

تجلی مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در "خواب زمستانی" نیما یوشیج

دکتر شهلا خلیل‌اللهی

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه شاهد

دکتر بتول مهدوی

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران

طاهره کاظمی

دانشجوی کارشناسی ارشد - دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

فرمالیسم، رهیافت و نظریه‌ای نقادانه است، که در آن شکل و ساختار، عناصر اساسی ملاحظات زیباشناختی به شمار می‌آید. کولریج شکل را تابعی از اندیشه‌های مطرح شده در شعر می‌داند، از نظر او شکل از درون شعر و به مقتضای مضمون آن به دست می‌آید. نیما در شعر خواب زمستانی از بیان مستقیم احساس و اندیشه خود پرهیز می‌کند و به طور نمادین به بیان وقایع اجتماعی و وضعیت خود می‌پردازد. هدف این مقاله، واکاوی فرمالیستی شعر خواب زمستانی نیما یوشیج است. مسأله اصلی این مقاله، تبیین معنی و مضمون شعر خواب زمستانی از راه فرم و شکل است، که به روش تحلیل محتوا انجام شده است. نتیجه این واکاوی نشان می‌دهد محوری‌ترین بن‌مایه این شعر، بر پایه تقابل میان «زندگی و مرگ»، «خواب و بیداری» و «غفلت و هوشیاری» بنا شده و از همین رهگذر، کنش اصلی شعر بر پایه تباین نهاده شده است. در واقع تناقض‌ها، پارادوکس‌ها و نمادهای موجود در شعر نیما، وضعیت شخصیت اصلی و خفقان اجتماعی دوران او را به کمک عناصر طبیعت به تصویر کشیده است. واژگان کلیدی: نقد نو، خواب زمستانی، محتوا، فرم

متن هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

نخستین نشانه‌های جنبش فرمالیسم روسی در سال ۱۹۱۴ آشکار شد. الکساندر پوتب‌نیا، در آثاری چون «درس‌هایی بر نظریه ادبی و مسائل نظری روانشناسی هنر» از اهمیت رهایی واژگان از سلطه عقاید یاد کرد و ارزش شاعرانه و ادبی زبان را در حکم «نمادگرایی زبان» دانست. چنانکه مشهور است، نخستین سند فرمالیسم روسی، رساله ویکتور شکلوفسکی با عنوان «رستاخیز واژه» است که در سال ۱۹۱۴ منتشر شد (احمدی، ۱۳۸۴: ۴۰-۳۸).

«نقد نو» در دهه‌های ۱۹۳۰-۱۹۴۰ در ایالات متحد ظهور کرد. در انگلستان «ای. آی. ریچاردز» و «ویلیام امپسن» کارهایی مرتبط با این حوزه انجام دادند. کانون توجه در نقد نو بر وحدت و یکپارچگی آثار ادبی بود. وظیفه نقد از دید منتقدان نو، کسانی چون «کلینت بروکس»، «جان کرو رنسم» و «دبلیو. کی. ویلمست»، ابضاح آثار منفرد هنری بود. نقد نو با قرار دادن ابهام، متناقض نما، طنز، و تأثیرات معنای نهفته و تصویرسازی شعری در کانون توجه خود، به دنبال نشان دادن سهم هر عنصر شعری از لحاظ فرم در یک ساختار وحدت یافته بود. (کالر، ۱۳۸۵: ۱۶۳-۱۶۴).

ویلمست معتقد بود که نیت مؤلف، تعیین‌کننده معنا یا ملاکی برای بحث درباره تأثیر متنی که او به رشته تحریر در می‌آورد، نیست. منتقد ادبی نباید بکوشد تا قصد مؤلف را کشف کند، زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با یقین مشخص کرد، در واقع تلاش برای کشف نیت نویسندگانی که اغلب مرده‌اند، بیشتر به یک تحقیق تاریخی شباهت دارد و نقد ادبی محسوب نمی‌گردد (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۰-۲۲).

در میان تمام شاعران رمانتیک، کولریج عمده‌ترین نظریه پرداز این دیدگاه، معتقد بود شکل، تابعی از اندیشه‌های مطرح شده در شعر است که از تصاویر آن نشأت می‌گیرد. او قائل به پیوند جدایی ناپذیر بین اجزای یک اثر و کل آن بود. او «شکل انداموار» را با آنچه خود «شکل مکانیکی» می‌نامد، در تقابل قرار می‌دهد و می‌گوید: هر گاه شکل شعر از ویژگی‌های آن ناشی نشود و شکلی از پیش تعیین شده باشد که شاعر صرفاً آن را به ماده کارش اعمال می‌کند، حاصل کار، شکل مکانیکی خواهد بود. او معتقد است شکل انداموار از بیرون به شعر تحمیل نمی‌شود، بلکه از درون شعر و به مقتضای مضمون آن پدید می‌آید. فرمالیست‌ها تحت تأثیر این بحث درباره وحدت انداموار شعر، نتیجه گرفتند که اگر شکل از درون شعر نشأت گیرد، پس ناگزیر برای نقد آن نیز باید فقط خود همان شعر را با منطق درونی‌اش مورد نقد قرار داد؛ به این ترتیب، ملاحظات تاریخی و اجتماعی و نیز اطلاعات مربوط به زندگی نامه شاعر و منابعی از این قبیل، نقش اساسی در بررسی شکلی نخواهند داشت، زیرا همه این‌ها مطالبی «برون ذاتی» محسوب می‌شوند که ارتباط مستقیمی با شکل شعر ندارند. (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۹۱-۱۹۲).

