



A Formalist Analysis of Amir Khusrow Dehlavi's Ghazals in the Illustrated Manuscript of 966 AH

Zahra Labbafiyani yazd ¹, Mahmoud Sadeghzadeh ^{*2}, Seyed Hossein Shahab Razavi ³

¹ Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. zahra.labbafiyani@yahoo.com

^{*2} (Corresponding author) Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

³ Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. hosseinshahabrazavi@yahoo.com

Article Info

Research Article

Issue 54

Volume 21

Page 502 to 518

Submission Date: 2021/02/02

Review Date: 2021/05/10

Acceptance Date: 2021/06/29

Publication Date: 2024/06/21

Keywords

Formalism,
Language,
Music,
Amir Khusrau Dehlavi,
Structuralism.

Cite this article

Labbafiyani yazd, Z., Sadeghzadeh, M. and Shahab Razavi, S. H. (2024). A Formalist Analysis of Amir Khusrow Dehlavi's Ghazals in the Illustrated Manuscript of 966 AH. *Islamic Art Studies*, 21(54), 502-518.

 [dori.net/dor/20.1001.1.
***** ***/](https://doi.org/10.22034/IAS.2021.271731.1531)

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.
.2021.271731.1531](https://doi.org/10.22034/IAS.2021.271731.1531)

ABSTRACT

Formalist criticism is among the dynamic critical approaches that, by distancing itself from extratextual perspectives and focusing on intratextual mechanisms and the analysis of literary creations, liberates literary poetics from dependence on other branches of human knowledge. It directs the attention of researchers and critics toward *literariness*—the artistic essence—or, in other words, the explication of the aesthetic dimensions of literary works. Given the prevalence of formalist studies in literary criticism in recent decades, this article aims to examine a ghazal by Amir Khusrau Dehlavi through library research and a descriptive-analytical method within a formalist framework, addressing its linguistic, phonetic, thematic, metrical, and aesthetic features.

In this study, the form and structure of a ghazal by Amir Khusrau Dehlavi—with the following opening verse—are reinterpreted through intratextual markers:

*The cloud rains, and I am parted from my beloved—
How can I bear, on such a day, to be severed from my heart's companion?*

The foundational motif of this ghazal, in its vertical structure, is "separation from the beloved," wherein themes of movement, passage, transition, transformation, and departure unfold and flow across all couplets from beginning to end. The interconnectedness of these verses creates an organic structure. Traces of formalism can also be observed in the illustrations of Amir Khusrau Dehlavi's illuminated manuscript.

Research Objectives:

1. A formalist analysis of Amir Khusrau Dehlavi's ghazals.
2. A formalist analysis of the illustrations in Amir Khusrau Dehlavi's illuminated manuscript.

Research Questions:

1. What are the defining characteristics of Amir Khusrau Dehlavi's ghazals?
2. What aesthetic features are present in the illustrations of Amir Khusrau Dehlavi's illuminated manuscript?

Introduction

Amir Khusrau Dehlavi (651–725 AH), the eloquent "parrot of India," stands among the most celebrated Persian poets and the greatest literary figure of the Indian subcontinent, often referred to as the "Saadi of Hindustan." Though proficient in various poetic and prose forms, his masterpiece lies in his ghazals, which seamlessly blend refined diction with precise meaning. "Amir Khusrau's style may be regarded as the precursor to the Indian style [Sabk-i Hindī], though his ghazals largely follow Saadi's model" (Nafisi, 1381 SH: 17). Despite the growing scholarly focus on structuralism in recent decades, little attention has been paid to the language of Amir Khusrau's ghazals from a formalist perspective—even as he, more than his contemporaries or successors, prioritized *form*. Formalists argue that the artist's task is solely to create form, and the task of form is nothing but possibilities and associations (Shafi'i-Kadkani, 1386 SH: 37). Thus, the artist's use of language diverges from conventional usage, resisting the conceptual limitations of ordinary speech. Amir Khusrau exemplifies this artistic defiance, employing literary language in profoundly innovative ways. His ghazals, rich in overt and latent structural artistry, offer fertile ground for formalist interpretation and critique.

Numerous Persian works have explored formalist theory and its application to literary texts, most notably Shafi'i-Kadkani's *The Music of Poetry* (1358 SH), which avoids terminological jargon and instead grounds its analysis in the essence of formalism, using indigenous literary terminology. Kurosh Safavi's *From Linguistics to Literature* (Vol. I, 1371 SH; Vol. II, 1380 SH) further examines formalist themes through a linguistic lens. Hossein Payandeh addresses this approach in *Literary Criticism and Democracy* (1381 SH) and in numerous translated and original articles. Sirus Shamisa's works—including *Literary Criticism* (1391 SH), *A Look at Sohrab Sepehri* (1373 SH), and *A Look at Forugh Farrokhzad* (1374 SH)—also provide invaluable insights into formalist critique. Other notable contributions include Taslimi's *Literary Criticism and Its Applications in Persian Literature* (1388 SH) and Tavousi's *The Art of Formalism: Reflections on Formalism and Its Application in Contemporary Persian Poetry* (1391 SH). Bashiri and Khajeh-Giri, in their article "A Formalist Analysis of Three Ghazals by Sanā'i, Emphasizing the Theories of Grammon and Jakobson," posit that textual coherence arises from intratextual relationships.

This study adopts a descriptive-analytical method. The first step involved engaging directly with primary sources and the foundational theories of early 20th-century formalists, comprehensively translated in key texts and available through reputable online databases—such as works by Raman Selden, Irena Makaryk, Charles Bressler, and others. The subsequent critical task was selecting a ghazal by Amir Khusrau

Dehlavi that could serve as a case study for applying Russian formalist theory. Detailed documentation of this selection appears in the following section.

Conclusion

Formalism shifts literary analysis from authorial intent to textual primacy, elevating language—as a system encompassing phonetic, aesthetic, and musical dimensions—to paramount importance. In the examined ghazal, the interplay of diction, refrain (*radīf*), imagery, rhythm, and aesthetic elements coalesces into an artistic unity (the "concept-in-form"), rescuing the poem from fragmentation and bestowing it with organic coherence. Every component—lexical, auditory, and visual—revolves around a singular theme. Amir Khusrau's masterful deployment of rhetorical precision, meter, and refrain yields a seamless structure. The ghazal's harmony, achieved through linguistic, sonic, and aesthetic synergy, ensures the poet's success in conveying melancholic emotion to the audience. Linguistically, the use of negatively charged lexemes and their semantic interconnections; rhythmically, the deliberate choice of a heavy, elongated meter (*fā'ilātun*); and literarily, imagery consonant with the content—all paint a space saturated with grief and longing. Subtler yet equally impactful is the ghazal's intimate, conversational tone, imbued with raw emotion, which permeates the poem's form and structure at every level.

References

- Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms* (M. Shahsavari, Trans.). Tehran: Farhang. [In Persian].
- Ahmadi, B. (1993). *Structure and Interpretation of Text: Vol. 1, Semiotics and Structuralism* (2nd ed.). Tehran: Markaz. [In Persian].
- Atuni, B. (2003). "Defamiliarization in Hafez's Ghazal." *Hamshahri Newspaper*, No. 3299, 1 February, Literature Supplement. [In Persian].
- Bertens, H. (2004). *Literary Theory: The Basics* (M. R. Abolghasemi, Trans.). Tehran: Mahi. [In Persian].
- Chekhov, A. (2013). *The Seagull* (K. Fani, Trans., 2nd ed.). Tehran: Qatreh. [In Persian].
- Dehlavi, A. (1982). *Divan* (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Javidan. [In Persian].
- Fotouhi, M. (2016). *The Rhetoric of Image*. Tehran: Sokhan. [In Persian].

