بررسی فردیّت رمانتیسم در «حرف‌های همسایه»ی نیما
با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی

محسن نوبخت[1]

تاریخ دریافت: ۹۹/۳/۸ **تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۱۵**

چکیده

هدف مقاله‌ی حاضر، بررسی جلوه‌های رمانتیسم، خاصّه فردیّت رمانتیک در نامه‌ای از نیما یوشیج است. نیما به تعبیر شفیعی کدکنی، سرشاخه‌ی نوعی برداشت از رمانتیسم اروپایی محسوب می‌شود و تحت تأثیر رمانتیسم فرانسه است. از این رو، می‌توان جلوه‌هایی را از آنچه رمانتیسم فردی و اجتماعی نامیده می‌شود، در نوشته‌های او یافت. برای این منظور با استفاده از رویکرد سبک‌شناسی انتقادی جفریز می‌کوشیم جلوه‌هایی از باور فردیّت رمانتیک را در نامه‌ای از نامه‌های «حرف‌های همسایه» نیما نشان دهیم. سبک‌شناسی انتقادی به وسیله‌ی جفریز برای متمایز ساختن روش‌اش از سبک‌شناسی ادبی مطرح شد. این رویکرد می‌کوشد تا با نقش‌های پیشنهادی متنی- مفهومی خود به بررسی ایدئولوژی‌های آشکار و پنهان «متن» بپردازد. تأکید این رویکرد بر متن است و از این نظر با جریان سبک‌شناسی رایج مشابهت دارد؛ امّا از آنجاکه برای تحلیل خاص خود ساختارها و نقش‌هایی قائل است، می‌توان تفاوت‌هایی بین این دو جریان سبک‌شناسی قائل شد. بر این اساس، مقاله‌ی حاضر با به کار گیری این رویکرد به سراغ متنی از نیما می‌رود تا باوری به نام فردیّت رمانتیک را در لایه‌های آشکار و پنهان این متن نشان دهد. یافته‌ها، حاکی از آن است که می‌توان جلوه‌هایی از این باور رمانتیسم را در این نامه یافت؛ امّا این که بتوان به پشتوانه‌ی این یافته‌ها، نیما را به مکتبی به نام رمانتیسم با سرچشمه‌های اروپایی، پیوند داد، همچنان محلِّ بحث است؛ چراکه مکتب‌های ادبی، هریک، خاستگاه‌ها و آبشخورهای اجتماعی و فلسفی‌ای دارند که آن‌ها را برآمده و محصول زمانه‌شان می‌سازد. حال آیا می‌توان این آبشخورها را در ایران یافت و نیما را رمانتیک دانست، هنوز استدلال‌ها و شواهد اجتماعی، تاریخی و فلسفی زیادی را می‌طلبد.

واژگان کلیدی: رمانتیسم، رمانتیک، سبک‌شناسی انتقادی، ایدئولوژی، متن، «حرف‌های همسایه».

---

[1]- استادیار گروه زبان‌شناسی پژوهشکده‌ی تحقیق و توسعه‌ی علوم انسانی «سمت» (سازمان مطالعه و تدوین) رایانامه: nobaxt@gmail- com

۱ـ مقدّمه

وقتی سخن از «مکتب‌ها»، خاصّه در ادبیّات می‌شود، ناخودآگاه «ـــیسم»هایی به ذهن خطور می‌کند و ما را به ســفر در لایه‌های اجتماعی، فرهنگی و فلســفی خود فرامی‌خواند؛ لایه‌هایی که ذهن ما از رهگذر پرداختِ مفاهیم و ایده‌ها، جرقه‌های فکری را به جریان‌های فکری و جریان‌ها را به مکتب بدل می‌سازد و در فرازوفرودهای تکوّنش در دل متون سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی تعیّن‌های مختلفی می‌یابد. این داستان، قدمتی دیرینه دارد و به ما می‌گوید تا اندیشه‌ای در حلقه‌ها و لایه‌های مختلف یک جامعه آزموده نشود و تجاربی این چنین را از سر نگذراند، ریشه نخواهد یافت؛ رشد نخواهد کرد و مثال موجودی قوام‌یافته، تأثیر نخواهد گذاشت و عنوان «مکتب» را نخواهد گرفت که اگر یابد، لاجَرَم از سر خواهد گذراند؛ در غیر این صورت جز ردایی «نینداخته» جلوه نخواهد کرد که اگر آن را بر قامت هر متنی بپوشانی، بدقواره و نااندازه خواهد بود.