فرمالیست‌های روس، با تغییر مسیر توجه از نویسنده به تمهیدات کلامی، مدعی شدند که «تمهید، یگه قهرمان ادبیات است». فرمالیسم، رهیافت و نظریه ای نقادانه است که در آن شکل و ساختار، عناصر اساسی ملاحظات زیباشناختی محسوب می‌شوند و محتوا، فرع بر فرم تلقی می‌گردد. (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۰۸)

در این مقاله کوشش شده تا شکل و ساختار شعر «خواب زمستانی» بر اساس نظریه فرمالیستی بازخوانی شود. این شعر از پنج بند تشکیل شده است که با توجه به حالت دورانی آن، پیوندی میان ابتدا و انتهای شعر برقرار شده است. توالی موجود در بندهای این شعر به گونه ای است که سراینده در بند نخست، یعنی از «سرشکسته وار دربالش کشیده» تا «و اوست مانده با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد» ابتدا به وصف حال «من راوی» پرداخته است. سپس در بند دوم، «پوست می‌خواهد بدراند به تن بی تاب» تا «چه بسا خاکستر او را گشته بستر» تلفیقی میان آنچه که بر این «من» متحمل شده و شرایط حاکم بر جامعه، برقرار کرده است. به گونه ای که موقعیت فعلی خود را حاصل تحمیل فضای پیرامون خود می‌داند. در بند سوم «هیچ کس پایان این روزان نمی‌داند» تا «هوشمندی سرد بنشیند» با استفاده از واژگان و افعالی چون «هیچ کس، کدامین بال، تا سوی کجا باشد، کس نمی‌بیند»، استفاده از «ی» نکره در کلمات «هولی، نابجایی و هوشمندی» ابهام حاصل شده و موقعیتی را به تصویر می‌کشد که با نوعی حالت تعلیق همراه است. در حقیقت شرایط به وجود آمده در تناسب با تناقضاتی است که شاعر بنای کار خود را بر آن نهاده است. چراکه وجود تباین، مانع دستیابی به یک نتیجه قطعی و تزلزل ناپذیر می‌شود، حضور این بند، به گونه ای است که زبانه ترازوی سایر بندها محسوب می‌شود، ضمن برخورداری از ابهام بیشتر، سایر بندها را نیز تحت سیطره خود قرار داده و بر تنش موجود در شعر که از محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیست، دامن زده است. «بنا بر استدلال نظریه پردازان فرمالیست، دنیای واقعی مشحون از انواع تنش است و زندگی، روالی بی‌نظم دارد. در برابر این واقعیت بی‌نظم، شعر، کلیتی منسجم است. شعر در دل تقابل و تنش و همسازي و هماهنگی به وجود می‌آورد و بدیلی در برابر دنیای پر تنش واقعی است.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۷)

آنگونه که از توالی سایر بندها برمی‌آید، سراینده، در پی این است که شرایط حاکم را از درون به بیرون منتقل کند. تباین موجود، در بند چهارم «لیک با طبع خموش اوست» تا «ورچه با او نه رگی هشیار»، درگیری ذهنی شخصیت اصلی و هر آنچه را که مبنای ایجاد این تنش در شعر شده است، بازگو می‌نماید. از سویی، تقابل میان «سرد و گرم، زمستان و بهاران» از جمله قرائنی است که بر این امر صحنه می‌گذارد، از دیگر سو، به وصف قدرت «من راوی» می‌پردازد که همواره در بندهای آغازین، محصور مانده و تحت تأثیر شرایط متحمل از بیرون، قرار گرفته است. سراینده در این بند با استفاده از علامت تعجب و گنجاندن باب خطاب در کنار «من متحمل»، گامی فراتر در جهت گسترش حوزه پیرامون خود نسبت به

سایر بندها، برداشته است. به این معنا که علاوه بر پیوند میان «من راوی» و شرایط جامعه، نوعی باب خطاب را نیز بدان می‌افزاید. بند پایانی «سرشکسته وار در بالش کشیده» تا «در جهانی بین مرگ و زندگانی» که بازگشت شاعر به بند نخستین و «من راوی» است، نقطه عطفی بر تنش اصلی شعر محسوب می‌شود. زیرا در جریانی خلاف آنچه که در بندهای میانی از آن سخن به میان آورده بود، واقع شده و از آن گستردگی بدر آمده است که این خود در راستای تناقضات حاکم بر شعر است. این امر بیانگر نوعی محصور بودن راوی در شرایطی است که از بیرون به او القا شده است که با وجود میل او به رهایی از آن، این امر ممکن نمی‌شود. بنابراین با توجه به اینکه شعر از یک حالت دورانی برخوردار است، بند آغازین و پایانی آن بیانگر مفهومی یکسان و با حالت روانی منفی و ناامید کننده همراه است. به این معنا که غلبه روحیه یأس و دور افتادن از جامعه مطلوب را با توجه به شرایط حاکم، به مخاطب القا می‌کند. اگرچه در بندهای میانی شعر، رگه‌هایی از امیدواری و بهبودی اوضاع زندگی مردم، با تکیه بر قرائن موجود، به چشم می‌خورد، اما این حالت دورانی به گونه ای ناخوشایند و برخلاف میل سراینده، جهان زندگانی و آرمانی شخصیت اصلی شعر را در خود محصور ساخته است.