- Fouladi, A. (2008). "Pivotal Criticism: A Method for Formalist Analysis of Poetry." *Literary Criticism Quarterly*, 1(3), 137–163. [In Persian].
- Hasan, R. (1985). *Method in Structural Linguistics*. Oxford University Press.
- Hassanli, K. (2003). *Forms of Innovation in Contemporary Iranian Poetry*. Tehran: Sales. [In Persian].
- Hassanli, K. (2008). "A Formalist Re-reading of a Ghazal by Bidel." *Literary Criticism*, 1(2), 8–29. [In Persian].
- Karami, M. H., & Moradi, M. (2016). "The Influence of Content on Meter Selection in Pre-Mongol Persian Qasidas." *Literary Arts*, 8(4), 17–32. [In Persian].
- Koopal, A. (2012). "The Inefficacy of Formalism in Contemporary Literary Criticism." *Literary Research Quarterly*, 9(36–37), 165–185. [In Persian].
- Mogaddam, B. (1999). *Dictionary of Literary Criticism Terms*. Tehran: Fekr. [In Persian].
- Mukarovsky, J. (1994). *Standard Language and Poetic Language* (A. Akhavan, Trans., Vol. 2). Isfahan: Ketab-e Sher. [In Persian].
- Nafisi, A. (2002). *Nafisi Dictionary* (3rd ed.). Tehran: Moin. [In Persian].
- Nasir al-Din Tusi, M. (1988). *Asas al-Iqtibas*. Tehran: University of Tehran. [In Persian].
- Payandeh, H. (2006). *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Niloufar. [In Persian].
- Pournamdarian, T. (2002). *Journey in the Mist*. Tehran: Negah. [In Persian].
- Raeisi-Bahan, M. (2009). "Rhetorical Elements in Amir Khusrau Dehlavi's Poetry." *Peyk-e Noor*, 7(1), 47–58. [In Persian].
- Shafi'i-Kadkani, M. R. (1987). *The Poet of Mirrors*. Tehran: Agah. [In Persian].
- Shafi'i-Kadkani, M. R. (1998). *Imagery in Persian Poetry* (3rd ed.). Tehran: Agah. [In Persian].
- Shafi'i-Kadkani, M. R. (2004). *Periods of Persian Poetry* (2nd ed.). Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Shafi'i-Kadkani, M. R. (2007). *The Music of Poetry* (10th ed.). Tehran: Agah. [In Persian].
- Shafi'i-Kadkani, M. R. (2012). *The Resurrection of Words*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Shamisa, S. (2007). *Literary Criticism* (2nd ed.). Tehran: Mitra. [In Persian].

Safavi, K. (1994). *From Linguistics to Literature: Vol. 1, Poetry*. Tehran: Markaz. [In Persian].

Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Sureh-ye Mehr. [In Persian].

Todorov, T. (2006). *Theory of Literature: Texts by the Russian Formalists* (A. Taahi, Trans.). Tehran: Akhtaran. [In Persian].

Vahidian-Kamyar, T. (2004). "The Remarkable Features of Persian Prosody." *Specialized Quarterly of Persian Literature*, Islamic Azad University of Mashhad, 1–2, 19–34. [In Persian].

Zarrinkoob, A. (1978). *Aristotle and the Art of Poetry*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Zarrinkoob, A. (2010). *With the Caravan of Halleh* (3rd ed.). Tehran: Asatir. [In Persian].

Zolfaghari, M., et al. (2018). "A Formalist Analysis of Hooshang Ebtehaj's *Arghavan* in Language, Music, and Aesthetics." *Literary Arts*, 10(3), 31–48. [In Persian].



بررسی فرمالیستی غزلیات امیر خسرو دهلوی در نگاره‌های نسخه خطی مصور سال ۹۶۶

زهرا لبافیان یزد^۱ ID، محمود صادق‌زاده^۲ ID*، سید حسین شهاب‌رضوی^۳ ID

^۱ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران، zahra.labbafiyani@yahoo.com

^۲ دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران، sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

^۳ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

چکیده

نقد فرمالیستی از جمله رهیافت‌های انتقادی پویایی است که با دوری جستن از رویکردهای فرامتنی و تمرکز بر سازوکارهای درون‌متنی و تحلیل آفرینش‌های ادبی، بوطیقای ادبی را از وابستگی به سایر شاخه‌های دانش بشری رها ساخته و تأمل در ادبیت یا جوهر هنری و به عبارتی تبیین ابعاد زیباشناختی آثار ادبی را مدنظر محققان و منتقدان قرار داده‌است. باتوجه به رواج پژوهش‌های صورت‌گرایی در نقد آثار ادبی در دهه‌های اخیر، این مقاله در نظر دارد با بررسی غزلی از امیر خسرو دهلوی بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی، تحلیلی در چشم‌اندازی صورت‌گرایانه، به مختصات و امتیازات زبانی، آوایی، محتوایی، وزنی و زیبایی‌شناختی این غزل بپردازد. در این جستار شکل و ساختار غزلی از امیر خسرو دهلوی با مطلع زیر به یاری نشانه‌های درون‌متنی بازخوانی شده است:

ابر می‌بارد و من می‌شوم از یار جدا
چون کنم دل به چنین روز ز دلدار جدا
بن‌مایه این غزل در ساختار عمودی «فراق معشوق» است که مضمون حرکت، عبور، گذر، دگرگونی و رفتن در همه بیت‌های غزل از آغاز تا پایان گسترش یافته و جریان پیدا کرده است و پیوندی که میان ابیات این غزل دیده می‌شود ساختاری اندام‌وار را پدید آورده است. فرمالیست را می‌توان در نگاره‌های نسخه مصور امیر خسرو دهلوی نیز مشاهده کرد.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی فرمالیستی غزلیات امیر خسرو دهلوی.
۲. بررسی فرمالیستی نگاره‌های نسخه مصور غزلیات امیر خسرو دهلوی.

سؤالات پژوهش:

۱. غزلیات امیر خسرو دهلوی دارای چه مختصاتی است؟
۲. نگاره‌های نسخه مصور امیر خسرو دهلوی دارای چه مختصات زیبایی‌شناختی است؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۴

دوره ۲۱

صفحه ۵۰۲ الی ۵۱۸

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۴

تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی

فرمالیسم،
زبان،
موسیقی،
امیر خسرو دهلوی،
ساخت‌گرایی.

ارجاع به این مقاله

لبافیان یزد، زهرا، صادق‌زاده، محمود، & شهاب‌رضوی، سیدحسین. (۱۴۰۳). بررسی فرمالیستی غزلیات امیر خسرو دهلوی در نگاره‌های نسخه خطی مصور سال ۹۶۶. مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۴)، ۵۱۸-۵۰۲.



dor.net/dor/20.1001.1.1735708.1403.21.54.7.3



dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.21731.1521

مقدمه

امیر خسرو دهلوی (۶۵۱-۷۲۵) طوطی زبان‌آور هند از شاعران بنام پارسی‌گوی و بزرگ‌ترین شاعر شبه‌قاره هند امیر خسرو است که برخی وی را «سعدی هندوستان» نامیده‌اند. هرچند در گونه‌های مختلف شعر و نثر مهارت داشت، اما شاهکار ادبی وی غزلیات است که واژگان سلیس و معانی دقیق را با هم در خود آمیخته است. «سبک امیر خسرو را می‌توان طلیعه سبک هندی دانست که در بیشتر غزل پیرو سعدی بود (نفیسی، ۱۳۸۱: ۱۷). با وجود روند روبه‌رشد پژوهش پیرامون ساختگرایی در دو دهه اخیر، کوشش قابل توجهی در زمینه زبان غزلیات امیر خسرو دهلوی از دیدگاه فرمالیسم صورت نگرفته است؛ درحالی‌که امیر خسرو بیش از شاعران هم عصر یا بعد از خود به «فرم» توجه دارد. از دیدگاه شکل‌گرایان وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه فرم هم چیزی جز احتمالات و تداعی‌ها نیست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۷). بنابراین نحوه به‌کارگیری زبان توسط هنرمند با نوع به‌کارگیری آن از سوی دیگران متفاوت است و هنرمند سعی دارد تا اسیر محدودیت مفهومی زبان عادی نشود. امیر خسرو یکی از شاعران هنرمندی است که زبان ادبی را به شکلی متفاوت به‌کار گرفته است. در غزلیات امیر خسرو به‌دلیل سرشاربودن ارتباطات ساختاری آشکار و نهان هنری، بیشترین قابلیت‌ها برای تفسیر و نقد صورت‌گرایی زبان وجود دارد.

