کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی میان عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال سوّم، شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۳۹۲ هـ ش/ ١٤٣٤ هـ ق/ ۲۰۱۳ م، صص ٤١-٥٦

بررسی تطبیقی مفهوم «تلاش» در «النّجمتان» انسی الحاج و «نشانی» سهراب سپهری (براساس معناسازی تنش در نقد فرمالیستی آمریکایی)[1]

احمدرضا حیدریان شهری[2]
استادیار و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد
مصطفی امینیان[3]
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
در نقد فرمالیستی آمریکایی، شعر دارای وجودی عینی و قائم به ذات است و تنها خود شعر را می‌توان به نحوی عینی ارزیابی کرد: یعنی در این دیدگاه نه احساسات و نگرش‌های مؤلّف یا خواننده مورد بررسی قرار می‌گیرند و نه زمینهٔ تاریخی یا فرهنگی اثر. فرمالیست‌ها اثر ادبی را به عنوان پدیده‌ای مستقل مورد تحلیل قرار می‌دهند تا به ذات و معنای آن دست یابند. به اعتقاد آنان با دریافت تنش‌ها، ابهامات، گزاره‌های آیرونی دار درون متن و شناخت پیوند موجود میان آن‌ها با دیگر اجزاء شعر، می‌توان به آن صبغه‌ای منطقی و وحدتی اندام‌وار بخشید.

جستار حاضر تلاش دارد تا با رویکردی تحلیلی - توصیفی و در پرتو نقد فرمالیستی آمریکایی، به واکاوی دو چکامهٔ «**النّجمتان**» انسی الحاج و «نشانی» سهراب سپهری بپردازد. نگارندگان در این پژوهش می‌کوشند تا با تمرکز بر تنش‌های موجود میان دو اثر، نشان دهند که تنها با تکیه بر خود متن و تحلیل عناصر تنش‌زای آن است که می‌توان به معنا آفرینی و انسجام معنایی متن پیرامون مفهوم «تلاش» دست یافت. برآیند نهایی این پژوهش، نمایانگر تجلّی ارزش شعری در برخی معانی برجسته‌سازی شدهٔ آن نظیر سکوت و خروش، رکود و دگرگونی و تاریکی و نور در هر دو چکامهٔ «**النّجمتان**» انسی الحاج و «نشانی» سهراب سپهری است که در تضادّی دائمی و حل ناشدنی قرار دارند و آنچه اهمّیّت دارد نیز همین تباین و تنش معنایی در جایگاه عاملی است که به اجزاء شعر، وحدتی اندام‌وار بخشیده است.

واژگان کلیدی: تلاش، تنش، معنا، آیرونی، نشانی، النّجمتان.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۴/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۱۵
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir
۳. رایانامه: mostafa_aminian@yahoo.com

۱. مقدّمه

در آغاز سدهٔ بیستم، پژوهش ادبی تحت سیطرهٔ تحقیق تاریخی و زندگینامه‌ای بود. در مطالعهٔ ادبی، به احساسات و نگرش‌های مؤلّف و نیز واکنش عاطفی خواننده نسبت به متن پرداخته می‌شد (زرّین‌کوب، ۱۳۸۸: ۱۰۴).

آنچه برای منتقدان سنتی اهمیّت داشت، تحلیل برون‌متنی و پرداختن به عناصر خارج از اثر ادبی بود. ایشان از عناصر خارج از متن به‌منظور کشف معنای متن و دست یافتن به ذات و محتوای آن کمک می‌گرفتند (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۱).

منتقدین فرمالیست آمریکایی که از آنان به منتقدین نقد نو یاد می‌شود، دیدگاه‌های پیشین را که دیدی خارج از متن داشتند، مردود می‌شمردند. آن‌ها شعر را دارای وجودی عینی می‌دانستند و اعلام می‌کردند که برای یافتن معنای شعر، فقط خود آن را می‌توان به نحو عینی ارزیابی کرد. اینان به سبب شکل‌گرا بودنشان، مدافع رهیافتی به تحلیل ادبی‌اند که برخی از آن به رویکرد متن و فقط متن تعبیر می‌کنند (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۲).

در فرمالیسم آمریکایی، اصل «تقدّم صورت بر معنا» در درجهٔ نخست اهمّیّت قرار دارد و وجود آن بیشتر با همان عنوان درون‌مایه مورد بررسی و توجّه قرار دارد. در حقیقت، نقدهای فرمالیست‌های آمریکایی، چیزی جز جست‌وجوی گام‌به‌گام تجربه از لابه‌لای صورت‌های ادبی نیستند (علی‌اکبری، ۱۳۸۷: ۸۰).

هنگامی‌که عناصر و اجزای اثر ادبی بررسی شوند و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر در ارتباط با ساختمان کلّی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی شکل محور (فرمالیستی) صورت گرفته است. با چنین خوانشی است که می‌توان دربارهٔ میزان پیوند اجزای اثر سخن گفت (حسن لی، ۱۳۸۷: ۳۳).

از جمله فرضیّات مهم و بنیادین نقد فرمالیستی آمریکایی، وحدت منسجم متن ادبی است که حاصل برآیند تنش‌ها، تضادها و یا ابهام‌های داخل متن است؛ امّا نهایتاً متن، این تنش‌ها را حل می‌کند؛ یا به بیان دیگر، آنچه در نقد و بررسی اثر ادبی مهم است، رسیدن به وحدت معنایی است (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

از آنجا که تاکنون در این زمینه، تحقیق یا پژوهشی به‌صورت مستقل صورت نگرفته است، مقالهٔ پیش رو به‌نوعی در این زمینه نگاهی نو داشته و دست به نوآوری زده است.