راوی در این شعر، سوم شخص مفرد و دانای کل است و تنها یک صدا، برشی از زندگی شخصیت اصلی را در قالب نمادین از پرده ای گزارش می‌دهد. تکرار تصاویری از وضعیت ظاهری و ویژگی‌های شخصیتی او و بیان نمادهایی چون «زمستان» و «بهار» نشانه ای از اوضاع اجتماعی دوران شخصیت اصلی است. به ویژه توصیف شرایط ظاهری او خواننده را به وضعیت افراد و اوضاع جامعه حساس می‌کند. از طرف دیگر، به واسطه وفور کاربرد ضمیر «او»، نوعی تک افتادگی از گوینده با دیگران القا می‌شود. بخش‌هایی از شعر که این تک افتادگی راوی را در جامعه نمایان می‌سازد، اینگونه هستند: «سرشکسته وار در بالش کشیده/ نه هوایی یاریش داده/ آفتابی نه دمی با بوسه گرمش به سوی او دویده/ اوست مانده با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد/ چه بسا جاندار کاو ناکام/ آفتابی نه دمی با خنده‌اش دلگرم سوی او رسیده.» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۵-۲۹۷)

کولریج، شکل شعر را حاصل پیوندی انداموار بین جزء و کل می‌داند. از نظر او بخش‌ها و عناصر مختلف هر شعر به مقتضای محتوا و مضمون شعر پدید می‌آیند و با آن تناسب می‌یابند. کارکرد این اجزا با یکدیگر کاملاً هماهنگ است، در نتیجه این کارکرد، شعر از انسجام برخوردار می‌شود. کار منتقد ادبی، کشف همین انسجام یا وحدت انداموار اجزا در شعر است. (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۸) پیوند جدایی ناپذیر میان اجزا این شعر با تکیه بر توالی منطقی، حاکی از تثبیت یک وحدت انداموار است. واژه‌های این شعر، در دو سطح قابل بررسی است: الف) واژه‌هایی که به یک حوزه معنایی تعلق دارند، مانند: «سر و بال»؛ «هوا، آفتاب و دم»؛ «تیرگی و غبار انگیزی»؛ «تیز پرواز، زرین بال و پر»؛ «تن لخت، پرمفلوک، پای سرد»؛ «آتش و خاکستر» و «خاکستر و بستر». از حضور این واژه‌ها در بافت شعر، دو گونه گزاره، قابل دریافت است. یکی از آن‌ها دارای بار عاطفی مثبت و دیگری دارای بار عاطفی منفی است که در القای مفاهیم و ترسیم چهره شخصیت اصلی و مردم، نقش بسزایی دارند. ب) واژه‌هایی که به یک حوزه معنایی تعلق ندارند و از نظر کمیت تعدادشان بیش از واژه‌های الف است و در تقابل یکدیگر قرار دارند، مانند: «مرگ و زندگانی»؛ «شریت و زهر»؛ «جاندار و ناکام»؛ «بی نشان و روی نشان»؛ «نابجا و هوشمند»؛ «گرم و سرد»؛ «برخیزد و بنشیند»؛ «ناروان و روان»؛ «زمستان و بهار»؛ «روز و شب»؛ «مرده و زنده» و «خواب و بیدار». با توجه به آنچه که پیش از این اشاره شد، محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیستی، مفهوم «تنش» است. به همین دلیل واژه‌های ذکر شده، گزاره‌هایی هستند که نه تنها در تبیین وحدت انداموار و انسجام درونی شعر نقش مهمی ایفا می‌کنند بلکه با تبیین خود، مفهوم «تنش» را در جامعه توجیه می‌نمایند و بار عاطفی منفی را نسبت به زندگی، شرایط و اوضاع اجتماعی از سوی شخصیت شعر آشکار می‌سازند. از همین

رهگذر، عبارت: «سردی آرای درون گرم او»، در بیت «سردی آرای درون گرم او با بال‌هایش ناروان رمزی است»، با بیان پارادوکسی و ظاهراً متناقض، مفهوم ظاهری و باطنی آن را آشکار می‌سازد. از آن جا که «بال» در حالت طبیعی، وسیله پرواز است و طبیعتاً باید روان باشد، اما ناهمگونی و تضادی در مفهوم آن، به چشم می‌خورد. به همین گونه، پارادوکس میان «ناجایی گرم برخیزد»، «هوشمندی سرد بنشیند» ضمن برخورداری از معنای نهفته‌ای در بخشی از شعر، تضاد و تقابل میان «برخیزد» و «بنشیند» و «گرم» و «سرد» بر انگیزش هنری شعر افزوده است. «از این رو، وجه تمایز زبان شعر از زبان غیر شعری، همین تباین‌ها و تنش‌هایی است که شکل شعر را به کلیتی ساختارمند تبدیل می‌سازد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۹) همچنین هم نشینی واژه‌هایی چون: «هوا، آفتاب، دمی و شعاع گرم» و تناسب آن‌ها با واژه «روز» پیوند افقی شعر را زیباتر نموده است. علاوه بر آن، تناسب واژه «خموش» با «شب و دل‌سرد» در نمود فضای تأسف بار جامعه نقش اساسی برعهده دارد.

