

زیباشناسی، نقد ادبی و شفیع کدکنی

علی اصغر ارجی

دانشگاه فرهنگیان قزوین

چکیده

زیباشناسی به عنوان مقوله‌ای فلسفی، از قرن هجدهم در غرب بر این پایه رشد و تکوین یافته، که زیبایی را باید در احساسات و ذهن انسان جستجو کرد. این نگرش تازه، هم زیبایی را ترکیبی از حس و خرد دانسته، هم آن را به حیطه زبان کشانده و هم مقوله‌ای متمایز از موضوعات غیرزیباشناسانه قلمداد کرده است. در نقد ادبی صورت‌گرا، متأثر از دریافت‌های کلی فلسفه هنر، مقوله زیباشناسی در شکل و صورت اثر و کشف سازوکارهای زیباشناسانه آن تعریف می‌شود. در نقد ادبی ساخت‌گرا به فراتر از اجزای عینی و صورت اثر و متمایز بودن زبان ادبی از غیرادبی تأکید می‌شود، تا راه برای رسیدن به کشف تمامیت معنا باز شود. پس‌اساختارگرایان که بیشترین تأثیر را از فلاسفه زمانه خود گرفته‌اند، دنیای زبان و معنا را بی‌پایان دانسته، نقش زمان را در تأویل مهم شمرده و سهم مخاطب را برای آفرینش معناها و دلالت‌های متکثر به رسمیت می‌شناسند. در ایران شفیع کدکنی بیش از هر منتقد ادبی، بر پایه نظریات فوق‌نگاهی زیباشناسانه به شعر و نثر فارسی دارد. او متون عرفانی را در درجه اول از حیث سلاست و استواری شکل مهم می‌داند. در نقد شعر نیز برای محور عمودی اثر و انسجام کلی و پیرنگ شاعرانه آن اعتبار زیباشناسانه قایل است.

واژگان کلیدی: فلسفه، فرم، عینیت، ذهن، پیرنگ، ادبیت، زبان، هنر سازه

الف) تعریف و تطور زیباشناسی انسانی و مطالعات فربنگی انجمن علمی زبان ادب فارسی

امروزه بیش از هر زمانی دیگر اندیشگران و فیلسوفان می‌دانند که زیبایی امری حسی و شهودی و ذهنی است و از هر تعریف و تعینی گریزان است. ارنست کاسیرر، اسطوره‌شناس نامی، رمزآلودی آن را این گونه توصیف می‌کند: «در هنر بین مورد محسوس و معنا فاصله می‌افتد. تجربه زیباشناختی این فاصله را نشان می‌دهد که در واقع شکافی است میان آن چه به ادراک حسی در می‌آید با معناهای نمادین» (احمدی: ۱۳۹۱، ۲۶۹). و اسکار وایلد می‌گوید: زیبایی نماد نمادهاست، همه چیز را آشکار می‌کند، زیرا هیچ چیز را بیان نمی‌کند» (همان، ۳۰۰). با این حال «کانت» تعریف اقتاعی از امر زیبا بیان کرده است. او می‌گوید: «زیبایی آن است که لذتی بیافریند زها از بهره و سود، بی مفهوم و همگانی که چون غایتی بی هدف باشد» (همان، ۸۱).

با این حال بحث زیباشناسی از زمان افلاطون مورد توجه و نقد بوده است. به نظر افلاطون «هنر و آفرینش زیبایی محصول از خود به در شدگی هنرمند در لحظه آفرینش هنری است» (همان، ۵۸). او به امر زیبا ساحتی شهودی، ذاتی و سوژکتیو می‌داد. در مقابل، شاگرد او، ارسطو امر زیبا را در پدیده‌های عینی و بیرونی جستجو می‌کرد. عینی یا ذهنی بودن زیبایی چالش بزرگ این دو گروه از فلاسفه است که تا کنون برقرار مانده است. گروه اول که به ویژگی ابژکتیو و عینی امر زیبا تأکید کرده‌اند. مانند ارسطو و فلوطین و در دوره معاصر فرمالیست‌ها و گروه دوم که آن را ادراکی حسی یا شهودی و سوژکتیو می‌دانند. کاسیرر مبنا و محصول این دو گروه را چنین ترسیم می‌کند: «هرگاه معنا در هنر از جنبه ابژکتیو عمل کند مبنای کار تقلید خواهد بود و هر گاه از سویه سوژکتیو عمل کند تأکید بر بیان قرار خواهد گرفت. زیبایی شناسی در گذر از نخستین به دومی از ارسطو می‌گذرد و به دیدگاه امروزی خود می‌رسد» (همان، ۲۷۰).

ارسطو می‌گفت: « امر زیبا خواه موجود زنده ایی باشد و خواه چیزی باشد مرکب از اجزاء، ناچار باید که بین اجزای آن نظم و ترتیبی وجود داشته باشد و همچنین باید حد و اندازه ایی معین داشته باشد؛ چون زیبایی و جمال شرطش داشتن اندازه ایی معین و همچنین نظم است» (زرین کوب: ۱۳۵۸، ۳۶). و فلوطین می‌گفت: «زیبایی هر چیز، تناسب درونی اجزایی آن است» (احمدی: ۱۳۹۱، ۷۰). و جیمز جویس به تبعیت از ارسطو برای تعریف زیبایی به روی سه واژه عینی و مکانیکی انگشت می‌گذارد. این سه واژه عبارتند از: «تمامیت، هماهنگی و وضوح» (کالینسون: ۱۳۸۸، ۴۱).

در معیارهای پنجگانه «بیردلی» هم در باب خصوصیت تجربه زیباشناسی به دو قاعده «شی مداری» و «تمامیت» تاکید شده است که جنبه تعیینی دارد: «شی مداری، فارغ البالی، تاثیر بی طرفانه، اکتشاف فعالانه و تمامیت» (همان، ۱۵۴). می‌توان گفت فرمالیست‌ها نیز تا حدودی متأثر از فلسفه هنر به جنبه‌های فیزیکی و عینی امر زیبا توجه داشته‌اند. آن‌ها می‌خواستند شکل و نظام اثر زیبا از غیر زیبا جدا شود.

اما از قرن هجدهم با توجه به این که زیبایی در حیطه فلسفه قرار گرفت و به جنبه‌های زبانی و روان‌شناختی آن تعمق بیشتری شد، بحث‌ها شکل دینامیکی و گسترده‌ای یافت. در این جا زیباشناسی اساساً تجربه‌ای حسی و عاطفی دانسته شده و جایی برای جنبه بیرونی و ابژکتیو آن در نظر گرفته نمی‌شود. به معنی دیگر گروه دوم به جای بازنمایی بیرونی اشیا، فرانمایی تجارب ذهنی و احساسات درونی را مدنظر قرار می‌دهند. با این توضیح که دریافت‌های حسی در این جا شامل مجموعه حواس مانند: چشم، گوش و ترکیب آن‌ها به عنوان مواد اولیه می‌شود و تا دریافت‌های خیالی، شهودی، ناخودآگاهی و توانایی بی پایان ذهن گسترش می‌یابد. به طور خلاصه می‌توان گفت از هیوم، کانت، هگل، دکارت، کروچه گرفته تا جان لاک و نظریه پردازان پدیدارشناس و هرمنوتیک و پساساختارگراها، زیبایی را ادراکی حسی می‌دانند که به استدلال‌های منطقی آمیخته‌اند. (ارجی: ۱۳۹۳).

دیوید هیوم به عنوان یکی از پایه‌گذاران این نگرش می‌گوید: «زیبایی را باید در احساسات انسان بجوییم. زیبایی در خود اشیا نیست، بلکه در ذهنی است که در مورد اشیا تأمل می‌کند. زیبایی احساسی متعلق به ذوق است» (هیوم: ۱۳۸۸، ۹).

کانت نیز می‌گوید: «به هیچ وجه ممکن نیست اصل ابژکتیوی برای ذوق بیابیم» (احمدی: ۱۳۹۱، ۲۱۲) بر این مبنا «زیبایی را محصول ادراک حسی می‌داند. نوعی بازی خیال و دانش. او امر مطبوع، امر زیبا و امر خیر را از یکدیگر جدا می‌کند. از نظر او، امر مطبوع میل هوس و اشتیاق و شهوت را ارضا می‌کند و میان انسان و حیوان مشترک است. امر خیر چیزی است که آن را با ارزش می‌شناسد، همچون کنش اخلاقی که در نهایت دارای بهره و سود نیز هست. اما امر زیبا هیچ ربطی به میل و خواست و شهوت ندارد. سرچشمه آن حس است و به همین دلیل ویژه موجودات زنده خردورز و حساس یعنی خاص انسان است» (همان، ۸۴).

هگل نیز زیبایی هنری را از زیبایی طبیعی برتر می‌داند و می‌نویسد: «زیبایی هنری زیبایی است که از ذهن زاده می‌شود؛ یعنی دوباره زاده می‌شود». او می‌گوید: «حتی خیال احمقانه‌ای که از ذهن انسان می‌گذرد، برتر از هر فراورده طبیعت است. زیرا چنین خیالی می‌بایست دارای ویژگی‌های هستی‌فکری و آزادی باشد» (هگل: ۱۳۹۱، ۶۲). از این رو اضافه می‌کند: «احساس عبارت از حیطه گنگ نامعین ذهن است. آن چه احساس می‌شود در شکلی از انتزاعی‌ترین ذهنیت فردی پوشیده می‌ماند» (همان، ۱۰۸). و کالینگوود که معتقد است «هنرمند پیش از خلق اثر هنری تحت تاثیر احساسی شکل نیافته با ماهیتی مبهم قرار می‌گیرد» (ویلکینسون: ۱۳۸۸، ۲۷).

تفاوت دیگر این است که بر خلاف رویکرد گروه اول که در آن اثر هنری صرفاً از راه ادراک حسی یا ارجاع به قراردادهای نشانه‌شناسانه قابل فهم می‌شود و در آن شناخت اثر، ارتباطی به موقعیت تاریخی ندارد؛ مثلاً در شیوه

دریافت و درک پرده‌ای از رافایل یا داوینچی تفاوتی میان ما و تماشاگران دوره رنسانس وجود ندارد، اما در رویکرد دوم بیانگری هنری در بند ادراک حسی و پدیداری قرار نمی‌گیرد و اثر بر اساس شرایط تاریخی از سوی مخاطب درک و تفسیر می‌شود. در نتیجه فاصله و شکاف میان افق تاریخی پیدایی اثر و افق تاریخی زمان دریافت آن مهم است. بابک احمدی این رویکرد را مبنای فهم مشترک نویسندگان فمینیستی و تمامی فیلسوفانی می‌داند که در قلمرو فلسفه هرمنوتیک قرار می‌گیرند و نقش مخاطب را برجسته می‌دانند؛ همچون سارتر، گادامر، پل ریکور، رومن اینگاردن و... (احمدی: ۱۳۹۱، ۳۸۸).

بدون شک تاثیرگذاری نظریه پردازان فلسفی گروه دوم که موضوع تاویل و تفسیر و دریافت مخاطب از اثر را همواره مد نظر قرار داده اند بر نظریه های ادبی و هنری دوره معاصر بسیار بیشتر است، اما با این حال تاثیر رویکرد گروه اول نیز بر جریان زیباشناسی و خصوصاً نقد هنری و ادبی در قرن حاضر قابل کتمان نیست؛ چرا که توجه به شکل متن و تمرکز بر کشف سازوکارهای درون متنی زمینه نگاه ساختاری و ژرف تر به آثار ادبی را پایه گذاری کرده است.