تاکنون نوشته‌های فارسی فراوانی درباره نظریه فرمالیسم و ویژگی‌های آن و اعمال این نظریه بر متن ادبی خاص انتشار یافته است که بی‌تردید یکی از مهم‌ترین آن‌ها کتاب موسیقی شعر شفیعی‌کدکنی (۱۳۵۸) است. این کتاب از ورود به حوزه الفاظ و اصطلاحات پرهیز کرده و براساس جوهر نظریه فرمالیسم و با بهره‌گیری از زبان و تعبیرهای علوم ادبی بومی، تحلیل‌های دقیقی ارائه داده است. کوروش صفوی نیز در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» جلد یکم (۱۳۷۱) و جلد دوم در سال (۱۳۸۰) مباحث فرمالیستی را با توجه به رویکرد زبان‌شناسیک دنبال کرده است. همچنین حسین پاینده در بخشی از کتاب «نقد ادبی و دموکراسی» (۱۳۸۱) و در تألیف و ترجمه مقالات متعدد به این رویکرد پرداخته است. سیروس شمیسا نیز در کتاب‌های خود از جمله «نقد ادبی» (۱۳۹۱)، «نگاهی به سهراب سپهری» (۱۳۷۳) و «نگاهی به فروغ فرخزاد» (۱۳۷۴) درباره نقد فرمالیستی مطالب ارزشمندی را نوشته است. در این زمینه می‌توان به کتاب‌های دیگر از جمله «نقد ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی» تسلیمی (۱۳۸۸) و «آیین صورتگری با تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر فارسی» اثر طاووسی (۱۳۹۱) اشاره کرد. بشیری و خواجه‌گیری نیز در مقاله «بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن» انسجام اثر ادبی را حاصل روابط درون‌متنی دانسته‌اند.

این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی است؛ گام نخست در این عرصه دستیابی به منابع اصلی و وقوف مستقیم بر دیدگاه‌ها و نظریه‌های فرمالیست‌ها در آغاز قرن بیستم بود؛ که به‌صورت کامل در بین کتب مفید ترجمه شد و مقالات در سامانه‌های معتبر اینترنتی موجود است؛ مانند آثار رامان سلدن، ایرنا مکاریک، چالرز برسلر و دیگران. مهم‌ترین نکته بعدی جستار و نمونه‌گزینی غزلی از امیر خسرو دهلوی بود که به استناد آن بتوان مبانی نظریه فرمالیسم روسی را بر آن پیاده کرد. اطلاعات لازم در باره این مسئله در بخش بعدی پژوهش ذکر گردیده است.

۱. مبانی نظری مکتب فرمالیسم؛ اصول و قواعد

فرمالیسم گرایشی در نقد ادبی روسیه در خلال سه دهه اول قرن بیستم بود که بر عوامل تشکیل‌دهنده فرم تأکید می‌کرد و در واقع تلاشی برای کشف قوانین ماندگار زبان و ادبیات بود. ویکتور شک洛夫سکی و لیچ از نظریه‌پردازان مشهور فرمالیسم هستند (آبرامز، ۱۳۸۴: ۱۰۷). شک洛夫سکی در پی دستیابی به پاسخ این پرسش بود که چه چیز سبب شاعرانه‌شدن یک شعر می‌شود؛ وی اصول نظریه ادبی خویش را «آشنایی‌زدایی» نامید و در مقاله خود با عنوان «هنر به‌مثابه تکنیک» اعلام کرد که تکنیک و راز زیبایی آفرینی هنر، ناآشناکردن اشیاء است، مشکل‌کردن صورت و پیچیده‌کردن هرچه بیشتر آن تا طول مدت درک مطلب بیشتر شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۴۸-۳۴۶). ادبیت (Literariness) یکی از شاخص‌ترین اصول مکتب فرمالیسم روسی است. ادبیت تفاوتی است که به هنگام مقایسه یک متن ادبی با یک متن غیرادبی قابل توجه است و به گفته یاکوبسن موضوع ادبیات، بحث در ادبیت متن است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۴). آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) فرایندی است که موجب می‌شود شیوه‌های معمول در برخورد خوانندگان با آثار ادبی دگرگون شود. این ویژگی سبب می‌شود توصیف‌های گذشته نظریه‌پردازان مبنی بر اینکه «ادبیات صورتی آشنا از جهان است» دور ریخته شود و سبب نگاه تازه‌ای به جهان گردد.

آشنایی‌زدایی مثل تمام شگردها و فنونی است که تمامی خصوصیات زبان شعری را از انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانی مخالف با زبان طبیعی و معمولی دربر می‌گیرد و سبب می‌شود که معنی رنگ ببازد و تشخیص زبان، خواننده را از متن باز دارد و متوجه زبان کند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰). «رستاخیز واژگان» نیز از جمله نخستین واژه‌های معرف مکتب فرمالیسم بود که شک洛夫سکی در سال ۱۹۱۴ آن را عنوان نمود. شفیع کدکنی عوامل برجسته رستاخیز واژه را به دو گروه موسیقایی و زبان‌شناسیک تقسیم کرده است. مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند (شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). از سوی دیگر، مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن می‌تواند موجب تمایز با رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزه مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره مجاز، آرکانیسم، ایجاز، ترکیب زبانی، پارادوکس، حذف، حس آمیزی و مواردی از این دست (همان: ۱۰).

۲. فرمالیسم و زبان؛ صورت و معنا

زبان به‌عنوان یک نظام با همه داشته‌های اعم از داشته‌های آوایی، واژگانی، دستوری و حتی معنایی ماده اصلی نظام ادبیات است. نظریه آشنایی‌زدایی با هنجارگریزی و همچنین نظریه تفاوت زبان شعری با زبان علمی که اصل و منشأ اولی در آرای فرمالیست‌های روسی و دومی در نظریات آی. ا. ریچاردز و سپس فرمالیست‌های آمریکایی است ضمن آنکه پدیدآمدن ادبیات از ماده زبان را بیان می‌کنند، به ما می‌گویند که نظام زبان، مسئله‌ای است و نظام ادبیات مسئله‌ای دیگر (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۸/۱؛ صفوی، ۱۳۷۳: ۶۳/۱).

در فرمالیسم اصل «تقدّم صورت بر معنا» حرف اول را می‌زند اما فرمالیست‌های روسی هیچ‌گاه وجود معنا را انکار نکردند بلکه تلاش کردند موجودیت متنی آن را از امور برون‌متنی مستقل تلقی کنند؛ ضمن آنکه کم‌کم کوشش داشتند تا اصل مکمل «تعیین معنا در صورت، را نیز بر اصل یاد شده بیفزایند و از این رهگذر مفهوم «درون‌مایه» (Theme) را پیش کشیدند (تودروف، ۱۳۸۵: ۲۹۷). البته فرمالیست‌های آمریکایی بر اهمیت معنا در عین تقدم صورت تأکید می‌ورزیدند و وجود آن را بیشتر با همان عنوان «درون‌مایه» هنوز کاملاً مشخص نیست ولی عموماً آن را همان «معنای منطقی» واحدهای اثر می‌شمارند که رسیدن به آن طی فرایند ذهنی اتفاق می‌افتد.

هانس برتنس در کتاب «مبانی نظریه‌های ادبی» معتقد است که «متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطه متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به‌تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به‌واسطه آن کارکرد به کلیت اثر پیوند می‌خورد» (برتنس، ۱۳۸۳: ۵۷). هنگامی که عناصر و اجزای اثر هنری بازخوانی و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختار کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی فرمالیستی پدید می‌آید. در چنین خوانشی است که روشن می‌شود «معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶). تحلیل گزاره نزد ساخت‌گرایان و فرمالیست‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. فردنیان دو سوسور گزاره را در ساحت زبان و به‌طور عام بررسی می‌کند و لوازم پیدایی گزاره را در دو محور افقی و عمودی مطرح می‌کند، بدین جهت در نگرش ساخت‌گرایان، زایش مفهوم در گزاره به‌طور هم‌زمان در دو محور معنایی و نحوی صورت می‌گیرد.