بیت آغازین این شعر «سرشکسته وار در بالش کشیده»، در ظاهر پرنده‌ای است و در باطن، نماد انسانی است که به اجبار در تبعید به سر می‌برد و علامت نفی «نه» در محور عمودی شعر، شرایط منفی حاکم بر شخصیت اصلی و جامعه را به تصویر کشیده است. در مقابل واژه «بهاران» نماد بهبودی شرایط و اوضاع جامعه است. این امر با تقابل در واژه «زمستان» که محور اصلی شعر بر آن قرار گرفته است، تناسب دارد. در واژه «سرشکسته وار» نوعی صنعت تشبیه نیز به کار رفته است. «تشبیه انتخاب دو نشانه از روی محور جانشینی برحسب «تشابه» و ترکیب آن‌ها بر روی محور هم نشینی است. استفاده از وجه شبه و ادات تشبیه بر روی محور هم نشینی بر توضیح این عملکرد می‌افزاید.» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۸) در مصرع‌های: «سرشکسته وار در بالش کشیده/ مرده را ماند/ به خواب خود فرورفته است اما/ بر رخ بیداروار این گروه خفته می‌خندد» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۵-۲۹۷) حرکت مشبه یا مشبه به، به سمت آنچه عقلی نامیده می‌شود به دلیل دور شدن مدلول از مصداق، کارآیی خود را در زبان خودکار از دست می‌دهد و ویژه زبان شعر می‌شود. (همان، ۱۲۹) ادات تشبیه «وار» علاوه بر همانندی، تقابل و تصنعی بودن بیداری این گروه خفته را تداعی می‌کند.

«خواب»، عنصر اصلی این شعر، با دو معنا و مفهوم کلی و اساسی بیان شده است: یکی در معنا و مفهوم حقیقی و دیگری در معنا و مفاهیم مجازی و تمثیلی. این واژه، در طول شعر به اضافه عنوان شعر، ده بار تکرار شده که سه مورد آن، خواب شخصیت اصلی است که توسط راوی وصف می‌شود:

«خواب می‌بیند جهان زندگانی را، در جهانی بین مرگ و زندگانی/ خواب می‌بیند فرو بسته است زرین بال و پرهایش/ خواب می‌بیند (چه خواب دلگرای او را) که به نوک آلوده مرغی زشت/ جوش آن دارد که برگردد ز جای او را، و اوست مانده با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد، پوست می‌خواهد بدراند به تن بی تاب» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۵-۲۹۶)

شخصیت اصلی شعر، جهان زندگانی را که بدان مشتاق و متمایل است، در جهانی برزخی به خواب می‌بیند. جهان بین مرگ و زندگانی که بیانگر جهانی فاقد شرایط ثابت است. تباین موجود در شعر، از وجود شرایطی متزلزل و فاقد ثبوت، خبر می‌دهد. به تعبیری، تصویری از اوضاع حاکم بر جامعه‌ای را نمایان می‌سازد که جامعه مطلوب او را در خود محصور ساخته است. همچنین می‌توان به قرینه دیگری اشاره کرد که بیانگر تباین انتظار سراینده از زندگانی مطلوب، با وضعیت غالب بر جامعه است و کنش اصلی شعر نیز بر آن نهاده شده است: «لیک با طبع خموش اوست/ چشم باش زندگانی‌ها» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۶) که طبع خموش با چشم داشتن برای دستیابی به جامعه مطلوب، در تقابل هم قرار دارند. حال برای یافتن معانی آنچه او در خواب می‌بیند، باید به نشانه‌های برخاسته از آن معانی در اثر، توجه کرد. یعنی با تکیه بر این نشانه‌های بیرون، خواب او معنا می‌یابد. فروید معتقد است که «رویایا چیزی جز اشکال اندیشه نیستند. این کارکرد روی است که آن شکل را می‌سازد. می‌توان گفت که این کارکرد، یگانه گوهر روی است و از این جهت نیز رؤیا

درست همچون نوشتار است؛ کارکردش کوششی است برای یافتن معناها و این معناها دانسته نمی‌شوند مگر از راه شناخت رمزگان بی شمارش و راه شناخت این رمزگان، جز نشانه‌شناسی نیست. (احمدی، ۵۱۲). فروید در تأویل رویاها از قول گروه نقل می‌کند که سه گونه تأویل رؤیا می‌توان یافت: (۱) پیشگویی‌های مستقیم که در خود رؤیا می‌آیند. (۲) از پیش دیدن پاره‌ای حوادث که در رویاهای بعدی می‌آیند. (۳) رویاهای «نامستقیم» یا نمادین. فروید گونه سوم را مهم می‌داند؛ و به گمانش در این گروه، از آنجا که خود رؤیا درک ناشدنی است باید چیزی جانشین آن شود که خود روشن و قابل شناخت باشد. (همان، ۵۱۳)

با توجه به این نظریه، خواب و رویای این شعر، از نوع سوم یعنی رویای نامستقیم یا نمادین است که با جانشین کردن نظامی از نشانه‌ها، می‌توان به محتوای رؤیا پی برد. حال نشانه‌هایی از متن که به فهم این خواب به مخاطب یاری می‌رساند و شرایط جامعه را با وضوح بیشتری به مخاطب القا می‌کند، نمونه‌هایی از این قبیل است: «سرشکسته وار در بالش کشیده/ نه هوایی یاریش داده/ آفتابی نه دمی با بوسه گرمش به سوی او دویده/ زندگی در زهرهای ناگوارایش و...» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۵)

