University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

The Aesthetics of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism

Hosna Mohammadzade[1]✉ Hossein Qorbanpour Arani[2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran. E-mail: hosna1361@grad.kashanu.ac.ir

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran. E-mail: ghorbanpoor@kashanu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 63-84)

Article history:

Received:
17 October 2021

Received in revised form:
16 December 2022

Accepted:
17 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

The school of formalism in literature is one of the schools of criticism that addresses the external form of literary works without paying attention to various factors influencing the literary text such as political and social phenomena. In line with the developments in the recent century, the quartet is a literary format that has been affected by its influences and witnessed many deviations from common traditions. Hence, the theory of the school of formalism can be applied for the criticism of the aesthetics of this type of poetry. Bijan Arjan is a modernist quatrainist who has been able to use modern elements and techniques in his work in addition to remaining faithful to traditions. The present essay tries to analyze the aesthetic aspects of Bijan Arjan's published quatrains using a descriptive-analytical method informed by the theory of the school of formalism. The findings of the research show that the use of form elements such as non-normativeness, regularization in the use of music and the use of the element of dominanance play the most significant role in the impact and beauty of his poetry. Norm deviation in both lexical and compositional domains, along with highlighting the forms, has made a better transfer of meaning possible in his text. regularization in the use of musical contour is accomplished in his work with the help of phonetic balance between consonants and vowels, use of puns, lexical balance through complete and incomplete identical repetitions at the level of words and sentences. In addition to adding musical richness to the work, this has helped his successful rendition of special concepts and feelings for the audience. As for music accompanying his work, his use of auditory, visual and grammatical rhymes along with the use of special versification is significant. Among the technical and formal elements, the one that is clearly more frequent than other elements is the element of dominanance. The dominant element in Bijan Arjan's quatrains is the use of image because of its high frequency of use. The aesthetic examination of Arjan's quatrains from the perspective of formalist criticism shows how the form of his quatrains plays a significant role in their sensory and semantic impact.

Keywords: Aesthetics, Contemporary quartet, Formalist criticism, Dominant element, Bijan Arjan.

Cite this article: Mohammadzade, Hosna and Hossein Qorbanpour Arani (2023), "The Aesthetics of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 63-84, 10.22059/jlcr.2022.332318.1757.

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی

حسنا محمدزاده[۱]✉| حسین قربانپور[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: hosna1361@grad.kashanu.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: ghorbanpoor@kashanu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۶۳-۸۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

مکتب صورت‌گرایی از مکاتب نقدی است که بدون توجه به عوامل مختلف تأثیرگذار در متن ادبی مانند پدیده‌های سیاسی و اجتماعی به نقد شکل بیرونی اثر ادبی می‌پردازد. از آنجا که رباعی یکی از قالب‌هایی است که در راستای تحولات قرن اخیر، تحت تأثیر سنت‌شکنی‌های متعدد قرار گرفته است، می‌توان در نقد زیبایی‌شناسی این نوع شعر از نظریهٔ مکتب صورت‌گرایی استفاده کرد. بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست که توانسته در کنار پایبندی به سنت، عناصر و تکنیک‌های نوین شکلی را به کار ببندد. جستار حاضر می‌کوشد با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به نظریهٔ مکتب صورت‌گرایی به نقد زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های منتشرشدهٔ ارژن بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که استفاده از عناصر شکلی مثل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی در کاربرد موسیقی و عنصر مسلط بیشترین نقش را در تأثیرگذاری و زیبایی کلام وی داشته است. هنجارگریزی در دو حوزهٔ واژگانی و نوشتاری در کنار برجسته‌سازی صورت، باعث انتقال بهتر معنا شده است. قاعده‌افزایی در موسیقی با کمک توازن آوایی بین صامت‌ها و مصوت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگون کامل و ناقص در سطح کلمه و جمله، صورت گرفته و علاوه بر غنای موسیقایی، در القاء مفاهیم و حس‌های خاص به مخاطب کمک کرده است. در حوزهٔ موسیقی کناری، کاربرد قافیه‌های صوتی، تصویری و دستوری به همراه کاربرد ردیف‌های خاص، قابل توجه است. از میان عناصر تکنیکی و فرمال، عنصری که می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطرهٔ خود بگیرد عنصر مسلط است؛ عنصر مسلط با توجه به استفادهٔ حداکثری در رباعی‌های بیژن ارژن، تصویر است. بررسی زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های ارژن از منظر نقد فرمالیستی، نشان می‌دهد که صورت رباعی‌های او تا چه اندازه در اثرگذاری حسی و معنایی آن نقش دارد.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، رباعی معاصر، نقد فرمالیستی، عنصر مسلط، بیژن ارژن.

استناد: محمدزاده، حسنا و حسین قربانپور (۱۴۰۱)، «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۶۳-۸۴. 10.22059/jlcr.2022.332318.1757

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

زیبایی‌شناسی[1] که دستاورد الکساندر گوتلیب بوم‌گارتن[2] است، علمی است که هدف آن شناخت زیبایی هنری است. «بوم‌گارتن، فیلسوفی است که در سال ۱۷۳۵ برای اولین بار واژهٔ زیبایی‌شناسی را مطرح کرد. او کمال را به شیء کامل نسبت نمی‌دهد، بلکه آن را به قوهٔ شناخت حسی نسبت می‌دهد» (داودی، ۱۳۸۷: ۹۹)؛ هایدگر «افلاطون را آغازگر تفکر زیباشناسی می‌داند و تفکر نیچه به هنر را آخرین صورت تفکر استتیکی معرفی می‌کند» (مصطفوی، ۱۳۹۱: ۵۰). کانت در کتابی به نام *نقد قوهٔ حکم* (۱۷۹۰) به زیبایی‌شناسی و نقش غایت‌شناسی در علوم طبیعی و درک ما از طبیعت می‌پردازد. «از نظر کانت حکم زیبایی‌شناختی حکمی است که بر احساس مبتنی باشد به خصوص به احساس لذت یا الم. احکام زیباشناختی بر خلاف احکام مربوط به امور تجربی تحت یکی از مفاهیم قوهٔ فاهمه قرار نمی‌گیرند و نمی‌توان آنها را به منزلهٔ امور تجربی اثبات کرد» (داودی، ۱۳۸۷: ۱۰۱). از آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که از دیدگاه فلسفی، زیبایی هنری امری نسبی است و از آنجا که درک زیبایی به احساس لذت مرتبط است، سلیقهٔ شخصی، محور بسیاری از انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه قرارمی‌گیرد؛ اما دو مبحث عمده در حوزهٔ نقد شعر به شناخت زیبایی پرداخته است؛ به طور سنتی در علم معانی، بیان و بدیع زیبایی‌های ادبی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز، در چارچوب عروض و قافیه بررسی می‌شود. در دورهٔ متأخر، پیروان مکتب زیبایی‌شناسی پارناس بر اساس شعار هنر برای هنر بر این عقیده بودند که هنر در ذات خود لذت‌بخش است و نیاز به بیان مقصودی جز خودش ندارد (ایبرمز و گالت، ۱۳۸۷: ۵) و باید در زیبایی‌شناسی به بررسی جوهر هنر دور از محتوای خاص آن پرداخت. «معیار پیروان مکتب پارناس در زیبایی‌شناسی تنها توازن در ظاهر بود، نه موضوع و محتوایی که اثر القاء می‌کند. آنها معتقد بودند که شعر مجسمه و شاعر مجسمه‌ساز است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۷)، از منظر آن‌ها، نقد زیبایی‌شناسانهٔ اثر ادبی «سایر کارکردهای ارتباطی را کنار گذاشته یا به حالت تعلیق درمی‌آورد و خوانندگان را به تفکّر دربارهٔ رابطهٔ فرم و محتوا مشغول می‌کند» (کالر، ۱۳۸۵: ۴۷)؛ یکی دیگر از مکاتب ادبی، که به نقد زیبایی‌شناسانه پرداخته است، مکتب صورت‌گرایی است؛ فرمالیست‌ها می‌خواهند ادبیت اثر ادبی را از ورای شکل و ظاهر آن کشف نمایند و از این طریق گامی در جهت کشف زیبایی‌های آن بردارند؛ البته این بدین معنا نیست که صورت‌گرایان از مضمون اثر غافل مانده و فقط به شکل توجه دارند، بلکه آنها معتقدند که مضمون نیز در سایهٔ شکل، هویت خود را کسب می‌کند و ناقد باید در زیبایی‌شناسی یک اثر ادبی، چگونگی تأثیر شکل اثر را در خلق مضامین و انتقال حس آن اثر بیان کند. آنها برجسته‌سازی را مهم‌ترین عامل تحول صورت شعر می‌دانند و آن را در چهار عامل **هنجارگریزی**، **قاعده‌افزایی**، **موسیقی** و **عنصر مسلط** بررسی می‌کنند. استفاده از شگردهای مد نظر صورت‌گرایان در تسریع روند نوگرایی شعر معاصر فارسی و نو شدن قالبی مانند رباعی هم، تأثیر بسزایی داشته است.

1 . Esthetic
2. Alexander Gottlieb Baumgarten

رباعی یکی از قالب‌هایی است که به دلیل کوتاه بودن همواره نسبت به سایر قالب‌ها در دسترس‌تر بوده است. با بررسی‌های متعدد و گسترده دربارهٔ پیشینهٔ این قالب می‌توان گفت: رباعی، شعری است دارای وزن و قالب ایرانی، با سابقه‌ای طولانی که از لحاظ شکل و ساخت و سرنوشت، با دوبیتی شباهت‌های فراوانی دارد. این نوع شعر از روزگاران پیش از اسلام در میان عامه مردم ایران به خصوص مردم مناطق شمال و شمال شرقی کشور از اقبال و توجه فراوان برخوردار بوده است (همچون دوبیتی در میان مردم جنوب ایران). در واقع، رباعی بخشی از ادبیات شفاهی مردم کشور ماست (میرافضلی، ۱۳۷۶: ۱۸).