۳. برجسته‌سازی و نظریه فرمالیستی

برجسته‌سازی به‌معنی عدول و انحراف هنری از هنجار متعارف زبان است. صورت‌گرایان برای توضیح نظریه خود از دو فرایند خودکاری و برجسته‌سازی استفاده کردند به این مفهوم که زبان در استفاده روزمره آن و در متون علمی و تحقیقی روان و خودکار است و تنها برای انتقال به‌کار می‌رود بی‌آنکه خود موضوعیت پیدا کند؛ در این حال، لفظ برابر معناست اما یک شاعر یا نویسنده با شکستن خط معیار زبان و با کمک وزن، صورخیال، انتخاب ترکیب‌ها و واژه‌های مناسب و گاه جابه‌جایی برخی ارکان جمله زبان را از هنجار کلام روزمره دور می‌کند. در این موارد خود متن نیز موضوعیت پیدا می‌کند و این یعنی برجسته‌سازی. فرایند برجسته‌سازی عامل شکل‌گیری زبان ادبی است. در این فرایند عناصر به‌گونه‌ای به‌کار گرفته می‌شود که شیوه بیان موردتوجه قرار گیرد و ناآشنا گردد. «اصل مهم برجسته‌سازی، کمک به زیبا نمودن متن است. شرط آفرینش ادبی از یک‌سو رعایت اصل زیباشناسی است که نوعی حس زیباشناختی در خواننده ایجاد گردد و از طرفی، عدم اختلال در امر ارتباطی و به‌عبارت دیگر، اصل رسانگی کلام می‌باشد، برجسته‌سازی رستاخیز واژگان را در یک متن ادبی در دو گروه موسیقایی و زبان‌شناختی تقسیم می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). موکاروفسکی معتقد است یکی از خصایص برجسته‌سازی، انسجام عناصر برجسته در زبان است. منظور از انسجام هم‌نشینی عناصری است که در حوزه معنایی واحدی قرار گرفته‌اند و درواقع این نظام برجسته‌سازی است که انسجام اثر ادبی را به‌دنبال دارد» (موکاروفسکی، ۱۳۷۳: ۹۵-۹۴). در حقیقت، در هر اثر ادبی تعادلی میان عناصر برجسته و دیگر عناصر وجود دارد و هرگونه تغییر در این موازنه رابطه حاکم

بر این نظام را مختل می‌کند. «در این فرایند برجسته‌سازی عواملی مانند انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی از اهمیت بیشتری برخوردار هستند (Hassan, ۱۹۸۹: ۵). باید اذعان کرد که به‌کارگیری این فرایند در کاربردهای زبان نیز وجود دارد؛ به تعبیری گفتار عادی روزمره نیز شامل مقادیر زیادی برجسته‌سازی است.

هرچند تطبیق و تناظر جزء به جزء میان رویکردهای انتقادی و ادبی غرب با آنچه که در ادبیات ما رخ داده است، ممکن است در نگاه اول قدری ناموجه به‌نظر برسد؛ در تاریخ ادبیات و هنر ایرانی-اسلامی ما همواره سلسله مباحث و مجادلاتی پیرامون صورت و محتوا وجود داشته است و در این میان همواره عده‌ای اصالت و ارجحیت را به صورت داده‌اند و گروهی به پیروی از اصالت معنا برخاسته‌اند. «اگر در سنت ادبی ما ایرانیان و حتی مسلمانان به‌طور عام دقت کنیم طرح کلی نگاه ادیبان را یک طرح کاملاً فرمالیستی می‌بینیم و حتی می‌توان گفت اصولاً جز نوعی فرمالیسم در نگاه قدمای ما وجود داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۰). هنگامی که خواجه نصیرالدین طوسی در اساس‌الاعتباس در بحث پیرامون ماهیت شعر، بیش از توجه به معنا بر الزام انفعال نفسانی- یا همان برانگیختگی عاطفی- از رهگذر کاربرد مؤلفه‌هایی همچون زبان، موسیقی و حیل‌های صنعتی تأکید می‌کند، یا زمانی که عبدالقاهر جرجانی از علم معانی نحو سخن می‌گوید و چیدمان نحوی کلمات یا قدرت احضار الفاظ مناسب را معیار جمالی خویش معرفی می‌نماید، در حقیقت همچون صورت‌گرایان، ادبیات را هنر واژه‌ها دانسته است و زمانی که جاحظ شعریت شعر را در نقطه تعجب برانگیزی آن متمرکز می‌کند؛ در واقع نقطه تعجب در گفتار او، معادل همان مقوله آشنایی‌زدایی در چشم‌انداز صورت‌گرایان روسی است (همان: ۳۰۰-۲۹۷).

۴. بررسی غزل

برای اطمینان بیشتر از صحت متن، غزل موردنظر از نسخه تصحیح شده سعید نفیسی انتخاب شده است. با توجه به آنچه که گفته شد، در ادامه شکل و ساختار غزلی از امیر خسرو به یاری نشانه‌های درون‌متنی بازخوانی می‌شود:

مر می‌بارد و من می‌شوم از یار جدا	نون کنم دل به چنین روز ز دلدار جدا
مر و باران و من و یار ستاده به وداع	ن جدا گریه‌کنان ابر جدا یار جدا
بزه نوخیز و هوا خرم و بستان سرسبز	بل روی سیه مانده ز گلزار جدا
ی مرا در سر هر موی ز زلفت بندی	نه کنی بند ز بندم همه یکبار جدا
یده از بهر تو خونبار شده ای مردم چشم	ردمی کن مشو از دیده خونبار جدا
نمت دیده نخواهم که بماند پس از این	انده چون دیده از آن نعمت دیدار جدا
یده صدرخنه شد از بهر تو خاکی ز رخت	ود برگیر و بکن رخنه دیدار جدا
ی دهم جان مرو از من و گرت باور نیست	یش از آن خواهی بستان و نگهدار جدا
سن تو دیر نیاید چو ز خسرو رفتی	نل شبی دیر نباشد چو شد از خار جدا

(دهلوی، ۱۳۶۱: ۳)

۴.۱. بازخوانی سطوح چندگانه شعر

شعر پدیده‌ای است با سطوح مختلف که اصلی‌ترین این سطوح را در دو ساختار بیرونی و درونی می‌توان خلاصه کرد؛ ضمن اینکه هر یک از این ساختارها خود به اجزای فرعی‌تری نیز تقسیم می‌شوند. سطح بیرونی و کلی شعر، قالب آن است اعم از منظوم (کلاسیک و نیمایی) و منثور و سطح بیرونی - جزئی را می‌توان همان وزن و قافیه دانست؛ اما سطح درونی یک شعر اعم از تمامی تصاویر و ایماژهایی است که به‌صورت آرایه‌های بدیعی و صورخیال و در کل سطوح بلاغی یک اثر، فرم زیبایی‌شناسانه آن را پدید می‌آورد. این شعر غزلی نه بیتی است با وزن (فعلاتن فعلاتن فعلمن) بحر رمل مثنی‌مخبون محذوف. قافیه «دیار، دلدار، گلزار و ...» و ردیف اسمی «جدا». همه بیت‌های این غزل در خدمت بازگویی و بازنمایی مفهوم محوری فراق و جدایی است. از همین رهگذر است که می‌بینیم مضمون جدایی، گذر، رفتن و عبور در تمام ابیات به‌گونه‌ای آشکار گسترش یافته است. ردیف این غزل به‌گونه‌ای شایسته و بسیار متناسب در خدمت مفهوم محوری شعر است. تکرار «۱۲» بار واژه «جدا» در ساختار درونی و ردیف شعر در خدمت همین مفهوم محوری جدایی است که در سرتاسر غزل بر مفهوم محوری «جدایی» تأکید می‌کند:

بیت نخست: «ابر می‌بارد» و «از یار جداشدن»؛ بیت دوم: «وداع» و «گریه‌کنان»؛ بیت سوم: «جدایی بلبل از گلزار؛ بیت چهارم: «بند ز بند جداشدن»؛ بیت پنجم: «دیده خونبارشدن»؛ بیت ششم: «دور ماندن دیده از نعمت دیدار»؛ بیت هفتم: «دیده خونبارشدن» و «رخنه دیدار»؛ بیت هشتم: «جان دادن در فراغ»؛ بیت نهم: «جداشدن گل از خار» و «دیر نپاییدن حُسن».

حضور گسترده مصوت / آ/ در سراسر غزل عامل دیگری است که به القای مفهوم جدایی و دوری و غم و حزن کمک می‌کند. تکرار فراگیر واژه / آ/ و وزن ملایم غزل به‌صورت توأمان صدای حرکتی همچون باد را تداعی می‌کند و مفهوم گذر، عبور و فراق یار را به ذهن خواننده می‌رساند، گذری همچون شتاب باد. حضور تأثیرگذار واژه‌های درونی شعر که ذکر شد به‌همراه ردیف اسمی (جدا) را از سوی دیگر نباید از نظر دور داشت. این ردیف به‌نوعی تحرک مفهومی شعر را پشتیبانی می‌کند و به‌خوبی نقش خود را به رخ می‌کشد.

