پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۴) تابستان ۱۳۹۵، صص ۱۲۳ – ۱۰۷

ابهام ویژگی ذاتی شعر "ری را"

محبوبه خراسانی،[۱] ریحانه واعظ شهرستانی[۲]

چکیده

از جمله شعرهای نیمایوشیج شعر «ری را» است که به خاطر ویژگی‌های منحصر به فرد زبانی و ساختاری مورد توجه منتقدان ادبی بسیاری قرار گرفته است. این شعر که از جمله شعرهای واپسین سال‌های زندگی نیماست، یکی از درخشان‌ترین شعرهای او و نشان دهندهٔ صناعت شعری پیشرفتهٔ اوست. صناعتی که این شعر رامثل هر اثر طراز اول دیگری قابل تدقیق و توجّه بسیارنموده است. با این وجود، بحث‌هاي نقّادانه‌ای که تاکنون منتقدانی همچون هوشنگ گلشیری، تقی پورنامداریان، سیاوش کسرایی و محمود فلکی در مورد این شعر به دست داده‌اند، بیشتر خوانش‌هایی بوده است که به کمک مؤلفه‌های بیرون از متن، به رمزگشایی معنایی آن پرداخته‌اند. در این مقاله روش دیگری برای نقد این شعر به کار رفته است که هیچگونه استنادی به مفاهیم خارج از متن ندارد و تنها به کمک اجزا و آحاد اثر و با به کارگیری آراء فرمالیستی به ویژه با توجه به مفهوم ابهام، تنش، تناقض وآیرونی در ساختار شعر، به نقد آن می‌پردازد. به این منظور پس از نگاهی کوتاه به نقدهای موجود بر این شعر و معرفی اجمالی نظرات شکل گرایان در نقد ادبی، استدلال می‌شود که می‌توان شعر «ری را» را متنی قائم به ذات در نظر گرفت که در آن شاعر توانسته است با صناعت و رفتار ویژهٔ خود با زبان و همچنین با استفاده از دلالت‌های گوناگون واژه‌ها، پیکرهٔ زبانی منسجمی را بیافریند و نگاه و فضای ذهنی خود را به نمایش بگذارد.

کلیدواژه‌ها: ری را، نیما یوشیج، نقد فرمالیستی، ابهام، تنش، تباین، آیرونی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.
khorasani.m@iaun.ac.ir
۲ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.
تاریخ وصول: ۹۴/۱۱/۰۴ تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۴/۰۱

مقدمه

شناخت شعر از مقوله‌هایی است که از ابتدای پیدایش خود شعر ذهن انسان‌ها را مشغول کرده است. این که معتقد باشیم هر شعری معنایی نهایی دارد که منتقد قادر به کشف آن است، نکته‌ای است که بسیاری بدان ایمان دارند، اما طرق رسیدن به آن معنای نهایی مورد نظر نیز بسیار است. منتقدانی هستند که با منظری تاریخی به شعر می‌نگرند و در هر شعر یا متن ادبی به دنبال ریشه‌های تاریخی و اجتماعی آن می‌گردند. منتقدی دیگر در پی یافتن ردّ پای شاعر یا نویسندهٔ اثر است تا بین عناصر اثر و زندگی وی رابطه برقرار کند. عده‌ای نیز اساساً میل دارند تا معنای برآمده از سطح اثر را به زبانی ساده‌تر و شیواتر به مخاطب تحویل دهند و جالب‌تر این که بسیاری در انتظارند تا به تأویل‌های آنچنانی عرفانی از هر متنی هنری بپردازند، چه تناظر با آن داشته باشد و چه نه و انواع دیگر نگاه به متن ... . حال چه می‌شود اگر فارغ از این منظرها که معنا را در خارج از جهان متن جستجو می‌کند، به دنبال فهم متن در فضای خود متن باقی بمانیم و به واسطهٔ نشانه‌های درون متنی آن را درک کنیم و به استقلال و اصالت متن معتقد باشیم؟ این نوشته در پی تجربهٔ همین نگاه است.

پیشینهٔ تحقیق

در سال‌های اخیر مقاله‌های بسیاری با رویکرد نقد فرمالیستی و یا نقد نو آمریکایی که بنا به گفتهٔ پاره‌ای از منتقدان همزاد با فرمالیسم روسی است، به بررسی شعر و داستان فارسی پرداخته‌اند؛ ازآن جمله می‌توان به مقالهٔ «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل» از کاووس حسن لی، مقالهٔ «شعرمهتاب از دیدگاه نقد نو آمریکایی» ازسیدشهاب الدین ساداتی، مقالهٔ «تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ» از مسعود سپه وندی و مقالهٔ «تباین و تنش درساختار شعر نشانی» از حسین پاینده، در زمینهٔ نقد شعر و در زمینهٔ داستان به مقاله‌های «نقد و بررسی کتاب شهری چون بهشتِ سیمین دانشور از دیدگاه نقد فرمالیستی» ازسیّد شهاب الدین ساداتی و مریم سقّازاده و «رویکرد نقد نو به جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان نوشتهٔ سیمین دانشور» از جواد اسحاقیان اشاره کرد.