درست است که ارسطو به عنوان اولین کس در تحلیل آثار ادبی به شکل آن ها توجه داشت، اما پرواضح است در مباحث فلسفی هنر در قرن نوزدهم تاکید بیشتری بر اثر هنری و بیانگری شکل شد. بابک احمدی در این باره می‌گوید: «ریشه برداشت متفکران سده نوزدهم از اهمیت شکل اثر هنری را باید در اصل کلیدی زیباشناسی کلاسیک یعنی استقلال اثر هنری یافت که خاصه در سنجش نیروی داوری کانت با صراحت و دقت بیان شده بود» (همان، ۲۹۹). «کانت با پیش کشیدن زیبایی آزاد که در خود مطرح می‌شود و از زیبایی وابسته جداست اعتبار تحلیل شکل را دانسته بود» (همان، ۳۰۱). کمی این طرف تر کاسیرر هم به ویژگی ابژکتیوی و اصل مادی امر زیبا و هنر توجه اشاره و تاکید داشته است: «همین تجسم است که وقتی پیکر می‌یابد، یعنی شکل می‌گیرد، اهمیت دارد» (همان، ۲۷۱). طبیعتاً چنین دیدگاه هایی تاثیر ژرفی بر هنرمندان نیمه نخست نوزدهم مانند: ادگار آلن پو و بودلر گذاشت (همان، ۲۹۹) و همچنین بر این مبنا مدرنیست ها قاعده هایی را کشف کردند که آنان را به سوی فرمالیسم راهنمایی کرد» (همان، ۳۰۴).

مضافاً و در مجموع می‌توان گفت این دو نحله فلسفی خصوصاً از قرن هجدهم به بعد گستره و مفهوم تازه‌ای برای زیباشناسی ترسیم کردند. از زمان کانت به بعد زیباشناسی دیگر صرفاً محصول و نتیجه احساسات و تجربه های خام درونی تلقی نشد، بلکه این تجربه برای ساخته شدن و بیان گری با نیروی تعقل انسانی ترکیب شد. همان طور که کانت می‌گفت: «زیبایی خردی است که حسی شده و حسی است بخردانه، از این رو در وی سود نیست» (احمدی، ۲۵۰).

یا ارنست کاسیرر که می‌گفت: «راست است که با هنر از راه ادراک حسی ارتباط می‌یابیم، اما این فقط آغاز کار است. خطوط، طرح ها، حجم ها و خلاصه شکل ها فقط به ادراک حسی ما در نمی‌آیند بل از آن جا که ساخته می‌شوند لایه های معنا را همراه خود می‌آورند و با آن ها یکی می‌شوند. با هنر ما از ادراک حسی می‌گذریم و شکل های نهایی «گشتالت» را باز می‌شناسیم و از این جا به معنا راه می‌یابیم» (همان، ۲۷۰). کاسیرر می‌افزاید که «اشعار گوته، هلدرلین، وردزورت و شلی در حکم انفجار احساسات نیستند، بل روشنگر وحدت و تداوم و مداومتی ژرف هستند» (همان، ۲۷۲).

و گادامر از نظریه پردازان هرمنوتیک مدرن، تجربه زیباشناسی را نوعی از خودبی خود شدگی و بی ارادگی همراه با تامل می‌داند و می‌نویسد: «از خود بی خود شدگی معشوقانه تماشاگر عین اتصال به خود است. دقیقاً همان چیزی نیازمند حضور پیوسته خود اوست که او در آن خود را در مقام یک تماشاگر گم می‌کند... یعنی همان لحظه مطلق که یک تماشاگر در آن قرار دارد. همزمان هم از خود بی خود شدگی است و هم آشتی با خویش همان چیزی که او را از هر چیز دیگر منفعل کرده، کل هستی اش را هم بار دیگر اعطا می‌کند» (کالینسون، ۱۷۶).

هنر دیگر فلسفه در دو قرن اخیر این بوده که آثار هنری و ادبی و زیباشناسانه را به گونه‌ای برجسته تر از غیر آن ترسیم و به تبع بر کشف نظام ارتباطی خاص این گونه متون و آثار تاکید کرده است. همچنین فلسفه توانسته است مقوله زیباشناسی را در درون زبان قرار داده و نظام و دلالت‌های متکثر و بی پایان از آن استخراج کند و سهم مخاطب و استنتاج‌ها، طرح‌ها، پیکربندی‌ها و کشف تناسب‌های هنری تازه او را به رسمیت بشناسد.

هر چند باید اذعان داشت کار فلسفه نشان دادن و روشن کردن مسیر است و با کار منتقد و نظریه پرداز ادبی که به مکانیسم‌های جزئی تری دست رسی دارد، فرق می‌کند. «بیشتر آیین‌های زیباشناسی و فلسفی به جای تبیین کارکرد ادبی و تاکید بر شکل پیام به تاثیرهای که مخاطب‌های اثر هنری احساس می‌کنند، می‌پردازد» (احمدی: ۱۳۸۹، ۷۷). احمدی در این باره گفته موریس وایتس را مطرح می‌کند و می‌نویسد: «در بحث از زیبایی نکته مهم و مرکزی آن چه مفاهیم اصلی خواننده می‌شوند نیست، بل کشف عملکردهای آن‌هاست. او نوشت فلسفه تحلیلی باید این نکته را از ویتگنشتاین بپذیرد که مساله بر سر معنا نیست، بل در باره کاربرد است. نمی‌شود پرسید که ماهیت آفرینش هنری و بیان و شکل چیست؟ یا این همه چه معنایی دارند؟ پرسش اصلی این است که کارکرد آن‌ها کدام است؟ و از این راه می‌شود فهمید که گوهر منطقی آن‌ها به چه کار می‌آید» (احمدی: ۱۳۹۱، ۲۷۸).

ب) زیباشناسی در عرصه نقد ادبی

۱- فرمالیسم

پرواضح است مقوله زیباشناسی وقتی به حوزه نقد ادبی کشیده می‌شود، مصداق، تعین و تا حدودی ظرفیت قابل استناد و اندازه گیری می‌یابد، چرا که «نقد ادبی فعالیتی است روشمند به منظور مطالعه، تحلیل و تفسیر و ارزیابی آثار ادبی. این شاخه از دانش در پی آن است تا با قاعده مند کردن اصول زیباشناسانه و روش شناسانه معیاری به دست دهد تا منتقدان بتوانند بر مبنای آن به ارزیابی متون ادبی بپردازند» (برسلر: ۱۳۸۹، ۲۸).

بی شک در این حوزه ظهور فرمالیست‌ها واجد اهمیت بسیار و باعث تغییرات اساسی در نگاه به متون هنری و ادبی و تاثیرات عمده بر جنبش‌های ادبی بعدی است. «جنبش فرمالیسم روسی که در سال ۱۹۱۴ نخستین نشانه‌هایش آشکار شد، در آخر سال‌های ۱۹۲۰ در پی حمله رژیم استالینی از هم پاشید، اما در همین فاصله کوتاه به یکی از مهم‌ترین آیین‌های اندیشه‌گرانه عصر حاضر تبدیل شد. تاثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیست‌ها هنوز هم بر نظریه ادبی آشکار است» (احمدی: ۱۳۸۹، ۳۸). «فرمالیسم روس از دو انجمن ادبی زاده شد. اولی حلقه زبان‌شناسی مسکو که در سال ۱۹۱۵ در مسکو به ابتکار چند دانشجوی تشکیل شد. دیگری در سن پترزبورگ به وجود آمد و انجمن مطالعه زبان شاعرانه نام گرفت. در مسکو رییس حلقه رمان یاکوبسن بود. در پترزبورگ اکثر اعضای او شاگردان بودوئن دوکورتنه فیلسوف بودند. چهرهای مشخص در میان آن عبارت بود از یاکوبینسکی، ویکتور اشکلوفسکی، بوریس آخن باوم. این دو گهواره فرمالیسم دو مخرج مشترک نیز داشتند؛ علاقه به زبان‌شناسی و عشق به شعر مدرن» (نیوا: ۱۳۸۶، ۱۸).

اگر چه نمی‌توان یک صدا و نظریه واحد را از فرمالیسم شنید، مثلاً کسانی چون یاکوبسن و لوی اشتروس سعی کردند بر اساس نوعی قواعد خاص چون قافیه و نحو تناسبات و توازن‌های ادبی متون را تفسیر و ارتباط‌های آن‌ها را کشف کنند (شولس: ۱۳۸۶، ۳۷)، اما به طور کلی دو وجه مشترک در کار آن‌ها دیده می‌شود: «نخست مطالعه ادبیات در ذات خود و تشخیص مختصاتی که آفرینش ادبی را از سایر آفرینش‌های هنری انسان متمایز می‌سازد و دوم تعیین مختصاتی که بتواند متون ادبی را از یکدیگر متمایز سازد و در نقد ادبی به کار رود» (صفوی: ۱۳۹۱، ۲۳۸). این در حالی است که «آیین‌های رسمی و دانشگاهی نقد ادبی در دهه ۱۹۲۸ نه تنها در روسیه بل در اروپای قاره‌ای و کشورهای انگوساکسون

موضوع اصلی پژوهش خود را بیرون از متن می‌جستند؛ یعنی در چشم انداز جامعه شناسیک، تاریخی یا روانشناسیک. پرسش اصلی برایشان این بود چه چیز متن را می‌سازد؟ اما فرمالیست‌های روسی موضوع اصلی و مرکز کار خود را با متن یا به عبارت بهتر آن چه در متن بازتاب یافته شناختند و هرگونه چشم اندازی را که خارج از متن مطرح شود در مرتبه دوم اهمیت قرار دادند» (احمدی: ۱۳۸۹، ۴۲). یاکوبسن در معروف‌ترین سخن خود این دیدگاه را به شکل موجز بیان کرده است: «موضوع علم ادبی نه ادبیات، بل ادبی بودن (ادبیت) متون است» (همان، ۴۲).

البته به موازات این نگرش تازه، ایور آمسترانگ ریچاردز هم در جایی دیگر و در تحلیل‌های ادبی خود بنیان روش معاشناسانه نو را ریخته بود تا بر مبنای کار او «ناقدان جدید یعنی اندیشگرانی چون الن تیت، کنت برککلینت، بروکز و ک. وایمست، رابرت پنوارن، ر. پ، بلک مور توانستند در بررسی متن هنری چنان قاطعانه کار را محدود به عناصر بسته و ساختاری متن کنند و تحلیل‌های استوار به عناصر بیرون متن؛ یعنی بررسی تاریخی اجتماعی و روان شناسانه را کنار بگذارند» (احمدی: ۱۳۹۱، ۲۸۵).

اکنون به یافته‌ها و شگردهای فرمالیست‌ها نگاهی تفصیلی خواهیم داشت:

۱-۱- شکل

«شکل» در تعریف فرمالیست‌ها با آن چه در دیدگاه سنتی و کلاسیک مطرح بوده متفاوت است. اساساً صورت‌گرایان شکل و صورت را ظرفی نمی‌دانند که محتوا درونش ریخته می‌شود یا آن که بشود این دو را از یکدیگر متمایز ساخت. شکل در این منظر شامل طرح، نظام واره و سازوکاری متنوع، متکثر و بی‌پایان است که تنیده در جوهر متن و اثر است. بوریس آخن باوم می‌گوید: «مفهوم شکل دیگر چون یک دربرگیرنده به کار نمی‌رود، بل مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد و با این محتوا نسبت درونی یافته است» (همان، ۳۰۶). و شکلوفسکی معانی را چون ماده‌ای برای ساختمان هنری (احمدی: ۱۳۸۹، ۵۱) و «شکل را مناسباتی می‌دانست که میان عناصر ادبی وجود دارد. از نظر او مخاطب محتوا را به کمک کشف مناسبات درونی یا شکل اثر می‌سازد» (سلدن، ۱۳۷۷: ۴۳).

