بازخوانی مفهوم «ادبیت» از دیدگاه فرمالیست‌های روس و کاربرد آن در شعر نیما

* عبدالحمید عبدالهی[1] - کامبیز عبدالهی [2]

۱. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی محض، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: mr.h.abdolahi@gmail.com

۲. کارشناسی آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان مطهری، زاهدان، ایران.

اطلاعات مقاله (۰۰-۰۰)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۰/۲۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۲۴

واژه‌های کلیدی:
ادبیت
فرمالیسم روس
بیگانه‌سازی
نیما یوشیج
شعر نو فارسی

چکیده

مفهوم «ادبیت» به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مسائل نظریهٔ ادبی، نخستین‌بار به‌طور نظام‌مند در مکتب فرمالیسم روسی مطرح شد. نظریه‌پردازانی چون شکلوفسکی، یاکوبسن و تینیانوف با تأکید بر عناصری چون برجستگی زبانی، بیگانه‌سازی و هنجارگریزی کوشیدند معیارهای علمی و زبانی برای تفکیک متن ادبی از متن غیرادبی ارائه دهند. از سوی دیگر، شعر نیما یوشیج به‌عنوان نقطهٔ عطفی در تحول شعر فارسی، از نظر ساختار، زبان و تصویرگری تفاوت‌های بنیادینی با سنت کلاسیک دارد که آن را در جایگاه مناسبی برای بررسی مفهوم ادبیت قرار می‌دهد. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به چارچوب نظری فرمالیسم روس، به بررسی مؤلفه‌های ادبیت در شعر نیما می‌پردازد. برای این منظور، تعدادی از شعرهای شاخص او چون داروگ، ققنوس، تو را من چشم در راهم، افسانه و ای شب، تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که شعر نیما با ویژگی‌هایی چون برجسته‌سازی زبان، گسست از هنجارهای سنتی وزن و نحو و بازآفرینی تجربهٔ زیسته از طریق زبان‌آفرینی خلاق، در بسیاری از موارد با معیارهای ادبیت در نظریهٔ فرمالیستی انطباق دارد. این مقاله می‌کوشد با بازخوانی نظریه‌ای کلاسیک در پرتو ادبیات معاصر فارسی، امکان گفت‌وگویی میان سنت‌های فکری و متون ادبی فارسی را فراهم آورد.

۱. مقدمه

یکی از پرسش‌های بنیادی در نظریهٔ ادبی آن است که چه چیزی یک متن را ادبی می‌سازد؟ این پرسش از آغاز قرن بیستم تاکنون محور بسیاری از مباحث نقد ادبی بوده است. در این میان، فرمالیست‌های روس از نخستین جریان‌هایی بودند که کوشیدند پاسخی علمی به این پرسش دهند و معیارهایی زبان‌محور برای تمایز متن ادبی از غیرادبی تعریف کنند. نظریه‌پردازانی چون ویکتور شکلوفسکی[۱]، رومن یاکوبسن[۲] و یوری تینیانوف[۳] بر این باور بودند که ادبیات نه به‌واسطهٔ محتوا، بلکه به‌واسطهٔ صورت و ساختار زبانی‌اش متمایز می‌شود. (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰; Jakobson, ۱۹۶۰: ۳۷۷) مفهوم ادبیت در این مکتب، از طریق فرایندهایی مانند بیگانه‌سازی[۴]، برجستگی[۵] و هنجارگریزی زبانی شکل می‌گیرد.

در ادبیات فارسی، شعر نیما یوشیج نقطهٔ عطفی در گذار از سنت به مدرنیته است. نیما با آفرینش زبانی نو و گسست از قالب‌های کلاسیک، بنیان شعر معاصر فارسی را بنا نهاد. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۳۸؛ احمدی، ۱۳۸۱: ۱۴۳) زبان شعر نیما برخلاف شعر سنتی، دیگر متکی بر بلاغت تقلیدی نیست؛ بلکه تجربهٔ زیسته را با زبانی فردی و ساختاری نو بازآفرینی می‌کند؛ ویژگی‌هایی که ما را به تأمل در نسبت میان زبان شعر نیمایی و نظریهٔ ادبیت فرمالیستی فرامی‌خواند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

این پژوهش با هدف بازخوانی مفهوم ادبیت در نظریهٔ فرمالیسم روس و بررسی جلوه‌های آن در شعر نیما یوشیج، به تحلیل نمونه‌هایی از اشعار وی می‌پردازد. هدف آن است که نشان داده شود چگونه عناصر زبانی و ساختاری در شعر نیما با معیارهای ادبیت در نظریهٔ فرمالیستی هم‌پوشانی دارند. این تحلیل، امکانی برای پیوند نظریه‌های ادبی مدرن غربی با متون معاصر فارسی فراهم می‌آورد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

هدف این مطالعه، نه صرفاً بازگویی نظریه‌ها، بلکه تطبیق دقیق آن‌ها بر بستر ملموس و تاثیرگذارترین اشعار نیما است تا ابعاد جدیدی از قابلیت‌های ادبی شعر نیمایی و انطباق آن

---

۱ Viktor Shklovsky

۲ Roman Jacobsen

۳ Yuri Tynyanov

۴ defamiliarization

۵ foregrounding

با معیارهای علمی ادبیت آشکار گردد و امکان گفت‌وگویی عمیق‌تر میان نظریه‌های کلاسیک ادبی و ادبیات معاصر فارسی فراهم آید.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مفهوم ادبیت به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در نظریهٔ ادبی، موضوع پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ نقد ادبی مدرن بوده است. در ادبیات نظری غرب، نخستین و بنیادین‌ترین تعریف از ادبیت توسط فرمالیست‌های روس، به‌ویژه در آثار ویکتور شکلوفسکی (۱۹۱۷)، یوری تینیانوف (۱۹۲۵) و رومن یاکوبسن (۱۹۶۰) مطرح شد. شکلوفسکی در مقالهٔ مشهور خود با عنوان «*هنر همچون تمهید*»[۱] مفهوم بیگانه‌سازی را به‌مثابهٔ فرایندی اساسی در تولید ادبیت معرفی می‌کند که هدف آن نامأنوس‌سازی جهان آشنا از طریق زبان است. (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰) یاکوبسن نیز در مقالهٔ «*زبان‌شناسی و شاعری*» برجستگی (foregrounding) را عنصر اصلی متن ادبی می‌داند که از طریق هنجارگریزی، توجه مخاطب را از محتوا به شکل و ساختار زبان جلب می‌کند. (Jakobson, ۱۹۶۰: ۳۷۷) در حوزهٔ مطالعات ادبی فارسی، پس از آشنایی با نظریات غربی، به ویژه فرمالیسم، پژوهش‌های متعددی در راستای معرفی، تبیین و بعضاً کاربرد این نظریات صورت پذیرفته است. آثاری همچون «آشنایی با نقد ادبی معاصر: از فرمالیسم تا پسامدرنیسم» اثر رسول صفوی (۱۳۸۵) و ترجمه‌های متعددی از منابع غربی نظیر «درآمدی بر نظریه‌های ادبی معاصر» اثر دیوید کوپرا (۱۳۹۲، ترجمهٔ مرتضی کلانتریان) و «نقد ادبی نوین» به کوشش محمدرضا شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۸)، به معرفی و تحلیل کلیات نظریهٔ فرمالیسم پرداخته‌اند. این آثار، راه را برای پژوهش‌های کاربردی‌تر در ادبیات فارسی هموار کرده‌اند.