اما در مورد پیشینهٔ پژوهش‌های ادبی صورت گرفته بر روی شعر «ری را» باید گفت که خوانش‌های منتقدانهٔ متفاوتی از این شعر ارا ئه شده است. رضا براهنی در کتاب « طلا در مس» می‌گوید: «دیده‌ام ایرانی‌های از فرنگ برگشته‌ای که با انبانی از "بودلر" و "ورلن" و "آپولیز"، در برابر شعری چون "ری را" هاج و واج مانده‌اند». *(براهنی، ۱۳۵۸: ۷۲۰)* از این روی جای شگفتی نیست که تعدادی از منتقدین، شعر «ری را» را مورد توجه قرار داده و از دیدگاه نحله‌های مختلف ادبی به آن پرداخته‌اند. به عنوان مثال تقی پورنامداریان درکتاب «خانه‌ام ابری است» دربخشی با عنوان «تفسیروتأویل شعر ری را» این شعر را متأثر از حوادث سال ۱۳۳۱ و فضای اجتماعی و سیاسی حاکم بر آن دورهٔ تاریخی می‌داند و می‌گوید: «شاعر از دور دست صدای شعار گروهی از مردم را به صورت صدای نا مفهوم «ری را» گویی با گوش جان و به نیروی تخیل با توجه به اخبار یا واقعی می‌شنود. احساس می‌کند این صدا از جانب دریا نیست از جانب بند آب است از این صدا بوی خیر و بهبود نمی‌شنود. تابش تصویری از خرابی را از جانب بند آب احساس می‌کند، برق سیاه آن را با چشم جان خود می‌بیند. تصویر متناقض نمای «برق سیاه» بیان تردید شاعر را نسبت به اصالت و حق بودن صدا تصویر می‌کند. شعار این گروهی که سکوت شب را می‌شکند، برق می‌نماید و به ظاهر خبر از روشنی می‌دهد اما چون صدای همهٔ مردم و صدای دریا نیست، برقش سیاه است» *(پورنامداریان، ۱۳۸۹: ٤٠٩)*.

اما هوشنگ گلشیری در فصلنامهٔ دنیای سخن در مقاله‌ای با عنوان «باز خوانی یک شعر» که در کتاب باغ در باغ (مجموعه مقالات گلشیری) هم آمده است، این شعر را با شعر «کودک لال» اثر لورکا مقایسه می‌کند ودر پایان می‌گوید: «واقعاً این صدا چه صدایی است؟ می‌بینیم که با تعابیرمختلفی که شاعر برای صداها و آوازهای مختلف می‌آورد، این صدا به خصوص رنگ سمبل، نماد به خود می‌گیرد، پس مثل همهٔ سمبل‌ها تفسیرهای بسیاری را بر می‌تاباند و دقیقاً نمی‌توانیم بگوییم مساوی با چیست. گفتیم اگر یک کلمه یا شیء رمز باشد مساوی با یک چیز است یا دست بالا چند چیز در پس پشت شعر؛ اما وقتی چیزی سمبل باشد مساوی با بسیاران خواهد بود، در نتیجه ما می‌توانیم بسته به حال و کیفیتمان و البته با توجه به زمینهٔ شعر یعنی همهٔ تصاویر آن از برق سیاه تاب بند آب گرفته تا این صدای فاقد هر نوع نظم هوش ربا، اما غمگین‌ترین و مهیب‌ترین آنان ما به

ازایی بگذاریم. مثلاً آیا نمی‌توان گفت این صدا همان صدای مرگ نا گزیر است، یا صدای انسان شاعر است در تقابل با مرگ نا گزیر، یا خواندن و سرودن شعر است در تقابل با سرنوشت؟» *(گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۳۹)*.

همچنین سیاوش کسرایی در یکی از سه خوانشی که در مقالهٔ «ری را آواز آدمی» در کتاب «در هوای مرغ آمین» دارد می‌نویسد: «شعر نیما دارای سه دایرهٔ تودر تو و متحد المرکز است که شاعر در کانون آن به پیرامون خود می‌نگرد نخستین دایره را « امشب» پر می‌کند که نزدیکترین زمان و مکان وحدت یافته به شاعراست. صداهایی که از امشب بر می‌خیزد صداهای مسخ شدهٔ انسانی است که گویی گاه آنرا به کنار می‌زند تا حرفی را بازگو کند. در دایرهٔ دوم «شب‌ها» یا با بیان شعر شبان –نیما– گوش پنهان جهان دردمند است. سرگذشت بشری را که گویی هرگز پرتو روز بر او نتابیده و همواره ارابهٔ شبان سنگین گردهٔ آن را درنوردیده بیان می‌کند. در این پاره از شعر نگاه نیما نگاهی جهانی است که از مرزهای دور و نزدیک و امروزی درمی گذرد و چشم به سراسر حیات انسان دارد. این آواز، آواز رنج تاریخیِ انسان ستم دیده است در تک همهٔ شبان بی روزن تا یک شب که شاعر اوج این صدا را در میان قایق تنگدل می‌شنود و «یک شب» که عرصهٔ سومین دایرهٔ شعری است در حد فاصل دایرهٔ اول و دوم قرار می‌گیرد؛ یعنی که حکایت آن نه در پشت کاچ و بند آب جریان دارد و نه در تاریخ ... ». *(کسرایی ،۱۳۸۲: ۸۵-۹۰)*

و نهایتاً محمود فلکی در کتاب «نگاهی به شعر نیما» حدس زده است که «ری را» نام کسی نیست و صوت است. سپس شعر را با توجه به روانشناسی یونگ تفسیر نموده و «ری را» را اسطوره‌ای می‌داند که از روان جمعی آدمی و از دور دست تاریخ برمی آید. سپس در جایی دیگرمی گوید: «اگر " ری را" نام زن هم باشد، نام زنی مشخص نیست و دلالت بر "آنیمای" نیما یعنی همان جان زنانهٔ موجود در درون مرد بر اساس عقاید یونگ دارد». *(فلکی، ۱۳۷۳: ۱۸-۲۰)*

همانطور که گفته شد نقدهای نامبرده، بیشتر خوانش‌هایی بوده است که با کمک مفاهیمی بیرون از متن به رمزگشایی معنایی شعر پرداخته‌اند، حال یا با رویکرد تاریخی یا با توسل به متن‌های دیگر یا با رویکردی روانشناسانه و یا با کمک گرفتن ازتعبیرهای فرامتنی، تعبیرهایی که تابع عواملی مانند مکتب فلسفی یا نظام اخلاقی یا روانشناسی