از آنجایی که رؤیا چیزی جز اشکال اندیشه نیست، در اینجا نیز می‌توان نتیجه گرفت آنچه که شخصیت اصلی در رویای خود دیده و به توصیف آن پرداخته است، چیزی جز اندیشه او نسبت به شرایط حاکم بر جامعه او نبوده است. «هر رؤیا به رؤیابین وابسته است و معنایش بنا به حالت روانی رؤیابین تبیین و دگرگون می‌شود.» (همان، ۵۱۴) به همین خاطر بار معنایی تمام آنچه که او در خواب می‌بیند، منفی است و منجر به تیرگی خاطر او می‌شود. زیرا شرایط حاکم بر جامعه، او را مغلوب خود ساخته و عدم رضایت او را به همراه داشته است. حال قرائن مؤکدی که بازتاب شرایط غالب بر او هستند، از این قرارند: «خواب می‌بیند فرو بسته است زین بال و پرهایش/ خواب می‌بیند (چه خواب دلگزای او را) که به نوک آلوده مرغی زشت/ جوش آن دارد که برگیرد ز جای او را...» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۶-۲۹۶).

نکته دیگر القای عدم قطعیت به مخاطب است: «هیچ کس پایان این روزان نمی‌داند/ برد پرواز کدامین بال تا سوی کجا باشد/ کس نمی‌بیند» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۶) ابهام برخلاف ابهام معمولاً در خارج از بافت درون زبانی و برون زبانی مطرح می‌شود و درون بافت کاربردی‌اش رفع می‌گردد. بنابراین ابهام صرفاً به لحاظ نظری قابل بحث است و از آنجا که می‌تواند باعث اختلال در ایجاد ارتباط شود، از سوی گوینده یا شنونده رفع می‌گردد. (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۱۱-۲۱۰) وجود واژه‌ها و ترکیباتی چون «رفته با سیارها، چه بی نشان مانده، هیچ کس، کس نمی‌داند و نمی‌بیند و...» از مجموعه عواملی در بافت هستند که در تغییر معنی مؤثرند. هم نشینی واحدهای سازنده گروه‌های تشکیل دهنده جمله، به شکلی است که اسم و مکان خاصی در آن‌ها مشخص نیست. همگی تأکیدی است بر حضور ابهام. از نظر شخصیت اصلی و اینکه آینده از نگاه او به گونه‌ای نیست که قابل پیش بینی باشد. هم نشینی واژه‌ها در محور عمودی، نوعی پوشیده ماندن حقیقت و ابهام در بافت را بیان می‌کنند.

نویسندگان متون علمی و اطلاعاتی، سخت می‌کوشند تا از ابهام و چند معنایی پرهیز کنند. بنابراین معانی مستقیم و قاموسی در زبان مورد استفاده ایشان، مانع بروز معانی ضمنی و دلالت‌های ثانوی می‌شود اما آفریننده اثر ادبی تعمداً زبانی اختیار می‌کند که مشحون از ابهام، معانی چندگانه و سایه روشن‌های معنایی است. زیرا او در پی انتقال اطلاعات نیست، بلکه می‌خواهد عواطف و تجربیات انسان را تصویر کند. از آنجا که عواطف و تجربیات انسانی فاقد ویژگی اکید و مبرهن حقایق علمی است، نمی‌توان فرمول بندی‌ها و زبان علم را برای بیان آن عواطف و تجربه‌ها به کار برد و در نتیجه زبان شاعر، باری عاطفی و دلالتی دارد. (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۲) آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست، این وسعت است. این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه تر می‌دارد.

انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد. " (عظیمی، ۱۳۸۷: ۴۸۷-۴۸۸)

یکی از مهم‌ترین نکاتی که فرمالیست‌ها درباره شکل بیان ادبی مطرح کردند، مفهوم «آشنایی زدایی» است. آشنایی زدایی در آثار شکلوپفسکی به دو معنا به کار رفته است؛ نخست به معنای روشی در نگارش که آگاهانه یا ناآگاه در هر اثر ادبی برجسته‌ای یافتنی است و حتی گاهی شکل مسلط بیان است. این مفهوم ریشه در بحثی قدیمی در نظریه ادبی درباره کاربرد عناصر و مجاز در متون ادبی و شعر دارد. کاربرد مجازی واژگان، ذهن را متوجه معنایی تازه می‌کند و معنای آشنا بی اهمیت و ناپدید می‌شوند. معنای دوم آشنایی زدایی در آثار شکلوپفسکی، معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا «جهان متن را پیش چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند». (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۷-۴۸). لفظ «آفرین» واژه‌ای است که در تناقض با معنای اصلی خود به کار رفته، است و علی‌رغم بار معنایی مثبت آن، با بار معنایی منفی نیز، در قبال انجام کاری ناشایست، قرار گرفته است: «می‌پرند از پیش روی او، دل به دو جایان ناهم‌رنگ، و آفرین خلق بر آن‌هاست»