داستان مکتب‌های ادبی، چنین است که هرکدام بسته به خواست زمانه و نظر به الزامات اجتماعی و البتّه سیاسی و فرهنگی، متفکّران را ترغیب به ذهن‌ورزی و اقداماتی در راستای حلِّ معضل پیش رو می‌کند. رمانتیسم هم به عنوان طغیانی در برابر باورهای کلیشه شده‌ی پیش از خود (کلاسیسیم) سر برآورد و در اذهان ادبای دوره‌ی خود جریانی از باورها را شکل داد تا دست به قلم برند و نگاهی دیگرگونه از آنچه خسته‌کننده و ملال‌آور شده بود ارائه دهند؛ بلکه طرحی نو دراندازند. این طرح نو در کشورهای مختلفی چون آلمان، فرانسه و انگلستان و کشورهای دیگر به‌وسیله‌ی نویسنده‌های مختلف و بسته به الزامات و نیازهای آن مملکت به اشکال مختلفی بروز می‌یابد و از این روست که در هر کشوری در زمان‌های مختلفی ظاهر می‌شود (نک به ذاکرزاده، ۱۳۸۳؛ خطّاط، ۱۳۸۳؛ سخنور، ۱۳۸۳؛ سیّدحسینی، ۱۳۸۹ ج ۱).

از نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم، جنبشی در عرصه‌ی ادبیّات، هنر، فلسفه و سیاست در اروپای غربی پا گرفت که به جنبش رمانتیک شهرت یافت. برجسته‌ترین ویژگی این جنبش، نگرشی بود سرشار از شور و احساسات نسبت به زندگی در برابر نگاه سرد و عقلانی و ریاضی‌وار اندیشمندان عصر روشن‌اندیشی نسبه به انسان و طبیعت و جامعه؛ امّا هیچ تعریف کوتاهی رساننده‌گستره و ژرفای رمانتیسم نیست؛ چراکه این جنبش جریان‌های گونه‌گون و بعضاً متعارض را- از رؤیاهای دل‌انگیز برپایی آرمان‌شهر تا دلتنگی‌ها و دریغاگویی‌های پرسوز برای گذشته، از دعاوی پوچ‌انگارانه تا مجاهدت دیانت‌گسترانه، و از انقلابی‌گری تا محافظه‌کاری- در بر می‌گیرد. به همین نحو مکتب‌ها و جریان‌های گوناگون به شکل‌گیری و شکفایی

آن مدد می‌رسانند که از آن جمله‌اند: مکتب نوافلاطونی،[۱] احیای پروتستانیسم، متدیسم،[۲] دین‌مداری،[۳] اندرزهای اخلاقی روسو و دیدرو، واکنش کاتولیک‌ها بر ضدِّ جنبش روشن‌اندیشی، سنّت انگلیسی طنز و احساساتی‌گر،[۴] و نهضت توفان و طغیان[۵] در آلمان (مرتضویان، ۱۳۷۳: ۱۷۵).