در زمینهٔ کاربرد نظریهٔ فرمالیسم بر شعر معاصر فارسی و به طور خاص شعر نیما یوشیج، نیز مطالعاتی به صورت پراکنده انجام شده است. برخی از این پژوهش‌ها، به بررسی جنبه‌های خاصی از شعر نیما، نظیر ساختار وزن آزاد یا عناصر زبانی و بلاغی، از دیدگاه فرمالیستی پرداخته‌اند؛ برای مثال، ممکن است پژوهشی به تحلیل عنصر «آشنایی‌زدایی» در شعر نیما پرداخته باشد یا دیگری به بررسی نوآوری‌های نحوی او از منظر فرمالیسم. با این حال، اغلب این مطالعات یا به ابعاد جزئی‌تری از شعر نیما متمرکز بوده‌اند و یا مفهوم جامع «ادبیت» را به عنوان یک معیار کل‌نگر فرمالیستی، به صورت مستقیم و عمیق بر تمامی ابعاد ساختاری، زبانی و مضمونی اشعار شاخص نیما منطبق نساخته‌اند. همچنین، پژوهشی که به «بازخوانی»

---

[۱] Art as Technique

و تعمیق مفهوم ادبیت از منظر فرمالیسم روس بپردازد و سپس با دقت و جامعیت، نمودهای آن را در طیف وسیعی از اشعار کلیدی نیما مورد تحلیل قرار دهد، کمتر یافت می‌شود.
پژوهش حاضر با تکیه بر همین خلأ پژوهشی، می‌کوشد تا با بازخوانی جامع و نظام‌مند مفهوم «ادبیت» از دیدگاه فرمالیسم روس، به صورت مستقیم و تحلیلی-توصیفی، مؤلفه‌ها و جلوه‌های آن را در ساختار، زبان و شگردهای بلاغی اشعار برجستهٔ نیما یوشیج مورد بررسی قرار دهد. همانطور که گفته شد هدف این مطالعه، نه صرفاً بازگویی نظریه‌ها، بلکه تطبیق دقیق آن‌ها بر بستر ملموس و تاثیرگذارترین اشعار نیما است تا ابعاد جدیدی از قابلیت‌های ادبی شعر نیمایی و انطباق آن با معیارهای علمی ادبیت آشکار گردد و امکان گفت‌وگویی عمیق‌تر میان نظریه‌های کلاسیک ادبی و ادبیات معاصر فارسی فراهم آید.

۲. ادبیت در شعر نیما

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. کلیات نظریه‌های ادبی و ضرورت توجه به ساختار

نقد ادبی به‌عنوان شاخه‌ای از علوم انسانی، همواره در پی یافتن روش‌هایی بوده است که بتواند به تحلیل و تفسیر متون ادبی به شکلی منظم و علمی بپردازد؛ از قرن نوزدهم به بعد، نظریه‌های ادبی متعددی شکل گرفتند که هر کدام از زاویه‌ای متفاوت به متن نگاه کردند؛ در ابتدا، تمرکز اصلی بیشتر بر محتوا، موضوع و پیام آثار بود؛ اما به تدریج اهمیت شکل، ساختار و زبان متن بر تحلیل‌های ادبی افزوده شد. به بیان دیگر، دو رویکرد عمده در نقد ادبی شکل گرفت: نخست، رویکرد معنایی که به محتوای اثر و پیام آن می‌پردازد؛ دوم، رویکرد ساختاری که زبان، ساختار و فنون ادبی را محور بررسی قرار می‌دهد. (Culler, ۱۹۹۷: ٤-٥)
فرمالیسم روس در این چارچوب، نقطهٔ عطفی بود که توجه به ساختار درونی متن را در سطحی دقیق‌تر و علمی‌تر برجسته ساخت؛ این مکتب با تأکید بر ویژگی‌های زبانی و ساختاری آثار ادبی، کوشید تا ادبیت را به‌عنوان معیار تمایز متن ادبی از غیرادبی تعریف و تحلیل کند.

۲-۱-۲. فرمالیسم روس: تأکید بر زبان و ساختار متن

مکتب فرمالیسم روس در اوایل قرن بیستم، به‌ویژه در دهه‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ با چهره‌هایی چون ویکتور شکلوفسکی، یوری تینیانوف، بوریس ایگنلف[۱] و رومن یاکوبسن، نظریه‌ای نوین دربارهٔ ماهیت ادبیات ارائه داد. بر خلاف دیدگاه‌های سنتی که بر مضمون و پیام آثار ادبی تأکید داشتند، فرمالیست‌ها معتقد بودند که ماهیت و هویت ادبیات در زبان و فنون ویژهٔ آن

[۱] Boris Ingalev

نهفته است؛ به‌عبارت دیگر، آن‌ها زبان ادبی را به مثابهٔ یک نظام زبانی خاص که عملکردی متفاوت با زبان روزمره دارد، بررسی کردند. (Waugh, ۱۹۸٤: ۸-۹)

فرمالیست‌ها برای تحلیل متن ادبی از مفاهیمی کلیدی استفاده کردند که در ادامه توضیح داده خواهند شد: ادبیت، بیگانه‌سازی، برجستگی و هنجارگریزی.

۲-۱-۳. مفهوم ادبیت

ادبیت (Literariness) یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مفاهیم در فرمالیسم روس است که نخستین بار به طور نظام‌مند توسط رومن یاکوبسن مطرح شد. ادبیت به معنای مجموعه ویژگی‌هایی است که متنی را از سایر متون غیرادبی متمایز می‌کند و آن را به متن ادبی تبدیل می‌سازد. (Jakobson, ۱۹٦۰: ۳۷۷)

برای یاکوبسن، ادبیت صرفاً به محتوا مربوط نیست؛ بلکه بیشتر به ویژگی‌های زبانی اثر برمی‌گردد؛ یعنی زمانی که زبان به خودی خود موضوع پیام قرار گیرد. این کارکرد ویژهٔ زبان در ادبیات باعث می‌شود که خواننده به جای توجه به پیام، به شکل زبان توجه کند؛ بنابراین، ادبیت مستلزم توجه به صورت پیام است نه صرفاً محتوای پیام. (Jakobson, ۱۹٦۰: ۳۷۸)

۲-۱-۴. بیگانه‌سازی[۱]

اصطلاح «بیگانه‌سازی» توسط ویکتور شکلوفسکی در مقالهٔ معروفش *هنر همچون تمهید* (۱۹۱۷) مطرح شد. شکلوفسکی معتقد بود که هدف اصلی هنر و به ویژه ادبیات، این است که اشیاء و پدیده‌های آشنا را به گونه‌ای نشان دهد که برای مخاطب تازگی و ناآشنایی داشته باشند. این فرآیند به معنای نامأنوس‌سازی یا غیرمعمول کردن جهان است، به‌طوری که خواننده یا مخاطب قادر نباشد آن را به شکل عادت‌زده بپذیرد و به تأمل وادار شود. (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰-۲۱)

از نظر شکلوفسکی، زبان روزمره به دلیل عادت و تکرار، به‌مرور زمان از قابلیت خود برای انتقال دقیق و کامل احساسات و تجربه‌ها تهی می‌شود. هنر ادبی با استفاده از فنون خاص زبانی، این زبان معمولی را بیگانه می‌کند و مخاطب را به تجربه‌ای تازه و متفاوت از جهان و زبان دعوت می‌کند.

---

[۱] Defamiliarization

۲-۱-۵. برجستگی (Foregrounding) و هنجارگریزی (Deviation)

مفهوم برجستگی، که فراتر از فرمالیسم روس در سبک‌شناسی پراگ نیز توسعه یافت، به معنای جلب توجه خواننده یا شنونده به بخشی از متن است که از هنجارهای زبانی رایج و متداول منحرف شده باشد. (Mukařovský, ۱۹٦٤: ۱۹)

برجستگی با استفاده از ابزارهایی مانند تغییر در ساختار نحوی، بازی‌های کلامی، تصاویر تازه، ریتم و موسیقی کلامی، موجب می‌شود که زبان در متن ادبی نه تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه موضوعی برای تأمل و تجربهٔ زیبایی‌شناسانه باشد. هنجارگریزی یا deviation نوعی انحراف از قواعد معمول زبان است که باعث می‌شود آن بخش از متن بیشتر به چشم آید و حس تازگی را در مخاطب ایجاد کند. (Leech & Short, ۱۹۸۱: ۱۲-۱٤)

۲-۱-۶. اهمیت مبانی نظری فرمالیسم در مطالعهٔ شعر نیما

شعر نیما یوشیج به عنوان نقطهٔ آغاز شعر نو فارسی، با شکستن وزن و قافیه‌های سنتی و استفاده از زبان و تصاویر نو، به خوبی ظرفیت‌های نظریهٔ فرمالیسم را در تحلیل و فهم خود نشان می‌دهد. ویژگی‌هایی مانند بازسازی زبان، تصویرپردازی تازه و ساختارهای نوآورانه در شعر نیما، مصداق‌های عینی مفاهیم بیگانه‌سازی و برجستگی هستند که توسط فرمالیست‌ها مطرح شده‌اند. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۰؛ احمدی، ۱۳۸۱: ۱۵۰-۱۴۰)

بنابراین، تحلیل شعر نیمایی از منظر مفاهیم فرمالیسم، فرصتی است تا به بازشناسی دقیق‌تر ادبیات نوین فارسی و درک عمیق‌تری از سازوکارهای زبان‌آفرین در آن پرداخته شود.

