بررسی کنیم.

تصویری که جامعه امروزی ما از صفارزاده دارد، تصویر زنی است مذهبی، و آشنا به معارف اسلامی، به‌ویژه قرآن، که بهترین مصداق آن ترجمه‌ای از این کتاب مقدس است که با قلم روان او در دست است و نیز اقدام مهمی که در زمان ریاست او بر دانشگاه ملی (شهید بهشتی فعلی)، و بنا به پیشنهاد و پیگیری خود وی انجام شد و آن، گنجاندن یک واحد درسی با عنوان «ترجمه متون اسلامی» در دروس دانشگاهی بود که با این اقدام، کاستی‌هایی که در ترجمه‌های قرآن به زبان‌های فارسی و انگلیسی وجود داشت، مورد توجه قرار گرفت و تحول قابل توجهی در ترجمه و نقد ترجمه‌های قرآن مجید پدید آمد.

تصویر دیگری که از صفارزاده به یادگار مانده است، زنی است با اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی که با شیوه‌های مختلف، بر علیه بی‌عدالتی و استبداد داخلی و استعمارگران خارجی مبارزه می‌کند و البته این مبارزه صرفاً جنبه فرهنگی و حمایتی ندارد؛ چراکه همزمان با شروع مبارزات خیابانی، او نیز برای تحقق آرمان‌های خود، به صف مبارزان می‌پیوندد و در این راه برخوردهای امنیتی گوناگونی را نیز تجربه می‌کند. بنابراین، مخاطب با داشتن چنین تصویرهایی از زندگی واقعی شاعر، خود به این نتیجه می‌رسد که شعر مذهبی و سیاسی صفارزاده، به معنای واقعی خود، انعکاسی از این سویه‌های اجتماعی، سیاسی و مذهبی اوست:

من از گل آمده‌ام / و دشمن از آتش / در خاک نور هدایت هست / در آتش التهاب فساد و فتنه / من خاک بودم / بیراهه
رفته بودم / در باد...
(مردان منحنی: ۴۷)

□

تو ای قبیله خاکستر / تمام عمر در آتش بودی // در شرحی / در دود / از هرم وحشی تابستان در پاییز / و هرم وحشی
دوزخ در تابستان / و دود پرسش آه تو / دنبال کشتی غارت / از بندری به بندر دیگر می‌شد / سرگردان...
(همان: ۵۰)

یادآوری می‌شود که ذکر این بحث، به معنای تأیید هماهنگی بین اثر و مؤلف در آثار همه شاعران «مفهوم‌گرا» نیست؛ زیرا وجود نویسندگان مفهوم‌گرایی که شخصیت متفاوتی با آثارشان دارند، واقعیتی انکارناپذیر است. همچنین در این نوشتار، بنا نیست که به استناد شعر صفارزاده، درستی جدایی مؤلف از اثر را به کلی نفی کنیم؛ زیرا مصادیق فراوانی برای تأیید لزوم جدا بودن تحلیل متن ادبی از ویژگی‌های شخصی مؤلف آن وجود دارد که یک نمونه آن، گمانه‌زنی‌های متناقض برخی از مفسرین دیوان حافظ در خصوص شخصیت وی است که تفسیرهای ضد و نقیضی از شعر او را در پی داشته است؛ بلکه مقصود از

پرداختن به این ویژگی شعر صفارزاده آن است که هویت متفاوت مؤلف از اثر خود، یک قانون کلی نیست و نمی‌توان به عنوان نسخه‌ای برای همه آثار ادبی به کار بست؛ چراکه استثنائاتی چون شعر صفارزاده وجود دارد که شمول کلی این نظریه را زیر سؤال می‌برد.

۲-۵- ادبیت^۱

صورت‌گرایان، در تلاش برای تحلیل ادبیات بر اساس مکانیزم‌های علمی و عینی، و اثبات این مدعا که «موضوع علم ادبی، ادبیات نیست، بلکه «ادبیت» است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۴۲)، نیاز به تعریفی مشخص از ادبی بودن (ادبیت) یک اثر داشتند. بنابراین، درصدد ارائه ملاک‌هایی برآمدند که وجوه تمایز بین «زبان ادبی» و «زبان غیرادبی» را مشخص کنند. به بیان دیگر، کوشش می‌کردند که براساس معیارهای غیرذهنی و قابل مشاهده، الگویی برای اثبات اینکه متنی ادبی یا غیرادبی است، بیابند.

شکلوفسکی، در بیان تمایز «زبان ادبی» و «زبان غیرادبی»، ادبیات را عدول از زبان عرفی و متعارف؛ یعنی زبان عملی دانست و مقصود او از زبان عملی، زبانی بود که برای خبررسانی و ایجاد ارتباط استفاده می‌کنیم. بر این اساس، از نظر او کسی که از زبان عملی استفاده می‌کند، در واقع در قلمرو «زبان غیرادبی» قرار دارد اما کسی که از زبان عملی عدول می‌کند، وارد ساحت «زبان ادبی» شده است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۵). یاکوبسن این شاخص را مطرح کرد که: «هدف زبان روزمره، برقرار کردن ارتباط مؤثر از طریق ارجاع به اندیشه‌ها و چیزهاست. اما زبان شعر، به جای اشیاء یا مفاهیمی که کلمات بازمی‌نمایانند، توجه را به سوی بافتار خود جلب می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۰۰).