ویکتور ژیرموسکی نیز می‌گوید: «اگر منظور از جنبه‌های صوری همان جنبه‌های شناسانه باشد، در آن هنگام تمام حقایق محتوا در آثار هنری پدیده‌های صوری به شمار خواهند آمد» (ولک: ۱۳۶۹). از این رو باید گفت «شکل در نقد ادبی به مفهوم نظم یا هیاتی است که برای بیان محتوای اثر هنری به کار می‌رود» (محمدیان: ۱۳۸۸).

www.anjomanfarsi.ir

۲-۱- آشنایی زدایی

موضوع با اهمیت دیگر در نزد فرمالیست‌ها شعر است. آن‌ها معتقدند شعر تمام ظرفیت زبان و ادبیت را در خود نهفته دارد. در عین حال تجربه‌ای است غیر تکراری و غیر قابل انتقال. یاکوبسن در سال ۱۹۲۱ گفته است: «شعر کاربرد جمال شناسانه زبان است» (شفیع کدکنی: ۱۳۹۲، ۳۶۷). اساساً «فرمالیست‌های روسی ادبیات را نمایشگر درهم ریختن سازمان یافته گفتار متداول می‌دانستند» و می‌گفتند: «ادبیات زمان معمول را دگرگون می‌کند و به گونه‌ای نظام یافته آن را از گفتار روزمره منحرف می‌سازد» (ایگلتون: ۱۳۷۲، ۶). بنابر این یکی از مهمترین نکاتی که فرمالیست‌ها در باره شکل بیان ادبی مطرح می‌کنند مفهوم «آشنایی زدایی» است. شکلوفسکی نخستین بار این مفهوم را مطرح کرد. او در باره آشنایی زدایی می‌گفت: «هدف هنر احساس مستقیم و بی‌واسطه اشیا است، بدان گونه که به ادراک حسی در آیند، نه آن گونه که شناخته شده و مالوفند. صنعت هنری عبارت است از آشنایی زدایی از موضوعات و دشوار کردن قالب‌ها، افزایش

دشواری و مدت زمان ادراک حسی، زیرا فرایند ادراک حسی فی نفسه یک غایت زیبا شناسانه است و باید طولانی شود» (سلدن، ۵۰).

به عقیده شکلوفسکی «صناعات ادبی به طور مداوم فرسوده می‌شوند و به صورت اتوماتیک درمی‌آیند. هنر به طور خستگی ناپذیری می‌کوشد تا دید ما را تازه تر کند (آشنایی زدایی)» (نیوا، ۲۱).

۲- ساختارگرایی

ساختارگرایی در دهه ۱۹۵۰ در فرانسه و در دنباله کار فرمالیست‌ها که با سرکوب استالین متوقف شده بود، آغاز شد. این‌ها اگرچه در آغاز در تعریف ساختار و کلیت، دیدگاه نزدیک به فرمالیست‌ها داشتند، اما در کنار این روش خود را وام‌دار علم زبان‌شناسی خصوصا فردینان دوسوسور نیز می‌دانستند. به معنی دیگر ساختارگرایان مبنای کار خود را صورت و فرم قرار می‌دادند، اما توانستند دامنه آن را از صورت فیزیکی و موسیقایی کلمات، توازن‌ها و ساختار نحوی به کلیت اثر و تا کارکرد ذهن آدمی بسط بدهند، با این تصور که می‌توانند به کشف نهایت هر ساختاری نایل شوند. به گفته بابک احمدی بنیان فلسفی ساختارگرایی این است که «جهان از مناسبات شکل گرفته و نه از چیزها؛ یعنی هیچ چیز را نمی‌توان بیرون از الگوی ساختاری اش شناخت و ماهیت هر چیز در هر شرایطی از پژوهش مناسباتش با عناصر همان ساختار تعیین می‌شود که در آن جای گرفته است. منطق چنین حکمی به آن جا می‌رسد که بکشیم تا به ساختارهای نهایی و دایمی بی‌بریم که چیزی جز بیان ساختار نهایی ذهن آدمی نخواهد بود» (احمدی: ۱۳۹۱، ۳۱۶). «مجمع چک‌ها که در پیرامون انجمن زبان‌شناسی پراگ گردآمده بودند این نظریه را به جای صورتگرایی ساخت گرای خواند. زیرا آنان احساس کردند که اصطلاح ساخت با کلیت و تمامیت اثر هنری تطابق بیشتری دارد و از سنگینی بعضی حدس‌های مرتبط با جنبه‌های خارجی که در کلمه صورت وجود دارد برکنار است» (رنه ولک: ۱۳۶۹).

در این جا بهتر است به برجسته‌ترین ویژگی‌های ادبی و زیباشناسانه ساختارگرایی که بخش دیگری از ظرفیت زبان را به روی ما باز کرده است، اشاره‌ای تفصیلی بکنیم:

۲-۱- ساختار و کلیت

گشتالتی‌ها در حوزه روانشناسی می‌گویند: «ذهن انسان، اشیا و موجودات در جهان را به صورت تکه‌تکه پاره‌های بی‌ارتباط با یکدیگر درک نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به صورت هیات‌های از اجزا و موضوعات یا کلیت‌های معنی‌دار و سازمان‌یافته درمی‌یابد» (سلدن، ۶۷). در نزد ساختارگرایان نیز «ساختار، کلی است که اجزای آن زندگی مستقلی ندارند، واقعیتی پویاست که شکلش دگرگون می‌شود و خود شکل و قانون این دگرگونی اش را موجب می‌شود» (احمدی: ۱۳۹۱، ۳۳۱). از این روست که ویتگن اشتاین می‌گوید: «در پی معنا برنیاید، بل در پی کاربرد باشید. کاربرد واژه است که معنای آن را در گزاره‌ای تعیین می‌کند» (همان، ۲۷۸). او در جایی دیگر می‌گوید: «فلسفه و در خلال آن علم الجمال چیزی نیست جز آزمون راه‌های کاربرد زبان» (رنه ولک: ۱۳۶۹). به معنی دیگر مفهوم ساخت دایره‌ای وسیع‌تر از صورت پیدا می‌کند. نظام نشانه‌ای (دال و مدلول) که در آن زمینه برای بازی‌های زبانی، دلالت‌های متکثر و تداعی معانی در عین سلاست و استواری فراهم می‌شود. مفهومی که پل والری از صورت و ساختار مد نظر دارد: «صورت به معنی انگاره و طرح است؛ یعنی در ترکیب خاصی که واژه‌ها به خود گرفته‌اند تا بدان جا که مضمون دست کم در نظریه محو می‌شود» (رنه ولک: ۱۳۶۹). یا آن‌گونه که امبرتو اکو می‌گوید: «تعریف شخصی من از هنر این است که هنر صورتی است که در آن تجلی ارزش‌ها در ساخت هاست» (اکو: ۱۳۶۹).

۲-۲- تمایز زبان ادبی از غیر ادبی

اگر چه فرمالیست ها با پیش کشیدن اصطلاحات آشنایی زدایی و برجسته سازی، زبان ادبی را نوعی انحراف از زبان ارجاعی می دانستند، ساختارگرایان و نشانه شناسان از این فراتر رفته و زبان ادبی را متمایز از زبان عادی و برتر از آن دانستند. یوری لوتمن از ساختارگرایان مکتب پراگ می نویسد: « متن نشانه شناسیک ادبیات نه تنها با زبان هر روزه و معیار بل با زبان ویژه ای مشخص می شود که سازنده بیان هنری است. داستان زبان ویژه خود را داراست. این زبان نیز ساختاری دارد برتر از ساختار زبان طبیعی. ادبیات با زبان ساخته می شود، اما از آن فراتر می رود و زبان ویژه خود را می یابد و نشانه ها و قاعده هایی می آفریند تا پیام ویژه خود را ساده تر بیان یا ارایه کند و این پیام از هیچ راه دیگری و از راه زبان طبیعی ارایه شدنی نیست» (احمدی: ۱۳۸۹، ۱۲۹).

اگر نیز می گوید: « متنی زیباشناسیک گونه ای شکل موجز و آزمایشی در حق تمامی سویه های کارکرد نشانه هاست. از آن جا که از اشکال متنوع داوری و کنش به مثابه احکام فرانسانه شناسیک تشکیل شده است. تمامی کارکردهای تولید کننده را نمایش می گذارد و هر گونه کار تولیدی را بیان می کند... بیهوده نیست که نشانه شناسان همواره به تجربه های زیباشناسیک و متون ادبی-هنری علاقه نشان داده اند. اما دلایل دیگری هم برای رویکرد نشانه شناسیک به متون زیباشناسیک وجود دارد. امید می رود که بررسی این متون به بسیاری از پرسش های مهمی که فلسفه زیباشناسی حل نمانده باقی گذاشته است اکنون بتوان پاسخ داد» (احمدی: ۱۳۸۹، ۷۷).

بر اساس همین گستره و دلالت های بی پایان زبان ادبی است که ریچاردز، نظریه پرداز ساخت گرا هم معتقد است: « داده های هنری (متون و زبان ادبی و هنری) قابل اثبات و انکار نیستند. یعنی اصل مهم علمی درست داشت یا تحقیق پذیری در مورد آن ها قابل طرح نیست. گزاره های ادبی را نمی توان از دیدگاه راست و نادرست بودنش بررسی، قبول یا باطل کرد» (احمدی: ۱۳۹۱، ۲۸۶).

۲-۳- محور هم نشینی و جان نشینی زبان

موضوع دیگری که در نزد ساخت گرایان اهمیت و گسترش عمده یافت کارکرد محور جان نشینی و هم نشینی زبان در حیطه شعر و داستان بود. یاکوبسن ابتدا زبان خود ارجاع ادبی را از زبان عادی که کارش ارجاع به بیرون از خود است جدا ساخت، آن گاه متأثر از نظریه سوسور که زبان را در دو محور افقی و عمودی مورد تحلیل قرار می داد، زبان ادبی را در دو محور استعاری (جان نشینی) و مجازی (هم نشینی) بازتوصیف کرد. نظریه ای که کاربردش را تا کنون در آثار هنری و ادبی به صورت بارز نشان داده است. « برای یاکوبسن روشن بود که استعاره اساساً شباهت یا بهتر بگوییم به جان نشینی عناصر نسبت دارد. در حالی که مجاز مرسل با همجواری یا به عبارت بهتر با هم نشینی عناصر نسبت دارد... اسطوره ها و حماسه های قهرمانی استوار به مجاز مرسل و اشعار غنایی روسی استعاری هستند. تا آنجا که بر اساس استعاره شکل گرفته است و سینما بر اساس مجاز مرسل... و رمان در کل به مجاز مرسل وابسته است» (احمدی: ۱۳۸۹، ۸۰-۳). بر این اساس نظریه پردازانی چون لوی اشتروس، ژرار ژنت، تزوتان تودروف، ریمون کتان و... توانستند علم روایت شناسی را پایه گذاری کنند.

۳- نظریه های مخاطب محور

همان طوری که دیوار بین صورت‌گرایان و ساخت‌گرایان گاه کوتاه به نظر می‌رسد به این خاطر که کسانی مثل یاکوبسن در گذر زمان از صورت‌گرایی به ساخت‌گرایی رسیده‌اند، در روند گذار از ساختارگرایی به پساساختار نیز با همین رویکرد روبرو هستیم. ساختارگرایی چون بارت و اکو این گونه هستند. در حقیقت ساحت ابهام آمیز زبان دریچه‌های تازه‌ای را به سوی آن‌ها باز کرده است تا از حوزه عینیت و متن محوری به ذهنیت و مخاطب محوری در حوزه زبان ادبی برسند؛ یعنی از متن بدون حضور مولف تا مخاطبی که میان دار کشف و معنی متن است.