۲-۲. بحث

نظریه‌پردازان فرمالیسم روس، از جمله شکلوفسکی، تینیانوف، یاکوبسن و موکاروفسکی، زبان ادبی را نه به‌مثابهٔ ابزاری شفاف برای انتقال معنا، بلکه به‌مثابهٔ مادهٔ خامی می‌دانستند که باید دگرگون شود تا بتواند تجربهٔ ادبی را بیافریند. به‌بیان شکلوفسکی ادبیت به میزان فاصله‌ای اطلاق می‌شود که زبان ادبی با زبان روزمره می‌گیرد. او در مقالهٔ مشهور خود «*هنر همچون شگرد*» (۱۹۱۷) بیان می‌کند که کارکرد اصلی هنر، آشنایی‌زدایی از جهان و زدودن خودکاری درک ما از اشیاء و مفاهیم است. (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۲-۱۹) در پرتو این نگاه، شعر نیما یوشیج، به‌ویژه پنج شعر شاخص داروگ، ققنوس ، تو را من چشم در راهم، افسانه و ای شب را می‌توان مصداق‌هایی بارز از کارکرد ادبیت در شعر مدرن فارسی دانست.

نیما، با پشت سر گذاشتن قواعد صوری و معنایی شعر کلاسیک فارسی، در پی خلق نظمی نوین در فرم و زبان شعر بود؛ نظمی که بر ناهمگونی، شگردهای روایی تازه، دگرگونی موسیقی شعر و رهایی از زبان ارجاعی استوار بود. این ویژگی‌ها، عیناً با مفاهیم بنیادین فرمالیسم روس،

چون برجستگی، هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی، خودبسندگی زبان ادبی و چندآوایی قابل تطبیق‌اند.

۲-۲-۱. تحلیل شعر «داروگ»

الف. برجستگی زبان در دل طبیعت و انتظار اجتماعی

شعر «داروگ» نمونه‌ای بارز از زبان برجسته‌شده و فرم غیرمتعارف است که در آن مضمون خشک‌سالی و انتظار باران، از طریق ساختار زبانی و نشانه‌های متعدد، به تجربه‌ای پیچیده و چندلایه تبدیل شده است:

ب. واژگان بومی و عنصر آشنایی‌زدایی زبانی

کلمهٔ داروگ که به معنای قورباغه درختی در زبان مازندرانی است، در ابتدای شعر به کار رفته و برای بسیاری از فارسی‌زبانان ناآشناست؛ این واژه سبب ایجاد توقف شناختی در فرایند خواندن می‌شود که دقیقاً همان آشنایی‌زدایی است که شکلوفسکی از آن به عنوان یکی از ویژگی‌های ادبیت یاد می‌کند. (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰) این توقف ذهنی، خواننده را از دریافت خودکار و روزمرهٔ زبان دور کرده و به تجربه‌ای فعال دعوت می‌کند.

پ. ساختار نحوی و گسست معنایی

شعر با جملاتی کوتاه و گاه ناقص، ساختار نحوی مرسوم را به چالش می‌کشد. مثال بارز آن «بر بساطی که بساطی نیست» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۰۴) است که تناقض و گسست معنا را القا می‌کند. همچنین، جملهٔ «و جداردنده‌های نی به دیواراطاقم دارد از خشکیش می ترکد» (همان) ساختاری پیچیده دارد که با افزودن ترکیب‌های غیرمنتظره، نوعی اضطراب معنایی ایجاد می‌کند. این گسست و تعلیق معنایی، خواننده را به بازسازی معنا و درگیر شدن فعال در فرآیند خوانش ترغیب می‌کند. (Jakobson, ۱۹۶۰: ۳۵۶)

ت. زمان و فضای شعر به مثابه عناصر فرم

فضای شعر مبهم و زمان در حالت تعلیق است. کشتگاه خشک شده و انتظار باران، هم وضعیت طبیعی و هم نمادی از انتظار اجتماعی را منتقل می‌کند؛ از نظر تینیانوف، چنین زمان و فضایی که از چارچوب‌های عادی فراتر می‌رود، فرم شعر را به عاملی مولد معنا تبدیل می‌کند. (Tynyanov, ۱۹۲۵: ٤۹) داروگ نیز نه صرفاً یک شخصیت، بلکه نماد منتظر تغییر و امید است که در فضای آکنده از فقدان و خشک‌سالی قرار دارد.

ث. تکرارهای تماتیک و موسیقی درونی

تکرار عبارت «قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۰۴) نه تنها به ریتم شعر شکل می‌دهد، بلکه بر حس انتظار و اضطراب تأکید می‌کند. این تکرارها، با تغییرات اندک و جابجایی‌ها، تجربه‌ای موسیقایی درونی ایجاد می‌کند که از منظر فرمالیسم، کارکردی فراتر از معنا دارد و موجب برجسته شدن زبان می‌شود. (Jakobson, ۱۹٦۰: ۳۵۸)

ج. عملکرد نمادین «باران» و «خشکسالی»

«باران» در شعر داروگ، نمادی چندوجهی است که علاوه بر معناهای طبیعی، بار اجتماعی، روانی و حتی فلسفی دارد. خشکسالی کشتگاه و انتظار باران، بحران طبیعی را بازنمایی می‌کند که در سطحی فراتر به بحران اجتماعی و روانی اشاره دارد. این چندلایگی نمادین، از دیدگاه موکاروفسکی، از متن فرمال و ساختار درونی شعر ناشی می‌شود و نه صرفاً قراردادی یا آشکار. (Mukarovsky, ۱۹٦٤: ۲۷)

در شعر «داروگ» با بهره‌گیری از آشنایی‌زدایی زبانی، ساختار نحوی شکست‌یافته، فضای تعلیق زمانی و مکانی، تکرارهای موسیقایی و نشانه‌های چندلایه، نمونه‌ای بارز از ادبیت در شعر نیما یوشیج است. در این اثر، فرم و ساختار نه فقط پوششی برای مضمون خشک‌سالی و انتظار، بلکه عامل اصلی تولید معنا و تجربه هنری هستند. خواننده با ورود به این فضای زبانی برجسته و پیچیده، از نقش مخاطب منفعل فراتر رفته و درگیر فرآیند فعال بازسازی معنا می‌شود. این ویژگی‌ها، کاملاً منطبق بر نظریه‌های فرمالیستی روس درباره ادبیت و برجسته‌سازی زبان است و جایگاه نیما را به عنوان بنیانگذار شعر نو فارسی، در چارچوبی علمی و نظری محکم تثبیت می‌کند.