نویسنده است. به عنوان مثال در مورد خوانش تقی پورنامداریان ضمن احترام به خوانش ایشان می‌توان گفت که این خوانش به نوعی محدود کردن امکانات بی نهایت شعر برای دستیابی به فضاهای متنوع و مختلفی است که شاعر با هوشمندی و با به کاربردن صناعات ادبی مناسب، سعی در ایجاد آن داشته است. این نگاه، نگاهی اجتماعی و تاریخی به شعر و مخالف سنّت فرمالیست‌هاست؛ چرا که به کمک مؤلفه‌های درون متنیِ شعر و بدون اطلاع از برههٔ تاریخی که نیما در آن زیسته است، هرگز به چنین دریافتی از شعر نائل نمی‌شویم. همچنین با نگاهی به خوانش هوشنگ گلشیری متوجه می‌شویم که نویسنده با استناد به شعر «کودک لال» از لورکا و با مقایسه و گاه تطبیق این دو شعر به نقد و بررسی شعر «ری را» می‌پردازد و خود در آغاز مقاله می‌نویسد: «برای ورود به فضای این شعر از نیما گمان می‌کنم خواندن این شعر کوتاه از لورکا یاریمان کند». *(باغ در باغ، ۱۳۸۸: ۱۳۵)* در حالیکه در این مقاله قصد ما آنست که رهیافت متفاوتی برای درک معنای این شعر بکار ببریم. در این رهیافت اصل نقد را متن شعر تشکیل می‌دهد و نیازی به کمک گرفتن از مؤلفه‌های خارج از متن نیست. به این منظور در ابتدا به مرور اجمالی بعضی آراء فرمالیست‌ها دربارهٔ شکل شعر می‌پردازیم و سپس خوانش شکل گرایانه‌ای از شعر «ری را» به دست خواهیم داد.

بحث و بررسی

الف) آراء فرمالیست‌ها در نقد ادبی

فرمالیست‌ها در سال‌های قبل از انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷م. در روسیه به صحنه آمدند و دههٔ ۱۹۲۰م. دورهٔ شکوفایی کار آنها بود تا آنکه استانیلیسم به گونه‌ای مؤثر آنها را وادار به سکوت کرد. فرمالیست‌ها که منتقدینی مبارز و جدلی بودند اصول نیمه راز آمیز نمادگرایی را که پیش از آنها وارد قلمرو نقد ادبی شده بود ردّ کردند و با روحیه‌ای عملی و علمی توجه خود را به واقعیت مادی خود اثر ادبی معطوف نمودند. از دیدگاه آنها ادبیات نظام ویژه‌ای از زبان است نه چیزی شبیه مذهب یا روانشناسی و یا جامعه شناسی. نظامی که قوانین، ساختارها و ابزارهای خاص خود را دارد که باید به مطالعهٔ آنها پرداخت نه اینکه آنها را به چیز دیگری تقلیل داد. اثر ادبی، وسیله‌ای برای بیان عقاید، انعکاسی از

واقعیت اجتماعی و یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نیست. فرمالیسم اساساً کاربرد زبانشناسی در ادبیات است. *(ایگلتون، ۱۳٦۸: ۵)* درآغازعنوان «فرمالیسم» را هیچ یک از بانیان و نویسندگان این جنبش نمی‌پذیرفتند. عنوان فرمالیسم را نخست، ناقدان ومخالفان این جنبش همچون برچسبی به آن زدند. گونه‌ای معنای تحقیر آمیز در آن بود که خبر از «توجه افراطی این نویسندگان به شکل» می‌داد. امّا به تدریج این عنوان از سوی هواداران جنبش پذیرفته شد و به کار رفت و امروز، به معنای ویژه‌ای از شکل اثر هنری است که به معنای ساختار نزدیک است *(احمدی، ۱۳۹۱: ٤۲)* .

رهبران حزب کمونیست از ۱۹۲۴م. آشکارا حمله به فرمالیستها را آغاز کردند؛ چراکه فرمالیست‌ها آثار هنری و ادبی را مستقل از جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، تاریخی و .... بررسی می‌کردند و این موضوع با تفکرات یکسونگر رژیم دیکتاتور استالین منافات داشت. «مقالهٔ ادبیات و انقلابِ لئون تروتسکی از جمله مقالاتی است که به باورهای ضد تاریخی فرمالیستها تاخت و آنها را ضد مارکسیسم قلمداد کرد. سرانجام بر اثر مخالفت‌هایی از این دست و همچنین فشار کمونیست‌ها، در سال ۱۹۲۸م. فرمالیسم رسماً مردود اعلام شد. بعضی از افراد این گروه از جمله رنه ولک و رومن یاکوبسن به ایالات متحده مهاجرت و تا پایان عمر در آنجا زندگی کردند و در آنجا بر تکامل مکتب نقد جدید تأثیری عمیق بر جاگذاشتند» *(شایگان فر، ۱۳۹۰: ٤٤)*.