زبان عملی مورد نظر شکلوفسکی که امروزه آن را «زبان معیار» می‌نامیم، با بحران داشتن تعریف جامع و مانع روبرو بود و هنوز هم با وجود تلاش‌هایی که برای ابهام زدایی از آن صورت گرفته است، پاسخ‌های کاملاً روشنی به سؤالاتی که پیرامون یک چنین زبانی وجود دارد، داده نشده است. به هر روی، پژوهشگران مختلفی به این موضوع پرداخته، و به تعاریف مختلفی نیز دست یافته‌اند که امروزه در پژوهش‌هایی مانند مباحث مربوط به هنجار گزینی‌های زبانی، و تعیین «ادبیت» متون مختلف، از آنها استفاده می‌شود.

در این میان، سارلی (۱۳۸۷: ۴۳)، با بررسی انتقادی تعاریف مختلف زبان معیار سعی کرده است که به جمع‌بندی تعاریف مختلف بپردازد و تعریف جامعی ارائه کند: «زبان معیار، یکی از گونه‌های زبانی رایج در جامعه زبانی است که با تغییراتی که در صورت و ساخت (تدوین و تثبیت) و نیز نقش و کارکرد آن (گسترش نقش و کارکرد) ایجاد می‌گردد، از سوی اکثر افراد جامعه زبانی به عنوان الگوی زبانی معتبر پذیرفته می‌شود و در نوشتارهای رسمی و گفتارهای برنامه‌ریزی شده به کار می‌رود». بر این اساس، زبان معیار گفتاری امروز ما در ایران، زبان گفتاری تحصیل‌کردگان پایتخت، و زبان نوشتاری ما دنباله همان زبان نوشتاری معیاری است که از ادوار گذشته به ما رسیده، و تحت تأثیر گرایش ساده‌نویسی قرار گرفته است (همان: ۳۳۸). گفتنی است که از بین گونه‌های نوشتاری و گفتاری، گونه نوشتاری بیشتر مدنظر زبان معیار است؛ چراکه این گونه کمتر دچار تغییر و تحول می‌گردد و شکل تثبیت‌شده‌تری دارد.

معیاری دیگری که معمولاً در تشخیص «ادبیت» متن به کار می‌رود، چنانکه اشاره شد، به نوع توجهی که زبان به پیام نشان می‌دهد، بستگی دارد. از نظر یاکوبسن، نقش‌های زبان بر اساس جهت‌گیری‌های پیام بین‌گوینده، مخاطب و خود پیام تعریف می‌شود. مطابق این نظر، اگر جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام باشد، یعنی برای گوینده (نویسنده)، بار اطلاع‌رسانی موضوعی، عاطفی و... مطرح نباشد، نقش ادبی زبان و رسیدن به زبان ادبی محقق شده است. حال با این معیارها به سراغ شعر صفارزاده می‌رویم.

¹Literariness

با یک نگاه کلی در مجموعه‌های شعری او، این نتیجه به دست می‌آید که برخی از شعرهای این شاعر با این معیارها سازگارترند و از نظر فرمالیست‌ها، در محدودهٔ زبان ادبی قرار دارند. چرا که بنا بر نظر شکلوفسکی از زبان معیار جامعه خود فاصله گرفته‌اند، و پیام نیز اگرچه کاملاً به سوی خود متوجه نیست، همواره بین توجه به مخاطب و توجه به خود، در نوسان است:

دندان دست‌نشانده / دندان مانده خوار عقابان / اشاره‌ای کردند / و ابرهای تیره بر آمد ز سایه‌های هجوم / و چشم چشم نمی‌دید / و / وزوز حشرات کتابخوان / عبور جیغ‌های شکنجه / در سیم‌های رابطه / نسوج خواب مرا می‌درید / بیداری‌ام یگانه یاور من بود / مدام زخم حنجره‌ام ناشناس تر می‌شد / و درد در تحمل من می‌مرد (مردان منحنی: ۳۸)

صدای پرسش دریا از شب / صدای پرسش دریا از دریا / می‌آید / آیا فردا دوباره ابر است / و انقراض سلسلهٔ اضطراب ممکن نیست (سفر پنجم: ۹۶).

اما بسیاری از شعرهای صفارزاده را نیز می‌توان ذکر کرد که با این معیارها همخوانی ندارد؛ یعنی با شعری روبرو می‌شویم که یا در محدودهٔ زبان معیار قرار دارد، یا فاصلهٔ چندانی از آن نگرفته‌است و جهت‌گیری پیام به جای آنکه به سوی خود پیام باشد، به سوی مخاطب است:

حرص و طمع / خودخواهی و ستم / مقام «تجاوز» را تأیید می‌کند / و این عناصر تخریب / بیش از همیشه / ورود هیأت معنا را / به زندگی انسان / ممنوع کرده‌اند (طنین بیداری: ۳۴۴).

این مردمان سس‌عناصر / فسیل‌های سنا / شورا / در این عمارت محکم چه می‌کنند / وجدان مردمی اینان / در خواب رفته‌است / و خانه‌های گلی / در باد می‌رود / در باران / در سیل / در زلزله / یکروز حکم فلان مستر / مجلس را بست / امروز حکم مستر دیگر وا می‌کند / همیشه این مسترها / زمام دارالشوری را دارند (بیداری: ۲۲).