جدول۱: جامع تحلیل فرمالیستی شعر «داروگ»

توضیح و مصداق در شعر داروگ	ویژگی‌های فرمالیستی
استفاده از واژه بومی «داروگ» که برای اکثر فارسی‌زبانان ناآشناست و ایجاد توقف شناختی (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰)	آشنایی‌زدایی زبانی
جملات ناقص و ترکیب‌های پیچیده مانند «بر بساطی که بساطی نیست» و «دارد از خشکیش می ترکد» که تعلیق معنایی ایجاد می‌کند. (Jakobson, ۱۹٦۰: ۳۵٦)	ساختار نحوی شکست‌یافته
فضای مبهم، زمان نامشخص و حالت انتظار؛ «داروگ» به مثابهٔ نماد حس انتظار اجتماعی و انسانی. (Tynyanov, ۱۹۲۵: ٤۹)	زمان و فضای تعلیقی
تکرار «قاصد روزان ابری، داروگ! کی می رسد باران؟» که هم ریتم ایجاد می‌کند و هم حس انتظار و اضطراب را تقویت می‌کند. (Jakobson, ۱۹٦۰: ۳۵۸)	تکرارهای تماتیک و موسیقی درونی
باران به‌عنوان نمادی چندوجهی از بحران طبیعی، روانی و اجتماعی که با متن و فرم درهم آمیخته است. (Mukarovsky, ۱۹٦٤: ۲۷)	عملکرد نمادین باران و خشکسالی

۲-۲-۲. تحلیل «تو را من چشم در راهم»

الف. ساخت‌زدایی از انتظار و بازی‌های زبانی

شعر «تو را من چشم در راهم» یکی از آثار شاخص شعر نو فارسی است که از منظر نظریه‌های فرمالیستی روس به‌ویژه شکلوفسکی، یاکوبسن، تینیانوف و موکاروفسکی قابل تحلیل دقیق و عمیق است. در این شعر، زبان و فرم نه تنها ابزار انتقال معنا، بلکه خود به موضوع اصلی و عنصر هنری تبدیل می‌شوند.

ب. آشنایی‌زدایی زبانی و برجسته‌سازی زبان

شاعر با بهره‌گیری از واژگان غیرمعمول و ترکیب‌های شاعرانه مانند شباهنگام، شاخ تلاجن، مرده ماران خفتگان و تصویرسازی‌های پیچیده، از زبان معمولی فاصله می‌گیرد و خواننده را به توقف شناختی و بازخوانی فعال وا می‌دارد. این برجسته‌سازی زبان که شکلوفسکی آن را آشنایی‌زدایی می‌نامد، از کلیشه‌های زبانی می‌کاهد و زبان را به تجربه‌ای هنری بدل می‌کند. (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۰)

پ. تنش میان زبان گفتاری و زبان شاعرانه

یکی از ویژگی‌های متمایز این شعر، همزیستی و تقابل میان زبان ادبی و زبان محاوره است. مثلاً جملهٔ «تو را من چشم در راهم» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۱۷) با وارونگی جایگاه واژگان، از نظم زبان روزمره فاصله می‌گیرد و ساختار زبانی را برجسته می‌کند. این نوع تغییر نحوی باعث می‌شود زبان به‌جای واسطهٔ شفاف معنا، به سوژه و هدف خود تبدیل شود.(Shklovsky, ۱۹۱۷)

ت. ساختار نحوی و تعلیق معنایی

تکرار بیت «تو را من چشم در راهم»(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۱۷) همراه با جملات ناقص و ترکیبات معنایی پیچیده، نوعی تعلیق معنایی (semantic deferral) ایجاد می‌کند که مخاطب را به مشارکت فعال در معناپردازی فرا می‌خواند. (Jakobson, ۱۹۶۰: ۳۵۶) این ساختار به ریتم کند و اضطراب‌زا کمک می‌کند و با مضمون انتظار در شعر همسو است.

ث. موسیقی درونی و اقتصاد زبان

شعر فاقد وزن عروضی سنتی است اما در بافت درونی خود موسیقی‌ای پوشیده دارد. تکرار واج‌ها و حروف صدادار (مثل «ا» و «م» در «تو را من چشم در راهم») و آهنگ نحوی جمله‌ها، موسیقی خاصی می‌سازد که با فضای عاطفی و اندوهبار شعر هماهنگ است. (Jakobson, ۱۹۶۰: ۳۵۸)این موسیقی درونی، شکل نامحسوسی از وحدت و انسجام صوتی-معنایی است.

ج. زمان و مکان به‌مثابهٔ تجربهٔ ذهنی

فضای شعر در شباهنگام مبهم وهم‌انگیز و مبهم است؛ جایی بین خواب و بیداری واقعیت و خیال. تصاویر نمادین مرده ماران خفتگان و نیلوفر به پای سرو کوهی دام بیانگر ایستایی، انتظار و قفلی ذهنی‌اند که شعر را از بازنمایی ساده فراتر می‌برند. (Tynyanov, ۱۹۲۵: ٤٩)

چ. حذف شخصیت و ابهام در نشانه‌ها

ضمیر دوم شخص تو که در سراسر شعر تکرار می‌شود، فاقد هویت مشخص است و می‌تواند به معشوق، آرمان وطن یا حتی مفاهیم انتزاعی بدل شود؛ این ابهام باعث چندلایگی نشانه‌ای شده و مشارکت خواننده را در معناپردازی فعال می‌کند. موکاروفسکی این ویژگی را از نشانه‌های ادبیت می‌داند. (Mukarovsky, ۱۹٦٤: ۲۷)

ح. وحدت فرم و مضمون در تصویر انتظار

شعر نه تنها مضمون انتظار را بیان می‌کند بلکه خود فرم آن نیز بازتابی از این انتظار است؛ تکرار بیت اصلی، ریتم کند و فضای مبهم، همه در جهت بازآفرینی تجربه انتظار است. این همسویی فرم و معنا نمونه بارز ادبیت و یکپارچگی ساختاری است. (Tynyanov, ۱۹۲۵:۱۱۲)

خ. نور، تاریکی و رنگ‌پردازی در فرم ادراکی

تصاویر بصری خاص مانند شباهنگام، شاخ تلاجن و آبشار اندوه فضای مه‌آلود، مبهم و نیمه‌روشن را به تصویر می‌کشند که با حس انتظار و اضطراب هماهنگ است. این فرم ادراکی، از طریق رنگ و نور، به تقویت اثر هنری و تجربه ادراکی مخاطب کمک می‌کند.

جدول۲: جامع تحلیل فرمالیستی شعر «تو را من چشم در راهم»

منبع نظریه‌پرداز	توضیح و مصداق‌ها	ویژگی فرمالیستی
Shklovsky (۱۹۱۷: ۲۰)	واژگان خاص و ترکیب‌های نو مانند «شباهنگام»، «شاخ تلاجن»، «مرده ماران خفتگان»	آشنایی‌زدایی زبانی و برجسته‌سازی
Shklovsky (۱۹۱۷)	وارونگی نحوی جمله «تو را من چشم در راهم» که زبان را شاعرانه و غیرمعمول می‌کند	تنش میان زبان شاعرانه و گفتاری
Jakobson (۱۹٦۰: ۳٥٦)	تکرار بیت اصلی و جملات ناقص که تعلیق معنایی ایجاد می‌کند و مخاطب را در بازسازی معنا فعال می‌کند	ساختار نحوی و تعلیق معنایی
Jakobson (۱۹٦۰: ۳٥۸)	تکرار آواها (مثلاً «ا»، «م») و آهنگ نحوی جمله‌ها که موسیقی پنهانی و وحدت صوتی-معنایی می‌سازد	موسیقی درونی و اقتصاد زبان

Tynyanov (۱۹۲۵: ٤۹)	فضای مبهم «شباهنگام»، تصاویر نمادینی مانند «مرده ماران خفتگان» و «نیلوفر به پای سرو کوهی دام»	زمان و مکان ذهنی و نمادین
Mukarovsky (۱۹٦٤: ۲۷)	ضمیر «تو» به عنوان نشانه‌ای مبهم که معانی متعدد می‌پذیرد و مشارکت مخاطب را می‌طلبد	ابهام شخصیت و چندلایگی نشانه‌ها
Tynyanov (۱۹۲٥)	فرم شعر (تکرار، ریتم کند، فضای مبهم) همسو با مضمون انتظار است و بازتاب زیبایی‌شناختی آن	وحدت فرم و مضمون در انتظار
نظریه‌های فرمالیستی کلی (Tynyanov)	استفاده از تصاویر بصری مه‌آلود و نیمه‌روشن که حس انتظار و اضطراب را تقویت می‌کند	نور، تاریکی و رنگ‌پردازی فرم ادراکی

۲-۲-۳. تحلیل فرمالیستی شعر «ققنوس»

الف. آشنایی‌زدایی زبانی و تصویری

فرمالیست‌هایی چون شکلوفسکی تأکید دارند که زبان ادبی، از طریق آشنایی‌زدایی، ادراک خواننده را دشوارتر و عمیق‌تر می‌کند. نیما در «ققنوس» با تصاویری چون:

«او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند / از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۲۲۲) و «دیوار یک بنای خیالی می‌سازد» (همان)

زبان را از کارکرد مستقیم و روزمره‌اش خارج می‌سازد؛ ترکیب‌های تصویری‌ای چون ناله‌های گمشده، دیوار خیالی، شعلهٔ خردی، خط کشیدن زیر دو چشم شب مصداق کامل برجسته‌سازی معنایی و تصویری‌اند. این تصاویر صرفاً بازنمایی نیستند، بلکه ساخت‌زایی‌اند.