مهمترین نظریهٔ فرمالیستها این است که منتقد پیش از برخورد با اثر باید به دنبال ادبی بودن (ادبیت) آن باشد. این است که آنها می‌کوشند تا چیزی جز خود متن را بکار نگیرند، آنها تمام عناصر موجود در یک متن مثل واژه‌ها، واجها، واکه‌ها، وزن، قافیه، علایم سجاوندی، شکل نوشتاری و ... را مورد بررسی قرار می‌دهند تا پیوندهای میان این اجزاء راکشف کنند و سپس در پی برقراری پیوندی میان فرم و محتوا بر می‌آیند؛ چراکه از نظر آنها فرم و محتوا از هم متمایز نیست. از نظر آنها «متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطهٔ متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هرعنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به واسطهٔ آن کارکرد، به کلیتِ اثر پیوند می‌خورد». *(برتنس،۱۳۸۳: ۵۷)* و این همان مفهوم وحدت انداموارى است که به عنوان معیار سنجش کیفیت آثار ادبی

مطرح می‌کنند. «وحدت انداموار کارکرد تمامی اجزاء در کنار یکدیگر برای ایجاد کلیتی تجزیه ناپذیر است، اگر متنی وحدت انداموار داشته باشد آن گاه تمامی عناصر شکلی آن در تشکیل درونمایه یا معنای اثر به عنوان یک کل با یکدیگر همکاری دارند». *(تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۱)*

فرمالیست‌ها به بعضی از صناعات و شگردهای شعری بیش از بقیه اصالت می‌بخشند. از نظر آنها «آنچه موجب پیچیدگی متن ادبی می‌شود معانی چندگانه و اغلب متقابلی است که فرم آنرا تشکیل داده و عموماً محصول چهارگونه از صناعات زبان شناختی یعنی متناقض نما، آیرونی، ابهام وتنش است». *(تایسن، ۱۳۸۷:۲۱۱و۲۱۶)* از طرف دیگر بابک احمدی در کتاب «ساختار و تأویل متن» آشنایی زدایی را یکی از مهمترین نکاتی می‌داند که فرمالیست‌ها در مورد شکلِ بیان ادبی مطرح کرده‌اند. *(احمدی، ۱۳۷۰: ٤٧)* و از آنجا که صنایع ادبی بسیاری مثل استعاره، مجاز، حس امیزی، متناقض نما، آیرونی و ....زیر پرچم آشنایی زدایی قرار می‌گیرند، گفتهٔ بابک احمدی می‌تواند شامل چهار صنعت نامبرده از طرف تایسن نیز باشد. آنچه مشخصهٔ زبان ادبی است و آن را از سایر صور سخن متمایز می‌کند این است که «زبان ادبی» زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد. در گفتار روزمره، دریافت‌های ما از واقعیت و واکنش بدان، تکراری و ملال آور شده است؛ به قول فرمالیست‌ها اتوماتیک و خود به خود گشته اما در زبان ادبی، آشنایی زدایی ما را به دریافتی مهیجّ، جدید و جاندار از زندگی سوق می‌دهد. *(شایگان فر، ۱۳۹۰: ٤٨و ٤٧)*

در مقالهٔ حاضر، اساس خوانش ما را مفهوم تنش تشکیل می‌دهد. تنشی که به کمک صناعاتی چون آیرونی، متناقض نما و تباین در شعر ایجا د می‌شود. ذکر این نکته خالی از لطف نیست که «یکی از محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیستی، مفهوم تنش است. نظریه پردازان فرمالیست در نوشته‌های خود استدلال کرده‌اند که دنیای واقعی مشحون از تنش است و زندگی روالی بی نظم دارد. (باید توجه داشت که فرمالیست‌ها در دههٔ سوم قرن بیستم، یعنی زمانی این نظریات را مطرح می‌کردند که پس از جنگ جهانی اول در سالهای ۱۹۱۴-۱۸و انقلاب سال ۱۹۱۷ در روسیه و برقراری دیکتاتوری کمونیست‌ها و پس از ظهور فاشیسم در اروپای دههٔ ۱۹۳۰، تجربه‌های عینی بشر القاء کنندهٔ این نظر بود که زندگی به روالی کاملاً نابخردانه و پرخشونت و تنش آمیز به پیش می‌رود.) در برابر این

واقعیت بی نظم، شعر کلیّتی منسجم است که از دل تقابل و تنش، همسازی و هماهنگی به وجود می‌آورد و لذا بدیلی در برابر دنیای پرتنش واقعی است». *(پاینده،۱۳۸۳: ۱۹۹)*

ب) نقد فرمالیستی شعر «ری را»

«ری را...» صدا می‌آید امشب
از پشت «کاچ» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی است که می‌خواند...

اما صدای آدمی این نیست
با نظم هوش ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر.

یکشب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان،
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می بینم.

ری را. ری را ....

دارد هوا که بخواند
در این شب سیا.
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.

شعر از چهار بند تشکیل شده است که هر بند آن در هماهنگی کامل با ساختار کلی شعر، بخشی از فضا را شکل می‌دهد و از پیوند آنها ساختار نهایی شعر ایجاد می‌شود. شعر حاصل تک گویی یا نجوای شاعر با خود است. شاعر از مدل وصفی و روایی برای بیان خود بهره جسته است ولی به دلیل استفاده از صناعات پیشرفته و بهره جستن از دلالت‌های آشکار و پنهان واژه‌ها وهمچنین با رسیدن به کلیّتی منسجم که به یکایک آن‌ها در ادامه خواهیم پرداخت، از توصیف نثری فاصله گرفته و به توصیف شعری نزدیک شده است. «در "توصیف شعری" یا "پیکره بندی زبانی شعر" فرایند شکل گیری کلام، به لحاظ کشف و آفرینش پیوندهای زبانی تازه، گسسته و دگرگون می‌شود و پیکره یا عین زبانی تازه‌ای پدید می‌آید که دلالت بر هیچ گونه مدلول و واقعیت بیرونی ندارد. در حقیقت، واقعیت شعری واقعیت و دنیایی زبانی است که شاعر با کاربرد دلالت‌های آشکار و پنهان واژه‌ها به وجود می‌آورد تا بتواند نگاه و فضای ویژهٔ خود را در پیکره بندی زبانی شعر تجلی بخشد». *(نیکبخت، ۱۳۸٦: ۱۵۷)*

درونمایهٔ شعر ابهام است که در بستری از تاریکی، خرابی، ا ندوه، گنگی، خفقان و استیصال به نمایش در می‌آید و ابهامی که در سرشت این شعر نهفته است، برساختهٔ تباین و تنشی است که شاعر در تمام اجزاء و کنش‌های شعر ایجاد می‌کند و مدام خواننده را در برزخ میان گفتن و نگفتن یا دانستن و ندانستن می‌گذارد.