اگرچه هنوز عده‌ای از رباعی‌سرایان، نگاهی سنتی دارند، اما عدّه‌ای دیگر با آشنایی‌زدایی‌های متعدد به ایجاد تحول در صورت و محتوای این قالب پرداخته‌اند. بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست، که باعث ایجاد تحولات عمده‌ای در سیمای رباعی شده است. جستار حاضر در تلاش است با تکیه بر رباعی‌های منتشرشدهٔ وی و استناد به کتاب *چارانه‌های بیژن ارژن*، به بررسی نقش چهار عامل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط در رباعی وی بپردازد .

پیشینهٔ تحقیق

پس از انتشار کتاب دو جلدی صفوی (۱۳۷۳ و ۱۳۸۲) که موضوع هنجارگریزی را در چارچوب الگوی «لیچ» بررسی کرد، مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی دربارهٔ هنجارگریزی بر اساس این الگو نوشته شد؛ از جمله این آثار عبارت‌اند از: کتاب *امیرزادهٔ کاشی‌ها* (۱۴۰۱) از پروین سلاجقه؛ مقالهٔ «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری» (۱۳۷۷) نوشتهٔ فرزان سجودی و ... از میان پژوهش‌های مرتبط با زیبایی‌شناسی و نقد فرمالیستی شعر می‌توان به مقالهٔ «بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ **العام السادس عشر** احمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی» (۱۳۹۳) نوشتهٔ حسین ابویسانی و سجاد اسماعیلی و «نقد زیبایی‌شناسی هنری در متن ادبی؛ مطالعه موردی یک غزل حافظ» (۱۳۹۱)، نوشتهٔ سوسن جبری اشاره کرد. در زمینهٔ رباعی، کتاب *جُنگ رباعی* نوشته علی میرافضلی (۱۳۹۴)، کتاب *سیر رباعی* اثر سیروس شمیسا (۱۳۸۷) و همچنین کتاب *رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم* به کوشش اسماعیل حاکمی (۱۳۷۲)، منتشر شده است، علاوه بر آن، در تعدادی مقاله به پیشینهٔ رباعی، بن‌مایه‌های ساختاری رباعی، قیاس رباعی با هایکوی ژاپنی پرداخته شده است. در مقالهٔ «جلوهٔ تحولات زبانی و قالبی در رباعی معاصر» (۱۳۹۷) نوشتهٔ غلامرضا کافی و سید مهدی موسوی‌نیا به ترکیب‌سازی، کاربرد زبان کوچه و بازار، تحولات قالبی، هنجارشکنی در تعداد مصراع‌ها و وزن، هنجارشکنی نوشتاری و ردیف‌های طولانی در رباعی معاصر اشاره شده است. در مورد رباعی بیژن ارژن یک مقاله تحت عنوان «بررسی عناصر سبکی در رباعیات بیژن ارژن» (۱۳۹۰) نوشتهٔ عبدالعلی اویسی کهخا و علیرضا رعیت حسن‌آبادی منتشر شده و در آن به تحلیل انواع تشبیه، روایتگری، ابیات موقوف‌المعانی، حالت تعلیق و انواع مضامین سیاسی، اجتماعی، آیینی و عاشقانه در رباعی او پرداخته است؛ اما در هیچ پژوهشی به شیوهٔ مقالهٔ حاضر به بررسی تأثیرات زیبایی‌شناسانهٔ انواع برجسته‌سازی (هنجارشکنی، قاعده‌افزایی و عنصر مسلط) در رباعی معاصر و نقش آن‌ها در انتقال حس و معنا پرداخته نشده است.

روش تحقیق

این جستار ابتدا مباحث نظریه‌پردازان مکتب فرمالیسم پیرامون زیبایی‌شناسی در نقد را مورد بررسی قرار داده و سپس با مراجعه به آثار ارژن، با نمونه‌برداری دستی و کتابخانه‌ای به استخراج آن دسته از رباعی‌های وی که در حوزهٔ شکل، تحولات چشمگیری داشته‌اند، پرداخته و با روش توصیفی ـ تحلیلی نمونه‌های انتخاب شده را از منظر نقد فرمالیستی، مورد واکاوی قرار داده است. تأکید مقاله بر روی کتاب *چارانه‌های بیژن ارژن* بوده است؛ این کتاب کلیت قابل تأملی از آثار وی را در بر دارد و در سال ۱۳۹۲ روانهٔ بازار کتاب شده است.

مسئله تحقیق

فرمالیست‌ها در نقد زیبایی‌شناسانه به بررسی تأثیرات تحولات فرمی در انتقال حس و معنا می پردازند. در رباعی‌های بیژن ارژن تحولات شکلی گسترده‌ای صورت گرفته، که نقش بسزایی در انتقال حس و معنا داشته است، اما از این منظر تا کنون تحلیلی در رباعی‌های وی و حتی در رباعی معاصر صورت نگرفته است. این جستار می‌کوشد به زیبایی‌شناسی رباعی وی از منظر نقد فرمالیستی بپردازد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که تحولات فرمی رباعی‌های ارژن بیشتر از طریق کاربرد چه شگردهایی رخ داده است؟ و تا چه میزان، کاربرد عناصر فرمالیستی در انتقال معنا و تحریک حس زیبایی‌شناسانهٔ مخاطب، نقش داشته است؟

۲. جایگاه بیژن ارژن در رباعی معاصر

کلاسیک‌گویان نوپرداز امروز پس از مدت‌ها انزوای رباعی، دوباره به سراغ آن رفته‌اند و با شیوه‌های گوناگون در احیای آن کوشیده‌اند. رباعی قالبی است که در پی تحولات ایجاد شدهٔ قرن اخیر در شعر فارسی، تحت تأثیر سنت‌شکنی‌های نوآورانه قرارگرفته است؛ این نوآوری‌ها گاهی صوری و گاهی محتوایی است؛ در رباعی نو، «بیان حکیمانه و اندیشهٔ والای درونی و رمزگونه که بیشترین فضای تصویر رباعی را در گذشته به خود اختصاص می‌دادند جای خود را به مضامین و موضوعات متناسب با واقعیات جامعه به خصوص جنگ و محورهای فرعی آن دادند» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۲۹۶، ۲۹۸/۲). در واقع نوگرایی در رباعی، رنگ و بوی دل‌انگیزی به این قالب بخشید و با کمک تخیل و کشف‌های خاص؛ آن را به عرصه‌ای برای جولان مضامین بی‌سابقه‌ای که مختص دنیای امروزند، مبدل کرد و در نهایت، به تازگی رباعی انجامید.

هم‌زمان با جنگ تحمیلی، تعدادی از شاعران کلاسیک به قابلیت شکلی و محتوایی رباعی پی‌بردند و آثار قابل ملاحظه‌ای ارائه دادند، منتها اغلب مایه و مضمون آن دوره رنگ حماسی و ایدئولوژیک و آرمان‌گرایانه داشت ...؛ اما در اواخر دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد، با ظهور سه شاعر توانا، رباعی رونقی دوباره گرفت. بیژن ارژن یکی از این سه شاعر می‌باشد (اویسی کهخا و رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

در واقع شعر دهه هشتاد نه آنقدر معناگراست که فرم را قربانی معنا کند و نه آنقدر فرم‌گرا که معنا را به فراموشی بسپارد و این خصوصیّت در قالب رباعی هم قابل مشاهده است. رباعی‌سرایان

امروز به شیوه‌های مختلف به تحول صورت رباعی پرداخته‌اند؛ مثلاً، از طریق رهاکردن قافیه، تغییر ردیف، افزایش و کاهش مصراع‌ها، خروج از وزن، خالی گذاشتن جای کلمات، استفاده از کلمات خارجی، استفاده از اشکال و علائم، سطرچینی رباعی به صورت پلکانی (طبق منطق شعر نو) که بعضی از آنها در حد تجربه و بهتر بگویم تفنن باقی‌مانده و تعدادی دیگر ممکن است به گشودن راهی نو در شعر کلاسیک منجر شود (میرافضلی، ۱۳۹۱: ۲۵).

در اکثر رباعی‌های ارژن گونه‌هایی از تحولات صوری به چشم می‌خورد. بیژن ارژن در سال ۱۳۴۸ در کرمانشاه متولد شده است. آثار او عبارت‌اند از: *پیراهنی از آه برایت دارم* (۱۳۷۷)، *رنگ انار* (۱۳۸۲)، *بی‌هم‌شدگان* (۱۳۸۴)، *چهل کلید* (۱۳۸۷)، *چارانه‌های بیژن ارژن* (۱۳۹۲). در این جستار شگردهای فرمی رباعی‌های او و میزان اثرگذاری هر یک در انتقال معنا مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۳. درآمدی بر نقد فرمالیستی

یکی از مهم‌ترین مکاتب ادبی قرن بیستم، مکتب صورت‌گرایی است؛ این مکتب در خلال سال‌های ۱۹۱۴ـ۱۹۱۵م شکل گرفت و در حدود ۱۹۳۰م توسط استبداد استالینی متوقف شد (میرسکی، ۱۳۷۸: ۴۰۳)؛ بنیان‌گذاران اصلی این مکتب مهم‌ترین هدف خود را کشف ادبیّت اثر ادبی می‌دانستند، ادبیّت در واقع «همان عاملی‌ست که مادهٔ ادبی را تبدیل به اثر ادبی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹). در نگاه کلّی این مکتب به دو گروه عمدهٔ فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی (نقد نو) تقسیم می‌شود؛ «گروه اول معتقدند که آنچه نویسنده یا شاعر می‌گوید مهم نیست بلکه چگونگی و روش گفتن مهم است که باید موضوع نقد و تحلیل قرار گیرد» (پاینده، ۱۳۶۹: ۲۶) و گروه دوم می‌خواهند ببینند، «چگونه بخش‌های مختلف یک متن با یکدیگر مرتبط می‌شود و متن چگونه نظم و هماهنگی پیدا می‌کند؛ طنز، متناقض‌نما، ابهام، ایهام را چگونه در خود جای می‌دهد و حل‌می‌کند و اساساً متن چگونه به بیان شعربودگی یا جوهر صوری خود شعر می‌پردازد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۰). بر اساس آنچه گفته شد، صورت‌گرایان برجسته‌سازی را مهم‌ترین عامل ایجاد زبان ادبی می‌دانند و آن را در چهار عامل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط، بسیارمهم و ضروری معرفی می‌کنند. همچنین به این چهار عامل به عنوان اصول ظاهری متن ادبی و ادبیّت آن می‌نگرند (ابویسانی و اسماعیلی، ۱۳۹۳: ۱۰).