عنصر دیگری که در نقد فرمالیستی اشعار باید مورد توجه قرار گیرد، وجود شبهه گزاره‌هاست. «شبه گزاره آن گونه‌ای از واژگان است که صرفاً با تأثیرش در ایجاد کردن انگیزه‌ها و نگرش‌ها و انتظام دادن به آن‌ها توجیه می‌شود. پس نباید گزاره‌های شعری را با باورهایی که فراخور گزاره‌های متون علمی است، محک زد. اگر خواننده با چنین دیدی شعر بخواند، آنگاه از «تناقض‌ها» ی شعر متعجب نمی‌شود.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۰)

استعاره، عالی‌ترین نوع تشبیه است. در چنین شرایطی نشانه‌ای بر حسب «تشابه معنایی» به جای نشانه دیگری از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و به روی محور هم نشینی قرار می‌گیرد. (همان، ۱۳۳۳). واژه‌ها و ترکیباتی چون «آفتاب، دو جایان نا هم‌رنگ، مرغ، پیشانی روز و شب، هوا و...» در مصراع‌های «آفتابی نه دمی با بوسه گرمش به سوی او دویده / دل به دو جایان ناهم‌رنگ / که به نوک آلوده مرغی زشت / او شعاع گرم از دستی به دستی کرده بر پیشانی روز و شب دل‌سرد می‌بندد / نه هوایی یاریش داده» (نیما، ۱۳۷۵: ۲۹۵-۲۹۷) تشابه معنایی واژه‌ها بر محور هم نشینی، استعاره مصرحه و انسان‌پنداری را فراهم ساخته‌اند.

از جمله ویژگی‌هایی که می‌توان در اشعار نیما به آن اشاره کرد، تصرفات زبانی شعر اوست که «کاربرد خاص افعال» نمونه‌ای از آن محسوب می‌شود. «پاره‌ای از افعال شعر نیما در کاربرد متداول آن بیان نمی‌شوند و ساخته خود اوست. او این کاربردها را از روی آگاهی به کار می‌برد و می‌داند که ممکن است با قواعد دستوری هم مغایرت داشته باشد. او عقیده دارد قواعد مسلم زبان را زور استعمال به وجود آورده است. در نتیجه به جای فعل‌های ساده و یا فعل‌های مرکب متداول، فعل‌های مرکب یا عبارت‌های فعلی نوظهور می‌سازد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۴۸-۱۴۷) در هم نشینی واژه‌ها، در این نمونه: «جوش آن دارد که برگیرد ز جای او را / و اوست مانده با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد» فعل مرکب «جوش داشتن» به جای «جوش زدن» و «برگیرد» به جای «بلند کردن» (دهخدا، ذیل این کلمه) قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار را بر هم زده و با انحراف در ژرف ساخت جمله، فعل جدیدی را آفریده است. فعل «برگیرد» از هنرآفرینی‌های شاعرانه است که با دلالت دوگانه «بلندکردن» و «نجات دادن» در درون بافت زبانی، صنعت ایهام را به ذهن متبادر ساخته است. همچنین قرار گرفتن فعل «جوش داشتن» در کنار عبارت‌های وصفی کوتاه که به صورتی معطوف به یکدیگر به کار رفته‌اند، علاوه بر اینکه نوعی ایجاز را به وجود آورده است، یک حالت بی‌تابی و به تعبیر نیما جوش زدن برای انجام کاری را به مخاطب القا می‌کند. به گونه‌ای که بدون کوچک‌ترین تعللی درصدد انجام آن برآمده است.

از این رهگذر، حضور فعل‌های ساده و مرکب نقش مهمی در ایفای مفهوم شعر به عهده گرفته‌اند: «خاطر او تیرگی می‌گیرد از این خواب» فعل «می‌گیرد» به جای «می‌شود» و «تیرگی» به جای «تیره». به نظر می‌رسد که این نوع کاربردها پیش از این در زبان فارسی متداول بوده و امروزه در ساخت‌های نحوی مرده است و جزو هنجارگریزی باستان‌گرایی به شمار می‌آید.

در «لیک با طبع خموش اوست چشم باش زندگانی‌ها» جایگزینی «چشم باش» به جای «چشم داشت»، ضمن القای معنی اصلی و هنجارگریزی نحوی، مفهوم انتظاری را القا می‌کند که به زودی پایان خواهد پذیرفت.

شیوه دیگری که نیما از طریق آن، زبان شعر خود را برجسته می‌سازد، گریز از قواعد ساخت واژه زبان هنجار است. واژه «دوجایان» در ترکیب «دل به دو جایان ناهم‌رنگ»، با انحراف از زبان هنجار، علاوه بر هنجارگریزی واژگانی، قرائت استعاری را امکان‌پذیر ساخته است. ناهمواری‌های فصاحت ستیز زبانی که در شعرهای سنتی نیما تقریباً وجود ندارد، در شعرهای نیمه سنتی گاه دیده می‌شود. در شعرهای آزاد که شاعر از قید و بندهای تساوی وزنی مصراع‌ها و رعایت نظم قافیه هم آزاد شده است، مایه شگفتی است که چشم‌گیرتر می‌شود.