با نگاهی به علل پیدایش رمانتیسم می‌توان به اهمّیّت این لایه‌ها، ذهن‌ورزی‌ها و تأثیرگذاری و تعیّن‌شان در متون مختلف پی برد. پاینده (۱۳۷۳: ۲-۱۰۱) در این خصوص می‌نویسد: «...رمانتیسم، مولود دوره‌ای بس پرطلاتم و انقلابی است که در طیِّ آن، مبانی فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی عصر جدید شکل گرفت. نگاهی فهرست‌وار به برخی از مهم‌ترین رویدادهای این دوره و اندکی قبل و بعد از آن، مُبیّن سرعت و گستردگی تحوّلات عظیمی است که همه‌ی عرصه‌های زندگی انسان را در بر گرفته بود: ۱۷۵۰ بنیان‌گذاری متدیسم به وسیله‌ی جان وسلی؛ ۱۷۵۷ پیروزی نظامی ژنرال کلایو در جنگ پلاسی که منجر به استعمار هند به دست انگلیس شد؛ ۱۷۶۴ اختراع ماشین نخ ریسی؛ ۱۷۶۹ اختراع ماشین بخار؛ ۱۷۷۴ کشف اکسیژن؛ ۱۷۷۵ شروع جنگ استقلال در آمریکا؛ ۱۷۸۵ اختراع ماشین بافندگی؛ ۱۷۸۹ آغاز انقلاب فرانسه؛ ۱۷۹۲ حمله‌ی مؤتلفین اروپایی به فرانسه؛ قتل عام سپتامبر در پاریس؛ ۱۷۹۳ اعدام لویی شانزدهم و آغاز حکومت وحشت در فرانسه؛ شروع جنگ فرانسه و بریتانیا؛ ۱۷۹۹ به دست گرفتن زمام دولت به وسیله‌ی ناپلئون؛ سرکوب «انجمن خبرنگاران لندن» و غیر قانونی شدن اتّحادیه‌های صنفی در انگلیس؛ ۱۸۰۴ امپراطور شدن ناپلئون و شروع جنگ در اروپا؛ ۱۸۰۶ قتل نخست‌وزیر انگلیس؛ ۱۸۱۴ اختراع لوکوموتیو؛ ۱۸۱۵ شکست ناپلئون در جنگ واترلو و پایان جنگ فرانسه و بریتانیا؛ ۱۸۱۹ قتل عام پترلو (در انگلیس)؛ محدود شدن آزادی بیان در مطبوعات و آزادی تجمّعات سیاسی در انگلیس؛ ۱۸۴۸ وقوع انقلاب در فرانسه، ایتالیا و اتریش؛ وقایع یادشده‌ی فوق به وضوح نشان می‌دهند که رمانتیسم در دوره و زمانه‌ی طوفانی‌ای ظهور کرد که تحوّلات مهمِّ علمی و اجتماعی و سیاسی فرارسیدن نظم جدید را خبر می‌دادند.

خلاصه این که می توان ویژگی های عمومی رمانتیسم را نوستالوژی گذشته، تجربه‌ی شخصی، اخلاق آرمانی و تخیّل و زیبایی‌شناسی دانست (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۲۶). این ویژگی های عمومی در قالب اصول رمانتیسم (سیّدحسینی، ۱۳۸۹: ۱۷۹) عبارت‌اند از: آزادی هنر و شخصیّت در بیان خواهش‌ها و احتیاجات روح خود؛ بیان شخصیّت فردی و رهایی از فرمانروایی «من» به منظور بیان خواهش‌های دل و رنج‌های روح، و جایگزینی خود به جای قهرمان افسانه‌ای؛ بیان هیجان و احساس چراکه در کنار عقل و طبیعت،

۱- Neoplatonism.

۲- Methodism.

۳- Pietism.

۴- Sentimentalism.

۵- Strum und Drang.

دل و احساس هم ضروریاتی دارد که می‌طلبد بیان شود؛ گریز و سیاحت، بدین خاطر که آزردگی از زمان و محیط موجود گریز و فرار به زمان‌ها و مکان‌های دیگر را مطرح می‌ساخت، خواه سفر جغرافیایی، خواه سفر تاریخی؛ کشف و شهود و غور در اسرار به منظور جانشین سازی تخیّل و امید و آرزو و معجزه به جای حقیقت؛ افسون سخن چراکه «کلمه» ارزش و اهمّیّت خاصی دارد و تنها بیان‌کننده‌ی مفهوم و معنای ساده نیست؛ بلکه باید متوجّه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود.

آنچه مقاله‌ی حاضر در پی آن است، بررسی جلوه‌ی رمانتیسم در اندیشه‌ی نیما یوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸) شاعر معاصر ایران و بنیانگذار شعر نوی فارسی است. نیما به تعبیر شفیعی کدکنی (۱۳۸۰: ۵۴)، سرشاخه‌ی نوعی برداشت از رمانتیسم اروپایی محسوب می شود و تحت تأثیر رمانتیسم فرانسه است. جعفری (۱۳۸۶: ۱۹۹)، هم نیما را شاعری رمانتیک می‌داند که برخی از مهم‌ترین آثار رمانتیک‌اش را در سال‌های آغازین شاعری‌اش سروده است؛ امّا گرایش‌های رمانتیک او را در شخصیّت و آثارش تا سال‌های پایانی زندگی‌اش به شکل ملایم تداوم می‌یابد.