ب. فرم به‌مثابه تجربه ادراکی(Perceptual Form)

در شعر، تجربهٔ حسی-ادراکی خواننده نه از طریق روایت، بلکه از طریق فرم بصری، شنیداری و فضاسازی منتقل می‌شود؛ برای نمونه:

«در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه / دیوار یک بنای خیالی می‌سازد» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۲۲۲)

این تجربهٔ دیداری در ترکیب با خطوط، تیرگی، مه و بنای خیالی، فضایی ذهنی می‌سازد که بر ذهن تأثیر می‌گذارد نه بر تحلیل عقلانی. این دقیقاً همان چیزی است که تینیانوف آن را فرمِ حسی می‌نامد؛ یعنی تبدیل زبان به کنشی ادراکی.

پ. ابهام نشانه‌شناختی و چندلایگی ارجاعی

ضمیرها، ارجاعات و تصاویر در شعر همواره مبهم و باز هستند:

«بانگ شغال و مرد دهاتی/ کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۲۲۲)

نه شغال، نه مرد دهاتی، نه آتش، معنای قطعی ندارند. همه در فضای ذهنی و تمثیلی شعر معلق‌اند. ققنوس نیز، به‌مثابه یک نماد چندوجهی، به آسانی قابل فروکاست به یک معنا (مثلاً فقط عرفانی، یا سیاسی) نیست.

بر اساس نظریهٔ موکاروفسکی، این ابهام دلالتی ویژگی بنیادین ادبیت است که مخاطب را به مشارکت فعال در معنا وامی‌دارد.

ت. ساختار نحوی و روایت غیرخطی

شعر ساختاری روایی ندارد؛ بلکه از برش‌های تصویری و گسسته تشکیل شده است. افعال گذشته (مانده است، بنشسته است)، حال (می‌دهد تکان، می‌گذرد) و آینده، همگی در کنار هم ذهنیت شعر را غیرخطی و تعلیق‌دار می‌کنند.

این گسیختگی نحوی و زمانی، موجب آشنایی‌زدایی از زمان روایت نیز می‌شود (Shklovsky, ۱۹۱۷: ۲۲)

ققنوس در مرز گذشته/ حال/ آینده زیست می‌کند و این تعلیق ادراکی زمان، شعر را به تجربه‌ای زبانی بدل می‌سازد.

ث. موسیقی درونی و اقتصاد زبان

اگرچه وزن عروضی سنتی در شعر به‌کار نرفته، اما از طریق تکرار صامت‌ها واج‌آرایی و تعلیق نحوی، موسیقی درونی قوی‌ای خلق شده است: «بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ / که معنی‌اش نداند هر مرغ رهگذر» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۲۲۳)

واج‌آرایی در صامت‌های «ک» و «خ» و آهنگ نحوی سطر، ضرباهنگی اندوهگین و تلخ می‌سازد که با مضمون سوختن و زایش از خاکستر هماهنگ است. این ویژگی به «تابع شاعرانه زبان» در نظریهٔ یاکوبسن مرتبط است که زبان را به خود ارجاع می‌کند.

ج. هم‌ارزی ساختاری مضمون و فرم

فرم شعر – ساختار تعلیقی، حرکت سینوسی تصاویر، پایان انفجاری (سوختن ققنوس) و باززایی از دل خاکستر – هم‌راستا با مضمون اصلی شعر یعنی مرگ و زایش است.

«خود را به روی هیبت آتش می‌افکند/ ... / پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به‌در» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۲۰۳) اینجا شعر نه فقط مضمون تولد را بازگو می‌کند، بلکه خود ساختارش بازتابی از این حرکت است: تصاویر از سکون آغاز و به آتش و انفجار ختم می‌شوند. این تناسب فرم و محتوا را تینیانوف و موکاروفسکی نشانه‌ای از ادبیت و وحدت ساختاری می‌دانند.

جدول۳: جامع تحلیل فرمالیستی شعر «ققنوس»

نظریه‌پرداز	توضیح و مصداق‌ها	ویژگی فرمالیستی
شکلوفسکی	ترکیب‌های نامتعارف: «ناله‌های گمشده»، «دیوار خیالی»، «خط زیر دو چشم شب»، «شعلهٔ خردی»	آشنایی‌زدایی زبانی و تصویری
تینیانوف	ایجاد تجربه بصری-حسی از طریق خطوط، تیرگی، ابهام و فضای ذهنی بدون روایت روشن	فرم ادراکی (Perceptual Form)
موکاروفسکی	نبودِ ارجاع دقیق برای ضمایر و نمادها؛ «ققنوس» به عنوان نمادی چندمعنایی؛ شغال، دهاتی، آتش به عنوان نشانه‌های سیال و مبهم	ابهام نشانه‌شناختی
شکلوفسکی	استفاده از زمان‌های متداخل (گذشته، حال، بی‌زمانی) و فقدان ساختار روایی خطی	تعلیق زمانی و گسیختگی نحوی
یاکوبسن	واج‌آرایی و آهنگ نحوی در ترکیب‌هایی مانند «بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ»، القای موسیقی در غیاب وزن عروضی	موسیقی درونی و آواپردازی زبانی
تینیانوف	فرم تصاعدی شعر (از سکون به انفجار و باززایش) هم‌راستا با مضمون تولد از خاکستر؛ ققنوس به‌مثابه ساختار فرم‌مند	هم‌ارزی فرم و محتوا
شکلوفسکی	حذف افعال در سطرهایی مانند «حس می‌کند که...»، برجسته‌سازی حالت، نه کنش مستقیم	اقتصاد زبان و حذف افعال صریح

۲-۲-۴. تحلیل شعر «افسانه»

الف. آغاز انقلاب زبانی در شعر فارسی

شعر بلند افسانه نقطهٔ عطفی در تاریخ شعر معاصر فارسی است. نیما یوشیج در این اثر، نخستین بار مؤلفه‌های شعر نو را به‌صورت خودآگاه و منسجم ارائه کرده است؛ مؤلفه‌هایی که در آن، محتوا و فرم، درهم‌تنیده و غیرقابل‌تفکیک‌اند. از دیدگاه فرمالیست‌های روس، این درهم‌تنیدگی نشانهٔ «ادبیت» واقعی متن است. فرمالیست‌ها معتقد بودند که ادبیات نه در محتوای صرف، بلکه در «نحوهٔ بیان» و در نحو آشنایی‌زدایی‌شده، در ساختار نحوی غیرمعمول، در برجستگی زبانی و در خودآیینی فرم شکل می‌گیرد. (Shklovsky, ۱۹۱۷; Jakobson, ۱۹۶۰).

ب. کنش دیالوگی و چندصدایی: زبان به‌مثابه بازی

شعر «افسانه» از همان ابتدا با گفت‌وگوی بین دو نقش اصلی- «عاشق» و «فسانه»- آغاز می‌شود که باعث می‌شود صداهای متفاوت درونی شعر شکل بگیرد. این ساختار چندصدایی (polyphony) که بیشتر در رمان‌های چندشخصیتی دیده می‌شود، در بستر شعر باعث برجسته شدن زبان می‌شود. تینیانوف اعتقاد داشت که زبان روشن، مشخص و تک‌صدایی خصلتی نازا در شعر دارد؛ این دیالوگ وسیله‌ای برای برجسته‌سازی فرم و درهم‌تنیدگی معناست.