یکی از داوریهایی که درباره غزل سبک هندی فراگیر شده این است که هماهنگی ساختاری و ارتباط طولی میان اجزای شعر در این سبک وجود ندارد؛ برای نمونه شفیعی کدکنی درباره ویژگی سبک هندی می‌گوید «خصوصیت برجسته این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سراینده‌گان آن است که هر بیتی از عالمی ویژه خویش سخن می‌گوید و حتی در یک غزل، گاه معانی متضاد با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۹)؛ اما این نکته در شعر امیرخسرو به‌عنوان یکی از آغازگران «سبک هندی» دیده نمی‌شود.

درنگ شایسته در غزل امیرخسرو نشان می‌دهد که نشانه‌های روشن از پیوند اجزای ابیات در شعر وی به‌خوبی دیده می‌شود که در ارتباط با بن‌مایه اثر همگی در خدمت بیان «فراق و جدایی» هستند و ابیات یکدیگر را به‌خوبی پشتیبانی می‌کنند. این ویژگی هنری یعنی وجود مفهوم واحد، ساختمان شعر را از پریشانی بازداشته است و آن را به شعری منسجم بدل کرده است. برخلاف خصلت «بیت اندیشی در سبک شعر هندی» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۲۰۳).

این غزل، اثری منسجم است. به‌طور کلی دو عامل اصلی در استوار کردن ساختمان این غزل و انسجام‌دادن به آن نقش بنیادین دارد: یکی تناسب و پیوند واژگان متناظر و متناسب و دیگری وجود مفهوم واحد در سراسر غزل که ساختاری اندام‌وار را در کل شعر پدید آورده است. باید به یاد داشت که رشته‌ای که مهره‌های ابیات را در این غزل به هم پیوند داده است تنها وزن و قافیه مشترک نیست بلکه عناصری دیگری است؛ بنابراین این غزل از روساختی نسبتاً پیوسته برخوردار است و از این‌رو دریافت پیام شاعر، چندان دشوار نیست. در این غزل همه ظرافت‌های تعبیری و هنری شاعر در خدمت بیان داستان محرومیت از وصال و سرگردانی و غم و اندوهی است که به سبب هجران خواسته‌ای ناخواسته معشوق نصیب شاعر شده است و وی با همه گلايه‌مندی‌ها و حسرت‌های دردمندانه‌اش در آخر به سبک وقوع معشوق را درهم می‌کوبد و او را به‌نوعی از دامن‌گیر شدن آه دردمند خویش برحذر می‌دارد و با تمثیل جدای گل از خار و بیانی پر از تضرع با بستری عاطفی و پراحساس و غمگانه به نفرین معشوق می‌پردازد.

با دقت بیشتر در فضای کلی غزل درمی‌یابیم که جنبه‌های موسیقایی، عناصر تصویری، کاربردهای بلاغی و ترکیب‌های واژگانی و دیگر ترفندها و شگردهای هنری شاعر بر وحدت و یکپارچگی بیشتر پیکره شعر افزوده است. گفتار ساده و صمیمی امیر خسرو که با احساسی لطیف و عمیق و سوز و گداز و در نهایت بیانی عاشقانه عجین و قرین شده در اوج ایجاز و در قالب نه بیت بیان شده است و این از ویژگی‌های برجسته شعر غنایی فارسی و به‌ویژه ساختار غزل امیر خسرو است. باتوجه‌به این درون‌مایه به بررسی محورهای کلی غزل و ارتباط عناصر درونی آن با یکدیگر می‌پردازیم.

۴.۲. بررسی شعر از جنبهٔ زبانی

الف) واژگان، ترکیبات و اصطلاحات: محور بررسی‌های صورت‌گرایان شکل و ساختار اثر هنری است که بخش بزرگی از آن به تحلیل مؤلفه‌های زبانی اثر مربوط می‌شود. «فرمالیست‌ها به‌جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده می‌کوشند متن شعر را به‌منزله ساختاری عینی و متشکل از واژه، موشکافانه تحلیل کنند تا به‌معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶)؛ بنابراین بررسی ویژگی‌های یک اثر در سطح زبانی، گذرگاهی مناسب برای رسیدن به محتوا و تفسیر متن است در غزل منتخب از دیوان امیر خسرو، عنصر مرکزی در ساختار زبانی واژه «جدا» است که دیگر عناصر سخن در پیوند و هماهنگی با آن دارای معنا و انسجام می‌شوند.

اگرچه امیر خسرو شاعر روزگاری است که سبک عراقی در ایران رایج بوده است؛ اما ساختار زبانی شعر او به سبک خراسانی نزدیک است. «خواننده شعر او جای جای، لحن سنگین و موقر خاقانی را در کنار بیان شیرین سعدی می‌یابد. گاه اسلوب محکم و لطیف نظامی را با شیوه مؤثر و عمیق سنایی همراه می‌سازد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۲۶۶). این زبان در غزل او نمود بسیار دارد. بسامد لغات فارسی اصیل و کمی لغات عربی در این غزل مشهود است.

ب) جابه‌جایی ارکان: در عبارت «چه کنی بند ز بندیم همه یک‌بار جدا» در این کاربرد که می‌توان آن را در دستهٔ فراهنجاری‌های نحوی قرار داد، شاعر با عدول از قواعد نحوی زبان معیار، مسند را مقدم بر نهاد آورده است.

۴.۳. کاربرد زبان محاوره و اصطلاحات عامیانه

از مشخصات برجسته اشعار امیر خسرو اشمال بر بسیاری از اصطلاحات متداول و کلمات و عبارات عامیانه است. «لحن خاص وی بر محاروه عمومی و زبان توده مردم نزدیک است، چنان که گویی دو نفر بی تکلف و صاف و ساده با هم حرف می‌زنند محاوراتی که در کلام امیر است، گاه در کلام هیچ یک از گویندگان یافت نمی‌شود» (رئسی بهان، ۱۳۸۸: ۵۴). به کاربردن صورت عامیانه «مردمی کن» در عبارت: «مردمی کن مشو از دیده خونبار جدا» نیز قابل توجه است. از نظر فرمالیست‌ها شاعر می‌تواند با استفاده از واژگان زبان محاوره نوعی آشنایی‌زدایی در سخن خویش ایجاد کند. به عبارتی، «استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونه گفتاری در آنچه به هنگام استفاده از گونه نوشتاری زبان خودکار متداول است، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی پدید آورد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۲/۲). تنها میزان استعداد شاعرانگی شاعر است که آن واژه گفتاری را به واژه‌های هنری تبدیل می‌کند و یا در عبارت: «زود برگیر و بکن رخنه دیدار جدا».

۴.۴. برقراری انواع روابط معنایی

فرمالیست‌ها به انواع روابط معنایی بین واژگان معتقدند از نگاه اینان برقراری رابطه‌های معنایی نظیر هم‌معنایی با مترادف، جزء‌وارگی یا تضمین، تقابل معنایی با تضاد، هم‌آیی با تناسب (collocation) در ایجاد انسجام متن تأثیر به‌سزایی دارد و حاصل آن را نوعی برجسته‌سازی می‌توان شمرد. در این شعر نیز انواع روابط معنایی به‌گونه‌ای چشم‌گیر دیده می‌شود، چنانکه رابطه میان جفت واژگان (ابر و باران)، (سبزه و بوستان)، (بلبل و گلزار) به‌صورت تناسب شبکه هم‌آیی تناسب زیبایی را برقرار ساخته است.

فراهنجاری در ساخت فعل: (ابر و باران و من و یار ستاده (ایستاده))، کاربرد برجسته این فعل موجب فراهنجاری در کلام شده است.