۱-۱. پیشینه پژوهش

در حوزهٔ ادب فارسی، آثار ادبی فراوانی از سهراب سپهری یافت می‌شوند که زمینه و قابلیّت نقد فرمالیستی آمریکایی را دارند. تا آنجا که نگارندگان این مقاله تحقیق و بررسی کرده‌اند، در زمینهٔ معناسازی تنش در نقد نو، پژوهشی تطبیقی بر شعر وی صورت نگرفته است و تنها یک نقد فرمالیستی روسی انجام شده است. مقاله‌ای با عنوان «سهراب در قبله‌گاه فرم» از رسول علی‌اکبری، در شرح اعتقاد فرمالیسم روس به ادبیت متن ادبی. در حیطهٔ ادب عربی نیز، با وجود آثار و متون ادبی باارزش نویسندگان و شاعران عرب، از جمله انسی الحاج، تاکنون تحقیقی بدین‌صورت انجام نشده است. از این‌رو می‌توان گفت، این پژوهش با رویکردی جدید و از چشم‌اندازی نو به بررسی این موضوع پرداخته است.

۱-۲. طرح مسئله

مهم‌ترین پرسش‌هایی که نگارندگان در این جستار برآنند تا بدان پاسخ دهند عبارت‌اند از: ۱. آیا صرف‌نظر از داده‌ها و اطّلاعات برون‌متنی و با اتّکا به خود متن و یافتن تنش‌ها می‌توان به ذات و معنای اصلی آن پی برد؟ ۲. آیا با بررسی تطبیقی این دو شعر، می‌توان به مفهومی یکسان از معانی به دست آمده دست یافت؟ در این مقاله سعی شده است تا با رویکرد مکتب آمریکایی در ادبیّات تطبیقی، به بررسی و تحلیل اشعار پرداخته شود. از دید این مکتب، ادبیّات تطبیقی بر یافتن مدارک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌ورزد و بیشتر بر آن است تا ادبیّات را به عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرّفی نماید. در واقع این مکتب، روند ادبیّات تطبیقی را از تاریخ‌گرایی به نظریه و نقد ادبی تغییر داد. این مقاله شامل بخش‌های معرّفی کوتاه نقد نو و تنش، علل گزینش شاعران، بررسی و تطبیق دو اثر عربی و فارسی در پرتو نقد فرمالیستی آمریکایی و در فرجام، رسیدن به این رهیافت است که با پرداختن به خود اثر ادبی و یافتن تنش‌های معناساز متن، می‌توان به محتوای گویای آن دست یافت.

۲. معرّفی کوتاه نقد نو و مفهوم تنش

منتقدان نو، تأکید می‌کنند که واکنش عاطفی خواننده به متن، نه حائز اهمیّت است و نه معادل تفسیر متن. چنین تفسیر نادرستی که «سفسطه دربارهٔ تأثیر متن» نامیده می‌شود، چیستی شعر (معنای آن) را با کنش شعر خلط می‌کند. به اعتقاد آنان، اگر محک نقدمان را از تأثیرات روانی شعر به دست آوریم،

آن‌گاه در دام تأثّرگرایی افتاده‌ایم؛ زیرا گمان کرده‌ایم که هر شعر می‌تواند تفاسیر معتبر بی‌شماری داشته باشد (ایگلتون، ۱۳۵۸: ۲۲).

آنان می‌کوشیدند تا چیزی «جز خود متن» را به کار نگیرند و بیش از هر چیز به فرم و ساخت اثر ادبی، اجزای آن و روابط بین آن‌ها توجّه داشته باشند تا به معنای مرکزی شعر دست یابند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۱).

از جمله محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیستی آمریکایی (نقد نو)، مفهوم «تنش» است. آنان استدلال می‌کردند که دنیای واقعی پر از انواع تنش است و زندگی روالی بی‌نظم دارد. در برابر این واقعیّت بی‌نظم، شعر کلّیّتی منسجم است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۲۰).

شعر از دل تقابل و تنش، همسازی و هماهنگی به وجود می‌آورد و لذا بدیلی در برابر دنیای پرتنش واقعی است. تنش در شعر مایهٔ انسجام و همپوشانی دنیایی است که شاعر از راه تخیّل برمی‌سازد (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۶۲).

به عقیدهٔ آن‌ها تنش، حاصل پیچیدگی معنایی و چندگانهٔ انواع گوناگون عناصر موجود در متن است، شامل: متناقص‌نما، آیرونی، ابهام، عناصر مجازی زبان (تشبیه، استعاره، کنایه، انسان‌انگاری و...) و بسیاری دیگر از عواملی که باعث تعارض، تباین و درنهایت تنش در متن می‌شوند (دیچز، ۱۳۸۸: ۹۱).

برای آنکه یک اثر ادبی واجد ارزش متمایز تلقی شود، علاوه بر پیچیدگی، می‌بایست القاکنندهٔ نظم هم باشد. از این‌رو تمامی معانی چندگانه و تنش‌زا باید از طریق یک هم‌پیوند درونی در متن با یکدیگر سازگار شوند و تقابل آن‌ها برطرف شود (الغذامی، ۱۹۸۵: ۲۷).

در نقد نو، با بررسی موشکافانه، رابطهٔ پیچیده بین عناصر شکلی متن، مشخّص می‌شود. منتقدان نو، همزمان با بررسی زبان شعر، به جستجوی عناصر تنش‌زای موجود در متن می‌پردازند؛ سپس از طریق بررسی اجزای سازندهٔ اثر و یافتن روابط میان آن‌ها به گره‌گشایی از آن‌ها پرداخته و از این طریق به معنای کلّی و مرکزی اثر ادبی می‌پردازند تا همگی در راستای یک تسلسل منطقی قرار گیرند (خطابی، ۱۹۹۱: ۷۸).

در بررسی آثار شاعران معاصر عربی و فارسی، جستار در سروده‌های انسی الحاج در ادبیّات عربی و سهراب سپهری در ادب فارسی، با تکیه بر مبانی نقد آمریکایی مورد توجّه نگارندگان قرار گرفت:

۳. علل گزینش شاعران

۳-۱. آشنایی با مدرنیسم و تمایل به استفاده از مفاهیم مدرنیستی

فرمالیست‌ها از مفاهیم مدرنیستی استقبال می‌کردند و شاعران و هنرمندان را به استفاده از آن‌ها در آثارشان تشویق می‌کردند؛ چراکه جنبش مدرنیستی مبتنی بر دگرگونی در زمینهٔ زیباشناختی در فرم، زبان و تصویر شعری بود (گورین، ۱۳۸۸: ۹۱). این گونه هنجارشکنی زیباشناختی در فرم و ساخت، در شعر این دو شاعر بوضوح آشکار است.