سال گذشته / هجوم دلزدگی بود / سال رواج عکس و پوستر رنگی / سال تجارت بیداد / گرانفروشان / فربه و فربه تر شدند / در ذهنشان مدام قیمت کالا / بالا می‌رفت... (دیدار صبح: ۹).

در همهٔ آثار صفارزاده از این گونه موارد، می‌توان مثال‌های متعددی را ذکر کرد. در این شعرها، بنا بر الگوهای فرمالیستی، ما در ساحت زبان ادبی قرار نداریم؛ زیرا هم در محدوده زبان معیار هستیم و هم شعر، تنها وظیفه پیام‌رسانی به مخاطب را بر دوش می‌کشد. به بیان دیگر، زبان تنها به عنوان محملی برای انتقال پیام و اندیشه به کار رفته‌است.

در برخی از اظهارنظرها و شعرهای صفارزاده، دلایل این رویکرد غیر شعری به شعر بیان شده‌است که در کنار دیدگاه‌های صاحب نظران دیگر می‌تواند در این بحث راهگشا باشد:

۱) اعتقاد به کلیت و ماهیت واقعی شعر

محمد حقوقی در گفتگو با صفارزاده، انتقاد دست‌اندرکاران شعر را از شعرهای نثروار و هنجار مدار او مطرح می‌کند. و به طور مشخص این چند سطر را از مجموعه «طنین در دلنا» مثال می‌زند که سخت از زبان ادبی به دور است:

افسار را محکم بگیر ابوطالب / باز که این قاطر دارد لب دره می‌رود...

صفارزاده در پاسخ به این ایراد، به همان کلیتی اشاره می‌کند که اعتقاد محوری اوست، و شعر «طنین» خود را هم بر مبنای آن تعریف می‌کند. از نظر او نباید در شعر دنبال سطر زیبا بود و زیبایی را هم تنها در ظرافت‌های مهجور دانست و نیز نباید با استخراج بخشی از یک شعر، دربارهٔ میزان ادبیت آن قضاوت کرد، بلکه ادبی بودن یک اثر را باید در کلیت آن دید و به ادبیتی که

در مجموع کلام به دست می‌آید توجه کرد. او همچنین خروج از معیارهای تعریف‌شده در زبان ادبی و نزدیک شدن به زبان عامیانه را با فضای واقعی و طبیعی شعر خود مرتبط می‌داند و می‌گوید: « شعر من، بافت تغزلی و قراردادی شعر قدیم را ندارد؛ شعری که اظهار دل‌تنگی برای گل و گیاه و کوه و پرند و دریا کل نیست؛ شعری که آه و ناله ساختگی ندارد؛ شعری است که حرکت و انرژی دارد؛ شعری است که با منطق خاص خودش زندگی امروز را از کل و جزء به کار گرفته، پذیرفته و در خود وارد کرده است» (همانجا).

بنابراین، روشن است که از یک چنین شعری که به معنی واقعی بازتابی از واقعیت‌هاست، نباید توقع داشت که مثلاً در یک سفر زیارتی که گذر از میان بیابان و تپه و دره است، آدم به جای قاطر، بر بال‌های پرستو سوار شود و از میان ابرها عبور کند» (حرکت و دیروز: ۱۳۹).

بر این اساس، نزدیک شدن به زبان معیار و در مرزهای آن حرکت کردن، یکی از تمهیدات طبیعی شعر صفارزاده است که به این دلیل، از نگاه فرمالیست‌ها، کاملاً خلاف جهت معیارهای تعریف شده «زبان ادبی» حرکت می‌کند؛ زیرا که او اعتقاد دارد: «زبان پرداخته و ادبی ظرفیت پذیرفتن تجربه‌های مختلف زنده را ندارد» (همان: ۱۳۸). او حتی عناصر تخیلی شعر مانند تشبیه و استعاره را نیز به شیوه‌ای به کار می‌گیرد که در عین داشتن ماهیت تصویرسازی، بخشی از ساختار واقعی کلام نیز باشند و نتوانند مفهوم مورد نظر را به گونه‌ای که مورد نظر شاعر نیست، بیان کنند. البته این بدان معنا نیست که صفارزاده بر اساس چنین دیدگاهی، یکسره به گزارش‌نویسی و مقاله‌پردازی روی می‌آورد، بلکه به عکس، همواره مراقب است که به محض احساس فضای غیرشاعرانه از سوی مخاطب، او را با یک تکان ناگهانی، به شعر بازگرداند.

بابا چاهی (۱۳۷۷: ۳۲۶)، نوسانات زبانی صفارزاده میان شعر و نثر را در نهایت، به سود شعر می‌داند و بر این کلام شاعر که باید در کلیت شعر، توقع شاعرانگی داشت، صحه می‌گذارد. مانند این شعر که در فضای زبان معیار شروع می‌شود ولی پایان شاعرانه و غیر منتظره‌ای دارد:

درخت را بردند

باغ را بردند

گوش را بردند

گوشواره را بردند

اما جد جد مرا

عشق را نبردند (سفر پنجم: ۶۵).