از دیگر تصرفات زبانی شعر نیما، «ایجاد فاصله مابین صفت و موصوف از طریق ضمیر مفرد» است. «بخشی از نوکردن زبان به افزایش قواعدی برای زبان که مستلزم خروج از بعضی قواعد زبان است، مربوط می‌شود که می‌توان آن‌ها را در شمار تصرفات در حوزه صرف به حساب آورد که به سبب تکرار از جمله خصوصیات سبکی زبان شعرهای آزاد نیما به شمار آورد. قاعده مشهور در دستور زبان فارسی آن است که در صفت‌های پیوسته، کسره اضافه ای، موصوف را به صفت می‌پیوندد و در تتابع صفات، «کسره» یا «و» کار پیوستن صفات را به موصوف انجام می‌دهد. در حالی که معمول نیست که کلمات دیگری میان موصوف و صفت فاصله باشد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۴۰-۱۴۲) گریز از قواعد زبان در مصراع: «تیز پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی» با جا به جایی عناصر جمله و تغییر جای آن‌ها به وجود آمده است که به ضرورت وزن و اهداف بلاغی انجام یافته و منجر به هنجارگریزی نحوی شده است. در عبارت: «سنگین خواب روزانش زمستانی»، شاعر با تغییر جای صفت و موصوف و جا به جایی عناصر سازنده جمله و قرار دادن ضمیر متصل میان موصوف و صفت، توانسته با گریز از قواعد نحوی زبان، نوع بیان خود را از زبان هنجار متمایز سازد. (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۴) یکی از ویژگی‌های شعر نیما این است که با انحراف از ساخت دستوری قواعد حاکم بر زبان هنجارگریزی می‌کند و ترکیب‌هایی نو می‌آفریند. به عنوان مثال، در ترکیب «روزانش زمستانی» دو نوع هنجارگریزی در قواعد نحوی زبان پیش آورده است:

- ۱- پیوستن ضمیر متصل مفرد به موصوف و حذف کسره میان موصوف و صفت.
- ۲- با تغییر علامت جمع «ها» به «ان» در واژه‌هایی مانند: «روزان».

همچنین او در برخی موارد قواعدی را بر قواعد زبان هنجار می‌افزاید تا از قاعده افزایی بهره‌گیرد: «سردی آرای درون گرم او با بال‌هایش ناروان رمزی است». ترکیب «سردی آرا» صفت فاعلی مرکب مرخم است که در اصل «آرا» آراینده، از مصدر آراستن بوده است و به نظر می‌رسد این ترکیب در ادبیات کلاسیک سابقه ندارد. پیشوندهای منفی ساز در واژه‌هایی چون: «ناگوار، ناهم‌رنگ، ناکام، نابجایی، ناروان/ نه هوایی، نه دمی، نمی‌داند، نیستش، نجوید، نه رگی/ بی تاب، بی نشان، بی فروغ» فضا و احساس منفی حاکم بر سراسر شعر را آشکارتر می‌سازند،

اگرچه در بخش‌های پایانی شعر نقطه امید، اوج می‌گیرد اما سپس افول می‌یابد. گویی که این خواب زمستانی همچنان باید به حیات خود ادامه دهد.

عنصر دیگری که معمولاً در بررسی وحدت انداموار یک اثر نقش بسزایی دارد، موسیقی شعر است. «هر شعر گفتاری است که رابطه میان صدایی که هست و صدایی که می‌آید و صدایی که باید بیاید را ایجاد می‌کند. در حقیقت موسیقی شعر، در کیفیت قرائت شعر است که خود را آشکار می‌کند و بس.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۳۹) هر شعر باید از درون پیوندی استوار داشته باشد، یعنی در آن سوی وحدت موسیقایی و خصایص ظاهری، یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند، برقرار باشد. هماهنگی و تناسبی که در ساختمان درونی یک شعر نیمایی برقرار است، آن را از پراکنده گویی و آمیزش لحظه‌های دور از هم برکنار می‌دارد. (عظیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۵) شعر براساس قرائت تنگاتنگ، ارتباط بین عناصر و موسیقی به کار رفته در آن‌ها را نمایان می‌سازد. حضور مصوت‌های بلند در عباراتی چون: «بال، تیزپرواز، زرین بال و پرها، هوا، شورها» علاوه بر اینکه عاملی در تداعی مفهوم اوج و بلندی و پرواز در ذهن مخاطب محسوب می‌شوند، عدم حرکت و ایستایی را در فضای ساخته شده در متن شعر القا می‌کند.

در عبارت: «چه بسا خاکستر او را گشته بستر» حضور صامت «س» و «ش» که «از جمله صامت‌های سایشی یا همخوان‌های پیوسته هستند» (باقری، ۱۳۸۳: ۱۰۷)، علاوه بر این که در القای سکوت و سردی حاکم بر فضای شعر تناسب خاصی برقرار کرده، آن را مترادف با مفهوم جمله «هوشمندی سرد بنشیند» قرار داده است. همچنین عبارت «سرگرانی نیستش با خواب سنگین زمستانی» ضمن تناسب با سردی و زمستان، سکوت را در ذهن خواننده تداعی می‌کند و این امر با عنوان شعر تناسب یافته است. صامت «ن» در «از پس سردی روزان زمستان است دوران بهارانی» نیز یادآور خمود و رخوت ناشی از وضعیت شخصیت داستان است که با آمدن بهار وضعیت تغییر خواهد یافت.