۳-۲. آشنایی با زبان‌های بیگانه

آشنایی این شاعران به زبان‌های بیگانه، زمینه را برای آشنایی با رویکردها و نظریّات ادبی جدید مهیّا می‌کرد. انسی الحاج به زبان فرانسه تسلّط کامل داشت و تا حدودی با انگلیسی آشنا بود (الحاج، ۱۹۹۴: ۷۵). سهراب سپهری نیز در همین راستا به انگلیسی، فرانسه و زبان‌های دیگر آشنایی داشت (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۵).

۳-۳. سفر به کشورهای بیگانه

انسی الحاج، مدّت‌زمان زیادی را در کشور فرانسه اقامت داشت و همین امر سبب آشنایی او را با فرهنگ، ادبیّات و آراء شاعران و نویسندگان نوظهور فراهم می‌کرد (الحاج، ۱۹۹۴: ۲۲۰). سهراب سپهری نیز سفرهای متعدّدی به کشورهای اروپایی و هم‌چنین آمریکایی داشت و از دیدگاه‌های ادیبان هم‌عصر خویش متأثّر بود (رویین، ۱۳۷۱: ۲۹).

۳-٤. وجود عناصر تنش‌زا

فرمالیست‌های آمریکایی، علاقهٔ وافر به یافتن الگوهای تنش‌زا و متعارض‌گونه داشتند و برای آن‌ها اشعاری که محتوایی همراه با تنش داشته باشند، نسبت به دیگر اشعار مهم‌تر بودند؛ چراکه به‌زعم آن‌ها معنا در درون همین عناصر تنش‌زا نهفته است (هاردلند، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

در شعر انسی الحاج، به عبارات تنش‌گونهٔ زیادی برمی‌خوریم که گویای ابهام، تناقض، آیرونی و کاربردهای مجازی زبان است (الحاج، ۱۹۹۴: ۱۴۸). با نگاهی به شعر سهراب سپهری، به ویژگی‌هایی برمی‌خوریم که دارای درهم‌تنیدگی و پیچیدگی‌های تنش‌زاست. از جملهٔ این ویژگی‌ها: کاربرد مجازی زبان (تشبیهات تازه، تشخیص‌های نو)، واژگان ابهام‌زا و تلفیق واژه‌ها و عبارات انتزاعی و متعیّن که باعث گره‌افکنی معنایی هستند، می‌باشند (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۲).

نگارندگان با گزینش شعری از این شاعران، به‌صورت تطبیقی، به معناآفرینی تنش، خواهند پرداخت. به تنش‌های موجود در متن پرداخته خواهد شد و با تحلیل و بررسی آن‌ها و یافتن روابطی منطقی که میانشان برقرار است، نشان داده خواهد شد که فقط با تکیه بر خود متن و عناصر و اجزای سازندهٔ آن، می‌توان به کلّیّت معنایی و در نهایت به وحدت اندام‌وار شعر پیرامون مفهوم «تلاش» دست یافت.

به پیروی از روش منتقدان فرمالیست که به منظور کم اهمیّت جلوه دادن زندگینامهٔ مؤلّف از ذکر نام شاعر خودداری می‌کردند، نگارندگان نیز در اینجا برای عطف توجّه به موضوع اصلی، متن اشعار را بدون نام عیناً نقل می‌کنند؛ چراکه مواجههٔ بصری با شکل بیرونی شعر، نخستین گام در تحلیل شکل درونی شعر (وحدت اندام‌وار اجزای آن) است:

٤. بررسی و تحلیل چکامهٔ «النّجمتان» در پرتو نقد فرمالیستی

كُلُّ شيءٍ تَوَقَّفَ/ في هذه الساعة الجداول تُصغي والثّلج سهرانٌ./ كُلُّ شيءٍ تَوَقَّفَ./ والهُزءُ المَعتادُ، عُلِّقَ./ فَنَمَّةَ نجمتان حَطَّمتا النظامَ/ وتنطلقان لِلاتّحاد/ بَعد لهيب المسافَة وأوجاع الُحرِّيَة./ ها هما/ واحدةٌ ترمي عنها الاسماءَ/ وأخرى الأعشاب والصخوَرَ/ فَتَلبَسان اللهفة/ وظلال الصلبان/ وخوف العيون./ تَشِدُّ النجمةُ الى النجمةِ/ تتراكضان/ تقطعان ملايينَ السنينِ في لحظةِ./ وترتمي الواحدةُ في الأخرى/ انهياراً واحداً./ وفي الفسحةِ الصغيرةِ/ بينَ اليدِ واليدِ/ بينَ لحظةٍ ولحظةٍ/ تعودُ تَمرُّ/ ناعمةً كالأفعى/ ملايينُ السنينِ. (الحاج، ۱۹۹۴: ۱۲۵-۱۲۶).

ترجمه: همه چیز از حرکت بازماند/ در این ساعت جویبارها گوش فرا می‌دهند و برف شب‌زنده‌دار است/ همه چیز از حرکت بازماند و لودگی معمول به حال تعلیق درآمد/ زیرا آنجا دو ستاره نظم را درهم شکستند/ و اتّحاد را برخاسته‌اند/ پس از آتش فاصله و دردهای آزادی/ اینک آن دو هستند که/ یکی، نام‌ها را از خود به دور می‌افکند/ و ستارهٔ دیگر علف‌ها را و صخره‌ها را/ و آتش شوق را به تن می‌کند/ و سایه‌های چلیپاها را/ و بیم دیدگان را/ ستاره به ستاره پیوند می‌خورد/ بر یکدیگر پیشی می‌گیرند/ هزاران هزار سال را در یک لحظه می‌پیمایند/ و یکی خود را در ژرفای دیگری رها می‌کند/ پس سقوط هردو در آن واحد اتّفاق می‌افتد/ و در فراخنای کوچک/ میان دو دست/ در آمد و رفت لحظات/ دوباره سالیان دوری، نرم همچون مار گذر می‌کند...

شعر «النّجمتان» از دو صدای متفاوت تشکیل شده است. دو صدایی که با معنای کلّی شعر به درستی پیوند خورده است. در قسمت ابتدایی شعر، با عباراتی روبرو هستیم که حاکی از سکوت، سکون و بهت محض است و به‌دنبال آن، عباراتی را شاهدیم که نشان از جوشش، تکاپو و غلیان دارند.