رنه ولک این موضوع را به گونه‌ای دیگر ترسیم کرده است. او می‌نویسد: «در فاصله میان دو جنگ جهانی هنگامی که صورت‌گرایی روسی به لهستان و چکسلواکی صادر شد در آن جا با سنت آلمانی یعنی شمول و کلیت به هم آمیخت و هم چنین آمیخته شد به نگرش فلسفی نسبت به طبیعت موضوع آن گونه که در پدیدارشناسی هوسرل دیده می‌شود یا به گونه‌ای دیگر در فلسفه صورت‌های رمزی در اندیشه کاسیرر» (رنه ولک: ۱۳۶۹).

بی آن که در این جا بخواهیم به فرایند تاریخی گذار از نظریه‌های مولف محور و متن محور به نظریه‌های مخاطب محور و دریافت، یعنی نظریه‌های پدیدارشناسان، اهل هرمنوتیک و ساختارشناسان (پساساختارگرایان) اشاره کنیم، صرفاً به تحولات و انقلابات ادبی اشاره می‌شود که از نظریات فوق تاثیر پذیرفته‌اند. سلدن در کتاب نظریه‌های ادبی می‌گوید: «لذت کلی متن، هر آن چیزی است که از یک معنای شفاف واحد فراتر می‌رود» (سلدن، ۱۶۸). اگر این سخن را بپذیریم ناچار باید تعریف مان از ذهن و زبان، تفسیر و تاویل، متن، مخاطب و پرکردن خلاء‌های متن توسط او، زمان و نسبیت، مرکز زدایی و کلیت و ساختار تغییر بیابد. حال چند شاخصه این نظریات:

۳-۱- بی‌نهایتی زبان و معنا

در نظریه‌های هرمنوتیک و ساختارشناسی اساساً زبان خاصیت پیچیده و متناقض و پرابهام پیدا می‌کند. رولان بارت در این باره می‌گوید: «زبان واجد ساختی پارادوکسیکال است. نظامی که به رغم نظم و قاعده اش فاقد هرگونه پایان، غایت یا مرکز است. متن به انفجار و انتشار معانی پاسخ می‌دهد نه به تفسیر... تکثر متن تابع ابهام محتوای آن نیست، بلکه اساساً متکی بر پنیانی است که می‌توان آن را استریوگرافیک و الهامی دانست که متن را می‌بافند. خواننده متن را می‌توان به ذهن یا سوژه‌ای تنبل و بیکار تشبیه کرد. این سوژه کم و بیش تهی با فراغ بال بر کنار دره ایی قدم می‌زند که در کف آن رود جاری است. آن چه او می‌بیند متکثر و تقلیل ناپذیر است» (بارت: ۱۳۸۶، ۶۱). بارت به این خاطر می‌نویسد: «بدترین گناهی که یک نویسنده می‌تواند مرتکب شود این است که وانمود کند زبان وسیله‌ای طبیعی و شفاف است که خواننده از طریق آن یک حقیقت یا واقعیت منسجم و یگانه را دریافت می‌کند و سعی می‌کند با آن به بازی پردازد» (سلدن، ۱۶۶). بنابراین لزومی ندارد برای متن قایل به هیچ گونه احترام حیاتی باشیم. متن را می‌توان درهم شکست... متن را می‌توان بدون ضمانت پدرش خواند» (بارت، ۶۳).

به نظر گادامر، از پایه گذاران هرمنوتیک نوین هم «هر شکل سخن به هرگونه که مطرح شود، مجازی است و به دلیل منش مجازی خود هرگز قادر نیست به دقت آن چه را که پدیدآورنده اش می‌خواهد بیان کند. یعنی از راه ساختار آگاهانه ذهن مولف شکل گیرد و هر چه باید گفته آید وابسته است به بیان چیز دیگر. چیزی که همواره بیان نمی‌شود. زبان این سان سیری قهقراپی است و تا نهایت خود نیز نمی‌رسد» (احمدی: ۱۳۹۱، ۱۳۶).

۳-۲- نقش زمان در تاویل

هایدگر می‌گوید «ما هرگز معنای حقیقی متنی از افق دانایی‌ها و دلالت‌های گذشته را نخواهیم شناخت، چرا که در آن افق به سر نمی‌بریم و از منظر افق دوران خود بدان می‌نگریم» (احمدی: ۱۳۸۵، ۱۳۷). از این رو ریفاتر نیز می‌گوید که هر شعر در زمان خواندنش شکل می‌گیرد. (احمدی: ۱۳۸۹، ۸۷) یا رابرت یاوس از نظریه پردازان مکتب کنستانس که معتقد است: «اثر ادبی شی نیست که وجود فی نفسه داشته باشد و به هر خواننده‌ای در هر دوره‌ای یک معنای واحد ارایه دهد. اثر ادبی بنای یادبود نیست که جوهر لایزال خویش را با صدای واحد آشکار سازد، بلکه بیشتر به تنظیم آهنگ می‌ماند و در خوانندگانش دایما پژواک‌های جدید ایجاد می‌کند» (پوینده، سال یک، ش ۱).

و سرانجام امبرتو اکو که در تحلیل و زیباشناسی متن ادبی «نادیده گرفتن تفاوت‌های تاریخی و تجربه‌ای که میان انواع مختلف هنری وجود دارد و نیز طبقه خاص بلاغی و موضوعات اجتماعی و تجربی آن‌ها» (اکو: ۱۳۸۶، ۶۹) را نادرست و بی‌ثمر می‌داند.

۳-۳- نقش خواننده سازنده

در فلسفه هنر این سخن که تا متن خوانده نشود معنا نمی‌یابد بیانگر این است که درک و دریافت مخاطب و معناسازی او دارای اهمیت خاص است. با این حال نقش خواننده در نظریه‌های هرمنوتیک و ساختارشنکانه واحد نیست. به طور کلی دو نظریه معروف در این جا مطرح است: (۱) نظریه دریافت (۲) نظریه مخاطب محور.

در نظریه «دریافت» که مربوط به هرمنوتیک‌های نوین می‌شود هنوز نقش تعاملی متن و خواننده به رسمیت شناخته می‌شود و خواننده صرفاً تا به آن جا پیش می‌رود که بتواند فضاهای خالی و سفید متن را پر کند. رومن اینگاردن، ولفگانگ آیزر، گادامر، پل ریکور در این گروه قرار می‌گیرند و همه این‌ها به مقوله زیباشناسی و نقد ادبی دقیق اند. اینگاردن (شاگرد و پیرو ادموند هوسرل) «تفاوتی میان دو گونه خواندن قایل می‌شود: یکی خواندن پذیرا نامیده می‌شود و دیگری خواندن سازنده نام دارد. در نخستین، خواننده خود را مقید به ادراک جمله به جمله متن می‌کند و کارش محدود به ادراک هر جمله می‌شود و چون هر یک را در انفراد و انزوای خود می‌شناسد، تصور درستی از تمامیت متن به دست نمی‌آورد. اما در خواندن سازنده، خواننده بر اساس پیش‌بینی کلیت معنایی پیش می‌رود و در نتیجه فراشد خواندن به حدس‌ها، ابطال‌ها و به طرح ریزی استراتژی و آزمون‌ها تبدیل می‌شود» (احمدی: ۱۳۹۱، ۴۰۰).

ولفگانگ آیزر هم به این نکته اشاره می‌کند: «در متن‌های ادبی، فضاهای خالی و سفیدی وجود دارد که خواننده باید آن‌ها را پر کند. چون در این متن‌ها، ابهام وجود دارد، خواننده، بر اساس آگاهی‌های خود به خواندن متن می‌پردازد و برقراری پیوند با متن، دیدگاه‌های خود را تعدیل می‌کند و یا حتی تغییر می‌دهد» (سلدن، ۲۲۷).

اومبر تو اکو نیز اعتقاد دارد: «ادبیات با گزاره ساخته و پرداخته سروکار ندارد، بلکه با بازی‌گوینده و نویسنده سروکار دارد که جاذبه کلمات را کشف می‌کند» (اکو: ۱۳۸۶، ۶۹). و پل ریکور که طرح نویسنده را پیکر مندی و باز پیکر مندی را کار مخاطب می‌داند» (احمدی: ۱۳۹۱، ۲۶۶).

اما در پس نظریه «خواننده محور» پس‌اساختارگرایانی مثل رولان بارت و ژاک دریدا قرار دارند که فراتر از هرمنوتیک‌های نوین، مقصد تاویل را بی‌پایان و همیشه در حال تغییر می‌دانند. در نتیجه هیچ نقشی برای مولف و متن باقی نمی‌گذارند. دریدا استدلال می‌کند که «معنا هرگز کامل نیست. هرگز به طور کامل درک نمی‌شود، بلکه همیشه از دسترس ما خارج است و به تعویق می‌افتد یا درنگ می‌کند. هر واژه‌ای به وسیله واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود که این واژه نیز به نوبه خود به وسیله واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود. در نتیجه ما هرگز نمی‌توانیم به درک کامل معانی مستقل

دست یابیم» (وبستر: ۱۳۸۶، ۲۵۲). هم بر این مبناست که می‌گوید: «گزاره‌ها، سخن و متن دارای مرکز معنایی نیستند» (احمدی: ۱۳۹۱، ۴۸۳).

ج) شفיעی کدکنی، زیباشناسی، نقد ادبی

محمدرضا شفיעی کدکنی در سال ۱۳۱۸ در روستای کدکن از توابع کنونی تربیت حیدریه به دنیا آمده است. کودکی خود را در روستا و مشهد گذرانده است. آن گونه که خود می‌گوید دبستان و دبیرستان نرفته و خواندن و نوشتن و مقدمات زبان عربی را از پدر و مادر آموخته و سپس راه طب‌گی را پیش گرفته است (فیضی: ۱۳۸۸، ۷۹-۷۶).

در نوجوانی از محضر ادیب نیشابوری بسیار بهره‌ها برده و «نخستین دریچه‌های خلاقیت ادبی در درس‌های گوناگون ادیب به روی او گشوده شده است و بعد‌ها به بخشی از جدی‌ترین اندیشه‌هایش تبدیل گشته است... دریچه‌ای که علاوه بر شاعری در تحقیق و زبان‌دانی و نوعی تاملات و گونه‌ای از زبان‌شناسی او نیز نقش مهم داشته است» (فیضی، ۱۱۰). سپس برخلاف تصور خودش به سراغ دیپلم گرفتن و کنکور رفته و به عنوان دانشجوی دانشکده ادبیات فارسی مشهد زمینه تازه برای اندیشه‌وری خود پیدا کرده است. آمدن به تهران و کسب فیض از محضر بدیع الزمان فروزانفر، استادی دانشگاه تهران، فرصت مطالعاتی در دانشگاه اکسفورد در سال ۱۳۵۲، و دانشگاه پرینستون آمریکا و ژاپن بخشی دیگر از زندگی سراسر علمی او را می‌سازد.

نکته جالب دیگر این است که فلسفه را از همان کودکی با جدیت چه در نزد پدر و چه در محضر استادان این رشته آموخته و در نوشته‌هایش نیز بدان اشاره می‌کند. همچنین در نوشته‌هایش از کسانی که نقش عمده‌ای در تحول فکریش داشته‌اند یاد کرده است. از جمله آشنایی با دکتر شریعتی در مشهد. او می‌نویسد: «من با دکتر شریعتی جر و بحث می‌کردم بر سر نیمه. یادم هست که او گفت: ببین من این شعر را برایت می‌خوانم. یادم هست که آن شعر چاووشی را با لحن قشنگش خواند و همان جور هم هی پک به سیگار می‌زد و آن وسط می‌خواند و من با شنیدن شعر زمستان مرحله تازه‌ای از شعر نو جلوی چشمم باز شد» (بشردوست: ۱۳۷۹، ۵۷). «در کنار شریعتی و م. آرم که ساخت نوگرای وجود من را تشکیل می‌دهند از فریدون مژده نیز باید یاد ببرم... فریدون نقاش هنرمندی بود. در زندگی و عقاید تئوریک اش نوگرا و در شعر و نقاشی معتدل بود» (بشردوست، ۸۲).