آثار دیگری هم به بررسی رمانتیسم در اشعار نیما پرداخته‌اند. پیروز و زارع جیرهنده (۱۳۹۶) به بررسی جلوه‌هایی از عشق مدرن در در اشعار نیما، فروغ و نادرپور پرداخته‌اند. ایرانشاهی و شریفیان (۱۳۸۹) به بررسی بن‌مایه‌های رمانتیکی شعر نیما می‌پردازند. این دو بر این باورند که بن‌مایه‌های رمانتیسم در شعر او تا به جایی است که نمی‌توان آن را از اشعار نیما جدا کرد. جعفری (۱۳۸۰) افسانه را اوج رمانتیسم نیما می‌داند و به تحلیل این شعر از نیما می‌پردازد. در اثر دیگرش (۱۳۸۲) به پیشگامان شعر رمانتیک فارسی می‌پردازد و ریشه‌های رمانتیسم در ادبیّات جدید فارسی را در دو زمینه‌ی مختلف جستجو می‌کند: نخست آشنایی با ادبیّات غرب به ویژه فرانسه و ادبیّات نوین ترکیه و قفقاز و تأثیرپذیری از آن و دوم ورود جامعه‌ی ایران به عصر جدید و طی کردن سیری کمابیش مشابه با جوامع اروپایی و پیدایش عوامل اجتماعی و فکری ظهور رمانتیسم از دل این تحوّلات. جعفری در نخستین شعرهای رمانتیک نیما (۱۳۸۳) وی را شاعر نوپرداز با روحیّه و شخصیّتی رمانتیک معرّفی می‌کند که این روحیه‌ی رمانتیک در سال‌های آغازین شاعری او، جلوه‌ی بیشتری دارد. جعفری در نیمای رمانتیک (۱۳۸۴) هم نیما را پایه‌گذار شعر نو فارسی و واجد روحیّه و شخصیتی رمانتیک می‌داند. این ویژگی رمانتیک در سال‌های آغازین شاعری او نمود و بروز بیشتری یافته است.

دسته‌ای دیگر از آثار به بررسی تطبیقی رمانتیسم نیما پرداخته‌اند. رنجی و احمدگلی (۱۳۹۴) به بررسی تطبیقی زندگی، شعر و اندیشه‌ی دو شاعر رمانتیک، نیما یوشیج و ویلیام وردزورث، می‌پردازند. ذبیح‌نیا عمران (۱۳۹۱) به تأثیر نفوذ رمانتیکِ هوگو، موسه و لامارتین بر افسانه‌ی نیما می‌پردازد. صارمی گروی، سیّدی، آباد، حیدریان شهری (۱۳۹۷) مؤلّفه‌های معنایی سرزمین مادری را در شعر عبدالوهّاب البیاتی،

صلاح عبدالمصوّر و نیما یوشیج مقایسه می‌کنند. طایفی، قربان‌پور دلیوند، رمضانی (۱۳۹۶) منظومه‌ی افسانه‌ی نیما را با حیدربابایه سلامِ شهریار مقایسه کرده‌اند. در این مقایسه کوشیدند به زمینه‌های بروز و حضور مؤلّفه‌های مکتب رمانتیسم در این دو اثر بپردازند و به این نتیجه رسیدند که در حیدربابایه سلامِ شهریار مؤلّفه‌های رمانتیسم حضور و بروز محسوس‌تری دارد. قادری سهی و احمدیان (۱۳۹۰) هم به بررسی تقابل‌های رمانتیک و ضدرمانتیک در ارزش احساسات و نامه‌های همسایه، دو اثر منثور از نیما، می‌پردازند.

چنانچه مشاهده می‌شود، هیچ یک از این آثار در قالب نظریّه یا چارچوبی مشخّص به بررسی رمانتیسم، خاصّه فردیّت رمانتیکی، نپرداختند. از این رو، مقاله‌ی حاضر قصد دارد تا نمود یکی از مؤلّفه‌های رمانتیسم، یعنی تجربه‌ی شخصی، خاصّه فردیّت برخاسته از آن را در نامه‌های نیما بررسی کند. این که آیا این مؤلّفه را می‌توان در نظر نیما نشان داد؟ و اگر آری، چگونه؟ چطور می‌توان نمود عینی این مؤلّفه را به ویژگی‌های رمانتیک نیما و دیدگاه‌های او در باب شعر و شاعری نسبت داد؟ برای نیل به این مقصود به شیوه‌ی موردپژوهی و به صورت استنباط قیاسی به تحلیل کیفی ـــ توصیفی نامه‌ی آغازین از «حرف‌های همسایه» می‌پردازیم. چرا کیفی و چرا «یک» نامه؟ برای تحلیل کیفی این نامه از رویکرد سبک‌شناسی انتقادی بهره می‌گیریم؛ چراکه باور داریم با استفاده از چارچوب تحلیل متنی معرفی‌شده در این رویکرد می‌توانیم به گونه‌ای عینی‌تر به باورهای پنهان و آشکار موجود در متن دست یابیم و آن‌ها را روشن سازیم.