۴.۵. رویکرد موسیقایی

میزان تناسب محتوایی با وزن شعر: فرمالیست‌ها بر این باورند که اجزای یک اثر هنری باید به‌صورت متقابل یکدیگر را پشتیبانی کنند و این اجزا باید در خدمت درون‌مایه اثر انجام وظیفه نمایند (اوتنی، ۱۳۸۲: ۹). از دیدگاه فرمالیست‌ها یکی از مهم‌ترین اجزای سازنده شعر وزن آن است. رنه ولک یکی از بنیان‌گذاران مکتب فرمالیست است که در بحث شعر بر آهنگ و موسیقی بسیار تأکید دارد و معتقد است که تأثیر کلی شعر بر دوش وزن آن است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۲). در تاریخ تطور شعر فارسی چند نوع وزن می‌بینیم در بین اوزان یادشده وزن عروضی از دیدگاه فرمالیست مهم‌تر از سایر اوزان است؛ زیرا آهنگ آشکار آن و موسیقی بیرونی‌اش در القای درون‌مایه شعر به‌خوبی می‌تواند نقشی روشن را ایفا کند و لذت‌بردن از آن گویا امری غریزی است و درست به همین دلیل است که در شعر کودکان و عوام، وزن عروضی چشمگیرترین عامل موسیقی محسوب می‌گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۵).

خواجه نصیرالدین طوسی در فصل اول از مقالات نهم «اساس‌الاقتناس» در معرفی و بررسی «بیطوریکا» یا فن شعر ارسطو ضمن اشاره به سنت شعر یونانیان که در سرایش اغراض تراژدی، کمدی، حماسه و ... از وزن‌های خاص و متناسب استفاده می‌کردند، رعایت تناسب بین خیال و وزن با موضوع شعر را از علل اثربخشی آن داشته هرچند تصریح می‌کند که این شیوه

در روزگار او مهجور شده است (طوسی، ۱۳۶۸: ۵۹۱-۵۹۰). چنانچه در مباحث نقدالشعر هم دیده می‌شود اغلب منتقدان شعر فارسی در بیان ضرورت تناسب وزن و محتوا به این الگو نظر داشته‌اند.

«بحر رمل یکی از پرکاربردترین بحرهای، چه در مضامین شاد و چه در مضامین اندوهگنانه است. این بحر برای غزل سازگار با مرثیه، فراق و گله تشخیص داده شده است» (کرمی و مرادی، ۱۳۹۵: ۲۲). آهنگ متین، سنگین و غم‌انگیز این وزن و سازگاری آن با فضای متمایل به حزن و اندوه و ناامیدی و ناکامی در غزل امیر خسرو به‌خوبی هویداست؛ یعنی به‌نوعی رابطه مستقیمی بین وزن و محتوا و ارکان عروضی این شعر با درون‌مایه آن وجود دارد.

موسیقی بیرونی: زبان و ساخت‌های زبانی بستر ایجاد موسیقی هستند. از سویی نقش موسیقی در ایجاد انسجام در شعر، موسیقی فرمانروای اصلی است و «در شعر معنی از موسیقی تبعیت می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۴۲)؛ بنابراین در پژوهش‌های ادبی نمی‌توان عامل موسیقایی را نادیده گرفت. شعر موفق و ماندگار شعری است که تمام اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده آن با یکدیگر تناسب و هماهنگی داشته باشند؛ از جمله وزن که باید با درون‌مایه و محتوای شعر سازگار باشد. «اگر شعری در وزن مناسب و دقیق خود شکل بگیرد، به‌خوبی می‌تواند نشانگر عواطف رقیق شاعر باشد و تأثیر شگرف در ذهن خواننده دارد؛ زیرا هیجان و عاطفه و احساسی را که شاعر در سرودن شعر داشته در خواننده زنده می‌کند» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۳: ۲۲). وزن رمل این شعر (فاعلاتن) که یکی از اوزان جویباری، نرم، ملایم، آرام و لحن آن‌ها کشیده و سنگین و برای بیان مضامین انسانی مناسب است. از آنجایی که عنصر عاطفی غالب بر این غزل غم و اندوه است در بیت پایانی به آرامی رگه‌هایی از امیدواری، توأم با نفرت بدان راه می‌یابد که هر دو از حالات عاطفی امیر خسرو که در این وزن به بهترین نحو نمایان شده است.

۵. رویکرد زیبایی‌شناختی

خروج از زبان عادی و خودکار همان است که در نزد فرمالیست‌ها به «آشنایی‌زدایی» تعبیر می‌شود. «این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین از نظر فرمالیست‌ها، گوهر اصلی و پایدار هنر است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه نظم‌شکنی نظم خواننده می‌شود، امکان ندارد» (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۹). فرمالیست‌ها صناعات ادبی را ارتباط کلمات با هم در دو محور هم‌نشینی و جانشینی می‌دانند بر این اساس، از نظر آنان انحرافات از نُرم که سبب ایجاد هنر سازه‌های شعری می‌شود در دو دسته‌اند. دسته‌ای از این انحرافات زبانی صورت و برونه زبان را برجسته می‌سازند که آرایه‌های لفظی و صنایع بدیعی هستند. این آرایه‌ها زبان را در سطح ساخت آوایی و در سطح هم‌نشینی واژگان برجسته می‌کنند مانند انواع تشبیه، واج‌آرایی، تکرار و ... دسته دیگری از آرایه‌ها به ساخت معنای و درونه زبان مرتبط‌اند و با حوزه اندیشه سروکار دارند و به صنایع معنوی معروف‌اند. این دسته آرایه‌ها معنای عادی واژه را تغییر می‌دهد و معنی یا معانی دیگری را بر واژه حمل می‌کنند. این گروه از آرایه‌ها در محور جانشینی واژگان خود را نشان می‌دهند و آرایه‌هایی همچون استعاره، مجاز، کنایه و حس‌آمیزی را شامل می‌شوند. «در نظر فرمالیست‌ها بر اهمیت تشبیه، مجاز و استعاره تأکید شده است. فرمالیست‌ها تشبیه را در محور هم‌نشینی و استعاره‌ها و مجازها را در محور جانشینی قرار می‌دهند.

۵.۱. تکرار واج (صامت‌ها و مصوت‌ها)

هم در بحث از موسیقی شعر و هم در بحث زیبایی‌شناسی می‌توان به اعجاز تکرار اشاره نمود. عامل تکرار آن هنگام که به عمد از سوی شاعر صورت گیرد، نوعی برجسته‌سازی محسوب می‌شود و کوششی است آگاهانه برای القای معنی به مخاطب. تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر موضوع ضرباهنگی خاص به شعر می‌دهد. یکی از این نوع تکرارها؛ تکرار آشکار (واژه) است: ابر و باران و من و یار ستاده به وداع/ من جدا گریه‌کنان ابر جدا یار جدا: (تکرار ابر/ من و یار) ای مرا در سر هر موی ز زلفت بندی/ چه کنی بند ز بندم همه یکبار جدا: (تکرار بند) دیده از بهر تو خونبار شده ای مردم چشم/ مردمی کن مشواز دیده خونبار جدا: (تکرار خونبار و مردم) نعمت دیده نخواهم که بماند پس از این/ مانده چون دیده از آن نعمت دیدار جدا: (تکرار نعمت و دیده) دیده صد رخنه شد از بهر تو خاکی ز رهت/ زود بر گریه‌وبکن رخنه دیدار جدا: (تکرار رخنه) نیز تکرار غیر آشکار (تکرار مضمون) فراق و جدایی که مرجع شکل‌های گوناگون از واژگانی است که فراق را می‌رساند در سرتاسر غزل هویداست.

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در صورتی که با محتوا و عاطفه شعر هماهنگ باشد، در القای معانی و مفاهیم و احساس شاعر به مخاطب بسیار مؤثر است. غزل «ابر می‌بارد» از نظر موسیقی درونی با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها تقویت یافته است. نمونه‌هایی از تکرار واج که در تقویت موسیقی درونی شعر مؤثرند:

- تکرار صامت «ر»:

(اِبر و باران و من و یار ستاده به وداع/ من جدا گریه‌کنان ابر جدا یار جدا

ای مرا در سر هر موی ز زلفت بندی / چه کنی بند ز بندم همه یکبار جدا)

- تکرار مصوت بلند (آ) تکرار پیاپی این مصوت حالت حزن و اندوه و افسوس شاعر را به مخاطب انتقال می‌دهد:

(اِبر و باران و من و یار ستاده به وداع/ من جدا گریه‌کنان ابر جدا یار جدا)

- تکرار صامت «س»:

(سبزه نوخیز و هوا خرم و بستان سربسبز/ بلبل روی سیه مانده ز گلزار جدا)

شاعر با تکرار صامت «س» گویی می‌خواهد حالت روحی خود را که نوعی افسردگی است بهتر نشان دهد.