شعر در شب و با صدایی نامفهوم شروع می‌شود که اگر شب را نشانی از تاریکی و ابهام بدانیم در می‌یابیم که ازآغاز، واژه‌ها در خدمت درونمایهٔ شعر قرار گرفته‌اند. از طرفی شاعر در پایان سطر اول، کلمهٔ «امشب» را آورده است؛ یعنی می‌خواهد به خواننده بفهماند که این صدا صدای غیر متعارفی است که امشب به گوش می‌رسد و در شب‌های دیگر چنین نبوده

است و شاید به همین دلیل توجه شاعر را به خود جلب کرده است واین غیر متعارف بودن خود عامل ابهام بیشتر است.

کلمهٔ «ری را» اگرچه در واژه نامهٔ طبری دارای معانی متعددی است اما بنابرشواهد درون متنی و با استناد به بیشتر پژوهش‌هایی که تاکنون صورت گرفته، صوت است. *(رک. پورنامداریان، ۱۳۸۹ : ٤٠٧-٤٠٤ ؛ نگاهی به شعر نیما، ۱۳۷۳ :۲۰-۱۸)* این کلمه که دارای مصوت‌های بلند «ای» و«آ» است به همراه سه نقطهٔ بعد از آن، به بهترین وجهی این صدا را به صورت کشدار و پر طنین در طول شعر منتشرمی کند و ابهام را در کل شعر می‌پراکند. در واقع شاعر با این شگرد (یعنی استفاده از صوتِ گنگِ مرکب از دو هجای کشیده) حسّ‌های شنیداری مخاطب را از آغاز شعر تحریک می‌کند تا فعالانه و نه منفعل و بی تفاوت ماهیت صدا را جستجو کند. نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که در طول شعر، متن از دو بخش تشکیل شده است: یک جملهٔ خبری که خواننده را کنجکاو و در ضمن امیدوار می‌کند تا گمان برد که شاعر می‌خواهد پرده از رازی بردارد؛ مثل: «ری را... صدا می‌آید امشب» و گزاره‌هایی که بلافاصله در ردّ گزارهٔ اول و برای به چالش کشیدن مخاطب و منجر شدن به ابهام بیشتر می‌آید که البته آیرونی برجستهٔ شعر هم همین است؛ یعنی درست درجایی که خواننده در انتظار شنیدن پاسخ شاعر است نه تنها پاسخی دریافت نمی‌کند بلکه بر ابهام او افزوده می‌شود وتوقع او بر آورده نمی‌گردد. (آیرونی زمانی ایجاد می‌شود که خواننده معنای یک گزاره را بر خلاف آنچه شاعر به ظاهر گفته است، استنباط می‌کند و مقصودی بر عکس آنچه در شعر بیان شده است را به شاعر نسبت می‌دهد.) *(پاینده، ۱۳۸۵: ٤٨)*

با نگاهی به بند اول شعر می‌بینیم که در پاسخ به سطر اول، سطر «از پشت کاچ که بند آب/ برق سیاه تابش تصویری از خراب/ بر چشم می‌کشاند» می‌آید؛ یعنی جایی پشت کاچ‌ها یا جایی که جنگل تمام می‌شود و رفته رفته مزارع پدیدار می‌گردند و در آنجا بنداب‌هایی هست که آبِ مانده در آنها تصاویر را به صورت مخدوش و خراب شده به چشم ما می‌رساند. واضح است که خواننده از ترکیب‌هایی مثل پشت کاچ (که اشاره به محل مشخصی ندارد) ، برق سیاه تاب (که یک ترکیب متناقض نما و آشنایی زداست) و تصویر خراب که هیچ یک حاوی معنایی گویا، واضح و نیز دارای تصویری روشن نیست،

متوجه متناقض نمایی (پارادوکس) این بند ازشعر می‌شود؛ یعنی اگر چه شاعر نشانی محل صدا را می‌دهد اما این نشانی جای مشخصی را به ذهن متبادر نمی‌کند. در کنار این آیرونی، تا به اینجا تاریکی و ویرانی نیزدر پسِ تمام واژه‌ها چشم می‌دراند؛ یعنی واژه‌ها طوری با یکدیگر هم آیی یا تناسب دارند که گویی شاعر همهٔ این واژه‌ها و صناعات را برای بازسازی تصویری گنگ یا فضایی هولناک دست چین کرده است.

در ادامه دوباره شاعر گزاره‌ای خبری می‌آورد تا به مخاطب گیج شده، احساس خوشایندی از یافتن و حل معما بدهد: «گویا کسی است که می‌خواند ...» اما در گزاره‌های بعدی خط بطلانی بر این حس می‌کشد و بلافاصله می‌گوید : «اما صدای آدمی این نیست» خوانندهٔ شعر در حالی که هنوز مصوت‌های بلند «ری» و «را» را در شبی تاریک از پشت کاچ و از دور دست جنگل می‌شنود از خود می‌پرسد: پس این صدا چیست که دیگر آرام مرا هم ربوده است ؟! و شاعر در حالی که هنوز هم قصد بر ملا کردن ماهیت صدا را ندارد در توضیح اینکه چرا این صدا، صدای آدمی نیست با لحن دانای کل، تجربه‌های دیرین خود را از آوازهای آدمیان بیان می‌کند. از طرفی سلبِ مانندگی این صدا به صدای انسان تکرار تباینِ محوری شعر است که به تنشی تازه منجر می‌شود.