۲- مبانی نظری: سبک‌شناسی انتقادی

۲-۱- اشاره

سبک‌شناسی انتقادی بر پایه‌ی نقد ویدوسون به تحلیل گفتمان انتقادی (تگفا) شکل گرفت. این رویکرد، مجموعه‌ای از ابزارهای تحلیلی مورد نیاز برای تحلیل متن را در اختیار ما قرار می‌دهد. اصطلاح «سبک‌شناسی انتقادی» به وسیله‌ی جفریز به هنگام بررسی گفتمان‌های هژمونیک در مورد بدن زنان در جامعه و تأثیر ایدئولوژی‌های فمنیست شکل گرفت و تکوین یافت. جفریز (۲۰۱۰الف: ۱۱) با اشاره به سه مرحله‌ی مورد نظر فرکلاف (توصیف، تفسیر، تبیین) در تگفا، بیان می‌دارد که تأکید بسیاری از محقّقان حوزه‌ی تگفا، روی مرحله‌ی سوم است؛ یعنی، «چگونه متن‌ها با چشم‌انداز سیاسی- اجتماعی که در آن تولید و خوانده می‌شوند، سازگاری می‌یابند.» شیلتون (۲۰۱۱: ۷۷۰) گامی فراتر می‌نهد و می‌گوید «محقّقان سرشناسی در حوزه‌ی تگفا هستند که کاملاً بر این باورند که زبان شناسی اصلاً با تگفا ارتباطی ندارد»؛ امّا جفریز به دو مرحله‌ی اوّل، علاقه نشان می‌دهد و بر اساس این قرارداد که «در زبان روابطی بین فرم و نقش برقرار است.» موضعی به شدّت زبان‌محور اتّخاذ می‌کند (۲۰۱۰الف: ۳۷). نقطه‌ی آغاز او، فهرستی از ابزارهای تحلیلی است که به وسیله‌ی زبان‌شناسان انتقادی فراهم آمده است. به باور او برای

بررسی ساختارهای ایدئولوژیکی در تحلیل متن، الگوی تحلیل سیمپسون[۱] (۱۹۹۳) مبنی بر تحلیل وجه‌نمایی، نظام گذرایی، و کاربردشناسی روش‌شناسی متقاعدکننده‌تری ارائه می‌دهد. به گفته‌ی او، سبک‌شناسی انتقادی «می‌کوشد تا مهم‌ترین نقش‌هایی را که یک متن برای بازنمایی واقعیّت به عهده دارد، گرد هم آورد.» این گفته، مبتنی بر این واقعیّت است که متن‌ها، جهان‌بینی ما را سازمان می‌دهند که می‌توان آن را در واژه‌ها و ساختار متن ردیابی کرد (جفریز، ۲۰۱۰الف: ۱۴).

از آنجا که سبک‌شناسان انتقادی، برخی ابزارهای سبک‌شناسی را به کار می‌گیرد، جا دارد که قدری به معرّفی سبک‌شناسی بپردازیم. هدف سبک‌شناسی به عنوان زیرشاخه‌ای از زبان‌شناسی، تحلیل نظام‌مند زبان و موردتوجّه قراردادن مؤلّفه‌های مختلفی مانند نویسندگی، ژانر، بافت اجتماعی و بافت تاریخی است. تأکید غالب سبک‌شناسی روی تحلیل متن‌های ادبی و بیش از پیش، متن‌های غیر ادبی آن هم بر اساس الگوها و تکنیک‌های تحلیلی برگرفته از زبان‌شناسی است (جفریز و همکاران، ۲۰۱۰: ۱). برخلاف تگفا، سبک‌شناسی، ابزارهایی برای پاسخ به این پرسش‌ها ارائه می‌دهد: متن چه معنایی دارد؟ و چگونه این معنا را می‌رساند؟ از این رو، سبک‌شناسی، روشی پژوهشی به حساب می‌آید و از این نظر می‌تواند با زبان‌شناسی انتقادی و نه تگفا مقایسه شود. تأکید بر آشکارسازی ایدئولوژی‌های موجود در متن‌ها که محور مرکزی تگفا به حساب می‌آید، تنها یکی از ابعاد سبک‌شناسی است.