- صامت «م» نیز در این بیت چنین کارکردی دارد:

(دیده از بهر تو خونبارش دای مردم چشم/ مردمی کن مشو از دیده خونبار جدا)

قرار گرفتن مصوت (ن) و (ب) نیز در واژه (خونبار) صوت (م) را متبادر می‌کند.

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر نوعی موسیقی ایجاد می‌کند که به آن موسیقی درونی گفته می‌شود. «هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تضاد و تشابه صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و نیز باید یادآور شویم که قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۲).

نکته دیگر کاربرد زیبایی‌شناسانه ردیف است. ردیف، علاوه بر تقویت جنبه موسیقایی شعر، می‌تواند به ابزاری برای القای معانی و مقاصد مورد نظر تبدیل شود؛ چنانکه امیر خسرو با ردیف قراردادن کلیدی‌ترین واژه شعرش یعنی «جدا»، شعر را در تیرس و نگاه مخاطب قرار داده است و به این ترتیب باعث برجستگی واژگان و مفاهیم مورد نظر خود شده است. پورنامداریان معتقد است که نه تنها هر یک از انواع موسیقی شعر با تنوعی که از نظر ترکیب هجاها و افاعیل عروضی دارند و می‌توانند بیانگر یک یا چند نوع از عواطف باشند بلکه حروف و کلمات و ترکیبات نیز می‌توانند خاصیت یک وزن را تشدید یا تعدیل کنند و حتی گاهی آن را به کلی تغییر دهند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۶۷-۳۶۶). در این غزل چنان که زبان ساده و روان امیر خسرو ایجاب می‌کند مخاطب با ازدحام تصاویر و انبوهی فضاهای ناشی از تصاویر پیچیده و درهم مواجه نمی‌شود، بلکه تصویرها در حد تعادل، به جا و متناسب با احساسات شاعر به کار رفته‌اند؛ به گونه‌ای که حس اندوه و حسرت شاعر به تمامی با توصیف دو فضا و دو نوع دنیای درون و بیرون از زندان به خواننده منتقل می‌شود. محتوا و بار عاطفی این غزل با توصیفات و تصاویر ساده، گویا، بی‌ابهام و در عین حال گیرا به تمامی به خواننده منتقل می‌شود و او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در ادامه آرایه‌های شاخصی که جنبه هنری و زیبایی‌شناختی شعر را تقویت کرده است ذکر می‌شود.

۵.۲. استعاره

از دیدگاه صورت‌گرایی فرمالیسم، استعاره محصول محور جانشینی کلام است که به صورت مجازی به علاقه مشابهت خود را نشان می‌دهد. فرمالیست‌ها استعاره را هنری‌ترین و اصلی‌ترین ابزار و هنر سازه‌ای می‌دانند که شاعر به کمک آن به بیان مفاهیم ذهنی خویش می‌پردازد. سازوکار اصلی در بُعد زیبایی‌شناسی استعاره، سبب خیال‌انگیزی بیشتر کلام می‌شود و معنا را برجسته می‌سازد و نوعی فراهنجاری ادبی پدید می‌آورد و به گونه‌ای که می‌توان در بحث و تصویرآفرینی و رویکرد زیبایی‌شناختی آن را مدنظر قرار داد. «باید دانست که کاربرد زبان استعاری در آثار ادبی، نشان از ایستایی متن دارد. شفیع کدکنی در مقایسه ایستایی و پویایی میان تشبیه و استعاره می‌گوید: «تشبیه تصویری نزدیک‌تر به طبیعت و مستقیم‌تر از استعاره است و استعاره در حقیقت تصویری است که از یک تشبیه حاصل شده است و همین تفاوت در نزدیکی و دوری طبیعت است که باعث می‌شود عموماً در تشبیهات حرکت و جنبش بیشتر از استعاره‌ها باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۵۷).

در ابیات آغازین مهم‌ترین عنصر استعاری این شعر که در واقع شالوده شعر را تشکیل می‌دهد؛ ایستادن (ابر و باران) در قالب استعاره مکنیه است. ابری که در سراسر شعر به مثابه مخاطبی ذی‌شعور حضور فعال دارد و مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد.

شاعر آنچنان با ابر و باران احساس یگانگی و یکدلی می‌کند که نه تنها او را در درد و دلش سهیم می‌داند بلکه او را همچون یاری تصور می‌کند که کنارش ایستاده است. این شخصیت بخشی پایه و اساس انسجام بخشی به احساس شاعر است که به شکل عبارت استعاری جلوه‌گر شده است؛ گریه ابر نیز اضافه استعاری دیگری است که در این جا به میان احساس فراق و اندوه شاعر کمک کرده است: نیز «بلبل روی سیه» که از استعاره از خود شاعر است و «گلزار» که استعاره از معشوق است: (سبزه نوخیز و هوا خرم و بستان سرسبز/ بلبل روی سیه مانده به گلزار جدا)

و نیز استعاره «رخنه دیدار» که مقصود حدقه چشم است:

(دیده صد رخنه شد از بهر تو خاکی ز رخت/ زود برگیر و بکن رخنه دیدار جدا)

۵.۳. تشبیه

از نگاه فرمالیست‌ها خلق تصاویر زیبا به کمک تشبیهات دارای تخیل خلاقانه و نه تصاویر کلیشه‌ای و تکراری، سبب برجسته‌سازی کلام و در نتیجه موجب تقویت بُعد زیبایی‌شناختی شعر می‌شود. تشبیه یار به «مردمک چشم» و «گل»، «گلزار» و «بند زلف» در این غزل مشهود است.

۵.۴. کنایه

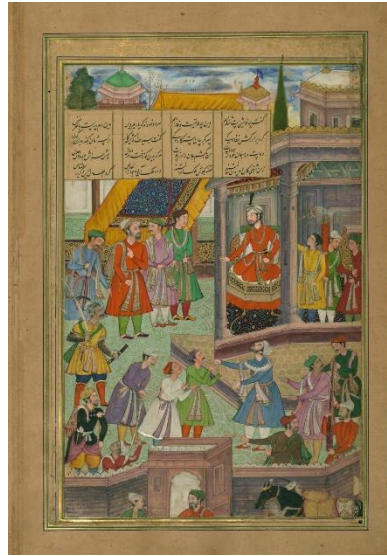
در همه تعاریفی که از کنایه ارائه شده، پوشیده سخن گفتن حد مشترک تمامی آن‌هاست. این پوشیدگی خود نوعی خروج از نرم و هنجار عادی زبان و انحراف از زبان معیار است که موجب نوعی درنگ و تأخیر در ادراک معنا و مفهوم می‌شود و می‌توان از آن به نوعی آشنایی‌زدایی تعبیر کرد. با توجه به حال و هوا و فضایی که این شعر در آن سروده شده است کنایه‌های موجود در این غزل با بار عاطفی منفی، حکایت از شرایط اندوهگنای دارد که شاعر در آن غوطه‌ور است: «بند از بند جدا شدن»، «دیده خونبار شدن»، «جان دادن»، «دیده صدر رخته شدن».