با نگاهی که به شکل بیرونی این شعر می‌اندازیم، تباین و تنشی را در آن می‌یابیم که دو فضای متعارض در آن به چشم می‌خورند. این تنش که از آن با عنوان تنش عمده یاد می‌شود، در همهٔ اجزای

شعر انعکاس یافته است. این تنش، خود به خورده تنش‌هایی تقسیم می‌شود که همگی در راستای تنش عمده قرار دارند و در صدد بیان معنای آن هستند.

سطر اوّل شعر با جمله‌ای خبری آغاز می‌شود. جمله‌ای که در انتهای آن، نقطه قرار دارد؛ امّا در سطر آخر شعر با چندین نقطه روبرو هستیم. با این تفاوت دلالت‌گونه که نقطه، نشان پایان جمله‌ای خبری است و حاکی از اطلاق محض است و می‌تواند بیانگر همان سکوت و سکونی باشد که از سطرهای آغازین برداشت می‌شود؛ امّا در سطر آخر، وجود چند نقطه در انتها، حاکی از امتداد و حرکتی پیوسته و همیشه جاری است.

می‌توان گفت آنچه در ابتدای شعر با بن‌بست و رکود همراه بود، در انتهای شعر به حرکتی در جریان، تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، تمامی این شعر تلاشی است برای زدودن بن‌بست‌ها و ابهامات و رسیدن به حرکت، تکاپو و دگرگونی.

در سطر دوّم، صحبت از گوش فرا دادن جویبارها و شب‌زنده‌داری برف است. شاعر با به کار بردن این استعاره‌ها که خود موجد تنش و ابهام در شعر است، مترصّد بیان این مطلب است که عمق و ژرفای سکوت و رکود را نشان دهد. تمام طبیعت که جویبارها و برف جزئی از آنند، انتظار حادثه‌ای شگرف را دارند.

اگر سطرهای آغازین را نوعی ابهام فرورفته در سکوت و سکون تلقّی کنیم، به کار بردن «**الثّلج سهران**» و «**الجداول تصغی**» در سطر دوّم درست به نظر می‌رسد؛ چراکه دلالت ثانوی ابهام، تاریکی، سکون و ایستایی است و از معانی ثانویهٔ برف، جمود و خشکی است که به نوعی با ابهام سرشار از بهت و سکون محض تناسب دارد. وقتی جویبارها گوش فرا می‌دهند و برف شب‌زنده‌داری می‌کند، در واقع به انتظار نشسته‌اند و همین انتظار نیز با ایستایی و سکون رابطه‌ای مستقیم دارد.

در ابتدای سطر سوّم شعر، عبارت سطر اول، عیناً تکرار شده است. این تکرار می‌تواند گویای تأکید بر بهت و سکوت مطلقی باشد که سیطره یافته است. وجود ویرگول‌ها را می‌توان مکث‌هایی دانست که راه به جایی نمی‌برند. مکث‌هایی که گویا به جریان نمی‌افتند. حتّی تأکید بیشتر این تعلیق و رکود را می‌توان از پی یکدیگر آمدن دو فعل «**توقّف**» و «**علّق**» شاهد بود. مجهول آمدن فعل «**علّق**» خود گویای تناسب این فعل با ابهام و نادانستگی‌ای است که در پی این سکوت و رکود ایجاد شده است. چراکه از معانی ثانویهٔ فعل مجهول، نادانستگی، بهت و بلاتکلیفی است و دقیقاً با آنچه از عبارات برمی‌آید، همخوانی دارد.

در سطر چهارم شعر، فضای سکوت و رکود فرورفته در ابهام دگرگون می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، از تداعی‌های ثانوی ابهام، تاریکی است؛ پس ذکر واژهٔ «**النّجمتان**» در سطر چهارم بی‌مناسبت نیست. ستاره؛ یعنی درخشش، سپیدی و پرتوافشانی.

این واژه خود نوعی کمک به رفع ابهامی است که در آغاز شعر با آن روبرو بودیم. ادامهٔ شعر در پرتو این واژه بتدریج و با تناسبی که با بقیهٔ اجزای شعر برقرار می‌کند، توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند و او را به تباین تاریکی و نور می‌رساند.

در سطر چهارم، از دو ستاره (**النّجمتان**) سخن رفته است. چرا دو ستاره؟ این مسأله، خود، تنش محتوایی در متن ایجاد می‌کند. ما بسیار با این عبارت روبرو هستیم که یک دست صدا ندارد. این کنایه نشان از اتّحاد در انجام امور دارد و این اتّحاد میان دو ستاره با سطر پنجم تناسب و هماهنگی دارد. در سطر پنجم، سخن از اتّحاد به میان آمده است؛ اتّحادی علیه سکوت و رکودی که ابهام‌زاست. متناقض‌نمایی کلّی شعر این است که هرچه به‌سمت انتهای آن نزدیک می‌شویم، طبیعتاً می‌بایست از مقولات تنش‌زا کمتر شود و از تاریکی (ابهام) به روشنی (ستاره) برسیم؛ امّا در سطر ششم با عباراتی روبرو می‌شویم که خود مشحون از ابهام‌اند.

ستاره که قرار است با پرتوافکنی خود راه را روشن کند، در ادامهٔ راهش با الگوهای تنش‌زایی روبرو می‌شود و این ابهام ناشی از پیوند امر متعیّن و امر انتزاعی است (**لهيب المسافة و اوجاع الحرية**). مفاهیمی تجریدی و تصوّر ناپذیرند و به مشهورترین شکل، تنش بین امر انتزاعی و امر متعیّن را نشان می‌دهند. این دو مفهوم، می‌توانند علّت وجود آن دو ستاره را تبیین کنند؛ چراکه علّت پرتوافشانی و درخشش آن دو ستاره ناشی از سوزش و دردی است که حاصل ایستایی و تاریکی است که در سطرهای آغازین برداشت می‌شود. آزادی از گونه‌ای تاریکی که در بستری از ابهام، سکوت و ایستایی غرق شده است.