۲) نقش ترغیبی زبان در شعر مفهوم‌گرا

اما دلیل دیگری که توقعات مبتنی بر زیبایی‌های زبانی را از شعر صفارزاده برآورده نمی‌کند، ماهیت «مفهوم‌گرایی» و «اندیشه محوری» آن است، بر خلاف شعر «زبان محور» که «زبان» در آن نقش اساسی دارد و شاعر ظرافت‌ها و هنجارگریزی‌های زبانی را دنبال می‌کند، در شعر اندیشه محور، «دغدغه اصلی شاعر، رساندن شفاف و قابل فهم پیام به مخاطب است و به این جهت به طور طبیعی در گریز از زبان معیار و شکستن قراردادهای آن محافظه‌کار و محتاط است و تا آنجایی پیش می‌رود که جریان پیام رسانی به مخاطب با اختلال مواجه نشود (حسنلی، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

به این ترتیب، شعر صفارزاده نیز که از شاخص‌ترین نمونه‌های شعر مفهوم‌گراست، و خود را در عمل پابند به تعهدات روشنگرانه تعریف می‌کند؛ بدون اینکه نگران درجه انحراف خود از زبان معیار باشد، به اولویت بدیهی خود که بیان اندیشه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی و مذهبی است، می‌پردازد تا مخاطب را در فضای فکری و احساسی مورد نظر خود نگاه دارد و از این

رو همواره مراقب است که با کاربرد نابجای شگردها و موانع زبانی غیرضروری، شعر خود را در رساندن پیام به مخاطبی که لزوماً حرفه‌ای هم نیست، با اختلال مواجه نکند. این ویژگی زبانی، به‌ویژه در شعرهای سال‌های مبارزه و جنگ این شاعر که عمدتاً در مجموعه بیعت با بیداری گردآوری شده است، دیده می‌شود.

در این مجموعه، بی‌توجهی به زبان، گاه به افراط می‌کشد و شاعر به گونه ملموسی تعهدات ادبی خود را به فراموشی می‌سپارد که البته این امر، با توجه به شرایط حاکم بر آن دوران کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد و جز این هم نمی‌توان از یک شاعر متعهد و فعال در عرصه‌های اجتماعی انتظار داشت؛ چراکه «این شعر، چونان شعر دوره مشروطیت نمی‌تواند صرفاً دل در گرو وجوه ناب و ارزش‌های زیبایی‌شناختی داشته باشد که در دوران تأمل و در خلوتی خاص سروده می‌شوند. این شعر معترض، فقط به انتقال مفاهیم و شلیک معنا می‌اندیشد. شعر دوران انقلاب اگر زیبایی‌های صوری و کارکردهای زیبایی‌شناختی را امری دروغ تلقی کند، توجیه‌پذیر است؛ چراکه درگیری هنرمند با مفاهیم و مدل‌های سرنوشت‌ساز، مجال هر گونه ناب‌اندیشی را از شعر می‌گیرد» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۳۲۹)

۲-۶- آشنایی زدایی^۱

فرمالیست‌ها چنانکه اشاره شد، شیوه‌های منقدان سنتی و سمبولیست را در تضاد با روح ادبیات می‌دانستند و تلاش می‌کردند با نشان دادن کاستی‌های شیوه‌های انتقادی این دو گروه، لزوم استفاده از ابزارهایی علمی و عینی را در تحلیل متون ادبی، توجیه کنند. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های این تلاش‌ها، مقاله‌ای بود به نام «هنر به منزله شگرد/ تمهید/ فرآیند» (Art as device)، که در سال ۱۹۱۷م، به قلم ویکتور شکلوفسکی انتشار یافت.

شکلوفسکی در مقاله خود، ضمن ارائه استدلال‌هایی در رد برداشتی که سمبولیست‌ها از هنر داشتند و آن را «اندیشیدن در قالب تصاویر» تعریف می‌کردند؛ زندگی را سرشار از پدیده‌های مختلفی می‌داند که ما به مرور زمان به آنها عادت می‌کنیم و بر اثر این عادت کردن‌ها، دچار نوعی کوری ذهنی می‌شویم؛ یعنی بر اثر تکرار و عادت، این پدیده‌ها را که هر روز جلوی چشم ما هستند، نمی‌بینیم. مثلاً بر اثر این عادت‌ها، ساکنان مناطق کوهستانی بر اثر کثرت مشاهده پدیده طبیعی برف، تصاویر زیبایی را که این پدیده دیدنی در گستره طبیعت بوجود می‌آورد، مشاهده نمی‌کنند و آن را امر پیش‌پافتاده‌ای می‌دانند. اما ساکنان مناطق کویری و گرم و خشک، مسافت‌های درازی را طی می‌کنند تا از تماشای همین پدیده به ظاهر پیش‌پافتاده، غرق لذت و مسرت شوند.

شکلوفسکی وظیفه هنر را برهم زدن آسایش، و مختل کردن این عادت‌ها می‌داند؛ به گونه‌ای که پدیده‌های تکراری و روزمره، خود را به شیوه‌ای غیر منتظره و خارق‌العاده به ما نشان دهند. در این حالت، هنر با ایجاد اشکال غریب و افزودن بر دشواری و زمان ادراک، از پدیده‌ها و اشیاء «آشنایی زدایی» می‌کند؛ زیرا «کنش ادراک در هنر، هدفی فی‌الفسه است و باید طولانی تر شود» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۸۹).