۵.۵. اغراق

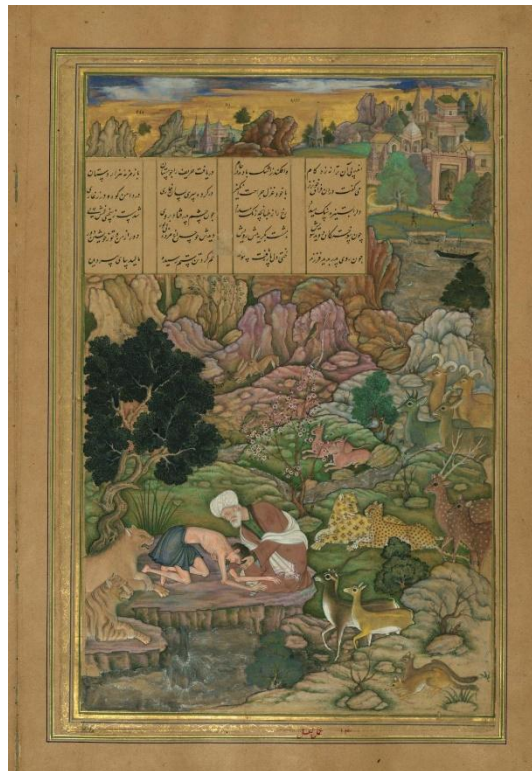
از نظر فرمالیست‌ها اغراق نیز به نحوی عدول از نرم زبان عادی است (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۷: ۴۳)؛ چراکه شاعر با بزرگ جلوه‌دادن یک امر، موضوع و مطلب مورد نظر خویش را برجسته (forgrandic) می‌سازد تا آن را در ذهن مخاطب به نوعی حک نماید و بدین ترتیب مفهوم و غرض شعری خویش را به وی القا نماید؛ امیر خسرو در مواردی از این صنعت در غزل مورد بررسی بهره برده است؛ مانند: «دیده صد رخنه شد» و یا در این مصرع: «ای مرا در سر هر موی ز زلفت بندی» که اغراق شاعر در واژه سر هر موی هویدا است؛ و یا اینکه از معشوق با بیانی اغراق‌آمیز می‌خواهد جاننش را بگیرد و آن را به امانت نزد خویش نگاه دارد:

(می‌دهم جان مرو از من و گرت باور نیست/ پیش از آن خواهی بستان و نگهدار جدا)

البته در این ردیف شعری با سایر ردیف‌های ابیات دیگر تفاوتی وجود دارد؛ ردیف شعری در این جا به معنای «جداگانه» و «سوا» است؛ در حالی که سایر ردیف‌ها به معنای جدایی و فراق است که این نیز نکته‌ای درخور توجه است و خود به نوعی سبب برجسته‌سازی زبانی این واژه می‌شود. امیر خسرو در بیت پایانی غزل با بهره‌گیری از نوعی اسلوب معادله اغراق در ناراحتی خویش را به خوبی و زیبایی هرچه تمام‌تر بیان می‌کند:



تصویر ۱. نگاره‌های نسخه مصور خمسه امیر خسرو دهلوی. قرن دهم. محل نگهداری: موزه والترز



تصویر ۲. نگاره‌های نسخه مصور خمسه امیر خسرو دهلوی. قرن دهم. محل نگهداری: موزه والترز

نتیجه‌گیری

فرمالیسم سیرشناسی ادبیات را از مسیر اصالت مؤلف به اصالت متن می‌کشاند و با این کار زبان را به‌عنوان یکی نظام با تمام داشته‌های آوایی، زیبایی شناختی و موسیقایی آن در رأس اهمیت خود قرار می‌دهد. در غزلی از امیر خسرو که بازخواندیم، پیوند میان واژه‌ها، ردیف، کلمات، صورخیال، موسیقی و جنبه‌های زیبایی‌شناسی غزل سبب خلق ویژگی هنری (وجود مفهوم) در ساختمان اثر شده است که آن را از پریشانی و گسست رهنانیده و انسجام درونی خاصی به فرم و ظاهر و

محتوای غزل داده است و پیوندی اندام‌وار میان اجزای این غزل به‌وجود آورده است. تمام اجزاء و عناصر و تصاویر این غزل پیرامون یک درون‌مایه یا مضمون واحد گرد آمده است و امیر خسرو با به‌کارگیری هنرمندانه نکات دقیق فنی و بلاغی و در خدمت گرفتن وزن و ردیف به‌ویژه به ساختاری یک‌دست و منسجم رسیده است. غزل مورد بررسی دارای ساختاری هماهنگ است و بی‌شک هماهنگی میان عناصر سازنده آن اعم از زبانی، آوایی و زیبایی‌شناختی موجب موفقیت شاعر در انتقال احساس و عاطفه اندوه خود به مخاطبان شده است. در سطح زبانی به‌کارگیری واژگانی با بار عاطفی منفی و نیز برقراری روابط معنایی مختلف میان آنان و در سطح موسیقایی با انتخاب وزن سنگین، کشیده و جویباری (فاعلاتن) و در سطح ادبی با تصاویر متناسب با محتوا فضای آکنده از غم و حسرت و اندوه را ترسیم کرده است. از دیگر ویژگی‌های بسیار نامحسوس اما تأثیرگذار و ماندگار بر ذهن و اندیشه مخاطب جهت مقبولیت غزل استفاده از زبانی ساده و صمیمی و گفت‌وگویی درونی با حالتی بسیار عاطفی است که در فرم و ساختار این شعر در تمام ابعاد تأثیر گذاشته است.

منابع و مأخذ:

کتاب

- آبرامز، مایرهورد. (۱۳۸۴). فرهنگ اصطلاحات ادبی. ترجمه: مهدی شهسواری، تهران: فرهنگ.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. ج ۱، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، چ ۲، تهران: مرکز. برتنس، هانس. (۱۳۸۳). مبانی نظریه‌های ادبی. ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی. پاینده، حسین. (۱۳۸۵). نقد ادبی و دمکراسی. تهران: نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه. تهران: نگاه.
- تودروف، تزوتان. (۱۳۸۵). نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس. مترجم: عاطفه طاهایی، تهران: شرکت انتشارات اختران کتاب.
- چخوف، آنتوان. (۱۳۹۲). مرغ دریایی. ترجمه: کامران فانی، چ ۲، تهران: قطره.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- دهلوی، امیر خسرو. (۱۳۶۱). دیوان. به تصحیح: سعید نفیسی، تهران: جاویدان.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). ارسطو و فن شعر. تهران: امیرکبیر.
- (۱۳۸۹). با کاروان حله. چ ۳، تهران: اساطیر.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.
- (۱۳۷۷). صورخیال در شعر فارسی. چ ۳، تهران: آگاه.
- (۱۳۸۳). ادوار شعر فارسی. چ ۲، تهران: سخن.
- (۱۳۸۶). موسیقی شعر. چ ۱۰، تهران: آگاه.
- (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نقد ادبی. چ ۲، تهران: میترا.
- صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱، نظم، تهران: مرکز.
- (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران: سوره مهر.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکور.
- موکاروفسکی، یان. (۱۳۷۳). زبان معیار و زبان شعر. ترجمه: احمد اخوت، جلد ۲، اصفهان: کتاب شعر.
- نصیرالدین طوسی، محمد. (۱۳۶۷). اساس‌الاقتیاس. تهران: دانشگاه تهران.
- نفیسی، علی‌اکبر. (۱۳۸۱). فرهنگ نفیسی. چ ۳، تهران: معین.

مقالات

- اتونی، بهروز. (۱۳۸۲). «آشنایی‌زدایی در غزل حافظ». روزنامه همشهری، شماره ۱۱، ۳۲۹۹، بهمن، ضمیمه ادبیات. حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۷). «بازخوانی فرمالیستی غزلی ازبیدل». نقد ادبی، دوره ۱، ش ۲، (۸-۲۹). ذوالفقاری، محسن و همکاران. (۱۳۹۷). «بررسی فرمالیستی شعر ارغوان از هوشنگ ابتهاج در سه حوزه زبان موسیقی و زیبایی‌شناسی». فنون ادبی، س ۱۰، ش ۳، ۴۸-۳۱.
- رئیس‌ی بهان، مصطفی. (۱۳۸۸). «عناصر بلاغی در شعر امیر خسرو دهلوی». پیک نور، دوره ۷، ش ۱، ۵۸-۴۷. عباسلو، احسان. (۱۳۹۱). «نقد صورت‌گرایانه». کتاب ماه، ش ۶۵، پیاپی ۱۷۹، ۹۸-۹۳.
- فولادی، علیرضا. (۱۳۸۷). «نقد گرانیگاهی، روشی برای نقد فرمالیستی شعر». فصلنامه نقد ادبی، دوره ۱، ش ۳، (۱۶۳-۱۳۷).
- کرمی، محمدحسین و مرادی، محمد. (۱۳۹۵). «بررسی میزان تأثیر محتوای اشعار بر انتخاب وزن قصاید فارسی پیش از مغول». فنون ادبی، دوره ۸، ش ۴، ۳۲-۱۷.
- کوپال، عطالله. (۱۳۹۱). «ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، س ۹، ش ۳۶، ۳۷، ۱۸۵-۱۶۵.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). «ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی». فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، ش ۱ و ۲، ۳۴-۱۹.

منابع لاتین

Hasaan,R. (۱۹۸۵). Method in structural linguistics, press Axford university