در سطر هشتم و نهم، شاهد عباراتی تنش‌گونه هستیم. نام‌ها (**الأسماء**)، علف‌ها (**الأعشاب**) و صخره‌ها (**الصخور**) کلماتی استعاره گونه از تعلّقات و وابستگی‌هایی هستند که مانع آزادی و رهایی از ابهامات، رکود و سکون موجود می‌باشند.

گویا این دو ستاره که وظیفهٔ روشنایی و پرتوافکنی را به دوش می‌کشند تا خود را از تعلّقات معنوی (نام‌ها، **الأسماء**) و تعلّقات مادّی (علف‌ها و صخره‌ها)، (**الأعشاب و الصخور**) رهایی نبخشند، نمی‌توانند

آن‌طور که باید بدرخشند. علف‌ها و صخره‌ها می‌توانند مجاز جزء به کل، از تمام طبیعت باشند و استعاره از قوانین و سنّت‌هایی از پیش تعریف شده که برای آن دو ستاره ترسیم کرده‌اند. عقاید و افکاری که علف گونه بر تن آنان روییده‌اند و مانند صخره در جان و فکرشان نقش بسته‌اند.

سطرهای دهم، یازدهم و دوازدهم، الگوهای درهم تنیدهٔ تجریدی و تصوّر ناپذیر را شامل می‌شوند که گویای تنش‌اند. عباراتی چون: سایه‌های چلیپاها (**ظلال الصّلبان**) و ترس چشمان (**خوف العیون**). آن دو ستاره، آتش شوق را در راه ابهام‌زدایی و رسیدن به مقصد بر تن می‌کنند. آن‌ها در این راه نه هراسی از صلیب‌ها دارند و نه از چشمانی که منتظر فروپاشی و عقوبت آن‌هاست. صلیب‌ها (**الصّلبان**)، می‌توانند نمادی از مجازات و شکنجه باشند و چشمان (**العیون**)، مجاز از انسان‌هایی که دل به همان تعلّقات و وابستگی‌های پیشین بسته‌اند و در برابر مخالفان جبهه‌گیری می‌کنند.

در سطرهای آغازین بند چهارم، با اوج دگرگونی، جوشش و انقلابی روبرو هستیم که انتظارش می‌رفت. آن دو ستاره (**النّجمتان**) بر همدیگر پیشی می‌گیرند و جذب یکدیگر می‌شوند تا از آن همه ابهام راهی به بیرون یابند. در سطر آخر این بند شعر (**انهیارا واحدا**)، با کلمه‌ای روبرو می‌شویم که بار منفی آن، زمینهٔ وقوع آیرونی را سبب می‌شود و برداشت ما را نسبت به قبل متزلزل می‌سازد.

توقّع خواننده آن است که هر چه به پایان شعر نزدیک می‌شویم، از پیچیدگی‌ها و درهم تنیدگی‌ها کمتر شود؛ چراکه کارکرد ستاره، گره‌گشایی و روشنی است؛ امّا خلاف آن صورت می‌گیرد و این مصداق بارز یک آیرونی است. ولی شاید معنای ناگفته امّا دلالت شدهٔ شعر هم جز این نباشد. برای تبیین این معنا، بجاست که عبارات و کلمه‌ها را با دقّت بررسی کنیم.

در بند چهارم، آن دو ستاره، در راه اتّحاد برای رهایی از خفقان و ایستایی گذشته، یک صدای متّفق‌القول شده‌اند که به صورت عصارهٔ این حرکت انقلاب‌گونه خود را نشان می‌دهد. همان‌طور که یک پارچهٔ خیس را می‌فشاریم تا آب آن گرفته شود و تمامی آب موجود در آن به صورت یک سقوط در انتهای آن رخ دهد. این حرکت با آن همه تلاطم، در نهایت با یک سقوط ظفرمندانه پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. در واقع، سقوط در این عبارت، یعنی رهایی و گسستن از سکوت و رکود همراه با ابهام به سوی حرکت و تکاپو و در نهایت رسیدن به نور و روشنایی.

در بند آخر شعر، با فراخنای کوچک (**الفسحة الصغیرة**) روبرو هستیم. این عبارت دارای تناقض بارزی است. چگونه می‌توان زمین وسیع و فراخی را تصوّر کرد که کوچک باشد؟ اگر این عبارت را استعاره از زمین بگیریم، می‌توان این تناقض را حل کرد. اگر فراخی را معادل عالم مادّه فرض کنیم که

دارای اقالیم گسترده است و وسعت عظیمی دارد؛ امّا با این وجود، محصور در زمان و مکان است و از این حیث کوچک و دارای چارچوبی مشخّص است.

در سطر دوّم بند آخر، دست (**الید**)، می تواند مجاز از ابزار قدرت باشد و در سطر سوّم این بند، لحظه (**لحظة**)، مجاز از سالیان طولانی و دراز. دست و زمانی که گویای تغییر و تحوّل در این فراخنای کوچک هستند. در سه سطر پایانی بند آخر، بوضوح می توان شاهد استمرار حرکت دورانی و تلاش برای رفع ابهامات و سکوت و بن‌بست‌ها و رسیدن به حرکت، تکاپو و دگرگونی بود.

شاعر در شعر خویش، گذشت سالیان و تغییر و تحوّلاتی را که بر روی آن صورت می گیرد، چون خزش مار می‌داند که به آهستگی و نرمی صورت می گیرد و در پی هر تاریکی (ابهام) نوری (ستاره) می‌آید و در این دوران و حرکت، دوباره تاریکی جانشین نور می‌شود و این حرکت دورانی همچنان ادامه خواهد یافت. آوردن نقطه‌چین‌ها در پایان سطر آخر این بند نیز متناسب با این رهیافت است.