شگردهایی که از نظر شکلوفسکی و سایر فرمالیست‌ها، موجب «آشنایی زدایی» می‌شود، فراوان است که برخی از آنها از این قرار است: نظم و هم‌نشینی واژگان در شعر مانند: کاربرد وزن، قافیه، ردیف، موسیقی آوایی و...، مجازهای بیان شاعرانه مانند: استعاره، مجاز، تشبیه، کنایه، حس‌آمیزی و...، ایجاز و خلاصه‌گویی، کاربرد واژگان کهن (باستانگرایی)، کاربرد ویژه ساختار نحوی ناآشنا یا کهن، کاربرد صفت به جای موصوف، ترکیب‌های معنایی جدید، بیان استوار به ناسازه‌های غیرمنطقی، نوآوری واژگانی (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۰). این شگردها، که هر کدام به نوعی عدول از هنجارهای زبان معیار محسوب می‌شود، بعدها به وسیله

^۱Defamiliarization

^۲G. Leech

زبان‌شناسی انگلیسی، به نام «جفری لیچ»^۱، در قالب هشت نوع هنجارگریزی طبقه‌بندی شد که امروزه مبنای بسیاری از تحقیقات مرتبط با تحلیل آثار ادبی از منظر «آشنایی‌زدایی» است.

هنجارگریزی‌های هشت‌گانه مورد نظر لیچ عبارت است از: هنجارگریزی‌های «واژگانی (ساختن واژگان جدید)، نحوی (عدول از قواعد نحوی)، آوایی (عدول از قواعد آوایی)، نوشتاری (عدول از شیوه نوشتاری متعارف)، معنایی (برهم ریختن قواعد هم‌نشینی کلمات و تأثیر بر معنا)، گویشی (به کار بردن زبان بومی و محلی شاعر)، سبکی (استفاده از زبان گفتاری) و زمانی (به کار بردن صورت‌هایی که در گذشته رایج بوده است)» (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۳).

ویژگی مشترک هر هشت نوع هنجارگریزی لیچ آن است که تحولات زبانی را مورد بررسی قرار می‌دهند. در این طبقه‌بندی، حتی به مقولاتی چون تشبیه، استعاره و مجاز و جز آن هم از دیدگاه زبانی نگریسته شده، و در هنجارگریزی معنایی طبقه‌بندی شده‌اند. روشن است که در این نگاه به هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، شعر شاعران «زبان‌گرا» که اساس کار آنها زبان است، بیشتر قابل بررسی و مصداقیابی است. اما در شعر شاعران «مفهوم‌گرایی» چون طاهره صفارزاده، اوضاع قدری متفاوت است؛ زیرا شاعری که ادعای بازتاب مستقیم و واقع‌گرایانه زندگی را در شعر خود دارد، ضروری است که به زبان مردم سخن بگوید، و به هنجارگریزی‌هایی مانند استفاده از واژگان و نحو دوره گذشته، درهم ریختن مکرر نحو کلام، یا هر شگرد دیگری که رابطه وی و مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد، رغبتی نشان ندهد.

از میان هنجارگریزی‌های هشت‌گانه، دو نوع هنجارگریزی معنایی و نوشتاری بسامد بیشتری در شعر صفارزاده دارند که او از آنها در ارتباط با معنا و مفهوم شعر خود استفاده می‌کند. این در حالی است که دیگر انواع هنجارگریزی یا به نسبت اشعار او حجم قابل توجهی ندارند یا آنقدر مصادیق ناچیزی دارند که قابل طرح کردن نیست.

یکی از دلایل وجود گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی در شعر صفارزاده، نگاه ویژه و متفاوتی است که این شاعر به برخی از عناصر معنایی مانند تشبیه و استعاره دارد. از نظر صفارزاده، ارزش عناصری مانند تشبیه و استعاره به این است که در خدمت کلیت شعر قرار بگیرند و در صورتی که باعث تعقید و تصنع شعر نشوند، نقش مهمی در آن داشته باشند. و نکته دیگر آنکه صفارزاده مدعی است که تشبیه و استعاره در شعر او، چنانکه پیش از این اشاره شد، نه صرفاً بر اساس تخیلات شاعرانه، که بر مبنای جریان واقعی و طبیعی شعر حضور می‌یابد و تصاویری واقعی ایجاد می‌کند.

دلیل توجه ویژه صفارزاده به هنجارگریزی نوشتاری هم این است که او توانسته از امکان دخل و تصرفی که شعر نو در نوشتن شعر فراهم کرده است، نه فقط به عنوان یک شگرد فرمی برای دیداری کردن شعر، بلکه به عنوان شیوه‌ای برای تقویت معنا و محتوای شعر استفاده کند؛ مثلاً در این شعر، زیر هم نوشتن، از سر سطر آغاز نکردن، و تکرار واژه «فشار»، در خواننده این احساس را به وجود می‌آورد که بر کسی یا چیزی فشارهای ممتدی وارد می‌آید و او با هر فشار، بیشتر و بیشتر خرد و نابود می‌شود:

من شاهدم

من شاهدم که مردم ما

تاب فشار قبر ندارند

فشار قرض

فشار قسط

فشار دلتنگی

فشار چکمه دژخیمان

در این جهان

پیوسته استخوانشان را کوبیده‌است (همان: ۳۸).