ایشان به جای پرداختن به محتوای ادبی، به مجموعه شگردهای ایجاد شکل و زبان ادبی اهمیت می‌دهند. استفاده از شگردهای مد نظر صورت‌گرایان در تسریع روند نوگرایی رباعی تأثیر بسزایی داشته، که در رباعیات ارژن، در بخش‌های هنجارگریزی، قاعده‌افزایی و عنصر مسلط قابل تحلیل است.

۳-۱. هنجارگریزی

به گفتهٔ صفوی، مفهوم هنجارگریزی با اصطلاح آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روس و برجسته‌سازی ساختارگرایان مکتب پراگ مترادف است (۱۳۹۵: ۵۷۷). نخستین نشانه‌های فرمالیسم در سال

۱۹۱۴ در روسیه آشکار شد، «نخستین گام را در این زمینه ویکتور شکلوفسکی با انتشار مقالهٔ رستاخیز واژه‌ها برداشت. از دیگر نظریه‌پردازان این مکتب ادبی که نقش بسزایی در گسترش و تدوین این جریان فکری داشتند، می‌توان از رومن یاکوبسن و یوری تینیانوف نام برد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸-۱۰). ایشان بر این باور بودند که «برای ایجاد یک اثر برجسته، تازگی مطلب مهم نیست؛ بلکه این شیوهٔ بیان است که می‌تواند بعد تازه‌ای از جهان را به مخاطب بنمایاند» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۵). شاعران بزرگ و صاحب سبک، جلوه‌های مختلفی از هنجارگریزی را به کار گرفته‌اند که به قالب‌های کهن جلوه‌ای نو بخشیده است.

۳-۱-۱. تأثیر هنجارگریزی واژگانی در انتقال معنا

در منظر فرمالیسم «شعر از تصاویر و مفاهیم و نمادها و نیروهای اجتماعی و مقاصد شاعر ساخته نمی‌شود بلکه فقط از کلمات به وجود می‌آید» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۸۵)؛ از این رو، تحول واژگان به کار رفته در شعر، نقش مهمی در تحوّل شعر دارد. ارژن در رباعی‌هایش تلاش کرده که واژه‌ها را در معنایی غریب و ناآشنا به کارگیرد تا به این طریق هم در زیبایی شکل شعر خود قدمی برداشته باشد و هم مخاطب را به تأمل وادارد. این شگرد گاهی با کمک واژگانی صورت می‌گیرد که در شعر گذشته، کاربرد نداشته یا کم‌کاربرد بوده‌اند و همیشه بر سر ادبی یا غیر ادبی بودن آن‌ها بحث بوده است؛ دسته‌ای از این کلمات، برخاسته از بطن جامعه می‌باشند و می‌کوشند تا از رهگذر زندگی مردم با آنها سخن بگویند، مثلاً کلماتی مانند «دستمال»، «پاک‌کن» از طرف شاعر مجوز ورود به دنیای شعر گرفته‌اند، اما مهم، معنایی است که شاعر به آنها بخشیده است؛ برای مثال، در رباعی زیر واژهٔ «پاک‌کن» که غالباً برای نوشتن به کار می‌رود در معنای غیر اصلی خود و برای مرگ به کار رفته است تا بدین وسیله معنایی آشنا را در هیئتی غریب عرضه کند:

نه سینه به سینه پیرهن چاک کند — نه گوشهٔ دستمال نمناک کند
با پاک‌کن سفید مرگ آمده است — هر جا که غلط نوشته‌ای پاک کند
(ارژن، ۱۳۹۲: ۹۱)

در واقع شاعر با کاربرد خاص این واژه، مفهومی قابل تأمل را بیان کرده و آن اینکه، مرگ پاک‌کنی است که هم تو را از صفحهٔ هستی پاک می‌کند، هم فرصت دوبارهٔ تکرار اشتباهاتت را می‌گیرد؛ شاعر کلمه‌ای را از یک بافت معنایی جدا کرده و در بافت معنایی دیگری قرارداده است تا به این ترتیب مرگ را ورای هنجارهای تاکنون تعریف شده‌اش، توصیف‌کند؛ کاربرد صفت «سفید» برای «پاک‌کن»، به این معنا قوت بخشیده، چرا که رنگ سفید تداعی‌کنندهٔ لباس مرگ است، در صورتی که عدم کاربرد این صفت هم به معنا لطمه‌ای وارد نمی‌کرد؛ اما این کاربرد به تکامل همه جانبهٔ تصویر ختم شده است. وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قراردادیم، باید مخاطب بتواند در این جدایی و ازدواج جدید، معنا و حس را بهتر دریافت کند. ارژن همچنین برخی ترکیبات را به کار برده است که با ایجاد تأخیر در انتقال معنا

باعث ایجاد لذّت و زیبایی می‌شوند، مثلاً در رباعی زیر «آهن زنگ‌خورده» همان «داس» و استعاره‌ای از منِ شاعر می‌باشند:

ای کـاش رهـا کنـد مـن تنهـا را ایـن آهـن زنـگ‌خوردهٔ رسـوا را
پیچیده به داس کوچکی پیچک عشق ای کاش که باغبـان نبینـد مـا را
(همان: ۴۹)

وقتی «آهن زنگ‌خورده» که به نظر می‌رسد بیشتر به درد بافت‌های صنعتی می‌خورد و «داس» که در خانوادهٔ واژگان مرتبط با زراعت جا می‌گیرد، از بافت کلامی خود جدا می‌شوند و جای انسان می‌نشینند، نوعی فراهنجاری هدفمند برای غریب‌گردانی معنایی تکراری صورت گرفته است، لبّ مطلب این است: «ای کاش من و تو را از هم جدا نکنند»، اما وقتی شاعر برای گفتن آن هنجارهای کلامی را می‌شکند و خودش را داس زنگ خورده و معشوق را پیچک پیچیده دور آن می‌بیند، درواقع می‌خواسته با فراهنجاری واژگانی به تحول معنا و خلق زیبایی برسد. یک شاعر زیبایی‌شناس «باید در ابژه چیزی ببیند که تا دیروز کسی چنین چیزی نمی‌دیده است، او باید فرم جدیدی به ادراک تحمیل کند» (یاکوبسون، ۱۳۹۲: ۱۱۰)، مثل آنجا که شاعر از دنیای ماشینی اطرافش دلگیر است و نه‌تنها آدم‌ها و پرنده‌ها، بلکه گریه‌ها و خنده‌ها را هم کنسروشده می‌بیند:

آدم‌هـــا زنـــده‌های کنسروشـــده با گریـه و خنـده‌های کنسروشـده
میـــزِ عصـــرانه، آســـمانِ دلگیـــر آواز پرنـــده‌های کنســـرو شـــده
(ارژن، ۱۳۹۲: ۸۳)

کنسروشدگی که مختص عصر تکنولوژی است، می‌آید و در همهٔ زوایای زندگی انسان، اثر می‌گذارد و کنار کلماتی می‌نشیند که هیچ سنخیتی با آن ندارند؛ کلماتی مثل «آدم‌ها»، «خنده‌ها»، «گریه‌ها»، «آواز پرنده‌ها» و مخاطب، نه‌تنها با کلماتی تازه بلکه با معنایی غریب مواجه می‌شود؛ معنایی که تا قبل، ذهنیتی نسبت به آن نداشته است؛ مثلاً نمی‌توانسته خنده‌ها و گریه‌ها و آواز پرنده‌ها را کنسروشده، تصور کند؛ در واقع این غریب‌گونگی با هدف زیباسازی مضمونی مثل «زندگی امروز سرد و بی‌مهر است»، صورت گرفته و به این ترتیب از فراهنجاری واژگانی به جلوه‌های زیبایی‌شناختی معنایی شعر رسیده است. یکی دیگر از شگردهای ارژن در هنجارگریزی واژگانی، ترکیب‌سازی است؛ ترکیب‌هایی مثل: درخت آب، میله‌های دیدن، طناب آبشار، ساحل ریگ‌فروش و ... . این شگرد وقتی هنری‌تر است که علاوه بر هم‌نشینی واژگان، به کاربرد هنرمندی‌هایی چون: تشخیص، پارادوکس، حس‌آمیزی و... نیز توجه شود؛ مثلاً در ترکیبی مثل «ساحل ریگ فروش» تشخیص به کار رفته است یا در ترکیب «درخت آب» علاوه بر تشبیه، نوعی پارادوکس به کار رفته، آن هم به دلیل هم‌نشین شدن دو جنس متضاد (جسم جامدی مثل درخت که از جنسی مایع مثل آب ساخته شده است):

فواره، سکوت، رنگ، فواره، صدا　　فواره، درخت آب، فواره، رها
غم‌هایش را درون خود می‌ریزد　　فواره کنار ساعت میدان‌ها
(همان: ۲۱)

علاوه بر موارد ذکرشده، هرجا که واژه‌ها، کفاف ادبیّت کلام را نمی‌داده‌اند، شاعر به واژه‌سازی دست‌زده است؛ واژه‌هایی از قبیل: «گوش‌پنبه»، «پرنده‌ریزان»، «خرگوشستان» که برساختهٔ ذهن شاعر می‌باشند، مثلاً او با الهام از واژهٔ «چوب‌پنبه»، واژهٔ غریب «گوش‌پنبه» را می‌سازد و این کلمهٔ ناآشنا را جانشین جمله‌ای مثل: «کسانی که پنبه در گوش‌شان فرو رفته است»، می‌کند و از این رهگذر و با کمک هنجارگریزی واژگانی به حذف زوائد و در نهایت «ایجاز» می‌رسد:

گوشم کر نیست بی‌صدا حرف بزن　　بی‌هیچ اشاره‌ای بیا حرف بزن
این قصهٔ «چوب‌پنبه‌ها» کهنه شده است　　از قصهٔ گوش‌پنبه‌ها حرف بزن
(همان: ۲۰)

موارد ذکرشده از مهم‌ترین عوامل هنجارگریزی واژگانی در شعر ارژن به شمار می‌روند که در تحول شعر و چگونگی انتقال معنا نقش مؤثری داشته‌اند؛ به طوری که خواننده می‌تواند هر رباعی را از چند زاویه بخواند و نیروی درک خود را در چندین سطح بسنجد.