آنچه از تحلیل این شعر برآمد، نشان داد که عناصر تنش‌زایی که در متن وجود دارند، شاید در نگاه اوّل کاملاً غلط و ناآشنا و غریب به نظر رسند؛ امّا با تأمّل و نگاه دقیق‌تر و با خوانشی نزدیک، همگی آن‌ها به کلّیّتی موزون و اندام‌وار تبدیل شدند. این قرائت فرمالیستی زمینه را فراهم ساخت تا معنا و آنچه شعر خواهان بیان آن است گفته شود. از شبکهٔ ساختاری این شعر که مبتنی بر تنش بود، تلویحاً چنین برآمد که در راه زدودن ابهام و پشت سرگذاشتن سکوت و رکودی که در ابتدا تسلّط یافته بود و رسیدن به دگرگونی و نور و درخشش و در نهایت رسیدن به مقصد و هدف مورد نظر، آنچه مهم جلوه می کند تلاش و رنج و زحمتی است که در این راه متحمّل می‌شود و این تلاش هرگز به طور کامل از تاریکی بیرون نمی‌آورد. اگر با نگاهی موشکافانه به مفهوم تلاش که ره‌آورد معنایی این شعر است بنگریم، در خواهیم یافت که با توجّه به ساختار کلّی متن، کلمات و عبارات متضاد و درهم تنیدهٔ آن، از تلاش، مفهومی اجتماعی به ذهن متبادر می‌شود و تنش و تباینی که میان ابهام‌زدایی و ابهام‌زایی در این شعر شاهدش بودیم، به انسجام معنایی آن منجر شد.

۵. بررسی و تحلیل شعر «نشانی» در پرتو نقد فرمالیستی

«خانهٔ دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار/ آسمان مکثی کرد/ رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید/ و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:/ «نرسیده به درخت،/ کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است/ و در آن عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی است./ می‌روی

تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به درمی‌آرد/ پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی/ دو قدم مانده به گل/ پای فوّارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی/ و تو را ترسی شفاف فرامی‌گیرد/ در صمیمیّت سیّال فضا خش‌خشی می‌شنوی/ کودکی می‌بینی/ رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانهٔ نور/ و از او می‌پرسی/ خانهٔ دوست کجاست» (سپهری، ۱۳۸۳: ۴۵).

شعر «نشانی» از دو بند تشکیل شده است. هر قسمت از این شعر صدای جداگانه و متفاوتی را در خود دارد. در بند ابتدایی این شعر، پرسشی توسط یک «سوار» پرسیده می‌شود و در بند بعدی صدایی از یک «رهگذر» به گوش می‌رسد که نشانی راه را به سوار می‌گوید. با دقّت در طول هر بند درمی‌یابیم که طول هر یک به مقتضای محتوایی که از آن استنباط می‌شود کاملاً هم‌خوانی دارد. همان‌طور که می‌دانیم، بنا به اقتضا، هر پرسشی که در آن مسأله‌ای طرح می‌شود، کوتاه است؛ امّا پاسخ هر پرسشی بنا بر آنکه پاسخ دهنده باید با توضیحات کامل و مناسب جواب دهد، طولانی است.

بنابر آنچه گفته شد، شکل بیرونی و نمایان این شعر، اوّلین تنش را در آن به وجود می‌آورد. تعارضی میان اطّلاع و عدم اطّلاع و همچنین تباینی بین اختصار و تطویل.

این تنش، در همهٔ اجزای شعر بازتاب یافته است. با نگاهی به سطر ابتدایی و انتهایی شعر و نحوهٔ استفادهٔ شاعر از علائم سجاوندی، زمینه را برای بحث و بررسی در خصوص این تنش فراهم می‌کند.

سطر اوّل شعر با جمله‌ای آغاز می‌شود: «خانه دوست کجاست؟»، عیناً همین جمله در سطر آخر تکرار شده است. با این تفاوت کوچک؛ امّا دلالت‌دار و مهم که در سطر آخر، این جمله نه با علامت سؤال بلکه با یک نقطه تمام می‌شود: «خانهٔ دوست کجاست». علامت سؤال، نشانهٔ ابهام و نادانستگی است و نقطه، نشانهٔ پایان جمله‌ای خبری.

پس می‌توان گفت آنچه در ابتدای شعر در پردهٔ ابهام است، در پایان شعر از ابهام درمی‌آید. به عبارت دیگر، کل این شعر کوششی است برای رفع ابهام و نادانستگی و این تفسیر با صورتی که شاعر برای شعر برگزیده -پرسش و پاسخ -هماهنگی دارد.

از جمله تداعی‌ها یا دلالت‌های ثانوی ابهام، تاریکی است. روشنایی دلالت بر فقدان ابهام دارد. اگر این بر نهاد درست باشد که «نشانی» فرایند رفع ابهام است، آنگاه می‌توان گفت ذکر واژهٔ «فلق» در سطر اوّل شعر بی‌مناسبت نیست. فلق یعنی سپیده‌دم یا آغاز پرتوافشانی نور خورشید در آسمان. از آنجا که فلق به ابتدای صبح اطلاق می‌شود، یعنی به زمانی که تاریکی آرام‌آرام جای خود را به روشنایی می‌دهد، آوردن این کلمه در ابتدای شعری که به تدریج رفع ابهام می‌کند بسیار بجاست. هم به این

سبب که در بقیّهٔ شعر کلمات یا عبارت‌هایی آمده‌اند که به طرق مختلف توجّه خواننده را به تباین میان نور و تاریکی جلب می‌کنند و نیز حرکتی تدریجی از تیرگی به‌سوی نور را نشان می‌دهند: «شاخهٔ نور» و «تاریکی شن‌ها» در سطر ۳؛ «سپیدار» در سطر چهارم؛ «سبز» در سطر ۶؛ «آبی» در سطر ۷؛ «شفّاف» در سطر ۱۲ و سرانجام «نور» در سطر ۱۵.

متناقض‌نمایی بزرگ این شعر این است که هرچند «رهگذر»، پرسش «سوار» را پاسخ می‌گوید و نشانی خانهٔ «دوست» را می‌دهد؛ امّا این نشانی چندان هم راه رسیدن به مقصد را روشن نمی‌کند. سخن «رهگذر» که قرار است رفع ابهام کند، خود آکنده از ابهام است. بخش بزرگی از این ابهام ناشی از پیوند امر متعیّن و امر انتزاعی است؛ برای مثال، «سپیدار» و «کوچه‌باغ» ذواتی متعیّن و لذا ملموس و تصوّرپذیرند؛ حال آنکه «سبز» بودن «خواب خدا» یا «آبی» بودن «پرهای صداقت»، مفاهیمی تصوّر ناپذیرند.