از دیگر نمونه‌های بارز استفاده صفارزاده از شیوه نوشتاری شعر که در اختیار محتوا قرار می‌گیرد، ارائه تجربیاتی در شعر «کانکریت»^۱ است که «به شیوه‌ای از نگارش شعر اطلاق می‌شود که کلمات در قالب یک شکل قابل تشخیص یا انتزاعی به خواننده عرضه شود. به زبان دیگر با بهره‌مندی از امکانات صوتی حروف و کلمات، شاعر اثری تولید می‌کند که حاصل کار هم شعر است هم گرافیک» (صفاری، ۱۳۸۵: ۴۰۸). صفارزاده تلاش کرده‌است که از شیوه نوشتاری هم که معمولاً توقع معنایی زیادی از آن نمی‌رود، در جهت تقویت «بعد معنایی» کلام استفاده می‌کند. نمونه‌ای از این تجربه‌ها، شعری با عنوان میز گرد مروّت است:



(طنین در دلنا: ۵۹)

«میزگرد مروّت» شامل «میزگردی است که پیرامون آن را در عوض صاحب‌ظران مختلف، «من» گرفته و بعد در وسط میز هم مسأله مورد بحث، باز «من» است. که از «م» و «ن» فارسی، شما صلیب شکسته را می‌بینید. یعنی کشف سلطه‌گری و فاشیسم در فارسی، که می‌تواند تعبیر عمیق‌تری هم داشته باشد» (حرکت و دیروز: ۱۵۳).

به این ترتیب، اگر آشنایی‌زدایی را شگردهایی برای عادت‌شکنی هنری، به منظور جلب توجه و طولانی کردن فرایند ادراک و افزایش التذاذ هنری بدانیم و آن را صرفاً در هنجارگری‌های زبانی محدود کنیم، ناگزیر باید صفارزاده و شاعرانی مانند او را، شاعرانی با دارا بودن حداقل قابلیت‌های ادبی بدانیم و بسیاری از عادت‌شکنی‌های هنری و ارزش‌های نهفته در شعر آنها را نادیده بگیریم.

این در حالی است که صفارزاده در عادت‌شکنی از ذهن مخاطبان، و افزایش لذت روحی در آنان، تجربیات ارزشمند بسیاری دارد که در این دسته از هنجارگری‌ها قرار نمی‌گیرد؛ مثلاً او با بر شمردن معایب وزن و آهنگ در شعر، به جای آن، شعری با نام «طنین» را پیشنهاد می‌کند که مقصود از آن، قائل شدن «بعد معنایی» برای واژگان و عبارات‌های شعر است، به شکلی که دریافت این بعد معنایی، مانند ناقوسی در ذهن مخاطب منعکس شود. ضربه‌های مداوم این طنین‌های معنایی، علاوه بر اینکه جای وزن و آهنگ را در شعر پر می‌کند، ذهن مخاطب را در حالتی از هوشیاری و آگاهی به حرکت وا می‌دارد؛ مثلاً در این دو سطر آغازین شعر «سفر اول»:

سوختن هیزم را دیده بودم / سوختن هیزم و اسکلت انسان را نه

شاعر معتقد است اگر خواننده دقت کند، «می‌فهمد که کلمه «اسکلت» شاخص یک هندی فقرزده است که وقتی می‌میرد، درست مثل یک اسکلت است. گوشت بین اسکلت و آتش حایل نیست؛ آن اسکلت است که می‌سوزد» (حرکت و دیروز: ۱۲۷). به این

¹Concrete Poem

ترتیب واژه «اسکلت» در این شعر، دارای «بعد معنایی» یا «طنین» است که به علت بازتاب ناقوس وار آن در ذهن، خواننده را در یک فرآیند ارتباطی فعال با ذهن شاعر نگاه می‌دارد، و این ارتباطی با ویژگی‌های لفظی این واژه پیدا نمی‌کند، بلکه به توانایی واژه در به وجود آمدن ضرباهنگ‌های معنایی مربوط می‌شود که صفارزاده نام «طنین» را برای آنها برگزیده است.

علاوه بر این موارد، صفارزاده در به کاربردن موضوع و درونمایه‌های شعری نیز به عادت‌شکنی می‌پردازد. به عنوان نمونه، او از نخستین کسانی است که شعر مذهبی را با حجم و نگرش تازه‌ای در شعر نو وارد می‌کند و مخاطبانی را که در مدت حیات شعر نو، به این موضوع و نوع مطرح کردن آن، عادت نداشتند، در حالتی از شگفتی و درنگ و تأمل قرار می‌دهد یا گسترش پرده‌ری علیه استعمار و نقاب‌افکنی از چهره عمال داخلی استعمارگران در کشورهای تحت سلطه، نخستین بار با شعر صفارزاده وارد ادبیات شده است.^(۶) مخاطبی که در مواجهه با این مسائل قرار می‌گیرد، درنگ می‌کند و با تأمل بیشتری به خواندن متن می‌پردازد. و این در واقع همان انتظاری است که در آشنایی‌زدایی به دنبال آن هستیم، با این تفاوت که در این موارد، از عادت کردن مخاطب به مضامین و اندیشه‌های شعری آشنایی‌زدایی صورت می‌گیرد. واضح است که این نوع عادت‌شکنی، به‌ویژه در ادبیات ما نمونه‌های برجسته‌ای دارد که یکی از شاخص‌ترین آنها ورود مفاهیم عرفانی به شعر فارسی در قرن ششم و هفتم است که علاوه بر ورود واژگان و اصطلاحات جدید، عادت‌های فکری مخاطبان را نیز تحت تأثیر قرار داد.