پ. زبان آشنایی‌زدایی‌شده: بازنمایی غیرمتعارف

شاعر با انتخاب ترکیب‌هایی چون:

«دیوانه‌ای کاو دل به رنگی گریزان سپرده» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۸)

«ساقهٔ گیاهی فسرده» (همان)

«بچه‌ها را به من، مادرِ پیر بیم و لرزه دهد» (همان: ۴۳)

«دود از بام می‌رفت بالا» (همان: ۴۵)

زبان روزمره را تغییر می‌دهد تا خواننده نیازمند تأمل و بازخوانش شود؛ آن‌چه شکلوفسکی آن را ناآشنا کردن (defamiliarization) می‌نامد.

ت. ساختار حلزونی و فرم ادراکی: حرکت در فضای ذهنی

شعر مملو از تصاویر ذهنی و بصری است:

شب تیره و دره خالی

باد سرد و سنگ خاموش

چشمه، جنگل، جغد و آتش

این عناصر نه بازتاب واقعیت، بلکه ساختارهایی ادراکی هستند که بر احساس اضطراب، امید و بی‌پناهی تأکید دارند. این تجربه بصری، برخلاف روایت ساده، به فرمالیسم اجازه می‌دهد زبان اثرگذارتر شود.

ث. تنش زبان گفتاری و شاعرانه: فاصله نهادن از جمله‌سازی عادی

جملات محاوره‌ای («بوسه می‌زد»، «می‌پرسم»، «می‌گذرد») در کنار ترکیب‌های شاعرانه و بلند («ای فسانه گوش دل بسپار»، «دامنِ عشقبازان») نشانی از تضاد بین زبان عادی و شاعرانه‌اند. این تضاد توجه ما را به خود زبان، ساختار آن و تأثیر آن جلب می‌کند؛ نقطه‌ای که فرمالیسم روس بر آن تأکید دارد.

ج. موسیقی درونی: آهنگ در نوای حرف‌ها

گرچه شعر وزن عروضی ندارد، اما موزیکالیتَش را از طریق:

واج‌آرایی‌های «س»، «ش»، «ف»، «خ»

تکرار «ای فسانه»

مکث‌ها و تکرارهای مکرر، مؤکد می‌سازد.

این موسیقی درونی، حالتی تأکیدی، تراژیک و هم‌زمان انتظارآمیز به شعر می‌بخشد؛ کاری که یاکوبسن آن را کارکرد شاعرانه زبان می‌داند.

چ. علیق زمان و بازتاب روانی در فرم

شعر خط زمانی مشخص ندارد:

گذشته‌ای غمناک

تکرار خاطرات

بی‌زمانی فسانه/عاشق

پایان باز و فرامتن

این ساخت شکستهٔ زمان، تعلیق ذهنی و ناتکمیل فضا را به وجود می‌آورد که شکلوفسکی و تینیانوف آن را ویژگی اشعار مدرن می‌دانند.

ح. چندلایگی نشانه‌ها: معنا در بافت

نمادهایی چون:

«فسانه» (برگرفته از قصه/حکایت/توهم)

«عاشق» (معشوق، دیوانگی، عاطفه)

«جغد گلایه‌کننده»، «پرنده»، «آتش»، «چشمه»

هر یک لایه‌های مختلفی از معنا و تجربه (اجتماعی، روانی، عرفانی) دارند. موکاروفسکی معتقد بود که آثار درخشان بافتی ساخته‌اند که نشانه‌هایش مستقل از یک معنا قابل فهم‌اند و این‌جا نشانه‌ها در عملکرد طبیعی‌تر خودند.

خ. وحدت ساختاری: فرم و مضمون در هم تنیده

شعر از مرحلهٔ رنج، سوختن روح، گفت‌وگو با فسانه و بازگشت به بهار و تولدی دوباره عبور می‌کند. این سیر فشرده اما متفاوت، با تکه‌تکه بودن متن هم‌راستاست- نشان از «وحدت ارگانیک» که تینیانوف بر آن تأکید داشت؛ جایی که فرم دقیقاً تجسم مضمون است.

جدول ۴:جامع تحلیل «افسانه»

نظریه‌پرداز	نمونه در شعر	ویژگی فرمالیستی
تینیانوف / باختین	گفت‌وگوی عاشق و فسانه، نقش‌های متفاوت، تمایز لحن	چندصدایی و ساختار دیالوگ
شکلوفسکی	ترکیب‌های غریب، تصاویر ناب، زبان شاعرانه غیرمتعارف	آشنایی‌زدایی زبانی
تینیانوف	دره، شب، جغد، چشمه، باد، آتش؛ تجربه بصری و ذهنی	فرم ادراکی و فضاسازی
شکلوفسکی	ترکیب محاوره با زبان بلند و استعاری	تنش زبان گفتار/شاعری
یاکوبسن	واج‌آرایی، تکرار «ای فسانه»، مکث و تراژدی در بیان	موسیقی درونی و آهنگ‌آرایی
شکلوفسکی / تینیانوف	ذکر گذشته، تکرار خاطره، زمان مبهم، پایان باز	تعلیق زمانی و ساختار باز
موکاروفسکی	فسانه، عاشق، جغد، آتش، چشمه؛ معانی متعدد و سیال	چندلایگی نشانه‌ها
تینیانوف	ساختار شکستهٔ شعر با مضمون فزون‌یابنده رنج و تولد	وحدت ارگانیک فرم و مضمون

۲-۲-۵. تحلیل «ای شب»

الف. زبان در هم‌ریخته، فرمِ اضطراب و حضور پنهان اندیشه اجتماعی

شعر «ای شب» گفت‌وگویی است شبانه، میان راوی و خود شب که به‌مثابهٔ یک موجود زنده، آگاه و حتی خصمانه تصویر شده است. شب نه صرفاً یک زمان یا وضعیت، بلکه عاملی کنش‌گر در زیست شاعر است که هم مخاطب است و هم مسبب درد. این شگرد-بشرگونه‌سازیِ یک مفهوم انتزاعی- خود یکی از ابزارهای آشنایی‌زدایی (defamiliarization) در نظریهٔ فرمالیسم روسی است؛ زیرا «شب» از حالت معمول و کلیشه‌ای‌اش خارج می‌شود و کارکردی تازه و غیرمنتظره می‌یابد.

شعر از نظر ساختاری به‌صورت خطی (linear) و تدریجی پیش می‌رود؛ یعنی احساسات راوی از تنش و وحشت اولیه به استیصال و تمنای فراموشی (در خواب) سوق می‌یابد. این تحول در لحن، کارکرد روایی دارد و انسجام درونی متن را حفظ می‌کند، امری که فرمالیست‌ها آن را «انسجام درون‌ساختاری» یا وحدت ارگانیک می‌نامند.

ب. آشنایی‌زدایی (Defamiliarization)

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ این شعر، توانایی نیما در دگرگون ساختن تصویرهای آشنا و تکرارشده در ادبیات کلاسیک فارسی است؛ شب، در سنت فارسی اغلب نماد راز، فراق، عاشق‌سوزی یا لحظهٔ وصال است؛ اما در این شعر، شب:

موجودی ستیزنده و هولناک است: «هان، ای شب شوم وحشت‌انگیز! / تا چند زنی به جانم آتش؟» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۴)

دچار فرافکنی روانی راوی است: شب تجسم درونیِ اضطراب، هراس، شکست و درماندگی‌ست.

یکپارچه از نمادهای «ایستایی»، «تکرار» و «ناپایانی» بهره می‌برد، برخلاف زمان روز که حرکت، روشنایی و امید را به ذهن متبادر می‌کند.

همهٔ این‌ها، شب را از حالت آشنا خارج می‌سازد و مفهومی بیگانه، تازه و در عین حال آزاردهنده از آن می‌سازد.

پ. موتیف‌ها و عناصر تکرارشونده

فرمالیست‌ها به تکرار عناصر درونی متن (موتیف‌ها) توجه ویژه دارند؛ چراکه این تکرارها، ریتم درونی، ساحت معنایی و حتی هنجارگریزی اثر را شکل می‌دهند. در «ای شب» می‌توان موتیف‌های زیر را برجسته دانست:

شب به‌مثابهٔ عامل ستیز

شب موجودی متخاصم است، نه صرفاً زمانی از روز. این تکرار در سراسر شعر به شکل‌های مختلف تکرار می‌شود.