به همین منوال، ترکیب‌هایی مانند «گل تنهایی» یا «فوّارهٔ اساطیر» یا «لانهٔ نور» به مشهودترین شکل، تنش بین امر انتزاعی و امر متعیّن را بازمی‌نمایانند؛ زیرا در هریک از این ترکیب‌ها، یک جزء کاملاً عینی است و جزء دیگر کیفیّتی کاملاً ذهنی است.

از این‌رو، به رغم اینکه کلام «رهگذر» در مقام یک راهنما باید روشنی‌بخش باشد و عملاً هم هرچه به پایان شعر نزدیک می‌شویم شمار واژه‌ها یا ترکیب‌های واژگانی حاکی از نور و روشنی بیشتر می‌شوند، امّا در پایان هنوز نشانی واضحی از «خانهٔ دوست» نداریم.

به دیگر سخن، توقّع خواننده از نشانی و کارکردی که یک نشانی به طور معمول دارد، در این شعر (که عنوانش هم «نشانی» است) برآورده نمی‌شود و در واقع برعکس آنچه خواننده توقّع دارد رخ می‌دهد. این مصداق بارز آیرونی است. برای تبیین این معنا، بجاست نشانه‌هایی را که «رهگذر» برمی‌شمرد مرور کنیم.

نخستین نشانه برای رسیدن به «دوست»، «سپیدار» است: درختی مرتفع که برگ‌های سفید پنبه‌ای دارد و چوبش نیز سفیدرنگ است (تداعی کنندهٔ نور). سپیدار را می‌توان مجاز جزء به کل برای طبیعت دانست؛ زیرا سایر نشانه‌هایی که رهگذر می‌دهد خواننده را به یاد طبیعت می‌اندازند: «کوچه‌باغ»، «گل»، «فوّاره»، «کاج»، «لانهٔ» جوجه.

نشانه‌ها ابتدا در قالب تصاویر بصری به خواننده ارائه می‌شوند («نرسیده به درخت/ کوچه‌باغی است...»، «دو قدم مانده به گل»)، امّا متعاقباً تصاویر شنیداری هم اضافه می‌شوند («خش‌خشی می‌شنوی»). در سطر ۱۳ («در صمیمیّت سیّال فضا، خش‌خشی می‌شنوی»)، شاعر هم از نام‌آوای «خش‌خش» استفاده کرده که صداهای آن به هنگام تلفّظ، حکم به نمایش درآوردن معنای آن را دارند و هم اینکه در عبارت «صمیمیّت سیّال» از صنعت هم‌صامتی آغازین برای تکرار صدای «س» بهره گرفته است.

ترکیب دو صدای «س» و «ش» در «صمیمیّت سیّال» و «خش‌خشی می‌شنوی» سکوت را به ذهن متبادر می‌کند؛ سکوتی که با تنهایی در «گل تنهایی» تناسب دارد. بدین ترتیب، خواندن این شعر حس‌های گوناگون (دیداری و شنیداری) را در خواننده فعّال می‌کند؛ لذا خواننده هنگام قرائت منفعل نیست و خود را هم‌سفر «سوار» می‌داند. از «سپیدار» باید به یک «کوچه‌باغ» رفت که به «بلوغ» می‌رسد؛ از آنجا هم باید به یک «گل» رسید که البته قبل از آن یک «فوّاره» است.

این شبکهٔ در هم تنیدهٔ تصاویر نهایتاً به یک «کودک» می‌رسد که برای برداشتن «جوجه» از «لانهٔ نور» از یک درخت «کاج» بالا رفته است. نشانی داده شده ما را از یک درخت (سپیدار) به درختی دیگر (کاج) رهنمون می‌سازد. پس این حرکت، دورانی است. آیا رسیدن به کودک (نماد سرشت حقیقت‌جوی انسان) به طریق اولی مبیّن حرکتی دورانی نیست؟ ما که به دنبال «دوست» هستیم، در نهایت به ذات خودمان ارجاع داده می‌شویم.

از شبکهٔ تصاویر این شعر و ساختار آن که بر پایهٔ تنش، تناقض و آیرونی استوار است، این‌چنین برمی‌آید که تلاش برای رسیدن به یقین در خصوص بعضی مفاهیم عبث است. آدمی می‌کوشد تا از تاریکی به نور برسد؛ امّا این تلاش او هرگز به ثمر نخواهد نشست. در این فرآیند آنچه از اهمیّت برخوردار است، خود نفس تلاش و کوشش است؛ تلاش و کوششی که از تاریکی به سوی نور در جریان است و در این سیر، حرکتی دورانی را طی می‌کند. تلاشی که در این شعر شاهد آنیم، در واقع در جهت گریز از جهالت به سمت حقیقت و فطرت است که به این تلاش صبغه‌ای عرفانی داده است. تباین و تنش بین نور و تاریکی عاملی است که اجزاء این شعر را منسجم کرده و به آن وحدتی اندام‌وار بخشیده است.

نتیجه

تفاوت دیدگاه نقد فرمالیستی آمریکایی (نقد نو) با سایر دیدگاه‌های نقدی این است که در آن متن ادبی، به منزلهٔ متنی قائم به ذات نقد می‌شود. به اعتقاد فرمالیست‌ها، کشف ساختار تنش‌زای آثار ادبی می‌تواند ما را به

معنای دلالت شده در شعر رهنمون کند و انسجام معنایی از نظر آن‌ها، یعنی هماهنگی معانی متباین. ارزش شعر انسی الحاج و سپهری در همین ناهمگونی نهفته است. سکوت و خروش، رکود و دگرگونی، در «النّجمتان» در تضادّی دائمی و حل ناشدنی است و همین‌طور تاریکی و نور در «نشانی». هرچند که این عوامل متعارض و تنش‌زا در تقابل پیوسته با یکدیگرند؛ امّا آنچه در این میان اهمّیّت دارد و سبب معناآفرینی شده است، همین تباین و تنش موجود است و از دل آن، تلاش که رهیافت معنایی آن است، حاصل می‌شود. با بررسی و تحلیل شبکهٔ درهم تنیده و تسلسل غیرمنطقی ابهامات و تضادهای لفظی و معنایی این دو شعر به رهیافتی متفاوت از معنای تلاش رسیدیم. در «النّجمتان» از تلاش، مفهومی اجتماعی و در «نشانی» مفهومی عرفانی را می‌توان دریافت. تباین و تنش عاملی است که ساختار این اشعار را منسجم کرده، به اجزاء آن وحدتی اندام‌وار بخشیده است.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ایلگتون، تری (۱۳۸۵)؛ **مارکسیسم و نقد ادبی**، ترجمهٔ میم. لاهیجی، تهران: انتشارات کار.