۳-۱-۲. تأثیر هنجارگریزی نوشتاری در انتقال معنا

برخی رباعی‌سرایان برای تنوع در صورت، تغییراتی را در قالب ایجادکرده‌اند مانند: افزودن مصراع پنجم به چهار مصراع رباعی، شش مصراعی شدن رباعی، باختن عامدانهٔ قافیه و... که بیشتر در حد یک تفنن باقی مانده است. ارژن به این نوع شگردهای فرمی توجه چندانی نداشته و تنها به تغییر در شکل نوشتاری، بسنده کرده است. یکی از زیرشاخه‌های هنجارگریزی نوشتاری، کاربرد فزآیندهٔ علائم نگارشی است؛ گاهی کاربرد علائم نگارشی در انتقال معنا چنان اثرگذار است که با شنیدن نمی‌توان به درک درستی از مضمون شعر رسید و باید حتما آن را دید. مثل کاربرد پرشمار جملات معترضه میان دو خط فاصله که اغلب برای ایجاد مکث میان اجزای یک جمله یا میان دو جمله به کار می‌روند. گاهی هم ایجاد تعلیق میان اجزای یک مصراع به وسیلهٔ کاربرد نقطه (.) یا ایجاد مکث‌های لازم به وسیلهٔ کاربرد ویرگول (،) و نقطه‌ویرگول (؛) صورت‌می‌گیرد:

باران آمد ـ وَ کفش‌ها را از آب　　پرکرد بمانی و ـ نماندی. از خواب ـ
ـ بیدار شدم ـ هنوز باران می‌رفت　　از روسری تو ـ از من ـ از دار و طناب
(همان: ۷۴)

در رباعی بالا به نظر می‌رسد که شاعر یک جملهٔ ادامه‌دار را تکه‌تکه کرده و هر بخش از آن را در مصراعی گنجانده است و با کمک علائم نگارشی حد و مرزها و مکث‌هایش را معین کرده است. رعایت علامت «ـ» در انتهای یک مصراع و ابتدای مصراع بعدی برای نشان دادن پیوستگی معنا و لحن به کار می‌رود و خط فاصله‌های به کاررفته در وسط هر مصراع با دلایل خاصی، از جمله ایجاد مکث به کار رفته است؛ مکثی که می‌تواند نوعی تعجب از مضمون رباعی

که همان رفتن غیرمنتظرهٔ دوم‌شخص و منگی و خواب‌آلودگی اول‌شخص رباعی است، را نشان‌دهد. همینطور با قرار دادن خط فاصله دو سوی «از من»، در: «از روسری تو ـ از من ـ از دار و طناب» به برجسته سازی مفهوم «منِ بارانی» پرداخته است، که می‌تواند همان «منِ گریان» یا «منِ خیس متعجب از رفتن محبوب» باشد و شاعر کوشیده تا از این طریق، به خواننده در خوانش و فهم شعر کمک‌کند. در واقع استفاده از این علائم برای راهنمایی مخاطب است و هرچه دقیق‌تر باشد، از ابهام و به‌هم‌ریختگی مضمون می‌کاهد و به صورت شعر، شکل و شمایلی می‌دهد که در رباعی گذشتگان سابقه نداشته است، مانند:

نقـاش. پیـادەرو، وَ یـک مـردِ فقیـر آب و رنـگ و ... نـیم‌رخِ زردِ فقیـر
نقـاش و ـ فـروشِ شـاهکاری هنـری سرما و ـ گرسنگی و ـ شبگرد فقیـر
(همان: ۴۶)

در این رباعی، شاعر با گذاشتن نقطه بعد از واژهٔ نقاش، در واقع به برجسته‌سازی نقش و اهمیت او در شکل‌دهی مضمون شعر پرداخته است. نقاش، در این رباعی، قهرمانی است که فروش شاهکار هنری‌اش، حکایت از نوع‌دوستی و کمک به خلق دارد. سه نقطه (...) در مصراع دوم، جایگزین تمام چیزهایی است که علاوه بر آب و رنگ در خلق یک تابلو نقش دارند. در مصراع سوم خط فاصله (ـ) برای ایجاد مکث به کار رفته و تعجب شاعر را می‌رساند، در صورتی که بدون این علامت هم، مضمون کامل است. خط فاصله‌های مصراع پایانی هم، برای برجسته‌سازی مفهوم «گرسنگی» به کار رفته‌اند؛ جدا از تمام این‌ها، آنچه در این رباعی قابل مشاهده است پایان‌بندی ادامه‌دار و تعلیق‌گونهٔ آن است، به شکلی که مخاطب احساس می‌کند ماجرا هنوز ادامه دارد. پایان‌بندی‌های بازِ رباعی، کشف و درک ادامهٔ مطلب را به ذهن مخاطب واگذار می‌کند. در میان صنایع بدیع معنوی صنعتی به نام «ارصاد و تسهیم» داریم که در آن اجزای جمله طوری ترتیب داده می‌شوند که مخاطب، یک قسمت از کلام را بشنود و باقی آن را حدس بزند، اگر چه این صنعت در شعر امروز کم‌کابردتر از سایر صنایع بدیعی است، اما در اینگونه رباعی‌ها گاهی خودنمایی کرده است، آنچنان‌که در رباعی زیر حدس ادامهٔ مطلب به مخاطب سپرده شده است:

تاریـک شده‌سـت جنگـل آدم‌هـا آدم‌هـای کنـار هـم یـا تنهـا
دیـروز درخت‌هـا سـه تـار آوردنـد امـروز تفنـگ بـود و آتـش ـ فـردا
(همان: ۳۸)

۳-۲. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی است. «در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی می‌گردد. لیچ برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) امکان‌پذیر می‌داند» (صفوی،۱۳۸۰: ۱/۴۰). قاعده‌افزایی و اهمیت توازن حاصل از آن، ابتدا توسط یاکوبسن مطرح شده است. او می‌گوید فرایند قاعده‌افزایی، ایجاد توازن در وسیع‌ترین مفهوم

است، توازنی که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود (همان: ۱۵۰). هر اندازه که شعر با موسیقی پیوند داشته باشد از درجهٔ شعریت بیشتری برخوردار خواهدبود؛ «نظم و هماهنگی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می‌آورد که نغمهٔ حروف خوانده می‌شود و غالباً القاگر و تداعی‌کنندهٔ مفهوم و حالات عاطفی خاصی است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۳). می‌گویند:

> کلمهٔ خوب یا بد وجود ندارد، بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و نظام شعر است که واژه‌های شعر را نازیبا و بی‌اندام نشان می‌دهد. چنان که اگر همان کلمه‌های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته‌باشد چه بسا در نظام شایستهٔ شعر، هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه‌ها را دارا باشد (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۷).

شگردهای موسیقیایی زبان ادبی را از زبان هنجار متمایز می‌کنند. این موارد شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی می‌باشند. بخش قابل توجهی از ساخت موسیقیایی شعر، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌ها است. صناعاتی که از طریق تکرار حاصل می‌شود، متنوع است. تکرار در مواقعی از طریق واج‌های هم صدا ایجاد می‌شود و گاهی از طریق تکرار یک واژه یا ترکیبی از واژه‌ها، شکل می‌گیرد.

۳-۲-۱. توازن آوایی

فرمالیست‌ها به عناصر آوایی تأکید فراوانی داشتند به طوری که اصلی‌ترین عامل سازنده شعر را وزن می‌دانستند؛ در رباعی مانند سایر قالب‌ها امکان تنوع وزنی نیست، با این وجود «بدیهی است که آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فونتیکی، در یک ساختار زبانی خود گونه‌ای وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی ارکان و وزن قرار می‌گیرد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۲)؛ آهنگ درونی شامل «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵۴). یکی از عوامل مؤثر در غنای موسیقیایی شعر ارژن، موسیقی حروف و واج‌آرایی است. واج‌آرایی عبارت است از تکرار یک واج اعم از صامت یا مصوت در واژه‌های یک مصراع، به صورتی که به توازنی اثرگذار ختم‌شود. این گونه تکرارها که اغلب آگاهانه صورت می‌گیرند، وقتی هنرمندانه‌تر است که علاوه بر افزایش موسیقی به القاء معنی و تأثیرگذاری آن منجر شود، برای مثال در رباعی زیر علاوه بر تکرار هدفمند «ه» و «ا»، و القاء حس «آه»کشیدن، هم‌صامتی «س»، «ب»، «پ» و مصوت زیر «e» حالت غم و خستگی را بر فضای شعر حاکم می‌کند:

ای اسب سپید پیـر، کـی گـاه تـو بـود — این بخت سپید،کی به دلخواه تو بـود
از آن همـــه ســـنگ آســـیا گردانـــدن — سهم تـو همـین تـوبرهٔ کـاه تـو بـود
(ارژن، ۱۳۹۲: ۱۴)

در این‌گونه رباعی‌ها موسیقی حاصل از تکرار واج‌ها، با فضای شعر کاملاً هماهنگ است، چنان‌که به نظر می‌رسد، هماهنگی‌های آوایی محتوای شعر را شکل‌می‌دهند و حسّ مخاطب را برمی‌انگیزند:

مثـل سـهره کـه در قفـس افتـاده / از بـس کـه پریـده از نفـس افتـاده
یـا اسـب سـپید آسـیابی خـاموش / یـا عقربـه‌های پـیش و پـس افتـاده
(همان: ۱۳)

اینجا هم تکرار صامت «س» و «ب» و همچنین مصوت «ا» و مصوت زیر «e» در کنار انتخاب هدفمند ردیف «افتاده»، علاوه بر اینکه موسیقی شعر را به کمال رسانده است، حس رخوت و سستی را هم به مخاطب القاء می‌کند. در رباعی زیر هم تکرار صامت‌های «ش»، «خ»، «ک» و مصوت «ا» در کنار غنای موسیقی، صدای شکستن را در ذهن تداعی می‌کنند:

افتـاده ز پـا نشسـته در خاکسـتر / شـاخه شـاخه شکسـته در خاکسـتر
یـک روز بـرای خـود سـپیداری بـود / آن کنـدهٔ پیـر خسـته در خاکسـتر
(همان: ۶۶)

۳-۲-۲. توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان شعر، شگردی است که موجب قاعده‌افزایی می‌شود و می‌تواند به القاء عقیده یا فکری منجر شود. تکرار واژگانی که هستهٔ مرکزی شعر هستند، می‌تواند به افزایش هم‌بستگی محتوایی شعر بیانجامد. توازن واژگانی ممکن است از طریق تکرار در سطح واژه یا جمله باشد. مهم‌ترین تکرارهای رباعی‌های ارژن به قرار زیر می‌باشند:

الف) تکرار در سطح واژه: تکرار واژه از طریق همگونی کامل و همگونی ناقص واژه‌ها صورت می‌گیرد. «تکرار واژه به شکل همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱/۲۰۱)؛ به عبارتی دیگر، در همگونی کامل، واژه عیناً و به منظور تأکید، تکرار می‌شود، اما در همگونی ناقص، تنها بخشی از دو یا چند واژه مشابه‌اند، مثلاً برای تأکید بر اهمیت «تو»، نه‌تنها این واژه به عنوان ردیف انتخاب شده، بلکه در سطح شعر هم به گونه‌ای هدفمند، تکرار می‌شود:

ای اوّل عشـق و آخـر عـالم، تـو / حـوّا تـویی و حکایـت مـریم، تـو
جمع من و تو همیشـه تـو خواهـد شـد / یعنی که دوباره تو تویی، من هـم تـو
(ارژن، ۱۳۹۲: ۱۱)

از دیگر راه‌های ایجاد توازن واژگانی، کاربرد انواع جناس‌ها است. روش تجنیس یا هم‌جنس سازی یکی از روش‌های هماهنگی بین کلمات است. تجنیس هنگام همگونی کامل واژه‌ها، شامل جناس تام و مرکب می‌شود. ارژن این شگرد را در رباعی زیر به کار برده است و از طریق تکرار واژهٔ «باز» در جایگاه قیدی به معنای «دوباره» و در جایگاه اسمی به معنای «باز شکاری» و استفاده از واژهٔ «بازی»، به غنای موسیقایی شعر کمک کرده است:

بـازی‌گردان، حکـایتی دیگـر شـد / بازآمـد و ـ بـاز آسـتینی تـر شـد
بـازی بـازی، بـاز شـکاری پـر زد / بـازی بـازی کبـوتری پرپـر شـد
(همان: ۴۳)

تکرار واژگان با همگونی ناقص هم از طریق تجنیس و از طریق هماهنگی واک‌ها صورت می‌گیرد، چنان که کلمات، هم‌جنس به نظر می‌آیند مثل کاربرد کلمات «زنجره» و «زنجیر» در این رباعی:

شب بود و سکوت و گریهٔ دلگیری — می‌بافت صدای زنجره زنجیری
کودک رفت و... کنار برکه تنهاست — ـ افتاده به پشت، سنگ‌پشت پیری
(همان: ۱۷)

تکرارهای که در رباعی‌های ارژن با کمک تجنیس صورت گرفته و به غنای موسیقی کمک کرده‌اند، اغلب از نوع جناس زاید و گاهی از نوع جناس مضارع و لاحق می‌باشند، با کاربرد همزمان کلماتی مثل «آدم، دَم» (۵۹)؛ «درد، گرد، سرد» (۶۶)؛ «دیر، پیر» (۳۴)؛ «جنگ، جنگل» (۳۹)؛ «صفات، ذات، آیات» (۱۱)؛ «کبر، کبریا، کبریت» (۱۴)؛ «تب، لب، شب» (۴۰)؛ «میز، نیز» (۲۲) و ...

ب) تکرار در سطح جمله: تکرار در سطح جمله می‌تواند به دو صورت همگونی ناقص و همگونی کامل انجام شود. در همگونی ناقص «بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱۰/۱)، مانند

بالا رفتی اگرچه از سینهٔ خاک — بالا رفتی اگرچه با سینهٔ چاک
بالا رفتی ز نردبانی چوبی — افتاده به روی خاک، ای شاخهٔ تاک
(ارژن، ۱۳۹۲: ۲۵)

در رباعی فوق تکرار ناقصی میان دو جمله مشاهده می‌شود. به طوری که در آن «بالا رفتی اگرچه ... سینهٔ ...» که بخشی از یک جمله است، در دو مصراع متوالی عیناً تکرار شده است، گاهی هم کلمات یک جمله با چینشی متفاوت در دو مصراع تکرار می‌شوند؛ مثل:

خون دهنم ریخته بر پیرهنم — بر پیرهنم ریخته خون سخنم
من حرف نمی‌زنم شنیدن پیداست — از دستی که گذاشتی بر دهنم
(همان: ۱۹)

تکرار ناهمگون جمله «بر پیرهنم ریخته خون...» در رباعی بالا علاوه بر اینکه به آهنگین شدن بیشتر کلام منجر شده، به مفهوم «ریختن خون» و «خفقان» که هستهٔ معنایی شعر است، تأکید می‌کند. تکرار از طریق همگونی کامل در سطح جمله هنگامی رخ می‌دهد که تمامی جمله به صورت کامل تکرار شود، مانند این رباعی که در آن، «جادو کردند» تکرار شده است:

جادو کردند راهیان سنگ شدند — آن شب همهٔ سپاهیان سنگ شدند
جادو کردند ریشه‌ها خشکیدند — در تنگ انار ماهیان سنگ شدند
(همان: ۱۸)

۳-۲-۳. قافیه

قافیه در تکامل وزن و انتقال بهتر معنا نقش مؤثری دارد، به شرطی که معنا فدای قافیه‌بازی نشود؛ «چشم و گوش در قافیه به نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به‌زودی از آن بگذرند و این باعث می‌شود خواننده بیشتر به زیبایی ذاتی و فیزیکی واژه‌ها

پی‌ببرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۴). اثرگذاری حسی و معنایی با کمک قافیه، از توانایی شاعر در انتخاب کلمات حکایت می‌کند. برای قافیه پانزده نقش متنوع در چارچوب نظریه‌های صورت‌گرایان برشمرده‌اند. از انواع قافیه در رباعی‌های ارژن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) قافیهٔ صوتی: این نوع قافیه می‌تواند رابطه‌ای بین واژگان از طریق هماهنگی در واج‌ها ایجاد کند تا کلمات قافیه، از نظر صوتی هماهنگ باشند. یکی از تأثیرات قافیه، «عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است، به این ترتیب که شاعر قافیه را به عنوان یک دستگاه مولد صوت در نظر می‌گیرد» (محمد آملی، ۱۳۷۷: ۳۱۴)؛ مثلاً در رباعی:

تنهـایی رفـتن اسـت و تنهـایی راه　　تنهـایی آفتـاب، تنهـایی مـاه
تنهـایی آفتـابگردان، تشـنه　　تنهـایی کفش‌هـای تـو بـر سـر چـاه
(ارژن، ۱۳۹۲: ۲۸)

در قافیه‌های این رباعی «آنچه گوش‌نواز خوانده می‌شود، طنین هم‌هجایی کلماتی است که در جای قافیه قرار می‌گیرند. بنابراین در این قسم قافیه گوش سهم بسیار زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد» (محمدآملی، ۱۳۷۷: ۳۱۸)؛ کشش و امتداد صوت حرف «ا» و «ه» سبب القا مفهومی خاص از طریق آهنگ می‌شود. در انتخاب سایر واژه‌های این رباعی هم دقت شده است؛ مثلاً تکرار کلمهٔ «تنهایی» که در حروف «ه» و«ا» با قافیه مشترک می‌باشند و همان کشش و امتداد صوتی را دارند و سبب القا مفهوم «آه» از طریق موسیقی قافیه می‌شوند، هدفمند بوده است؛ از طرف دیگر کلمهٔ «تنهایی» هستهٔ مرکزی معنای شعر است و تکرار آن علاوه بر غنای موسیقی برای تأکید بر اهمیت آن صورت گرفته است؛ حتی گاهی شاعر در قافیه‌بندی، هر واژه را چنان انتخاب می‌کند که در دل واژهٔ دیگر می‌گنجد، از این رو هم‌آوایی بیشتری در شعر ایجاد می‌شود؛ مثلاً در رباعی زیر:

در این دنیا هرآنچـه می‌خـواهی نیسـت　　چاهی نشنیدم که در آن آهـی نیسـت
در چشـم تـو ای «سـرو سـراپا کـوثر»　　دنیـا انـدازهٔ پـر کـاهی نیسـت
(ارژن، ۱۳۹۲: ۱۰۱)

قافیه «آهی» از دل دو قافیه «می‌خواهی» و «کاهی» بیرون آمده است و شاعر با این شگرد به میزان تأثیرگذاری موسیقیایی شعر خود افزوده است.