خصوصاً دوستی با مهدی اخوان ثالث به او کمک بسیار کرد تا نظریات و دیدگاه‌های تازه خود را در میدان شعر او بیازماید و به محور عمودی و ساختار کلان شعر و ترکیب و جا به چایی هنر سازه‌ها و عناصر بدیعی در آن به گونه‌ای دیگر نگاه کند.

www.anjomantarsi.ir

حال با این مقدمه نگاهی تفصیلی به پنجاه سال متدلورژی و نظریه پردازی او می‌اندازیم. البته شعر او مجال و فرصتی دیگر می‌طلبد. نگارنده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «پیرنگ شاعرانه در شعر شفיעی کدکنی بدان می‌پردازد».

اولین نوشته‌ها و نقد‌های او متأثر از حضور در انجمن‌های ادبی مشهد بود که غالباً بیشتر صائب مدار بودند و شفיעی کدکنی نیز در اوایل کار متأثر از این حال و هوا بود. در کتاب در جستجوی نیشابور می‌خوانیم: «یادم هست که علی دشتی آن روزها سیری در دیوان را منتشر کرده بود و من هنوز دانشجوی دانشکده بودم... آن روزها چنان مسحور صائب بودم که مقاله‌ای نوشتم و ادعا کردم که این حرف‌ها که مولانا گفته شعر نیست. تمام دیوان شمس به یک بیت صائب نمی‌ارزد» (فیضی، ۱۶۷). البته در لابه لای نقدهای مدرن او نیز گاه به مطالبی این چنین برمی‌خوریم که ظاهراً سختی با دیگر مباحث ندارد؛ از جمله مسلط دانستن محتوا و زمینه انسانی و اجتماعی اثر بر طرح کلی متن ادبی. در حالی که در نظریه‌های ادبی قرن بیستم موضوع ادبی و چه گفتن‌ها در برابر چگونه گفتن و ظرافت‌های بیان ارزشی یکسان ندارد. در مقاله «مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت» در سال ۱۳۵۲ می‌نویسد: «باید زمینه انسانی یا پیام اجتماعی

اثر بر طرح کلی آن مسلط باشد و باید طرح کلی (یا محور عمودی) بر مفردات و اجزای جمله مسلط باشد و باید اجزای جمله بر مفردات و عناصر بیانی تسلط داشته باشد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۵۲).

یا وقتی در زمینه موضوع و محتوا شعر بهار سخن می‌گوید بر خلاف نظریات خود و فرمالیست‌ها با این که ساخت و صورت شعر بهار را سنتی می‌داند، اما به خاطر این که مسایل سیاسی و اجتماعی زمانه خودش را در آن بیان کرده است، می‌ستاید: «او در پایان یک دوره عظیم از تجارب قدما بخش مهمی از آن تجربه‌ها را به خدمت مسایلی درآورده که قدما از پرداختن به آن محروم بوده‌اند؛ یعنی ساخت و صورت‌های قدمایی شعر را که بیشتر در خدمت معانی محدودی از هجو و مدح و اخلاق بوده به قلمرو گسترده‌ای از مسایل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی عصر جدید درآورده است... در شعر بهار ساخت و صورت‌های قدمایی در اثر ترکیب با عوالم روحی انسان عصر جدید بافت تازه‌ای به خود گرفته که در مجموع نوعی سبک شخصی را در شعر او به وجود آورده است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۳).

با این حال علاقه و تمرکز بر نظریه‌های فرمالیستی، ساختگرایی، زیباشناسی و فلسفه هنر وجه غالب کارها در بخش دوم زندگی اوست. البته ناگفته پیداست نگاه او از روی شیفتگی و دلبستگی محض به ادبیات و نظریه‌های غربی نیست. به نظر می‌رسد چند دلیل اساسی برای این کار دارد؛ نخست این که علاقه او به شعر، تحقیق و مطالعه ژرف و ساختاری را برایش اجتناب ناپذیر ساخته است: «یکی از مشغله‌های عمده من که بر تمام مشغله‌ها همواره تقدم دارد مرور کتاب‌ها و نشریات در باب شعر است. هیچ کس باور نمی‌کند که دلبستگی من به نقد ادبی و مطالعات در باب تصوف هم از فرط دلبستگی به شعر است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، بیست و دو). در ثانی در عین حالی که بخشی از شعر کلاسیک فارسی، نثر صوفیه و شعر نورا واجد ظرافت‌ها و فرم‌های متنوع و استوار می‌داند، اما بر آن‌ها ایراد نیز وارد می‌بیند و می‌خواهد آسیب‌ها و نواقص را شناسایی کند. به عنوان نمونه یکی از اشکالات شعر کهن گسست ساختاری و بی‌توجهی به محور عمودی است. او می‌نویسد: «ذهن شاعر همان گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر بوجود آورد، هم‌چنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد، اما این کوشش در ادبیات ما در هر دو جهت یکسان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۱۷۰). او همچنین از شلختگی و گسیختگی صورت و ساخت بسیاری از اشعار فارسی خصوصاً اشعار امروزی‌ها نیز شکوه دارد و می‌گوید: «آن چه دیده‌ام کنسرو کلمات و مجموعه‌ایی از تصاویر جدولی بوده است. بی‌هیچ پیرنگ شعری و بهره‌مندی از ساخت و موسیقی و کیمیاکاری در قلمرو زبان و مثل جوجه‌های بیرون آمده از ماشین جوجه‌کشی، همه مثل هم» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، بیست و سه).

ثالثاً بیش از هر کسی خلاء نقد زیباشناسی و ادبی در ایران را چه در حال حاضر و چه در دوره‌های گذشته احساس می‌کند و می‌نویسد: «ما در قلمرو نقد ادبی چیزی که قابل توجه باشد نداشته‌ایم و اگر هم کسی به موقعیت کلام و اهمیت آن توجهی نشان داده باشد از حد عرف دستوری و مراعات نکات صرفی پای بیرون نهاده است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۲۵۷).

یا این سخن: «هیچ گاه در میان قدما کسی به این نکته نپرداخته است که زیبایی چیست؟ مبحث جمال یا فلسفه زیباشناسی امری است که از قرون متاخر اروپا آغاز شده است. فلاسفه و متفکران قدیم که تمام موضوعات کوچک و بزرگ عالم حتی امور موهوم پرداخته‌اند از این امر مهم گویی غافل بوده‌اند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۴۸۴).

یا: «بی‌گمان حافظ زیبایی را بیشتر از دیگران حتی بیشتر از بسیاری از علمای جمال‌شناسی عصر حاضر احساس می‌کرده است، ولی اگر می‌خواست کتابی در این باب بنویسد چه می‌کرد؟ اگر می‌خواست کتابی در نقد شعر بنویسد چه

می‌کرد؟ تصور کنید باز هم ردالعجز علی الصدر و لزوم مالایزم و این گونه اصطلاحات و مقولات را به کار می‌برد؟ آن کس که زیبایی شعرش در قالب این گونه مفاهیم نمی‌گنجد، بی‌گمان اگر می‌خواست کتابی در نقد شعر بنویسد به جستجوی مقولاتی دیگر می‌رفت. مقولاتی که شاید برای انسان عصر ما نیز تازگی داشت» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۴۹۰).

با این حال وقوف و آگاهی عمیق او به ادبیات فارسی و عربی، ادبیات غرب و هنر شاعری باعث شده وام‌گیری‌های او از نظریه‌های فلسفی و ادبی غربی نه مطابق نعل به نعل باشد و نه به گونه برجسب‌های بی‌فایده، بلکه نگاهش به این نظریات، انتقادی و غالباً به صورت استنتاج‌های کلی است. از این رو در مقاله شعر فارسی در دوران مشروطیت معتقد است هر تقلیدی و الگوپردازی از نظریه‌های غربی باید به گونه‌ای باشد که جامعه روح آن اثر ترجمه شده را با تغییراتی جذب کند و شاعر آن را از جامعه بگیرد، نه اینکه آن را تقلید کند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۵، شماره ۲۳۰، ۲۲۷). برای نمونه در کتاب «رستاخیز کلمات» به یاکوبسن ایراد می‌گیرد که در باره محورهای زبان ادبی بر پایه شعر روسی خاستگاه شعر را استعاره و خاستگاه نثر هنری را مجاز مرسل دانسته است. در حالی که به نظر او سعدی نمونه‌ای از آن شاعرانی است که در تمامی شاهکارهای او استعاره غایب است و این بیت او را مثال آورده:

شب عاشقان بی درد چه شب دراز باشد

تو بیا کز اول شب در صبح باز باشد.

از این رو می‌گوید اگر یاکوبسن به شعر فارسی آشنایی داشت‌ای بسا فرم‌های بسیار بیشتری برای نظریه پردازی خود در اختیار می‌داشت (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۳۵۹-۳۵۴). نگارنده خود حتی در کلاس درس از او شنیده است که بعضی از نظریه‌های ادبی غربی قابل اعتماد نیستند و گویا غربیان آن‌ها برای مشغول کردن ما جهان سومی‌ها ساخته‌اند. اکنون با این توضیح به دو محور از اندیشه وری شفیع کدکنی اشاره می‌شود.

۱- گرایش به فلسفه و جمال‌شناسی

شفیعی کدکنی در فصلی از همان کتاب با این عنوان بحث را آغاز می‌کند: «همه چیز از فلسفه آغاز می‌شود». سپس توضیح می‌دهد که فرمالیسم روسی ریشه در جریان سیمبولیسم روسی دارد و آن نیز از درون اندیشه کسانی برخاسته که به ارزش و رابطه فرم و محتوا توجه داشته‌اند و باز این مساله نیز ریشه در تاملات کانت در باره زمان و مکان دارد. و سرانجام افسوس می‌خورد که چرا در شبه فلسفه خودمان از این گونه تاثیرات خبری نیست و جریان‌ها و سبک‌ها و مراحل تاریخی را نمی‌توان در آن ردیابی کرد. (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۲۹). او به این سوال خود جواب می‌دهد: «بی‌شک قدما زیبایی را امری ازلی و ادبی تصور می‌کردند. به گونه‌ای که در طول تاریخ همواره ثابت است و همه کس آن را به طبیعت و سرشت خود درمی‌یابد. همانطور که در باب وجود قائل به بداهت آن بوده‌اند، در باب زیبایی نیز گویا قائل به بداهت جمال بوده‌اند و هیچ یک از قدما شاید به این نکته توجه نکرده باشند که مفاهیم و مصادیق این زیبایی‌گاه ممکن است در طول زمان دگرگون شود. این که مصادیق زیبایی بیش و کم در طول تاریخ در حال دگرگونی بوده است شواهدی دارد؛ هم در نوع آرایش‌ها و اسالیب هنری هم در موازین نقد شعری قدما» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۳، ۴۸۷).

از این روست که می‌بینیم دغدغه جمال‌شناسانه همیشه با او و در نوشته‌هایش هست. و ناگزیر باید تئوری و پیش‌زمینه‌اش را در فلسفه غرب بجوید. شفیع کدکنی متأثر از نظریه‌های فلسفی و افرادی چون کانت که تجربه زیباشناسانه را محصول شهود و خرد می‌دانند، می‌گوید: «در کنار عواطف، اندیشه‌ها و تاملاتی هستند که از یک سوی با خرد و منطق ما سروکار دارند و از سوی دیگر زمینه بعضی انواع شعر هستند. اگر بتوان چنین تمثیلی را پذیرفت باید این گون معانی را به سکه‌هایی تشبیه کرد که یک روی آن‌ها تجربه‌های منطقی و غیر عاطفی است که به کمک نیروی

خیال جنبه شاعرانه به خود می‌گیرد. بسیاری از تاملات فلسفی و یا حقایق علمی که در حوزه شعر داخل می‌شود همه اندیشه‌هایی هستند که از یک سوی با واقعیت جهان و با ذهن منطقی ما سروکار دارند و از سوی دیگر با حس و تجربه های شعوری و شهودی ما» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۲۶۲).