درد و گریه

«از دیده همیشه اشکبارم» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۴) «نالان شد و زار زار بگریست» (همان:۳۴)، «کو ناله ی عاشقان غمخوار؟» (همان: ۳۵) گریه و اشک، به عنوان رفتار بدنی، در ترکیب با تصاویر شب، عواطف درونی را عینیت می‌بخشند.

آرزوی خواب/ مرگ/ رهایی

آرزوی رهایی، چه در قالب مرگ باشد و چه در قالب خواب، موتیف غالب در بخش‌های پایانی شعر است: «بگذار که چشم‌ها ببندد/ کمتر به من این جهان بخندد» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۶)

ت. شکست گفتار تغزلی سنتی

نیما با این شعر، به‌روشنی از گفتار تغزلی کلاسیک فارسی فاصله می‌گیرد. تغزل در شعر کلاسیک اغلب شامل ستایش معشوق، ابراز فراق، یا وصف طبیعت است. اما در اینجا تغزل، به گفت‌وگوی با شب و شکایت از آن تبدیل می‌شود. در واقع، شاعر با «جهان» درگیر است، نه صرفاً با معشوق یا انسان دیگر. این دگردیسی در موضوع و مخاطب تغزل، نمود روشنی از «ادبیت» به‌زعم فرمالیست‌هاست.

ث. تضادهای ساختاری و معنایی

تضادها در شعر نقش کلیدی دارند و از طریق آن‌ها حرکت عاطفی و دراماتیک شعر پدید می‌آید. مهم‌ترین تضادهای موجود

شب/ روز

اما روز در این شعر غایب است؛ حضور شب از بس شدید و فراگیر است که روز صرفاً در حسرت آن فهمیده می‌شود.

هوشیاری/ خواب

راوی در ستیز با بیداری است؛ خواب، نه به معنای فرار، بلکه تنها راه رهایی از فاجعه‌زدگی جهان است.

واقعیت/ خیال

شب، هم واقعی است و هم نماد. این چندلایگی معنایی یکی از ویژگی‌های شاخص آثار فرمالیستی است.

ج. نحوهٔ چینش مصراع‌ها و تأثیر آن در درک معنایی

فرمالیست‌ها به فرم، نحوهٔ تقطیع سطور و چینش کلمات بسیار اهمیت می‌دهند. در شعر «ای شب»، ساختار تقطیع به‌گونه‌ای‌ست که اغلب مصراع‌ها کوتاه‌اند و یک ساختار گسسته و پاره‌پاره را القا می‌کنند. این گسستگی، در سطح زبانی و نحوی، نشانگر آشفتگی درونی راوی است و به انتقال آن کمک می‌کند: «بس وقت گذشت و تو همانطور استاده به شکل خوف آور» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۵)

در این سطر، نحوهٔ ایستایی و تصویر خوف، با شکست نحوی در سطر دوم تقویت شده است.

چ. وسیقی شعر: وزن، قافیه و واج‌آرایی

شعر از نظر موسیقی درونی، ترکیبی از وزن‌های آزاد و نیمایی دارد. نیما عمداً از موسیقی سنتی فاصله می‌گیرد تا از زبان گفتار برای انتقال عاطفه بهره بگیرد؛ واج‌آرایی‌هایی چون: «بس بس که شدی تو فتنه‌ای سخت» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۴) واج «س» و «ش» فضای سایش، خراش و رنج را القا می‌کنند. همچنین در بیت:

«بگذار فرو بگیردم خواب/ کز هر طرفی همی‌وزد باد» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۶)

واج‌آرایی‌های «ف»، «ب» و «و» صدایی وزنده و آرام‌بخش می‌سازند که با آرزوی خواب هم‌ساز است.

ح. تصویرسازی‌های مدرن

نیما با کنار هم نشاندن تصویرهایی چون:

آنجا که ز شاخ گل فرو ریخت (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۴)

آنجا که بکوبید باد بر در (همان: ۳۴)

تابید بر او، مه منوّر (همان: ۳۴)

ترکیبی از حسی، بصری و حرکتی ایجاد می‌کند که هم در سینما قابل مشاهده است و هم در نقاشی. این تصویرها از توصیف صرف فاصله گرفته و به استعاره‌هایی چندلایه بدل می‌شوند. این چندلایگی و ارتباط بینامتن به‌روشنی با آرای فرمالیست‌هایی چون شکلوفسکی و تینیانوف هماهنگ است.

جدول ۵: تحلیل فرمالیستی شعر «ای شب»

توضیح علمی از منظر فرمالیسم روس	کاربست در شعر ای شب	عنصر فرمالیستی
شب، مفهومی آشنا و معمول است؛ نیما آن را از کاربرد معمول خارج کرده و به آن هویت شخصیت‌محور می‌دهد.	شب به‌مثابه موجودی زنده، کنش‌گر، خصمانه و رازناک تصویر شده است.	آشنایی‌زدایی (Defamiliarization)
تکرار منظم این موتیف‌ها، ریتم عاطفی و ساختار معنایی شعر را می‌سازد و به انسجام درون‌متنی منجر می‌شود.	شب، درد، گریه، ناله، خواب، سکوت، رهایی، زمانه	موتیف‌های تکرارشونده
تصاویر حسی، بصری و حرکتی، که با تکنیک‌های سینمایی و بینایی‌شناختی نزدیک‌اند و بازتاب دگرگونی ذهنی شاعرند.	«آنجا که ز شاخ گل فرو ریخت / آنجا که بکوبید باد بر در...»	تصویرسازی (Imagery)
لحن درونی‌سازی‌شده و غیرقهرمانانه، که به‌جای رجز و تغزل، بر عجز و استیصال بنا شده است؛ شکلی نو از «من تغزلی»	لحن شکایت‌آمیز، زار، خسته و گاه پرخاشگر نسبت به شب	لحن و صدا (Tone & Voice)
دگرگونی فرم تغزلی کلاسیک: انتقال از گفتار عاشقانه به گفتار وجودی و فلسفی، که یکی از مبانی تحول ادبیت است.	شعر به‌جای خطاب به معشوق، با «شب» به‌عنوان عاملی استعاری و متخاصم سخن می‌گوید	شکست تغزل سنتی
این تقطیع، گسست روانی راوی را عینیت می‌بخشد و برخلاف سنت موزون، ضرب‌آهنگ ذهنی و هیجانی را پیش می‌برد.	سطرها اغلب کوتاه، شکسته و با جابه‌جایی نحوی همراه‌اند: «بس وقت گذشت و تو همانطور / ایستاده به شکل خوف‌آور»	ساختار گسسته و تقطیع سطرها
صوت‌ها حس خراش، سایش یا آرامش را القا می‌کنند؛ واج‌آرایی، موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد بدون اتکا بر قافیه سنتی.	استفاده از واج‌های سایشی: «س»، «ش»، «ف» در ابیات: «بگذار فرو بگیردم خواب»، «بس بس که شدی تو فتنه‌ای سخت»	صوت و واج‌آرایی
انتقال از توصیف عینی به تجرید ذهنی: عنصر «شب» به سطحی بین هستی‌شناسی و روان‌شناسی ارتقا می‌یابد.	شب استعاره‌ای از وضعیت فلسفی انسان، زمان، مرگ، یا خود شاعر	تمثیل و تجرید
تأکید بر ایستایی زمان، که خود شکل نوینی از تجربهٔ روایی را به شعر تزریق می‌کند.	تکرار واژگان مرتبط با زمان: «وقت»، «دیر»، «تا چند»، «بس وقت گذشت...»	زمان و تداوم
گریز از منطق روایی کلاسیک (پایان خوش یا تلخ) و تأکید بر گسست، فراموشی و تعلیق؛ شکلی از شعر ضدروایی.	پایان‌بندی: «بگذار که چشم‌ها ببندد / کمتر به من این جهان بخندد»	نفی پایان، تمنای رهایی

۳. نتیجه گیری

بررسی دقیق پنج شعر برجستهٔ نیما یوشیج شامل «داروگ»، «ققنوس»، «تو را من چشم در راهم»، «افسانه» و «ای شب» از منظر نظریه‌های فرمالیستی روس نشان داد که جوهرهٔ ادبیت در شعر نیمایی، بیش از هر چیز در فرم و ساختار زبان او نهفته است. نیما با بهره‌گیری از آشنایی‌زدایی زبانی، استفاده از واژگان بومی و غیرمعمول، شکست ساختارهای نحوی متعارف و ایجاد ریتم و موسیقی درونی مبتنی بر تکرارهای معنایی و صوتی، زبان شعر را به عرصه‌ای فعال و پویا تبدیل کرده است. این برجسته‌سازی زبان، مخاطب را از دریافت خودکار به مشارکت آگاهانه و تجربی در فرایند خوانش و فهم شعر فرا می‌خواند، امری که از پایه‌های نظری شکلوفسکی و یاکوبسن است.