ب) قافیهٔ تصویری: قافیه‌های تصویری این توانایی را دارند که مفهوم و معنا مورد نظر را با کمک تصویر به مخاطب منتقل کنند، از این رو معنای شکل گرفته می‌تواند اثرگذاری بیشتری داشته‌باشد. تصویر حاصل از این‌گونه قافیه‌ها اغلب به صورت فشرده بیان می‌شود؛ مثلاً در این رباعی:

انگـار زمـان نشسـته و خوابیـده　　چشم از همـه چیـز بسـته و خوابیـده
دیـوار فروریختـهٔ ساعت‌سـاز　　سـاعت‌هایی شکسـته و خوابیـده
(همان: ۱۰۱)

واژه‌های «نشسته»، «بسته»، «شکسته»، نشان دهندهٔ عدم تحرک و ایستایی است که با کمک ردیف خاص «و خوابیده» حال و هوای دیواری با ساعت‌های خراب را به تصویر کشیده است و این تصویر وقتی با تکرار صامت «س» و مصوت «ا» همراه می‌شود، سکوت حاصل از این خرابی و به خواب رفتگی ساعت‌ها را هم القاء می‌کند.

ج) قافیهٔ دستوری: قافیه‌هایی که از یک مقولهٔ دستوری، مثل: فعل، اسم، صفت و... انتخاب می‌شوند، قافیه‌های دستوری هستند؛ معمولاً شاعران از این ویژگی در شعرشان به صورت ناخودآگاه بهره می‌برند، مثل:

آن راز کـــه دیـــدیم و ندیـــدیم آن را رفتـــیم و رســـیدیم و نچیـــدیم آن را
آن راز آنقـــدر ســـاده و عریـــان بـــود کـــز فـــرط شـــنیدن نشـــنیدیم آن را
(همان: ۳۰)

در رباعی بالا، قافیه‌های «ندیدیم»، «چیدیم» و «نشنیدیم» از یک مقولهٔ دستوری و فعل است؛ در این رباعی علاوه بر هماهنگی دستوری قافیه‌ها، کاربرد قافیه‌های درونی «دیدیم»، «رفتیم»، «رسیدیم» که از همان مقولهٔ دستوری می‌باشند، به غنای دوچندان موسیقی شعر منجر شده است. همچنین در رباعی زیر، واژگان «رنگ»، «قشنگ»، «سنگ» هم قافیه می‌باشند و متمم واقع شده‌اند:

بـا گریـه و رنـگ می‌تـوان بـالا رفـت با حرف قشـنگ می‌تـوان بـالا رفـت
وقتـــی کـــه طنـــاب آبشـــاری باشـــد از صخره و سنگ می‌توان بـالا رفـت
(همان: ۲۴)

د) قافیه درونی: گاهی شاعر علاوه بر قافیهٔ پایان مصراع‌ها، در میان مصراع هم از کلمات هم‌قافیه استفاده می‌کند که به آن قافیهٔ میانی یا درونی می‌گویند:

چونان که دهان مردگان اسـت، دری ـ ـباز است دری بسته، من و دربـه‌دری
تـا کـی تـا چنـد تـا سـمرقند، خجنـد تا برگ، تگرگ، مـرگ تـا می‌نگـری
(همان: ۱۶)

پیداست که شاعر بدون آنکه ملزم باشد، قافیه‌های درونی «چند»، «سمرقند»، «خجند» و کلمات «برگ»، «تگرگ»، «مرگ» را فقط برای توازن موسیقایی به کاربرده است.

۳-۲-۴. ردیف

ردیف همواره جزء بارز و آشکار شعر فارسی بوده است و به توسعهٔ خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۳۳). استفادهٔ فراوان از ردیف، راهی برای افزایش آهنگ کلام است. در شعر ارژن، کاربرد ردیف‌هایی که اغلب بیشتر از یک واژه می‌باشند، قابل توجه است، چرا که علاوه بر غنای موسیقی، زمینه را برای کشف‌های شاعرانه و تصویرهای نو فراهم کرده‌اند، در رباعی زیر انتخاب ردیفِ امری «بیدارش کن» که به ناچار باید سه بار در شعر تکرار شود، به صورت کاملاً هدفمند بوده است، یعنی علاوه بر بُعد موسیقایی، به قصد تأکید بر معنای مد نظر شاعر، یعنی «لزوم تلاش برای بیدار شدن از خواب غفلت» می‌باشد:

خوابیـــده در آفتـــاب، بیـــدارش کـــن آنجاســـت کنـــار آب، بیـــدارش کـــن
در ذهن تو سنگ‌پشت پیری خفته است سنگی بزن و ز خـواب بیـدارش کـن
(ارژن، ۱۳۹۲: ۶۸)

در موارد این‌چنینی تکرار ردیف و اثرگذاری آن در القاء معنی، افق‌های روشن‌تری را در چشم‌انداز مخاطب قرار می‌دهد، کاری که به‌تنهایی از قافیه برنمی‌آید. تنوع بالای ردیف و کاربرد ردیف‌های اسمی، فعلی، جمله و گروهی از واژگان، از ویژگی‌های برجستهٔ رباعی‌های ارژن است که در مواردی به شکل‌گیری کشف‌های تصویری و القاء حس و معنی، کمک کرده و در موارد دیگر در حد یک شگرد هنری باقی‌مانده است؛ ردیف‌هایی مثل: «تگرگ» (۷۸)؛ «ما را نگرفت» (۸۵)؛ «می‌بافند» (۵۷)؛ «به دست» (۵۴)؛ «بدی می‌بیند» (۵۹)؛ «بر سرم ریخته باد» (۶۶)؛ «از ما بود» (۹۰)؛ «در خاکستر» (۶۶)؛ «نارنجک» (۴۰)؛ «به من است» (۲۵)؛ «خود را دارد» (۱۱)؛ «و نیستی‌ات» (۱۵)؛ «در بستر بود» (۱۶)؛ «سنگ شدند» (۱۸)؛ «می‌توان بالا رفت» (۲۴)؛ «هرگز» (۱۹) و ...

۳-۳. عنصر مسلط

عنصر مسلط یکی از مفاهیم ادبی فرمالیست‌هاست که می‌تواند نقش زیباشناختی داشته‌باشد و از سطح زیباشناسی صرف خارج شود و به شکل‌گیری معنای اصلی اثر کمک کند.

این مفهوم را اوایل تینیانوف و بعدها یاکوبسن بسط دادند. در نتیجه، نخست در مکتب زبان‌شناسی گسترش یافت و آنگاه به یکی از پربارترین و مهم‌ترین مفاهیم در نظریهٔ فرمالیست‌های روسی تبدیل شد. یاکوبسن در نوشته‌ای در سال ۱۹۳۵ این عنصر را یکی از مفاهیم مهم اواخر فرمالیسم به شمار آورد و آن را به عنوان عنصر کانونی یک اثر که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد (سلدن، ۱۳۷۲: ۵۶)؛ یعنی به دلیل شدت اثرگذاری، عنصر مسلط در کل اثر نقش‌آفرینی می‌کند. پس عنصری که در اثری هنری بیشترین نمود را دارد و سایر اجزای اثر را احاطه می‌کند، عنصر مسلط خوانده می‌شود و تعیین‌کنندهٔ قواعد حاکم بر ساختار اثر، چگونگی دگرگونی سازه‌ها و انسجام درونی شعر است. موکارفسکی، نظریه‌پرداز مکتب زبان‌شناسی پراگ، دربارهٔ ارتباط عنصر غالب و برجسته‌سازی می‌گوید: «برجسته‌سازی سازمان‌یافتهٔ عناصر یک اثر ادبی عبارت‌است از درجه‌بندی کردن ارتباط دوگانهٔ این عناصر در یک زنجیرهٔ تابع و متبوع به نحوی که عنصری که در رأس قرار می‌گیرد و تابع عناصر دیگری نیست عنصر مسلط است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۶۶). عنصر مسلط در تمهیدات فرمال و مؤلفه‌های زیباشناختی مطرح می‌شود. از میان عناصر تکنیکی، سبکی و فرمال، یک عنصر می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطرهٔ خود بگیرد و در چگونگی انتخاب و ترکیب‌بندی آنها اثر بگذارد؛ مثلاً انتخاب خاص واژگان، ترکیب‌ها، هماهنگی اصوات و آواها، نوع قافیه و ردیف و ... همه برای به سرانجام رساندن اهداف عنصر مسلط صورت گرفته باشد؛ در واقع عنصر مسلط می‌تواند سلطه بر چندین عنصر یا همهٔ عنصرهای شعر را به عهده بگیرد؛ می‌تواند به اندازهٔ کافی ایجاد تعلیق کند، یعنی سازه‌ای متمرکز باشد که حدود سازه‌های دیگر را معین می‌کند. یاکوبسن

عنصر مسلط را «کارکرد سلطه» می‌نامد و بر این عقیده است که «کارکرد سلطه همان سازهٔ متمرکز اثر هنری است. در یک اثر هنری سازه‌ای بر سازه‌های دیگر مسلط است، حدود سازه‌های دیگر را تعیین می‌کند و آن‌ها را دگرگون می‌سازد» (حیدرخانی و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۱) دستگاه خیال‌پردازی ارژن، برجسته‌ترین دستگاه زبان ادبی اوست که توانسته در تبدیل سایر شگردهای هنری او به شعر، نقش مهمی را ایفاکند و تصویر را به عنصر مسلط و حتمی شعر او بدل‌کند؛ به طوری که بر تمهیداتی از جمله تشبیه، استعاره، مجاز، نماد، مبالغه، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و ... مسلط باشد. گزاره‌های تصویری برای ارژن، همانند ابزار صورت‌گری برای نقاش است. گاهی تصاویر شعر چنان متفاوت از تصاویر دیده‌شده در شعرهای ماقبل خود ساخته می‌شوند که بیشتر به تابلوی نقاشی می‌مانند؛ مثل تجسم «گاو زخمی در نیزار افتاده» برای شکل بخشیدن به معنایی که در آن نهفته است:

پاییز، غروب، سرخی روشن تو — نیزار شکسته‌ای‌است پیراهن تو
کی این گاو فراری از قربان‌گاه — افتاده میان باتلاق تن تو
(ارژن، ۱۳۹۲: ۴۳)

به نظر می‌رسد که این تصویر یک جزء عینی و واقعی است که بر همه حواس ظاهری خواننده تأثیر می‌گذارد و معنا را به همان دردناکی به مخاطب منتقل می‌کند؛ در چنین مواردی دیگر نمی‌توان در شعر دنبال پایه‌های تشبیه گشت و بر سر اینکه آیا وجه شبه قابل پذیرش است یا نه، بحث کرد. تصویر در ناخودآگاه شاعر شکل گرفته است و می‌خواهد معنایی را به حسّی‌ترین شکل ممکن منتقل کند. عنصر مسلط این رباعی، تصویر ذهنی شاعر است که به منزلهٔ مؤلفه‌ای زیباشناختی در تعیّن‌بخشی به معنا، چینش کلمات و انتقال حس، نقش عمده‌ای را ایفا کرده است، وگرنه پاره‌پاره بودن پیراهن و پیدا بودن بدنی زخمی و خون‌آلود، به‌تنهایی و بدون کمک این عنصر غالب، نمی‌توانست حس هم‌دردی و تألم مخاطب را این‌گونه برانگیزد. یا در رباعی دیگر، شاعر برای بیان اثرپذیری و اثرگذاری کلمات در قلب و روح خالق آنها چنین تصویری می‌آفریند:

سرب کلمات ریخته از دهنش — انگار که روزنامه شد پیرهنش
از پیرهنش وزید پیراهن و ماند — جای کلمات سوخته روی تنش
(همان: ۸۴)

شاعر این رباعی، کلمات را به سربی داغ و پیراهن خالق هر اثر را به روزنامه‌ای تشبیه می‌کند که می‌تواند افکار و عقاید او را به نمایش دربیاورد. پیراهن، از طرفی می‌تواند نمادی از آثار خلق‌شده و از طرفی نماد جسم خالق اثر باشد، جسمی که اگر کنار بروند جای کلمات سوخته در روح هنرمند پدیدار می‌شود و البته هر کس می‌تواند با توجه به ذهنیات خود برداشتی از این تصویر داشته باشد. تصویر شکل گرفته در رباعی زیر هم تصویری منحصر و خاص است:

نیـــزار شکســـته، جـــای پـــای صـــیاد هر نی که شکست شـد دهـان فریـاد
از نیـــــزاران پلک‌هایـــــت پـــــر زد مرغابی خـواب، خوابـت آشـفته مبـاد
(همان: ۶۸)

تبدیل شدن «نی» به «دهان فریاد» و تشبیه شدن مفهومی انتزاعی مانند «خواب» به «مرغابی»، بیشتر به فیلمی سوررئال یا تابلوی نقاشی شبیه است تا شعر، و پیداست که تمام عناصر اینگونه شعرها تحت سلطهٔ تصویر ذهنی شاعر قرارگرفته‌اند. وقتی که کلمات تحت تسلط تصویر و تخیل قرار می‌گیرند، چیزهایی مانند «خیالات کهن» و «شدن» جسمیت پیدا می‌کنند و قابل بافته شدن می‌باشند، «نمی‌شود» رنگ دارد و «شرم» می‌تواند صفت «باران زده» بگیرد:

فرشـــی ز خیـــالات کهـــن می‌بافنـــد بـــا رنـــگِ نمی‌شـود، شـدن می‌بافنـد
چشـمان مـرا بـه شـرمِ بـاران زده‌ات دستان تو را بـه دسـت مـن می‌بافنـد
(همان: ۵۷)

انسان می‌تواند هر آنچه را که می‌خواهد بفهمد به دیدار درآورد حتی اگر آن چیز نادیدنی‌هایی فراسوی خیال باشد. تصویر رباعی فوق بر اساس هنر قالی‌بافی شکل گرفته، که احتمالا یکی از نمودهای زیست‌بومی شاعر است، در این رباعی تمام کلمات و حتی قافیه و ردیف در اختیار تصویر ذهنی شاعر می‌باشند تا او بتواند مفاهیم انتزاعی را به هم گره‌بزند و فرشی از نادیدنی‌ها ببافد؛ یا رباعی زیر با کمک تشبیه معشوق به ماه، شکل گرفته است، اما قدرت تصویرگری شاعر، ابتذال این تشبیه را خنثی کرده است:

کفشـــی از مـــه، پیرهنـــی از رفـــتن پوشـیدی و رفتـی بـه بلنـدای شـدن
در خندهٔ آب، رقص ماهی‌ست کـه تـو در قوطی زنگ‌خورده ریگی‌ست که مـن
(همان: ۳۴)

در این رباعی هم، تصویر، عنصر مسلط است، تصویری که با «پوشیدن پیراهنی از جنس رفتن»، «به پا کردن کفشی از جنس مه»، «حرکت کردن به سمت بلندای شدن» و «ریگ بودن در قوطی زنگ‌خورده» شکل گرفته است، در صورتی که هیچ کدام از این‌ها امکان وقوع در دنیای بیرون را ندارند و مهم‌تر از همه انسان‌پنداری ماه است آن هم وقتی که، نه در آب، بلکه در «خندهٔ آب» می‌تواند برقصد. ارژن در جسمیت بخشیدن به مفاهیم انتزاعی از قبیل: خواب، شرم، خیال، سخن، رفتن، شنیدن و... به «شی‌پنداری» روی آورده است و تصویرگری او اغلب از طریق پیوند میان عناصر ذهنی و عینی شکل می‌گیرد. ارزشمندی این گونه تصاویر از منظر زیبایی‌شناسی وقتی بیشتر است که معنایی ساده را به شکلی تازه و مبهم منتقل می‌کنند، مثل رباعی بالا که مضمون همان «کوچک‌پنداری خود در برابر معشوق» است که این‌بار تحت سلطهٔ تصویری نو قرار گرفته است؛ در رباعی دیگری می‌خوانیم:

کمتـــر نی‌هـــا و بیشـــتر دایره‌هـــا اســرار تــو را ریختــه بــر دایره‌هــا
بـاران سـماع صـوفیان اسـت بـر آب ایـــن دایـــره در دایـــره در دایره‌هـــا
(همان: ۵۰)

در این کشف و شهود، شاعر دایره‌های نقش بسته روی آب را به شکل حلقه‌های سماع صوفیان می‌بیند و حتی می‌تواند دریا را به شکل سبد حصیری سوراخی مجسم کند که کنار ساحل افتاده است:

کشتی و کویر، بادبان‌ها خاموش — پیچیده صدای دوره‌گردان در گوش
دریا سبد حصیری سوراخی‌است — افتاده کنار ساحل ریگ فروش
(همان: ۲۲)

در این گونه موارد اگر آن کشف یا نکتهٔ دریافتی و تصویر تازه در کار نباشد، مضمون به شدت تهی خواهدبود، در نتیجه همیشه تصویر تازه و برجسته به زیبایی شعر ختم نمی‌شود، اما رباعی‌هایی که در آن تصویر از طریق تلفیق عینیت و تخیل و به قصد انتقال مفهومی خاص شکل گرفته است، گواهی می‌دهد که شاعر با درنگی عمیق به دنیای پیرامونش نگریسته است و توانسته از دیده‌ها و شنیده‌هایش تصویری شاعرانه ارائه دهد، اینها همان‌هایی هستند که در آن عنصر مسلط در انتقال معنا و حس‌برانگیزی نقش داشته است؛ مثل رباعی زیر، که در آن تنهایی از شاعر، دیواری سیمانی می‌سازد و «دیوار» می‌تواند نمادی از تمام انسان‌های بی‌عاطفهٔ عصر ماشین باشد:

مشکن گل افسردهٔ سیمانی را — این شاخهٔ پژمردهٔ سیمانی را
پیراهن اگر باز کنم می‌بینی — دیوار ترک خوردهٔ سیمانی را
(همان: ۷۵)

۴. نتیجه

فرمالیست‌ها در نقد شکلی اثر ادبی، به هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط توجه ویژه‌ای دارند و در نقد زیبایی‌شناسانه به بررسی تأثیرات این عوامل در انتقال حس و معنا می پردازند. بیژن ارژن رباعی‌سرای نوپردازی است که رباعی‌های او در حوزه‌های هنجارگریزی (واژگانی و نوشتاری)، قاعده‌افزایی در موسیقی و عنصر مسلط قابل تأمل‌است. هنجارگریزی و قاعده‌افزایی از عوامل بررسی صوری و مربوط به حوزه لفظی شعر است، اما می‌تواند به گونه‌ای شکل بگیرد که در انتقال حس و معنا نقشی اساسی داشته باشد. ارژن علاوه بر کاربرد واژگان غریب و ناآشنا، کوشیده آنها را از بافت معنایی سابق‌شان جدا کرده و در بافت معنایی تازه‌ای قرار دهد و به این واسطه به برجسته کردن معنا بپردازد. واژه‌سازی در شعر او اغلب با کمک تکنیک‌هایی چون استعاره، تشخیص، ایجاز صورت گرفته است. اگر چه رباعی قالبی با وزنی معین است، اما قاعده‌افزایی در موسیقی با کمک توازن آوایی بین صامت‌ها و مصوت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگون کامل و ناقص در سطح کلمه و جمله، صورت گرفته و علاوه بر غنای موسیقایی به القاء مفاهیم و حس‌های خاص به مخاطب منجرشده است و در حوزهٔ موسیقی کناری، کاربرد قافیه‌های صوتی، تصویری، دستوری و درونی به همراه کاربرد ردیف‌های خاص، قابل توجه است. از میان عناصر تکنیکی و فرمال، عنصری که می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطرهٔ خود بگیرد و در چگونگی انتخاب و ترکیب‌بندی آنها اثر بگذارد، عنصر

مسلط است؛ عنصر مسلط می‌تواند سلطه بر چندین عنصر یا همهٔ عنصرهای شعر را به عهده بگیرد. عنصر مسلط با توجه به استفادهٔ حداکثری در رباعی‌های بیژن ارژن، تصویر است؛ در اغلب رباعی‌های ارژن، تصویر توانسته تعیین‌کنندهٔ قواعد حاکم بر ساختار اثر، چگونگی دگرگونی سازه‌ها و انسجام درونی شعر باشد. بررسی زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های ارژن از منظر نقد فرمالیستی، نشان می‌دهد که صورت شعر او در اثرگذاری حسی و معنایی آن نقش پررنگی داشته است.