در جایی دیگر متأثر از سخن فیلسوف قرن نوزدهم، بند تو کروچه، تجربه به شهود غنایی رسیده را برتر می‌داند و می‌نویسد: «هیچ تجربه‌ای از تجربه های انسانی که می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی تاثیر و تصرف نیروی خیال ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۲۷).

همچنین شاید بتوان گفت او این دیدگاه کروچه را که: «تجربه جمال شناسی امری است شهودی و غیر قابل انتقال و نیز غیر قابل تکرار» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۲۷۰) به نظریه های پس‌اساختارگرایانه فیلسوفان معاصر ارتباط داده و می‌گوید: «تجربه های دینی و ذوقی و هنری افراد می‌تواند نزدیک به هم باشد، اما دو تن که دارای تجربه معنوی مشترک باشند و عیناً دارای یک جایگاه روحی باشند، قابل تصور نیست» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۲۶۶).

موضوع دیگری که شفیعی کدکنی در حیطه جمال شناسی بدان اهمیت می‌دهد صورت و عینیت است. او به این نکته در نوشته و صحبت هایش تاکید می‌کند که ادبیات غرب بر نشانه های عینی و ابژکتیو بنا شده و در مقابل، مباحث اثیری و انتزاعی فلسفه و ادبیات ما را پر کرده است. از این رو به شکل نامحسوسی از صورت پرستی بعضی از عرفا دفاع می‌کند: «این که شمس تبریزی به اوحدالدین کرمانی گفته چرا ماه را در آسمان نمی‌بینی؟ نقدی است که از نظریه او در باب جمال پرستی داشته است. اوحدالدین و بسیاری از امثال او چنین وانمود می‌کرده اند که از رهگذر صورت می‌توان به معنی رسید. پس از نظرگاه آنان صورت پلی بوده است برای عبور به سوی معنی. گامی فراتر از این چشم انداز که برداریم در قلمرو خلاقیت هنری نیز به این حقیقت می‌رسیم که در بسیاری موارد انسان‌ها از طریق استغراق در جمال شناسی زبان به معنی دست یافته اند که از طریق دیگر قابل وصول نبوده است... بخشی عظیمی از خلاقیت مولانا در غزلیات شمس و حجم قبل ملاحظه‌ای از شعرهای منثور روزبهان در شرح شطحیات حاصل سفر از صورت به معنی است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۲۷۶).

طبیعتاً نتیجه چنین نگاه عمیق و فلسفی و هنری این می‌شود که سنخیتی ناب بین تجربه زیباشناسانه و تجربه های عرفانی بیاید و در مقاله «عرفان؛ نگاه هنری به الهیات» این گونه بنویسد: «عرفان چیزی نیست مگر نگاه هنری و جمال شناسانه به الهیات و دین. عرفان مثل هر نگاه جمال شناسانه و هنری دارای دو وجه یا ساخت است؛ از یک سو عارفی که با تجربه های هنری و خلاق خود دین و مذهب را می‌نگرد و آن دین و مذهب را وجه هنری و ذوقی می‌بخشد و از سوی دیگر کسانی که در پرتو خلاقیت و نگاه هنری او به آن دین می‌نگرند، عرفان حاصل از نگاه او را تجربه می‌کنند. اینان نیز به گونه‌ای دیگر عارفان آن مذهب اند، در حد سیر و سلوک در تجربه ذوقی او» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۴، مقدمه). او همچنین بر این مبنا تجربه عرفانی را با ساختن یا شنیدن یک ملودی و تابلو نقاشی مقایسه می‌کند و می‌گوید: «همان گونه که تجربه جمال شناسانه و هنری امری است شخصی؛ تجربه عرفانی نیز امری است شخصی و غیر قابل انتقال به دیگری» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۴، مقدمه).

به طور کلی می‌توان گفت نگاه او به شعر و نثر صوفیه و جریان های ادبی در ایران اساساً بر محور زیباشناسی استوار است و معتقد است که: «شعر ناب چنین است. قبل از این که به معنی آن برسیم، مسحور زیبایی و وجه جمال شناسیک آن می‌شویم» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۶۱).

اتفاق دیگری که در نگرش فلسفی و جمال شناسانه شفیعی کدکنی قابل ردگیری است، نگاه تازه او به ذهن و زبان است و این که زبان از قطعیت نمی‌گوید، بلکه روایت گر دریافت های متفاوت، نسبی و فردی ماست، حتی از واقعیت های

پیرامون. او در این باره نیز می‌نویسد: «زبان چیزی جز ذهن نیست و ذهن چیزی جز زبان نیست. آن سخن ویتگنشتاین، از فلاسفه‌ی طراز اول قرن بیستم را از یاد نبریم که گفت: «محدوده زبان من، محدوده جهان من است». هرکس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد، به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است. چون از لحاظ علمی، زبان و فکر دو روی یک سکه‌اند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۴). در جایی دیگر می‌گوید: «تا وقتی که کتاب معنی معنی و شعر و علم و اصول نقد ادبی ریچاردز را نخوانده بودم بر این باور بودم که تمام عبارات موجود در زبان از یک مقوله‌اند؛ یا صادق‌اند یا کاذب. بعد از خواندن این کتاب‌ها دریچه‌ای در برابر چشمم گشوده شد. و بر من مسلم شد که گزاره‌هایی از نوع مثلث سه ضلع دارد یا طول این درخت پانزده متر است، دارای صدق و کذب است. زیرا بازگشتش به عالم حس و تجربه است. تمام کسانی که معنی «مثلث» و «سه ضلع» و «دارد» را می‌دانند یا معنی طول و درخت و پانزده متر را می‌دانند، وقتی با آن گزاره‌ها روبرو می‌شوند ذهنشان به یک امر واحد ارجاع می‌دهد، ولی گزاره «چه صبح باشکوهی!» به حالات گوینده و شنونده وابسته است. و به تعداد گویندگان و شنوندگان میزان عکس‌العمل مخاطب در مورد آن می‌تواند متفاوت و متعدد باشد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۲۸)، البته شفیع کدکنی بی‌شک می‌داند حتی برای گزاره‌هایی که ظاهراً به یک امر واحد ارجاع می‌دهند (گزاره‌های خبری) نیز وضع به همین گونه است. امروزه ساختار شکنان و نسبیست‌گرایان بیشتر به این خاصیت مبهم و پیچیده زبان دست یافته‌اند که هیچ امر قطعی و معنای واحد اساساً در زبان وجود ندارد. از این رو در ادامه بحث خود به این نکته می‌پردازد و نسبی بودن مفهوم عرفان و تصوف را این گونه ترسیم می‌کند: «قدر مسلم این است که عناصر عاطفه و خیال و چند معنایی بودن و رمز با شدت و ضعف و کم رنگی و پرنرنگی خود هم در مثنوی و منطق الطیر وجود دارد و هم در گفتارهای ساده. در مثنوی و منطق الطیر در همان نگاه اول خود را نشان می‌دهند، ولی در آن گفتارها با تامل و مقایسه این امر قابل مشاهده می‌شود» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۸۳). باز به همین خاطر همچون فیلسوفان و منتقدان ادبی پس‌اساختارگرا معنا را در متون عرفانی گریزها و بی‌پایان و عناصر زیباشناسانه آن را نیز بسیار فراتر از چند قاعده معمول می‌داند: «تمام کسانی که با در دست داشتن چتکه آثار هنری را تجزیه و تحلیل می‌کنند و با چتکه به آن نمره می‌دهند غالباً کسانی هستند که از تجربه خلاق هنری بی‌بهره‌اند. این هنر شناسان و چتکه به دست‌ها غالباً در محاسبات و ارزیابی‌های خود همان جاهایی را که قابل ادراک با چگونگی است مورد بررسی قرار می‌دهند و از اصل هنر که قلمرو بی‌چگونه دارد غالباً در غفلت‌اند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۷۱). در حالی که «زبان عارف که دریچه‌ای است به جهان درونی او از عناصر بی‌نهایت متنوع و رنگارنگ شکل می‌گیرد. هر عارفی مرزهای جهان معنوی خویش را با مرزهای زبان هنری اش مرتبط می‌کند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۳۵۷).

او ذهن‌ها را متفاوت از یکدیگر می‌داند و معتقد است عرصه هنر و عرفان عرصه اقناع است. بعضی‌ها می‌پذیرند و بعضی نه و چرا که عرصه هنر عرصه نفی و اثبات نیست (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۴، مقدمه). یا این سخن: «در مرکز هر پدیده هنری و هر بیان عاطفی یک امر بلاکیف و یک ابلاغ بی‌چگونه نهفته است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، ۶۸).

شاید هم باز به تاسی از نظریه ساختار شکنان که یکی از ویژگی‌های زبان را مرکززدایی از موضوعات و مفاهیم می‌دانند به چنین برداشتی رسیده است که می‌گوید: «زبان شعر و نثر صوفیه لبریز از تجاوز به تابو هاست. عبور از این ناممکن، یعنی تابوها به وسیله زبان آن هم صورت هنری زبان، امکان‌پذیر بوده است... علت محبوبی بیش از حد حافظ هم همین است که با هنری‌ترین بیانی توانسته است به تابوهای تاریخی و تابوهای عصر خود تجاوز کند: از هجوم به امیر مبارز بگیرد تا «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۴۳۸).

از نوشته های شفیعی کدکنی چنین استنباط می شود که می خواهد فاصله خود را با فرمالیسم روسی حفظ کند و نگاه منتقدانه به آن داشته باشد، اما تردیدی نیست که پایه های جمال شناسی او بیشتر بر بستر نظریات آن ها گذاشته می شود؛ این که زبان ادبی دنیایی مستقل از زبان عادی دارد و حتی باید آن را مستقل از زمینه های تاریخی و اجتماعی اثر و آفریننده آن بررسی کرد، یا این که شکل و فرم اثر ادبی تمام نظام، مضمون و محتوای آن است، موضوعاتی است بدیع و شگفت آور که خود را به درون هر ذهن بازی نفوذ می دهند. برای این که اطلاع کلام نشود و با تکرار و مکررات ذهن مخاطب را خسته نکیم، ابتدا نظری اجمالی و تیتروار به گفته ها و نوشته های او در این باره می اندازیم:

« امروز بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی به ویژه شعر را در سراسر جهان از پاریس تا پراگ از لینگراد تا هاروارد جستجوهای صورت گرایانه تشکیل می دهد... با همه پراگندگی اصطلاحات و تشتت تغییرات یک هدف را دنبال می کند. تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی آن و رها از همه عواملی که در خارج از متن قرار دارد.»

« از نظر فرمالیست ها پژوهش گر آثار ادبی فقط باید با خود اثر سر و کار داشته باشد و در درون همان اثر به وجه جمال شناسیک و ادبیت آن بپردازد، نه به زمینه های اجتماعی و تاریخی اثر یا زندگی نامه پدیدآورنده آن. وظیفه محقق ادبی جستجو در طرز کارکرد هنر سازه ها در داخل متن است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۶۳).

« فرم در نظر صورتگرایان روس نه شی است و نه ماده، بلکه فقط عبارت است از روابط میان مواد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۷۰).

« شعر حادثه ای است که در زبان روی می دهد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، ۳).