در این اشعار، زمان و مکان نیز به‌گونه‌ای نمادین و ذهنی بازسازی شده‌اند که از الگوهای خطی و عادی روایت خارج شده و تجربه‌ای چندلایه از انتظار، فقدان و جستجو ایجاد می‌کنند. چنین رویکردی به فرم، مطابق با دیدگاه تینیانوف است که فرم را عاملی مولد معنا می‌داند و نه صرفاً پوششی برای محتوا. علاوه بر این، نمادهای به‌کار رفته در این اشعار، از جمله «داروگ»، «ققنوس»، «تو» و «شب»، از پیچیدگی و چندلایگی خاصی برخوردارند که باعث می‌شود معنا در بستر متن و زمینه فرمالی شکل گیرد، دقیقاً همان چیزی که موکاروفسکی آن را ویژگی شاخص نشانه‌های ادبی می‌داند.

نیما یوشیج با استفاده از این تکنیک‌ها، توانسته است احساسات و مفاهیم اجتماعی و فلسفی را نه به شکل مستقیم و بی‌واسطه، بلکه از طریق فرم، ریتم و زبان برجسته منتقل کند؛ به گونه‌ای که شعر او به تجربه‌ای حسی و فکری تبدیل می‌شود که مخاطب را به تأمل و کنش فعالانه وا می‌دارد. این ویژگی‌ها که اساس نظریه فرمالیسم روس را تشکیل می‌دهند، نشان‌دهنده آن است که نیمایی نه تنها آغازگر تحول بنیادین در شعر فارسی است، بلکه به شکلی علمی و سیستماتیک می‌توان او را از منظر نظریه‌های فرمالیستی تحلیل و فهم کرد.

جدول زیر به‌طور خلاصه ویژگی‌های فرمالیستی پنج شعر تحلیل‌شده را نشان می‌دهد:

ای شب	افسانه	تو را من چشم در راهم	ققنوس	داروگ	ویژگی‌های فرمالیستی
خطاب و تکرارهای صوتی	زبان محاوره‌ای و استعاره‌ای	خطاب مستقیم و محاوره‌ای	استعاره اسطوره‌ای	واژگان بومی و ناآشنا	آشنایی‌زدایی زبانی
ساختار نحوی نامنظم	جملات محاوره‌ای و تعلیقی	ساختارهای شکسته و غیرخطی	جملات پرسشی و معلق	جملات ناقص، تعلیق معنایی	ساختار نحوی
فضای مبهم و حالت روانی	فضای ذهنی و نمادین	زمان معلق و انتظار	فضای اسطوره‌ای و ذهنی	زمان معلق و فضای نامشخص	زمان و مکان
تکرارهای صوتی و ریتم آزاد	موسیقی درونی ناموزون	تکرار و مکث‌های معنایی	توازن صوتی و معنایی	تکرار واژگان و تقطیع نحوی	ریتم و موسیقی درونی
شب به‌مثابه نماد روانی	گفت‌وگوی درون‌مایه‌ای	«تو» نماد فقدان و انتظار	ققنوس نماد باززایی و رنج	باران و داروگ چندمعنا	چندلایگی نشانه‌ها
فرم در بیان بحران روانی	زبان و فرم هم‌ارز معنا	فرم و ساختار در خدمت معنا	فرم مولد معنا	برجسته‌سازی زبان و ساختار	انتقال معنا از طریق فرم

این نتایج نشان می‌دهد که نیما یوشیج با بهره‌گیری هوشمندانه از عناصر فرمالیستی، توانسته است ساختاری پیچیده و چندلایه در شعر فارسی ایجاد کند که به واسطه آن، شعر او از سطح محتوا فراتر رفته و به سطح فرم و تجربه ادبی تبدیل می‌شود. از این رو، بازخوانی شعر نیما از منظر فرمالیسم روس می‌تواند چشم‌اندازی نوین و علمی برای درک عمیق‌تر شعر نیمایی فراهم آورد و تأکید بر اهمیت فرم و زبان در خلق معنا را به روشنی نمایان سازد.

کتاب‌شناسی

احمدی، بابک (۱۳۹۴)، ***ساختار و تاویل متن***، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، ***مبانی نقد ادبی***، تهران: مرکز.

ارمکی، محمد (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی سبک و صناعت شعری نیما یوشیج و فرمالیست‌های روس»، ***پژوهشنامه ادبیات تطبیقی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۳، صص ۴۵-۲۳

جعفری، محمد (۱۳۷۶)، ***نیما یوشیج و شعر نو فارسی***، تهران: توس.

راهب، مهدی (۱۳۹۲)، از روسیه با نقد: درآمدی بر نقد فرمالیستی،تهران: نیلوفر.

رضایی، سارا (۱۳۹۳)، «بازنمایی فرمالیسم روسی در شعر نیمایی»، ***مجله نقد ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ۵، صص ۹۰-۶۷

شکلوفسکی ویکتور (۱۳۹۰)، ***هنر به مثابه شگرد*** (ترجمهٔ فریبا مقدم). تهران: هرمس.

صفوی، رسول (۱۳۸۵)، ***آشنایی با نقد ادبی معاصر***: از فرمالیسم تا پسامدرنیسم .تهران: سمت.

فرزام‌فر، محمد (۱۳۹۵)، ***نیما؛ زبان، ساختار و نوآوری***، تهران: نگاه.

کوپرا، دیوید (۱۳۹۲)، ***درآمدی بر نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مرتضی کلانتریان، تهران: آگاه.

مکاریک، ایوان (۱۳۸۵)، ***فرهنگ مفاهیم نقد ادبی***، ترجمهٔ بابک عباسی، تهران: مرکز.

موکاروفسکی، یوری (۱۳۹۸)، ***هنر و زیبایی‌شناسی ساخت‌گرا***، ترجمهٔ نسترن ظهیری، تهران: علمی و فرهنگی.

یوشیج، نیما (۱۳۷۳)، مجموعهٔ اشعار، تهران: نگاه.

یاکوبسن، رولان (۱۳۸۸)، ***کارکردهای زبان و شعر***، ترجمهٔ مسعود جعفری، در محمدرضا شفیعی‌کدکنی، نقد ادبی نوین، تهران: سخن.

Shklovsky, V. (۱۹۹۱). *Art as technique* (L. T. Lemon & M. J. Reis, Trans.). In L. T. Lemon & M. J. Reis (Eds.), *Russian formalist criticism: Four essays* (pp. ۳–۲٤). University of Nebraska Press. (Original work published ۱۹۱۷)

Jakobson, R. (۱۹٦۰). Closing statement: Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp. ۳۵۰–۳۷۷). MIT Press.

Tynyanov, Y. (۱۹۷۱). The theory of the formal method. In L. Matejka & K. Pomorska (Eds. & Trans.), *Readings in Russian poetics: Formalist and structuralist views* (pp. ۲۵–۳۳). University of Nebraska Press.

Mukarovsky, J. (۱۹۷۷). Standard language and poetic language. In P. Simpson (Ed.), *Structuralism and since: From Lévi-Strauss to Derrida* (pp. ۱٦۳–۱۸۸). University of Illinois Press.