در این بخش واج آرایی صامت «ش» /ʃ/ در پس زمینهٔ شعر، مخاطب را به سکوت و گوش کردن به تنها صدای مبهم شب یعنی«ری را ...» دعوت می‌کند. گویی شاعر انگشت بر دهان خود گذاشته و با آوردن شین‌های پیاپی در کلمات «هوش ربا»، «شنیده‌ام»، «گردش » و «شبانی سنگین »، مخاطب را به سکوت و تمرکز بر این صدا فرا می‌خواند و اینچنین حسّ‌های شنیداری خواننده دوباره فعال می‌شود. همچنین با آوردن ترکیباتی مثل «شبانی سنگین» و «ز اندوه‌های من سنگین‌تر»، ثقل اندوه ته نشین شده در درونش را به خواننده منتقل می‌کند، هم به لحاظ استفاده از صفت «سنگین» برای «اندوه» و «شب» و هم به جهت آنکه «بسامد همخوان‌های سایشی لثه‌ای یعنی «س» /s/ و «ز» /z/ به همراه واج «ش» /ʃ/ ، نگرانی، اضطراب، افسردگی، دلمردگی، رنجش و حسرت را بیان می‌کند.» *(قویمی،۱۳۸۳: ۶۰و ۶۱)*

از طرف دیگر درسطر«و آوازهای آدمیان را یکسر/ من دارم از بر» واکه‌های «آ» (a) و «اَ» (α) هر یک شش بارتکرار شده است که «این واکه‌ها (واکه‌های درخشان) برای بیان

صداهای بلند، هیاهو وهمهمه مثل صوتِ پر اوج موسیقی یا غریو جمعیت بکار می‌رود.» *(قویمی،۱۳۸۳: ۳۱)* و به طور ضمنی اِالقاء کنندهٔ همهمه و غریو جمعیتی است که در قایق می‌خوانند.

در این بند اگر کلمه‌های «قایق» و «دلتنگ »را به صورت صفت و موصوف بخوانیم (با توجه به اینکه درمجوعهٔ کامل اشعار نیما که به وسیلهٔ سیروس طاهباز تدوین شده، در این سطر از ویرگول استفاده نشده است.) به ترکیب قایقِ دلتنگ می‌رسیم که در این صورت، شاعر با تغییر در محور جانشینی و ساختن تصویر قایقِ دلتنگ (مجازاً به معنای کوچک) بر دریایی مهیب که گویی هم اکنون از برابر چشم خوانندهٔ شعر ردّ می‌شود هم بر هولناکی فضا می‌افزاید و هم باعث می‌شود که حسّ‌های دیداری خواننده فعال شود. در واقع شاعر با استفاده از ویژگی‌های دیداری و شنیداری از دلالت‌های گوناگون واژه‌ها برای خلق فضای ویژهٔ خود کمک می‌گیرد.

اما اگر در بین قایق و دلتنگ کاما در نظر بگیریم (چنانکه در قرائت شاملو از شعر نیما «یک شب درون قایق ، دلتنگ» تلفظ شده است.) دلتنگ صفت آواز آدمیان است که با هیبت دریا، تناسب معنایی زیبایی دارد. انتخاب ترکیب «هیبت دریا» (به جای ترکیبهای متعارفی مثل آرامش دریا یا زیبایی دریا و...) که تمام هولناکی و خشونت دریا را با یک ترکیب دو کلمه‌ای به ذهن متبادر می‌کند. مثل کوبه‌ای برذهن مخاطبِ گیر کرده، در شب تاریک شاعر فرود می‌آید تا از خود بپرسد مگر آن آواز چه بوده یا مگر آن دلتنگی تا چه پایه بوده که از تأثیرش شاعر هیبت دریا را در خواب می‌بیند؟ که البته باز هم شاعر او را درگیر با این سؤال وا می‌گذارد و به بخش پایانی شعر می‌رود؛ زیرا وقتی شاعر از نمونه‌ای از آوازهای به یاد مانده اش سخن می‌گوید و در واقع از حافظه اش کمک می‌گیرد تا دلایلی را برای صدای آدمی نبودن این صوت بر شمارد، آنقدر موجز و مبهم این آوازها را به خودش یاد آور می‌شود که چیزی دستگیر خواننده نمی‌شود و معلوم نیست که می‌خواهد خواننده را در خاطره اش شریک کند و به این وسیله به او توضیحاتی ارائه کند یا می‌خواهد همچنان او را در ابهام خود باقی بگذارد؟! باز هم آیرونی، تباین میان گفتن و نگفتن ودر نهایت تنش! یعنی شاعر آنچنان تباین و تنشی را در شعر ایجاد می‌کند که به چند لایه‌ای شدن شعر و تأویل‌ها و تفسیرهای گوناگون آن منجر می‌شود.

«ری را. ری را .../ دارد هوا که بخواند/ در این شب سیا» آوردن کلمهٔ «ری را» در بند آخر، فلاش بکی است به ابتدای شعر که تیز هوشی شاعر را برای استفاده از شگردهای زبانی نشان می‌دهد، گویی از آغاز تا به اینجا که این گفتگوها میان او و خوانندهٔ شعردر جریان بوده است، این صدا مثل آهنگ زمینهٔ متن، لاینقطع ادامه داشته و هنوز هم شنیده می‌شود. از تباین و تنش که بگذریم بارزترین شاخصهٔ این شعر آهنگ طبیعی زبان آن است؛ یعنی شاعر، موسیقی طبیعی کلام را با فضای درونی شعر و نیازهای طبیعی هر بخش آن هماهنگ کرده است. در تمام این بخش‌ها لحن شاعر و موسیقی شعر حساب شده و مطابق با فضای ذهنی شاعر است و همین لحن و موسیقی مناسب به همراه استفاده از ترکیبات لغوی مبتنی بر فضای هر بخش وتباین، تنش و آیرونی موجود در کل شعر، وحدت انداموار آن را حفظ کرده است.