بنابراین، به نظر می‌رسد که لازم است در کنار هنجارگریزی‌های زبانی، به هنجارگریزی‌هایی هم که در حوزه معنایی - فراتر از آنچه که مورد نظر لیچ است - و فکری صورت می‌گیرد، در مبحث مستقلی پرداخته شود. به این ترتیب، می‌توان هم به برخی از نوآوری‌های عادت‌شکنانه در حوزه معنا (نظیر شعر طنین و پروازهای ذهنی صفارزاده) پرداخت و هم به هنجارگریزی‌هایی که در مسائل فکری انجام می‌شود و به جلب توجه مخاطب و افزایش تأثیرگذاری متن می‌انجامد، پرداخت.

برای این مقصود، به نظر می‌رسد الگویی که شمیسا در کلیات سبک‌شناسی (۱۳۸۸: ۴۴) ارائه می‌دهد، می‌تواند مبنای مناسبی برای بررسی هنجارگریزی‌ها، به‌ویژه در شعر شاعران مفهوم‌گرا باشد. شمیسا، انواع هنجارگریزی را در سه گروه مختلف قابل بررسی می‌داند:

الف) زبانی: که شامل سه بخش آوایی، لغوی، و نحوی است.

ب) ادبی: که مسائل بیانی و بدیعی را در بر می‌گیرد.

پ) معنایی: که مربوط به مسائل فکری است؛ مثلاً ناصر خسرو به لحاظ طرح مسائل سیاسی و عقیدتی هنجارگریزی دارد.

در این الگو، علاوه بر اینکه می‌توان انواع هنجارگریزی‌های زبانی را مورد بررسی قرار داد، در قالب هنجارگریزی‌های ادبی نیز می‌توان به مواردی مانند شعر «طنین» یا «پروازهای ذهنی» که صفارزاده مطرح می‌کند و ماهیت زبانی ندارند، پرداخت. و در هنجارگریزی فکری، به مسائلی نظیر ورود مسائل مذهبی به شعر نو، یا مباحثی چون پرده‌ری علیه استعمارگران پرداخت که در شعر صفارزاده صورت گرفته است، و به آنها اشاره کردیم.

ایرنا ریما مکاریک، آشنایی‌زدایی در ادبیات را مطابق نظر شک洛夫سکی، در سه سطح: زبان، مفهوم و اشکال ادبی تقسیم‌بندی می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ذیل آشنایی‌زدایی). در این تقسیم‌بندی اگرچه مقصود از سطح مفهوم، دقیقاً منطبق با نظر شمیسا و این مقاله نیست، اما به هر حال نشانگر این است که اگر قرار است آشنایی‌زدایی را مبنایی برای سنجش یک اثر هنری، از جمله شعر بدانیم؛ علاوه بر زبان، باید به مسائل دیگری هم توجه کنیم و بر اساس تقسیم‌بندی مکاریک، این نکته از نظر فرمالیست‌هایی چون شک洛夫سکی نیز دور نبوده است.

نتیجه

طاهره صفارزاده از شاعران صاحب‌نظر معاصر است که شعر را مبتنی بر معنا و محتوا می‌داند و از این حیث در نقطه مقابل جنبش ادبی فرمالیسم که امروزه نظریه‌های پیروان آن بر سراسر ادبیات جهان سایه افکنده است، قرار می‌گیرد.

با بررسی اشعار و دیدگاه‌های این شاعر به این نتیجه می‌رسیم که ابزارهای پیشنهادی فرمالیست‌ها، بیشتر برای آثار «زبان‌محور»، یعنی آثار مبتنی بر محوریت قدرت، ظرافت، هنجارگرایی و شگفتی‌سازی‌های زبانی، کارایی دارند. اما در آثار محتوا محور؛ یعنی آثاری که شاعر برای اثر خود وظیفه انتقال مؤثر پیامی را به مخاطب قائل است و برای رسیدن به این هدف و ایفای تعهد اجتماعی خود، بسیاری از تمهیدات زبانی را کنار می‌گذارد یا از کمیّت و کیفیت آنها می‌کاهد، معیار کامل و همه‌جانبه‌ای محسوب نمی‌شود. از سویی دیگر، در شیوه‌های نقد مبتنی بر یافته‌های زبان‌شناسی، نظیر فرمالیسم، برای تحولات ادبی در حوزه معنا، مانند پیشنهاد شعر «طنین» طاهره صفارزاده، و استفاده خاص و معناگرایانه او از ابزارهای تصویر سازی هنری و هنجارگرایی‌های نوشتاری و ایجاد فرم از طریق تداعی معانی، جایگاهی در نظر گرفته نشده است. با وجود این، برای تحلیل این متون، بازگشت به روش نقد سنتی که سازگاری بیشتری با شعر «مفهوم‌گرا» دارد نیز با وجود مزیت‌های نسبی آن، برای بررسی این متون، پیشنهاد نمی‌شود؛ چراکه در این صورت، معایبی چون «نادیده گرفتن جنبه‌های زیباشناسانه کلام» و عدم استفاده از دستاوردهای ارزشمند نقدهای جدید مانند نقد فرمالیستی، گریبانگیر این آثار خواهد شد.