در بیت «پوست می‌خواهد بدراند به تن بی تاب»، هم صامتی «ب» و قرار گرفتن آن در کنار صامت «ت» که از جمله صامت‌های انسدادی محسوب می‌شوند، «قابلیت کشش و طولانی تلفظ شدن را ندارند که اصطلاحاً همخوان‌های «آنی» یا «بریده» هم خوانده می‌شوند.» (باقری، ۱۳۸۳: ۱۰۷) بنابراین، با توجه به این تعبیر، تصویری از عدم تداوم ظلم در جامعه را القا می‌کند. مصوت‌های بلند «آ» در عبارت «بُرد پرواز کدامین بال تا سوی کجا باشد» تصویری از پرواز در بیکران آسمان‌ها را در ذهن تداعی می‌کند. همچنین اکثر کلمات به کار رفته در نمونه «او شعاع گرم از دستی به دستی کرده بر پیشانی روز و شب دلسرد می‌بندد» یا به مصوت بلند ختم شده‌اند یا کوتاه و آهنگ کلمات به گونه ای است که خواندن عبارت را بدون کوچک‌ترین مکثی به اتمام می‌رساند که این اتصال و تتابع بین کلمات، تصویری از امتداد شعاع گرم و اتحاد و همبستگی را تداعی می‌کند که در تقابل با کوتاهی روز و شب دلسرد است. از طرف دیگر از آنجا که این بیت طولانی‌ترین بیت شعر است، می‌توان چنین برداشت کرد که امید بر ناامیدی غلبه خواهد کرد. اما جبر حاکم، منجر به تحقق نتیجه ای معکوس شده است.

کوتاهی مصرع‌های شعر، تأکیدی بر مضمون کوتاهی دوران خفقان و ظلم است و عنوان شعر «خواب زمستانی» نیز بر این امر صحنه می‌گذارد. اما از آنجایی که شعر از یک حالت دورانی برخوردار است، یعنی تکرار آغاز آن در پایان، یأس و ناامیدی به عنوان عنصر غالب بر امید محسوب می‌شود و حیات را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد.

یکی از نقش‌های قافیه در شعر، جذب کلمات و اصواتی است که با آن تشابه داشته باشند و این یک قانون عام در سراسر آثار ادبی منظوم استادان شعر فارسی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۳۷) در شعر مورد بحث نیز اکثر قوافی، با نوعی تباین همراه هستند. به خصوص در قافیه اصلی شعر یعنی «زمستانی و زندگانی» که تکرار آن، بیانگر تأکیدی بر

پارادوکس موجود در شعر است. از طرف دیگر نوعی وحدت انداموار در قوافی مشاهده می‌شود. سایر قوافی به کار رفته در شعر از این قرارند:

- کشیده، داده، دویده/ زمستانی، زندگانی/ نوشش، ناگواریش، پرهایش/ برپاست، برآن هاست/ دلگزای، جای/ بی تاب، خواب/ ایام، ناکام/ نهان، نشان/ خاکستر، بستر/ نمی‌داند، باشد، نمی‌بیند، برانگیزد، برخیزد، بنشیند/ اوست، است/ زندگانی‌ها، روانی‌ها/ زمستانی، بهارانی/ جهان، گمان/ می‌بندد، می‌خندد/ بیدار، هشیار/ کشیده، داده، رسیده/ زمستانی، زندگانی

نتیجه گیری:

این شعر مضمونی بر پایه نوعی تناقض و تباین دارد و گزارشی از ماهیت اجتماع دوران شاعر است که با ژرف اندیشی و نکته سنجی خاص همراه با کیفیتی نمادین، لایه‌های معنایی ظریفی را در سراسر شعر بیان می‌کند و زندگی همراه با خفقان اجتماعی را به تصویر می‌کشد. شاعر برای بیان این موضوع عناصر طبیعت را با شعر خود پیوند می‌زند تا مفاهیم شعر خود را در ذهن متبادر سازد. هیچ چیز در شعر به طور مطلق صورت نمی‌گیرد و فضای حاکم در آن به گونه ای گذرا و ناپایدار به تصویر کشیده شده است. این امر به گونه ای است که از یک سو عبارتهایی که در تقابل هم قرار گرفته‌اند، نقطه عطفی است بر این موضوع که زمستان و خمود حاکم بر جامعه به ظاهر آرام، زمانی به پایان خواهد رسید و بهاران بر آن دمیده خواهد شد. اما حالت دورانی شعر، این قطعیت را نقض می‌سازد و گویی سرانجام، این یأس و ناامیدی است که بر آن چیره می‌شود.

منابع
احمدی، بابک (۱۳۸۴)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ ۷، تهران: مرکز.
باقری، مه‌ری (۱۳۸۳)، *مقدمات زبان‌شناسی*، چاپ ۷، تهران: قطره.
پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد*، تهران: روزنگار.
----- (۱۳۸۵)، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *خانه‌ام ابری است*، چاپ ۲، تهران: سروش.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹)، *موسیقی شعر*، چاپ ۶، تهران: آگاه.
صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، *از زبان شناسی به ادبیات*، جلد ۲، چاپ ۳، تهران: سوره مهر.
طاهباز، سیروس (۱۳۷۵)، *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، چاپ ۴، تهران: نگاه.
عظیمی، میلاد (۱۳۸۷)، *در ترازوی نقد*، تهران: سخن.
کالر، جان‌اتان (۱۳۸۵)، *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ ۲، تهران: مرکز.
گرین کیت و لیبهان جیل (۱۳۸۳)، *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، ترجمه لیلا بهرانی محمدی... [و دیگران]؛ ویراستار حسین پاینده، تهران: روزنگار.