۲. برسلر، چارلز (۱۳۸۶)؛ **درآمدی بر شیوه‌های نقدی ادبی**، ترجمهٔ م. عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.

۳. پاکباز، رویین (۱۳۸۷)؛ **دایرة المعارف هنر**، تهران: فروزان.

۴. پاینده، حسین (۱۳۸۳)؛ **مدرنیسم و پسامدرنیسم**، تهران: روزگار.

۵. تایسن، لویس (۱۳۸۴)؛ **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین زاده، تهران: نیلوفر.

۶. دیچز، دیوید (۱۳۸۸)؛ **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ محمّد تقی صدقیانی، تهران: علمی.

۷. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)؛ **نقد ادبی**، تهران: امیرکبیر.

۸. سپهری، سهراب (۱۳۸۳)؛ **هشت کتاب**، تهران: طهوری.

۹. سپهری، پریدخت (۱۳۸۹)؛ **هنوز در سفرم**، تهران: پژوهش فروزان.

۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)؛ **نگاهی به سپهری**، تهران: مروارید.

۱۱. ----------(۱۳۸۳)؛ **نقد ادبی**، تهران: فردوس.

۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمّد رضا (۱۳۹۱)؛ **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

۱۳. گورین، ویلفرد (۱۳۷۰)؛ **درآمدی بر نظریه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ علیرضا فرح‌بخش، تهران: رهنما.

۱۴. هاردلند، ریچارد (۱۳۸۸)؛ **درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت**، گروه ترجمهٔ شیراز، تهران: چشمه.

۱۵. الحاج، انسی (۱۹۹۴)؛ **لَن**، بیروت: دار الجدید.

۱۶. ------- (۱۹۹۴)؛ **ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة**، بیروت: دار الجدید.

۱۷. خطابی، محمّد (۱۹۹۱)؛ **لسانیّات النّص مدخل إلی انسجام الخطاب**، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

۱۸. الغذامی، عبدالله (۱۹۸۵)؛ **الخطیئه والتّفکیر من البنیویّه الی التّشریحیّه**، بیروت: دار الفکر.

ب: مجلّه‌ها

۱۹. حسن لی، کاووس (۱۳۸۷)، «نقد فرمالیستی بر سه غزل از سنایی»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، شمارهٔ ۲، دانشگاه تربیت مدرّس، صص ۲۹-۳۸.

۲۰. علی‌اکبری، رسول (۱۳۸۷)؛ «سهراب در قبله‌گاه فرم»، **مجلّهٔ زبان و ادب**، شمارهٔ ۳۶، دانشگاه علّامه طباطبایی، صص ۷۶-۸۳.

۲۱. فولادی، علیرضا (۱۳۸۷)؛ «نقد گرانیگاهی، روشی برای نقد فرمالیستی شعر»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، شمارهٔ ۳، دانشگاه تربیت مدرّس، صص ۱۳۷-۱۶۴.

دراسة مقارنة لمفهوم «المحاولة» في «النّجمتان» لأنسى الحاج و «نشانى» لسهراب سپهرى (في ضوء التعليق على التوتر للشكلانيّة الأمريكيّة النقديّة)[۱]

أحمد رضا حيدريان شهرى[۲]

الأستاذ المساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الفردوسى مشهد

مصطفى امينيان[۳]

ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الفردوسى مشهد

الملخّص

هناک للشعر وجودٌ عينيٌّ ذاتيّ فى النقد الشكلانيّ الأمريكيّ ويُدرس الشعر فيه عينيّاً بمفرده ولا تعتبر وجهات نظر وعواطف المؤلّف أو المتلقّيّ وليست المجالات التاريخية والثقافية ذات قيمة وفق هذا الاتجاه النقدى. فيتناول الشكلانيون الأثر الأدبى كظاهرة مستقلّة حتى يحصلوا على ذاته ومعناه. فبإمكاننا أن نعطى الشعر صبغة منطقيّة ووحدة عضويّة فى ضوء إدراک التوترات، التعقيدات والمفارقات الكامنه فى النّص والتعرّف على الصلة الموجودة بينها وبين سائر أجزاء الشعر وفقاً لمعتقداتهم.

يتناول هذا البحث دراسة قصيدتى «النّجمتان» لأنسى الحاج و «نشانى» لسهراب سپهرى فى ضوء منهج تحليلىّ – وصفى وبناءً على النقد الشكلانيّ الإمريكيّ؛ فيحاول الباحثان فى هذا المقال بعد التركيز على دراسة التوترات الموجودة في الأثرين أن يشيرا إلى أنّه ليس بإمكاننا خلق المعنا وتناسق النص المعنويّ لمفهوم «المحاولة» إلّا فى ضوء التركيز على النص نفسه وتعليق عناصره المتوترة. تشير النتائج الحاصلة عن هذه الدراسه إلى تبلور القيمة الشعرية ضمن المعانى الرئيسة لشعرى «النّجمتان» لأنسى الحاج و «نشانى» لسهراب سپهرى منها الصمت والتحوّل، الخمود والتبدّل، الظلمة والنور وتبدو هذه المعانى لاتزال متناقضة لاتنتهى الى حلّ؛ وبالتالى يهمّنا هذا التوتر المعنوى كعامل سببّ الوحدةَ العضويّة بين أجزاء الشعر.

الكلمات الدّليليّة: المحاولة، التوتر، المعنى، المفارقة، نشانى، النّجمتان.

---

۱. تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/٤/۱۹ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۶/۱۵

۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسئول: heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir

۳. العنوان الإلكتروني: mostafa_aminian@yahoo.com