در ادامهٔ شعر باز شاعر، بازی کلامی خود را از سر می‌گیرد و تناقض و تنشی که در تمام شعر وجود داشته را به نمایش می‌گذارد؛ یعنی آوردن گزاره‌ای خبری که برای آخرین بار این امید را در خواننده ایجاد می‌کند که گویا می‌خواهد پرده از راز صاحب صدا بردارد: «دارد هوا که بخواند ...» و به دلیل آنکه کلمهٔ «هوا» ایهام دارد، هم به معنای هوای آن دارد که بخواند است و هم تصویر باز شدن دهان و هوا گرفتن برای آغاز کلام را منتقل می‌کند. اما باز هم مخاطب، مبهوت و سرگردان از آیرونی قدرتمند شعر برجای خود میخکوب می‌شود ؛ چرا که

«او نیست با خودش
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.»

همانطور که دیدیم شعر با جملهٔ «ری را صدا می‌آید امشب» آغاز و با سطر «او رفته با صدایش/ خواندن نمی‌تواند» تمام می‌شود و این در حالی است که در پایان سطرآخر نقطه گذاشته شده است؛ یعنی پایان جملهٔ خبری و پایان ابهام و نادانی، پس اگراو با صدایش رفته و خواندن نمی‌تواند و این یک گزارهٔ خبری است، چرا امشب صدای «ری را» می‌آید؟ و این همان تنشی است که در تمام اجزاء، ا شیاء و کنش‌های شعر وجود دارد. همینطور در بند دوّم می‌گوید: «اماصدای آدمی این نیست» و سپس در بند آخر می‌گوید:

«او نیست با خودش/ او رفته با صدایش»؛ یعنی با وجود دلایلی که در متن برای صدای آدمی نبودن این صوت آورده است، در بند آخر برای صاحب صدا از ضمیر «او» یاضمیر سوم شخص مفرد که برای انسان به کار می‌رود، استفاده کرده است. شاید به این دلیل که بنا بر نشانه‌های آمده در متن این آوای گنگ به صدای آدمیان نمی‌ماند. چون فاقد نظم هوش ربای آوازهای آدمیان است وبیشتر شبیه صدای کسی است که هوای خواندن دارد اما نمی‌تواند؛ چراکه با خودش نیست و به همراه صدایش رفته است. همین میل به خواندن داشتن و نتوانستن، القاء کنندهٔ مفهوم گنگی یا لالی است که مبیّن یکی دیگر از مفاهیم محوری شعر یعنی «خفقان» است. استفاده از عبارت متناقض نمای «او نیست با خودش » می‌تواند اشاره به بیخودی یا مسخ شدگی و یا حتی مرگ داشته باشد که با لایهٔ زیرین محتوایی اثر که استیصال، گنگی وخفقان است پیوندی ظریف دارد.

آوردن صفت «سیا» برای شب که کاربرد عامیانهٔ کلمهٔ «سیاه» است علاوه برآنکه به خاطر هم قافیه بودن با کلمهٔ «اما» زنگ قافیه و موسیقی کناری شعر را تأمین می‌کند، به دلیل آنکه در ذات واژهٔ شب سیاهی مستتر است تاریکیِ آن را به بالاترین درجه می‌رساند و بر عمق سیاهی پیرامون شاعر دلالت دارد. همچنین در سطر«خواندن نمی‌تواند» چهار بار استفاده از همخوان «ن» (n) و یکبار استفاده از همخوان «م» (m) حاکی از نا امیدی و نا خشنودی شاعر است؛ چرا که «همخوان‌های خیشومی («ن» (n) و «م» (m) در زبان فارسی اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آنها هوا از راه بینی خارج می‌شود . بنابراین، این واج‌ها اغلب صدایی شبیه نق نق آهسته دارند، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی وعدم رضایت را تداعی می‌کنند». *(قویمی، ۱۳۸۳: ٤٩)* و «همچنین همخوان‌های خیشومی در عین حال بیانگر ناتوانی و درماندگی هستند و نیز تأنی و سستی و رخوت». (همان، ۵۰) در واقع نیما فقدان جوش و خروش و جنبش و نوعی احساس استیصال، گنگی و تسلیم در تاریکی و نا امیدی را در پایان شعر خود به نمایش می‌گذارد.

از بند پایانی شعر در می‌یابیم که این شعر در واقع کوششی برای رفع ابهام و تاریکی نیست بلکه شاعر با رفتار خاص خود با زبان سعی در برجسته سازی ابهام به عنوان درونمایهٔ اثر داشته است. گویا شاعر با گزینش واژگانیِ دقیق (مثل انتخاب صفت هیبت برای دریا، یا دلتنگ برای قایق و یا ترکیب‌های متناقض نمایی مثل برق سیاه تاب و ....) یا

با گزینش آواهایی مناسب (مثل استفاده از واکه‌های درخشان برای القاء غریو جمعیت و...) و یا با بکارگیری موسیقی هماهنگ با فضای هر بخش از شعر و همچنین به وسیلهٔ صدای مبهمی که در پس‌زمینهٔ شعر طنین انداز است و ماهیت آن به درستی روشن نیست، تاریکی و ابهامی را که در محیط اطرافش احساس می‌کرده، در بافت شعر نشانده است. ابهامی که ویژگی ذاتی شعر است و تبدیل به خاصیتی بافتاری شده است؛ یعنی چنان با بافت شعر آمیخته است که قابل تفکیک از آن نیست، سپس شاعر با توسّع بخشیدن به این ابهام در تصویرهای متنوع اما همگون، توانسته است تاریکی، خرابی، نا امیدی، نادانی، استیصال وخفقان حاکم بر محیطش را ترسیم و در پیکرهٔ زبانی منسجم و ساختار مندی به مخاطب منتقل نماید.