منابع

ابویسانی، حسین و سجاد اسماعیلی (۱۳۹۳)، «بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ **العام السادس عشر** احمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی»، *نقد ادب عربی*، ش ۸، ۷-۳۰.

ارژن، بیژن (۱۳۹۲)، *چارانه‌های بیژن ارژن دایی چی*، تهران، کتاب نشر.

الیوت. تی. اس. (۱۳۷۵)، *برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی*، ترجمه و تألیف سیدمحمد دامادی، تهران، علمی.

انوشه، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*، چ ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اویسی کهخا، عبدالعلی و علیرضا رعیت حسن‌آبادی (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر سبکی در رباعیات بیژن ارژن»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، ش ۳، ۱۵۱-۱۶۴.

ایبرمز. ام. اچ. و جفری گالت (۱۳۸۷)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران، رهنما.

ایگلتون، تری (۱۳۹۶)، *چگونه شعر بخوانیم*، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران، آگه.

پاینده، حسین (۱۳۶۹)، «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی»، *کیهان فرهنگی*، دورهٔ ۲، ش ۷، ۲۶-۳۰ .

جبری، سوسن (۱۳۹۱)، «نقد زیبایی‌شناسی هنری در متن ادبی؛ مطالعهٔ موردی یک غزل حافظ»، *مطالعات زبانی بلاغی*، ش ۵، ۳۱-۶۲.

حیدرخانی، مسعود؛ فریده آفرین و اصغر فهیمی‌فر (۱۳۹۹)، «شناسایی عنصر مسلط در فیلم ماهی و گربه»، *ارتباطات و رسانه*، ش ۸، ۷۳-۱۰۰.

داودی، مجید (۱۳۸۷)، «زیبایی‌شناسی در نقد سوم کانت و سرچشمه‌های تألیف آن»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۱۶، اردیبهشت، ۹۶-۱۰۵.

سلاجقه، پروین (۱۴۰۱)، *امیرزادهٔ کاشی‌ها*، چ ۶، تهران، مروارید.

سلدن، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری»، *کیهان فرهنگی*، ش ۱۴۲، ۲۰-۲۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *موسیقی شعر*، چ ۸، تهران، آگه.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *صورخیال در شعر فارسی*، چ ۵، تهران، آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶)، *رستاخیز کلمات* (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، *سیر رباعی*، چاپ سوم، تهران، نشر علم.

صفوی، کورش (۱۳۹۵)، *فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی*، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱ و ۲، چ ۲، تهران، سورهٔ مهر.

علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، تهران، سمت.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران، فردوس.

قاسمی، حسن (۱۳۸۸)، صور خیال در شعر مقاومت، ج ۲، تهران، فرهنگ‌گستر.

کافی، غلامرضا و سیدمهدی موسوی‌نیا (۱۳۹۷)، «جلوه تحولات زبانی و قالبی در رباعی معاصر»، *ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال ۸، ش ۱، ۱۷۹- ۲۰۵.

کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، *نظریهٔ ادبی؛ معرفی بسیار مختصر*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

کامگار پارسی، محمد (۱۳۷۲)، *رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم به کوشش اسماعیل حاکمی*، تهران، دانشگاه تهران.
محمد آملی، محمدرضا (۱۳۷۷)، *آواز چگور*، تهران، ثالث.
مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۱)، «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر»، *کیمیای هنر*، ش ۳، ۴۷-۵۴.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی* (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، فکر امروز.
میرافضلی، سیدعلی (۱۳۷۶)، «پارسی و رباعی»، *شعر*، ش ۲۱، پاییز، ۸-۱۹.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *در آستانهٔ تازه‌شدن*، مشهد، سپیدباوران.
ـــــــــــ (۱۳۹۴)، *جنگ رباعی*، تهران، سخن.
میرسکی، دیمیتزی (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات روسیه*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران، کتاب مهناز.
یاکوبسون، رومن (۱۳۹۲)، «واقع‌گرایی در هنر»، در *نظریهٔ ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، گردآوری تزوتان تودوروف، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، چ ۲، تهران، دات.

References

Abuisani, Hossein, & Esmaili, Sajjad (2013). Analysis and critique of the aesthetics of the aforementioned ode "Al A'am o Sades Al Ashr" as one of the Hejazi Odes in a formalist approach. *Journal of Criticism of Arabic literature*, No. 8, spring and summer, 7-30. (In Persian)
Alavi Moghadam, Mehyar (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism (Formalism and Structuralism). Tehran, Samt. (In Persian)
Alipour, Mustafa (1999). Language Structure of Today's Poetry. Tehran, Ferdows. (In Persian)
Anousheh, Hassan (2002). Persian Literary Dictionary: Selection of Terms, Subjects and Themes of Persian Literature, Encyclopedia of Persian Literature. Second Edition, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)
Arjan, Bijan (2012). Charaneha, Bijan Arjan Dayi Chi. Tehran, Publishing House. (In Persian)
Davoodi, Majid (2007). "Aesthetics in Kant's Third Critique and the Sources of Its Compilation". *Kitab Mah Honar*. No. 116, May, 96-105. (In Persian)
Eagleton, Terry (2016). How to read poetry. Translated by Peyman Cheharazi, Tehran, Agah. (In Persian)
Elyot. T. S. (1996). Selected works in the field of literary criticism. Translated and authored by Seyyed Mohammad Damadi. Tehran, Scientific. (In Persian)
Ghasemi, Hassan (2009). Imaginations in the poetry of resistance. vol. 2, Tehran, Farhang gostar. (In Persian)
Heydarkhani, Massoud; Farideh Afarin. & Asghar Fahimifar (2019), "Identifying the dominant element in the movie Fish and Cat". *Communication and Media*. No. 8, Summer, 73-100. (In Persian)
Iberms. M. H. & Herfam, Geffrey Galt (2008). Descriptive Dictionary of Literary Terms. translated by Saeed Sabzian, Tehran, Rahnama. (In Persian)
Jabri, Susan (2012), "Criticism of artistic aesthetics in literary text; A case study of a poem by Hafez". *Rhetorical Language Studies*. Spring and Summer, No. 5, 31-62. (In Persian)
Kafi, Gholamreza & Mousavinia, Seyedmehdi (2017). "The result of linguistic and stylistic changes in contemporary quatrains", Contemporary

Persian Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, 8th year, No. 1, Spring and Summer, 179-205. (In Persian)

Kaler, Jonathan (2015). literary theory; Very brief introduction. translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center. (In Persian)

Kamgar Parsi, Mohammad (1993). Quartet and Quartet Composers from the Beginning to the 8th Century to the Effort of Ismail Hakim. Tehran, Tehran University Press. (In Persian)

Meqdadi, Bahram (1999). Dictionary of Literary Criticism Terms (from Plato to the present age). Tehran, Fekr Emroozo. (In Persian)

Mirafazli, Seyyed Ali (2014). Jonge Robai. Tehran, Sokhon. (In Persian)

——— (2011). On the threshold of renewal. Mashhad, Sepidbavaran. (In Persian)

——— (1997). "Parsi and Robai". *Poetry*, Vol. 21, Fall, 8-19. (In Persian)

Mirsadeghi, Maymanat (1997). Dictionary of poetic art. Tehran, Mahnaz book. (In Persian)

Mirsky, Dimitzi (1999). History of Russian Literature. translated by Ebrahim Yunesi, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

Mohammad Amoli, Mohammad Reza (1998). Awaz Chegur. Tehran, third. (In Persian)

Mostafavi, Shams-ul-Moluk (2012). "Heidegger and hermeneutic phenomenology of art". Kimiyai Honar. Vol. 3, Summer, 47-54. (In Persian)

Ovisi Kahkha, Abdul Ali & Rayat Hasanabadi, Alireza. (2010), "Study of stylistic elements in Bijan Arjan's quatrains", *Persian Poetry and Prose Stylology* (Bahar Adab), 4th year, No. 3, Autumn, 151-164. (In Persian)

Payandeh, Hossein (1990), "Fundamentals of Formalism in Literary Criticism". *Keyhan Farhangi*, Volume 2, Number 7, 26-30. (In Persian)

Salajgeh, Parvin (2022). Amirzadeh of Kashiha. 6th edition, Tehran, Morwarid. (In Persian)

Safavi, Koorosh (2015). Descriptive Dictionary of Literary Studies. Tehran, Scientific. (In Persian)

Safavi, Koorosh (2008). From Linguistics to Literature. Vol. 1 and 2, Ch. 2, Tehran, Sureye Mehr. (In Persian)

Selden, Raman (1993). Guide to Contemporary Literary Theory. translated by Abbas Mokhbar, Tehran, new design. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1993). Imaginary images in Persian poetry, Ch. 5, Tehran, Aghah. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2004). Music of Poetry. Ch. 8, Tehran, Aghah. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2016), Rastakhiz Kalmat (Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists), Tehran, Sokhan. (In Persian)

Shamisa, Siros (2008). Seyre Robaei, third edition, Tehran, Alam Publishing. (In Persian)

Sojoodi, Farzan (1998)."Normal deviation in Sohrab Sepehari's poetry". *Keyhan Farhangi*, Vol. 142, Khordad, 20-23. (In Persian)

Yacobson, Roman (2012). "Realism in art". in the theory of literature; Texts from Russian formalists, compiled by Tzutan Todorov. translated by Atefeh Tahayi, ch. 2, Tehran, dat. (In Persian)