« طبق عقیده صورت گرایان روس آن چه در ادبیات محل تغییر و ملاک ادبیات بوده است همین عوامل صوری است. محتوا و حتی تشبیهات و انواع تصویر هم ملاک خلاقیت نیست. زیرا بر طبق نظریه اشکلوفسکی تصاویر شعری دیر دیر و قرن به قرن تغییرات جزئی پیدا می کنند. در حقیقت هیچ تشبیه و تصویری نمی تواند صد در صد بدیع و بی سابقه باشد. آن چه نو می شود و ملاک خلاقیت و ادبیت یک اثر می شود، همین ترکیب و کیفیت نظام بخشیدن به عوامل صوری و هنر سازه های زبان آثار ادبی است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۳۷۰).

« بعضی از صورتگرایان روسی عقیده داشته اند که در آن چه در حوزه ادبیات و هنرها در طول تاریخ دگرگون می شود صورت هاست نه محتواها و اگر منظور آن را از صورت به درستی دریابیم، نمی توانیم منکر درستی گفتار آنان شویم» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، بیست).

« فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به ساخت و صورت و در هنر چیزی جز این درکار نیست. اصلاً مهم ترین فرقی که از دوران ماقبل سقراط تا امروز گفته شده است این است که وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی ها نیست. بقیه اش نزاع لفظی است و جنگ طرفداران عنب و ازوم و انگور مثنوی مولوی» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، سی و یک).

« در این کتاب موسیقی را گاه به معنی ساخت و صورت گرفته ام و گاه به همان معنی عرفی و شناخته شده اش و هیچ باکی نداشته ام که بعضی از ذهن های واترپروف آن را جذب نکنند. آن های که جذب می کنند کم نیستند. در این کتاب آشکارا به ستایش فرم و صورت پرداخته ام» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، سی).

« آن چه در ادبیات و هنر قابل مطالعه است فقط همین هنر سازه هاست (شفیعی کدکنی، ۱۵۰).

« امروزه در نقد ادبی این نکته پذیرفته شده است و از لحاظ زبان شناسی هم مورد بررسی قرار داده اند که زبان دو نوع کاربرد دارد (۱) کاربرد خبری / ارجاعی (۲) کاربرد عاطفی / هنری. شعر حاصل کاربرد عاطفی / هنری زبان است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۳۶۷).

از این رو باید انتظار داشت در نظر شفیعی کدکنی فرم و نظام در شعر و نثر چیزی فراتر از قالب، آرایه های ادبی معمول مرده، وزن و قافیه و صنایع ادبی نخ نما و غیر زیباشناسانه باشد؛ یعنی روابط متقابل اجزای یک کل با یکدیگر. باز بر این مبنا بایزید بسطامی را پایه گذار فرمالیسم می‌داند و هم برای این سخن عبدالقاهر جرجانی اهمیت والا قایل می‌شود که «زبان مجموعه‌ای از روابط است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۵۲).

بنابراین نتیجه چنین نگرش جمال شناسانه و صورت گرایانه منجر به این دریافت نغز و بی نظیر می‌شود که ارزش نثر صوفیه و کرامات و شطحیات در آن‌ها را نه به محتوا و موضوعات عرفانی که به جنبه های فرمی و هنری وابسته بدانند و بنویسد: «کرامتی که تصویر آن فرم هنری نداشته باشد، کرامتی است مضحک و مبتذل. شطحی که فرم هنری نداشته باشد، شطح نیست و اگر توسعاً شطح نامیده شده باشد، سطحی است مبتذل و لوس که با اصالت تجربه عرفانی در ستیز است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۳۵۶).

در جایی دیگر می‌گوید: «تاثیر ژرفی که شطحیات صوفیه دارد در قلمرو هنری شکل می‌گیرد: یکی انتخاب بیان نقیضی و پارادوکسی و دیگری شکستن عادت های زبانی و این کارها رفتار هنری با زبان است و نتیجه نگاه هنری به الهیات و مذهب» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۹۳).

خصوصاً به کتاب اسرارالتوحید به طرز اولاً از زاویه شکل گرایانه و هنری نگاه می‌کند. در مقدمه کتاب می‌نویسد: «نخستین هدف از نشر این گونه کتاب‌ها جنبه هنری و ادبی آن‌هاست و نه تمام جوانب پیام و محتوای آن و پس از آن ارزش های تاریخی و جامعه شناسی و فواید دیگری که دارند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۷، ج اول، ۷).

به تبع و بر اساس دیدگاه فرمالیست‌ها جنبه هنری دیگری که او از متون ادبی استخراج می‌کند «آشنایی زدایی» است. برای او تجربه و نثر عارفانه فراتر از اتوماتیزه شدن و کلیشه و تکراری بودن است و معتقد است: «عارف با گفتار و رفتار خویش عادت ستیزی می‌کند، همان گونه که به تعبیر صورت گرایان روسی هنرمند عادت ستیزی می‌کند و زبان را از شکل معتاد و دستمالی شده آن بیرون می‌آورد و در برابر چشم ما بدان طراوت می‌بخشد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۸۹). اما بسیار مهم است که بگوییم شکل و قاعده آشنایی زدایی از نظر او اتفاقی است که در ساختار و کلیت منسجم متن روی می‌دهد. به این معنی که هنر سازه های تکراری و معمول در یک نظام تازه کارکرد و ارتباط خاص می‌یابند و طرح و پیرنگ و هندسه هنری پیدا می‌کنند. و طبیعتاً به کارگیری و ساختن چند ترکیب استعاری و تشبیهی منظور او نمی‌تواند باشد.

به عنوان نمونه «استعاره» در دیدگاه متقدمان به عنوان ابزار فرعی و زینتی زبان تلقی شده است. از این رو برای بسیاری از شاعران استفاده از ترکیبات استعاری گذشتگان امری بدیهی و بی اشکال به نظر می‌رسد. شفیعی کدکنی بر پایه نظریه آشنایی زدایی فرمالیست های روسی یا دیدگاه های نو در باره استعارگی زبان، تصویرسازی و ایماژ را محدود به انواع مجازهای معمول نمی‌داند، بلکه آن‌چه را که تنیده بر روح و جوهر شعر باشد. (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۱۶). او در مقاله «نظر جرجانی در باب صور خیال» این گونه می‌نویسد: «از نظر جرجانی استعاره به اعتبار استعاره بودنش اهمیتی ندارد. اهمیت آن در ترکیب هنری کار شاعر و ادیب است که آن را زنده می‌کند و جان می‌بخشد. این کاری است که حافظ با تمام تصاویر شاعران قبل از خود کرده است و از این رو در دیوان حافظ بسیاری از تصاویر از آن دیگران است که او در نظم خویش آن‌ها را ابدیت بخشیده است» (فیضی، ۷۸).

در جایی دیگر این بیت حافظ را مثال می‌زند و می‌گوید:

«چو آفتاب می‌از مشرق پیاله برآید

زباغ عارض ساقی هزار لاله برآید

ما با هنر سازه‌هایی از نوع تشبیه «آفتاب می» و «مشرق پیاله» و «باغ عارض» از قبل آشنایی داریم؛ یعنی در ادبیات فارسی و عربی قبل از روزگار حافظ این گونه تشبیهات به تکرار دیده می‌شود. آن چه باعث انگیزش این تشبیهات در این شعر شده است آن عمل ذهنی شاعر است که با این نظام نو فرمی به وجود آورده است که در آن فرم آن هنر سازه‌ها از نو فعال می‌شوند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۶۰).

در باره شعر اخوان ثالث هم چنین برداشتی دارد: «چندین و چند شعر درخشان اخوان صورت گسترش یافته یا الهام گرفته از همین تک بیت های دوره صفوی است. مانند خفتگان (آخر شاهنامه) یا گل در همان کتاب که او با خلاقیت ذهنی خویش آن را گسترش داده و تعالی بخشیده بود. شعر خوب شعر درخشان جز از این راه حاصل نمی‌آید. هیچ ذهنی حتی ذهن حافظ و مولوی هم از ذخایر سنت ادبی قبل از خویش نمی‌تواند بی بهره باشد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰).

در مباحث قبل به این نکته اشاره شد که زبان ادبی ساحت و کلیتی استعاری و مستقل دارد و چیزی از زبان دیگر عاریه نمی‌گیرد. شفیعی کدکنی به استعاره کلیتی یکپارچه می‌دهد و بر این قاعده تجربه دینی و عرفانی را عالمی استعاری می‌داند که بذات ارزش هنری، مستقل و تام دارد و به عالم و معنای دیگر ارجاع نمی‌شود. سخن او در این باره بس زیبا و شنیدنی است: «در هر استعاره‌ای خواه ناخواه ابهام و ظلمتی رو یا روی ما قرار می‌گیرد و ما می‌کوشیم که از درون این ظلمت خود را به روشنایی برسانیم و عملاً استعاره را بشکافیم، اما در هنر و تجربه دینی ما از ظلمت استعاره عبور نمی‌کنیم، بلکه همان ظلمت خود روشنایی آفرین می‌شود. روشنایی که در پرتو آن جهان ناشناخته رویا روی ما قرار می‌گیرد و این سلسله به یاری زبان تا بی نهایت گسترش پذیر است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۲، ۲۶۹).

به نظر او شق دیگر شکل گرایی در انسجام عمودی، پیرنگ و وحدت ارگانیک اجزای اثر ادبی نهاده شده است. او در این باره نیز می‌نویسد: «بی‌گمان هر اثر ادبی خواه شعر و خواه نثر خواه کوتاه و خواه بلند از این عناصر برخوردار است:

(۱) طرح کلی یا محور عمودی

(۲) اجزای سازنده محور عمودی یا طرح که عبارتند از بندها یا فقرات یا پاراگراف‌ها

(۳) اجزای سازنده بندها یا فقرات که عبارتند از جمله‌ها (شفیعی کدکنی: ۱۳۵۲).

به نظر می‌رسد او صرفاً به تاثیر موسیقی کلمات و ریتم روان شعر تاکید نداشته باشد، بلکه به تکامل و حرکت شعر از نقطه آغاز تا پایان متمرکز است. از نظر او هر شعر ناب در کنار ساختار موسیقایی و دیگر سازه‌های شعری باید واجد نظامی باشد که با پیش و جا به جایی و تغییر در حجم کلمات به شکل تازه از هنر برسد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۱۸۹).

در جایی دیگر به تفصیل می‌گوید: «درست است که زیبایی یک طرح به مجموعه اجزای آن است، اما نقش ترکیب و چگونگی پیوند این اجزا با یکدیگر مساله‌ای است که رعایت آن در زیبایی و عدم زیبایی کمتر از زیبایی اجزا اهمیت ندارد، بلکه در مجموعه زیبایی و تاثیر کلی که طرح کلی یک اثر داراست به مراحل بیشتری از زیبایی اجزای آن مهم تر است. برای نمونه در ادبیات گذشته ما شاید تشبیهات و استعارات (یعنی زیبایی‌های جزئی) در سطر شعری از نوع بیدل و دهلوی یا ناصر علی سرهندی و جمع انبوهی از شعرای اسلوب هندی به مراحل بیشتر از استعارات و تشبیهات سعدی یا ناصر خسرو باشد، اما طرح کلی و پیوند عمومی اجزای سخن ناصر خسرو و سعدی سبب می‌شود که کارشان از زیبایی بیشتری برخوردار باشند. همین مساله را در مورد ادبیات معاصر می‌توانید پیاده کنید. شاید نیز صادق هدایت (یعنی اجزای عبارت او: کلمات و ترکیبات) چندان زیبا و دل انگیز نباشد. مثلاً نثر یک جوان تحصیل کرده و با سواد که در روزنامه‌ها مقاله‌ای می‌نویسد از نظر زیبایی مفردات و انتخاب کلمه‌ها بر نثر هدایت ترجیح داشته باشد، اما مقاله آن شخص هیچ گاه ارزش هنری و تاثیری را که داستان‌های هدایت دارد نخواهد داشت. زیرا آن ترکیب و طرح کلی و

خلاقیت در محور عمودی که اساس داستان و هر اثر ادبی است در آن نوشته به قوت و قدرت اثر صادق هدایت نیست. در ادبیات عرب واحد شعر بیت است. هنرمند هر چه دارد در یک بیت خویش جای می‌دهد... و شاعر ایرانی نیز متأثر از اوست. روی این حساب واحد شعر ما بیت است و تمام کوشش علمایی بلاغت اسلامی صرف این می‌شود که زیبایی و زشتی را فقط در بیت ملاحظه کنند و به مجموعه کلی و طرح عمومی‌تر؛ یعنی محور عمودی آن توجهی نکنند... اما امروز شعر و نثر فارسی در جهتی دیگر سیر می‌کند. دیگر واحد سنجش در شعر بیت نیست، بلکه سراسر قطعه شعر است. طرح کلی یک اثر چه شعر و چه نثر در آغاز باید مورد بررسی قرار گیرد. پس از این که حدود و ارزش های آن بررسی شد باید در جزئیات آن سخن گفت» (شفیعی کدکنی: ۱۳۵۲).