نتیجه

خوانش فرمالیستی این شعر اگرچه منطبق بر هیچیک از خوانش‌های منتقدانهٔ ذکر شده در مقدمه نیست اما می‌تواند در تأیید تک تک آنها باشد؛ به بیان دیگر با برخوردی مو شکافانه با متن شعر و کشف شگرد و صناعتی که نیما در این شعر به کار برده است، در می‌یابیم که با متنی چند لایه و در عین حال در هم تنیده و یکپارچه مواجهیم. در واقع شاعر برای عینیت بخشیدن به فضای ذهنی ویژهٔ خود، با کمک گرفتن از دلالت‌های گوناگون واژه‌ها وابزارهای متنوع زبانی و موسیقایی و با استفاده از معماری دقیق و با شگردهایی همچون تنش، تباین، تناقض، آیرونی و سایرصناعاتی که شرح آن گذشت از توصیف نثری فاصله گرفته و به توصیف شعری نزدیک شده و به پیکرهٔ زبانی تازه و منسجمی دست یافته است که تأویل‌ها و تفسیرهای گوناگونی را بر می‌تاباند.

در این شعر همهٔ اجزاء و عناصر برای ایجاد فضایی یکپارچه در تناسب با یکدیگر و دارای پیوندی درونی هستند و شاعر با ایجاد تنشی دائمی میان دانستن و ندانستن یاگفتن و نگفتن به آیرونی قدرتمندی در ساختار شعردست یافته است و این آیرونی به همراه شگردهای دیگری مانند استفاده از آهنگ طبیعی کلام، بکارگیری تصویرهای مناسب و استفاده از اثر القایی واج‌ها و واکه‌ها و... توانسته است، درونمایهٔ شعر را برجسته و به مخاطب شعر منتقل نماید و این همه با قائم به ذات دانستن اثر و تنها به کمک مؤلفه‌های

درون متنی و با استناد به روابط متقابل عناصر و آحاد اثر بدست آمده است. در واقع در این خوانش بدون کمک گرفتن از عناصر بیرون از متن و تنها با برخوردی موشکافانه با آحاد اثر به شبکهٔ واژگانی آن دست یافتیم و سپس با تحلیل شبکهٔ واژگانی شعر و با رمزگشایی از تناسب‌ها و تقابل واژه‌ها و ویژگی‌های دیداری و شنیداری آنها و تصاویری که برای عینیت بخشیدن به فضای ذهنی شاعر آفریده‌اند، دریافتیم که صناعت اصلی و محوری شعر ابهام است. ابهامی که در لایه‌های زیرینِ اثر مفاهیمی همچون تاریکی، استیصال، نا امیدی، گنگی و اختناق را القاء می‌نماید.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۹۱). **ساختار و تأویل متن**. چ۱۴. تهران: مرکز

۲. اسحاقیان، جواد. **رویکرد نقد نو به جزیره سرگردانی؛ ساربان سرگردان، سیمین دانشور**. در مرور ادبیات ایران، http://www.morur.ir/article

۳. ایگلتون، تری. (۱۳۸۸). **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. چ ۵. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز

۴. براهنی، رضا. (۱۳۸۰). **طلا در مس**. تهران: زمان

۵. پاینده، حسین (۱۳۸۳). **تباین و تنش در ساختار شعر نشانی**. در نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. دوره ۴۷. شماره مسلسل ۱۹۲. صص۱۹۵-۲۱۲

۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). **خانه‌ام ابری است**.چ۳. تهران: مروارید.

۷. تایسن، لیس. (۱۳۸۷). **نظریه‌های نقد ادبی**. ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. زیر نظرحسین پاینده. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین

۸. حسن لی، کاووس. (۱۳۸۷). **بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل**. درفصلنامه نقد ادبی. دوره۱. شماره ۲. صص۲۹-۳۸

۹. ساداتی، سید شهاب الدین.(۱۳۸۸). **شعرمهتاب از دیدگاه نقد نو آمریکایی**. کتاب ماه ادبیات. شماره۱۴۶. صص ۱۳۱-۱۵۳

۱۰. ساداتی، سید شهاب الدین. (۱۳۸۷). **نقد و بررسی کتاب «بهشت گمشده» سیمین دانشور از دیدگاه نقد فرمالیستی**. درکتاب ماه ادبیات. شماره ۱۳. پیاپی ۱۲۷. صص ۶۶-۷۱

۱۱. شایگان فر، حمید رضا. (۱۳۹۰). **نقد ادبی**. چ۴. تهران: نشردستان

۱۲. سپه وندی، مسعود. (۱۳۹۱). **تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ**. در فصلنامهٔ پژوهشی زبان و ادب فارسی. دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج.سال چهارم. شماره۱۱. صص ۵۵-۷۴

۱۳. فلکی، محمود. (۱۳۷۳). **نگاهی به شعرنیما**. تهران: نیلوفر

۱۴. قویمی، مهوش. (۱۳۸۳).**آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث**. تهران: هرمس

۱۵. کسرایی، سیاوش. **در هوای مرغ آمین**. (۱۳۸۲). تهران: نادر.

۱۶. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۸). **باغ در باغ**. چ۳. تهران: نیلوفر

۱۷. نیکبخت، محمود. (۱۳۸۶). **اوج صناعت شعری نیما**. درجنگ پردیس (فصلنامه زبان و ادبیات). شماره ۲و ۳. صص ۱۵۱-۱۶۶

۱۸. هانس، برتنس. (۱۳۸۳). **مبانی نظریه‌های ادبی**. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۱۹. یوشیج، نیما. (۱۳۸۹). **مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج**. به کوشش سیروس طاهباز . تهران: نگاه