بنابراین به نظر می‌رسد برای بررسی انتقادی متون مفهوم‌گرا که توجه به ارزش‌های زیبایی‌شناختی را نیز از نظر دور نداشته‌اند، تلفیقی از نقدهای مبتنی بر زبان‌شناسی، سمبولیستی، و سنتی شیوه‌ای معقول و مناسب باشد. و به طور مشخص برای شاعرانی چون صفارزاده که علاوه بر توجه به پیام شعر و تعهدات اجتماعی آن، به نوآوری در زبان و شیوه بیان درونمایه‌های اثر نیز توجه ویژه‌ای داشته‌اند، استفاده از الگوی ارائه‌شده در کتاب کلیات سبک‌شناسی شمیسا، که در کنار هنجارگرایی‌های زبانی، به نمونه‌های دیگری از آشنایی‌زدایی؛ یعنی هنجارگرایی‌های ادبی، و هنجارگرایی فکری هم نظر دارد، شیوه مناسبی خواهد بود. ضمن اینکه در بررسی این آثار نباید توجه به عوامل بیرونی نظیر اوضاع سیاسی، اجتماعی، ایدئولوژیکی را که در آفرینش و تحلیل این آثار نقش مهمی دارند، از نظر دور داشت.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- البته فرمالیست‌ها، بعدها با این عنوان کنار آمدند و خود نیز برای نامیدن جنبش خود از آن استفاده کردند.
- ۲- از نظر علی بابا چاهی (۱۳۷۷: ۳۲۲)، صفارزاده در چنین اظهار نظری درباره فرم، به تحولات فرمالیسم بی‌توجه بوده است و «تلقی او از فرمالیسم، تلقی عام و مسلط بر شعر سی‌چهل سال اخیر است که فرم را نه محتوای مادی شده و ارگانیک اثر، بل نقطه مقابل محتوا و تعهد اجتماعی شعر می‌داند».
- ۳- گفتگوی صفارزاده با محمد حقوقی (حرکت و دیروز: ۱۳۶-۱۳۷).
- ۴- محمد حقوقی در کتاب شعر نواز آغاز تا امروز (۱۳۵۱، صص: ۴۱۱-۴۱۹) به تفسیر شعر سفر اول و شرح تداعی‌های مختلف آن پرداخته است.
- ۵- مهدوی دامغانی، در مقاله «درباره بلاغت»، (۱۳۷۵، صص: ۱۶-۵۳)، به نام برخی از علمای بلاغت اسلامی، و نظرات گوناگون آنها در باره «لفظ» و «محتوا» پرداخته است.
- ۶- پرده‌داری‌هایی که در شعر صفارزاده علیه استعمارگران و عمال آنان انجام شده است، با اشاراتی که در شعر مشروطه و پس از آن به موضوع استعمار شده است، تفاوت زیادی دارد. خود صفارزاده معتقد است: «از لحاظ کاربرد اشارات مشخص، این پرده‌داری از طریق من در شعر آمد و این جرم بزرگی بود. در ادبیات و هنر آن دوران فقط شاه هدف ملامت قرار می‌گرفت، آن هم با اشاره و استعاره، در

شعر مقاومت که این طور بود. کسی به نقش استعمار نپرداخته بود. در حالی که حکام داخلی فرمانبردارانی بیش نیستند. کتاب *طنین در دلتا* آغازگر این افشاگریست درباره نقش امپریالیزم بین الملل...» (مردان منحنی: ۷۹).

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*، چ ۱۲، تهران: مرکز.
۲. ایگلتون، تری (۱۳۶۱). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چ نخست، تهران: مرکز.
۳. باباچاهی، علی (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد*، چ ۱، تهران: نارنج.
۴. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵). *نظریه ادبیات* (ترجمه متن‌هایی از فرمالیسم روسی به زبان فرانسوی)، ترجمه از فرانسه به فارسی از عا طفه طایی، تهران: اختران.
۵. حسن لی، کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چ ۲، تهران: نشر ثالث.
۶. حقوقی، محمد (۱۳۵۱). *شعر نو از آغاز تا امروز*، چ ۱، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۷. سارلی، ناصرقلی (۱۳۸۷). *زبان فارسی معیار*، چ ۱، تهران: هرمس.
۸. شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی*، چ ۱، تهران: دستان.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: میترا.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، چ ۱، تهران: سخن.
۱۱. صفارزاده، طاهره (۱۳۵۷). *حرکت و دیروز*، چ ۱، تهران: رواق.
۱۲. _____ (۱۳۵۷). *سفر پنجم*، چ ۳، تهران: رواق.
۱۳. _____ (۱۳۶۵). *بیعت با بیداری*، چ ۳، شیراز: نوید.
۱۴. _____ (۱۳۶۵). *رهگذر مهتاب*، چ ۲، شیراز: نوید.
۱۵. _____ (۱۳۶۵). *طنین در دلتا*، چ ۲، شیراز: نوید.
۱۶. _____ (۱۳۶۶). *مردان منحنی*، چ ۱، شیراز: نوید.
۱۷. صفاری، عباس (۱۳۸۵). «از پرده توشیح تا پرواز کانکریت»، *نشریه فرهنگ و هنر (گوهران)*، شماره ۱۱ و ۱۲ (صص ۴۰۸-۴۱۱).
۱۸. صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان شناسی به ادبیات*، چ ۳، دوره دو جلدی، تهران: سوره مهر.
۱۹. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). *نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
۲۰. مهدوی دامغانی، احمد (۱۳۷۵). «در باب بلاغت»، *مجله نامه فرهنگستان*، شماره ۷، (صص ۱۶-۵۳).