بر همین مبنا در تعریف پیرنگ شاعرانه می‌نویسد: «هنر سازه تمام تمهیداتی است که شاعران و نویسندگان و هنرمندان به کار می‌گیرند تا از ماده زبان یا ماده قصه و حکایت و وقایع روزمره به شعر یا به پیرنگ برسند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۷۱).

او در مقاله جمال شناسی قصیده فارسی قصیده را نوع خاصی از شعر می‌داند که هندسه و جمال شناسی ویژه خود را داراست. و بر این مبنا شعر سنایی را واجد این خصایص می‌داند و می‌گوید: «اگر به مجموعه‌ای از عناصر سازنده یک قصیده که عبارت است از ویژگی زبان، تازگی طرح و پیرنگ و بدعت‌ها و بدایع در قلمرو بلاغت خاص قصیده توجه کنیم و برای مضمون و حال و هوا و فضای عاطفی خاص شعر زهد و مثل که شیوه خاص سنایی است اهمیت لازم قایل شویم، می‌توانیم بگوییم که او یکی از بزرگ‌ترین قصیده‌سرایان زبان فارسی است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۲، مقدمه). در باره شعر اخوان ثالث نیز قضاوت این‌گونه دارد: «هیچ شعری از شعرهای موفق او را نمی‌توان یافت که اندیشه‌های پراکنده و متداعی از طریق کلمات و (به اصطلاح، معانی جدولی) نشان داشته باشد. در صورتی که شعر معاصر پر است از این گونه بازی‌ها و شوخی‌ها، یعنی فقدان نظام داخلی شعر» (اسماعیلی: ۱۳۸۱، ۲۸۱). او شعر سپهری را شاهد مثال می‌آورد: «شعر او در کل زنجیره‌ای است از مصراع‌های مستقل که عامل وزن، بدون قافیه آن را به هم پیوند می‌دهد و به ندرت دارای ساخت شعری است و به تعبیر نوصورت‌گرایان روسی، امثال لتمان، فاقد پیرنگ شعری است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، ۲۱).

اما وقتی به سراغ شعر فروغ می‌رود بی آن که به زیبایی‌های جزئی آن در محور افقی و برخی صنعت‌های متعارف استعاره و تشبیهی بپردازد با نگاه به روح و عمق و ساحت ارگانیک شعرش درونمایه و جوهر آن را کشف می‌کند: «صورت و معنی در شعر او مدرن است و هیچ‌گونه نقابی از صنعت و ریای روشنفکرانه در آن دیده نمی‌شود. در نگاه او که یک باره از مجموعه سنت گسیخته و هنوز به هیچ چیز دیگری نیپوسته است، وصف‌ها از لحاظ معنی شناسی خبر از ناپایداری و شتاب و ابهام و دوردست‌ها می‌دهند. سنت پدیده‌ای است ایستا و نگاه سنتی نگاهی است مطمئن، اما نگاه فروغ از دریچه وصف‌هایش نگاهی است که در آن همه چیز مغشوش و سرگردان و بی اعتبار و مضطرب و گیج و گذران و درهم و نامعلوم و فرار و دوردست و پریشان و... است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۴).

در پایان این بخش مناسب است به جنبه موسیقایی شعر هم که نزد فرمالیست‌ها و شفیعی کدکنی از عناصر اصلی زیباشناسی است اشاره کنیم. تینانو می‌گوید: «در شعر این موسیقی کلمات یا **sound** است که معنی را جهت می‌دهد» (میرصادقی: ۱۳۷۳). شفیعی کدکنی نیز شعر را تجلی موسیقایی زبان می‌داند (۱۳۷۳: ۳۸۹) و اساساً زبان ادبی را در دو گروه موسیقایی و زبان شناختی خلاصه می‌کند. وزن، ریتم، قافیه‌سازی و بسیاری از آرایه‌های لفظی گوش نواز در بخش موسیقایی قرار می‌گیرند و عناصر تصویری، ذهنی و بیانی چون: تشبیه، استعاره، مجاز و مانند آن‌ها در گروه زبان شناختی (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، ۷). او متأثر از ریچاردز دو محور جمال شناسیک شعر یعنی موسیقی معنوی و موسیقی

لفظی را مهم می‌شمارد و بر این مبنا می‌گوید: «قلمرو جمال‌شناسی حرکت از سوی موسیقی یعنی صداها است به سوی معنی و از معنی به سوی انتخاب لفظ» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، ۴۲۷) و در آخر به نکته کشفی و برجسته اشاره می‌کند: «حافظ در نخستین دوره شاعری از موسیقی معنوی و مراعات‌النظیر (محور همنشینی زبان) استفاده کرده و در مراحل بعد همچون آثار منثور عرفانی به موسیقی لفظی تاکید داشته است» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۰، ۴۲۷).

او هر چند به تقسیم بندی‌های عجیب و غریب صنایع لفظی و بلاغی منتقدان ادبی در ایران اعتقادی ندارد، اما به ظرافت خاص از کشف نوعی موسیقی و جادوی مجاورت در فرهنگ و ادبیات فارسی نیز سخن به میان می‌آورد و معتقد است به عنوان نمونه در عبارت «فیل و فنجان» صرفاً بعد موسیقی است که این دو کلمه را در کنار هم نشانده است. او اضافه می‌کند: «انسان در طول تاریخ در زندان سرای زبان زیسته است... زبان بعد وجودی تاریخ حیات بشر است و در هر قدمی در درون زبان خویش زیست می‌کند. ما در پرتو جادوی مجاورت از رهگذر تشابه صوری آن عناصر یا وحدت صوتی آن‌ها نسبت به جنبه معنوی آن‌ها که چه قدر از یکدیگر دورند غافل می‌شویم و آن‌ها را چنان که دو صورت در منحنی هم نزدیک به هم احساس می‌کنیم» (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۷).

فهرست منابع:

۱. احمدی، بابک (۱۳۹۱) *حقیقت و زیبایی*، چاپ بیست و چهارم، تهران: مرکز.
۲. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷) *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.
۳. کالینسون، دایانه (۱۳۸۸) *تجربه زیباشناختی*، ترجمه فریده فرنودفر، چاپ دوم، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
۴. ارجی، علی اصغر (۱۳۹۳) «زیباشناسی در نظریه‌های مخاطب‌محور و تاثیر آن در ادبیات کودکان»، فصلنامه تخصصی ادبیات کودکان و نوجوانان. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، شماره ۱۸.
۵. هیوم، دیوید (۱۳۸۸) *در باب معیار ذوق و تراژدی*، ترجمه علی سلمانی، چاپ دوم، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
۶. هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۹۱) *مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی*، ترجمه ستاره معصومی، تهران: نشر آرشام.
۷. احمدی، بابک (۱۳۸۹) *ساختار و تاویل متن*، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.
۸. برسler، چارلز (۱۳۸۹) *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران: انتشارات نیلوفر.
۹. نیوا، ژرژ (۱۳۸۶) «نظر اجمالی به فرمالیسم روس»، ترجمه رضا سید حسینی، نقد نو (مجموعه مقالات) تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۰. شولس، رابرت (۱۳۸۶) «نظریه شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر ریفاتر»، ترجمه مراد فرهاد پور، نقد نو (مجموعه مقالات) تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۱. صفوی، کوروش (۱۳۹۱) *نوشته‌های پراکنده (نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی)*، تهران: انتشارات علمی.
۱۲. سلدن، رامان. ویدسون، پیترا (۱۳۷۷) *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.
۱۳. ولک، رنه (۱۳۶۹) «مفاهیم ساخت و صورت در نقد فرن بیستم»، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، مجله کلک، شماره ۸.

۱۴. محمدیان، عباس (۱۳۸۸) «شفیعی کدکنی و شکل‌گرایی»، مجله علمی‌پژوهشی بوستان ادب، دانشگاه شیراز، سال اول، زمستان، شماره ۲.
۱۵. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) «زبان شعر در نثر صوفیه»، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱۶. ایگلتون، تری (۱۳۷۲) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
۱۷. اکو، اومبر تو (۱۳۶۹) «تحلیل ساختار ادبی»، ترجمه محمدرضا شفیع کدکنی. مجله کلک، شماره ۹، آذرماه.
۱۸. بارت، رولان (۱۳۸۶) «از اثر تا متن»، ترجمه مراد فرهاد پور، نقد نو (مجموعه مقالات) تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۹. احمدی، بابک (۱۳۸۵) *آفرینش و آزادی*، تهران: نشر مرکز.
۲۰. پاینده، حسین (سال یک) «نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید»، فصلنامه نقد ادبی، شماره ۱.
۲۱. ویستر، راجر (۱۳۸۶) «ژاک دریدا و اساسی متن»، ترجمه عباس بارانی، (مجموعه مقالات) تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۲. فیضی، کریم (۱۳۸۸) *شفیعی کدکنی و هزار سال انسان*، تهران: انتشارات اطلاعات.
۲۳. بشردوست، مجتبی (۱۳۷۹) *در جستجوی نیشابور* (زندگی و شعر محمدرضا شفیع کدکنی) تهران: نشر ثالث.
۲۴. شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۵۲) «مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت»، مجله خرد و کوشش، بهار و تابستان.
۲۵. شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۳) «شعر بهار»، مجله آینده شماره ۱۰ و ۱۱، دی و بهمن.
۲۶. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) *موسیقی شعر*، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه.
۲۷. شفیع کدکنی (۱۳۶۶) *صورت‌خیال در شعر فارسی*، تهران: انتشارات آگاه.
۲۸. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵) «ادوار شعر مشروطیت»، اطلاعات سیاسی اقتصادی، شماره ۲۳۰.
۲۹. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*، تهران: انتشارات سخن.
۳۰. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) *دفتر روشنائی (از میراث عرفانی بایزید بسطامی)*، تهران: انتشارات سخن.
۳۱. شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۴) «ذهن و زبان شعر»، مجله حافظ، اردیبهشت، شماره ۱۴.
۳۲. شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۷) *اسرار التوحید*، ج اول، تهران: انتشارات آگاه.
۳۳. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) «در بازخوانی سنت‌ها (نقد کتاب)»، مجله کلک، فروردین، شماره ۱۳.
۳۴. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) *تازیانه سلوک (نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی)*، تهران: انتشارات آگاه.
۳۵. اسماعیلی، حبیب‌الله (۱۳۷۸) *سفرنامه باران*، تهران: انتشارات روزگار.
۳۶. شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۴) «وصف در شعر فروغ»، مجله بخارا، مهر و آبان، شماره ۴۴.
۳۷. میرصادقی میمت (۱۳۷۳) *واژه‌نامه هنر شاعری*، چاپ اول، تهران: انتشارات کتاب مهستان.
۳۸. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷) «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، مهرماه، شماره ۲.