سبک‌شناسی انتقادی با بسط رویکردهای زبان‌شناسی انتقادی به تحلیل متن می‌تواند همچون پلی بین تگفا و سبک‌شناسی به حساب آید. جفریز، رویکرد خودش به سبک‌شناسی انتقادی را «روش‌شناسی متن‌بنیاد برای تحلیل انتقادی گفتمان» می‌داند (جفریز، ۲۰۱۴ب: ۴۷۶) که با رویکرد تعامل اجتماعی ون لیون، فرق دارد. علاوه بر این، سبک‌شناسی انتقادی، فراتر از تگفا می‌رود؛ در حالی که تگفا با نگاهی با انگیزه‌های سیاسی به روابط قدرت روی این پرسش تأکید دارد که چه کسی با دسترسی به دانش و رسانه (به عنوان ابزاری برای تولید متن) صاحب قدرت است و گفتمان، هژمونیک را تعیین می‌کند؛ سبک‌شناسی انتقادی مبتنی بر تحلیل متن است و با کار روی سطح متنی به آشکارسازی روابط قدرت می‌پردازد. هرچند سبک‌شناسی انتقادی به تحلیل‌های سیاسی هم می‌پردازد (جفریز و همکاران. ۲۰۱۲)، به نگرش سیاسی خاصّی مرتبط نیست. این رویکرد، علاقه‌مند به آشکار ساختن ایدئولوژی‌های زیرساختی و پنهان متن و گفتمان است. سبک‌شناسی انتقادی، مجموعه‌ابزارهایی فراهم می‌آورد که امکان بررسی ایدئولوژی‌های درون متن را به صورت عینی و بدون نیاز به تحلیل ذهنی آن‌ها را به ما می‌دهد.

۲ـ۲ـ الگوهای سبک‌شناسی انتقادی

۱ـ۲ـ۲ـ نقش‌های متنی ـ مفهومی

۱- Simpson.

سبک‌شناسی انتقادی به توصیف متن‌ها از نظر «نقش‌های متنی- مفهومی»شان می‌پردازد؛ چراکه این نقش‌ها، ابعاد مختلف جهانِ برساخته در متن را باز می‌نمایند. سبک‌شناسی انتقادی گرچه جنبه‌های اشاره‌ایِ مکانی، زمانی و شخص را در بر می‌گیرد، فراتر از آن‌ها و فراتر از ماهیت فرضی وجه‌مندی[۱] را مدِّ نظر دارد. بنابراین در سطح خُرد عمل می‌کند تا نشان دهد که متن در هر زمانی، چه کاری انجام می‌دهد؛ انتخاب واژه‌های عادی و نه تخصّصی برای نامیدن نقش‌های متنی- مفهومی به منظور پاسخ به آن پرسش (متن چه کاری انجام می‌دهد؟) هم حساب‌شده است.

نظر به ویراست جدیدتر این مقوله‌ها در اینجا از کتاب ۲۰۱۰ الف جفریز به این نقش‌ها ارجاع می‌دهیم و می‌گوییم که هر کدام از آن‌ها در کدام فصل آمده‌است:

جدول ۲: ابزارهای سبک‌شناسی انتقادی و مقوله‌های متنی- نقشی‌شان، برگرفته از جفریز ۲۰۱۰ الف

مقوله‌ی مفهومی/نقش متنی	ابزار تحلیل/تجلی صوری
نام‌گذاری توصیف[۲] (فصل ۲)	انتخاب یک اسم برای اشاره به یک مرجع؛[۳] اسم‌سازی؛[۴] ساختن یک گروه اسمی به همراه توصیف‌گرها[۵] (ی پیشین و پسین) برای روشن‌تر کردن بیشتر ماهیت آن مرجع؛
بازنمایی کنش‌ها/ رخدادها/ وضعیّت‌ها[۶] (فصل ۳)	انتخاب یک فعل، و نظام گذرایی[۷] (سیمپسون، ۱۹۹۳)
مترادف‌سازی و تقابل‌سازی[۸] (فصل ۴)	تضاد،[۹] ترادف[۱۰] (ساختارهای عین هم[۱۱]) و تقابل[۱۲] (جفریز، ۲۰۱۰ب)

۱- modality.
۲- naming and describing.
۳- referent.
۴- nominalization.
۵- modifiers.
۶- representing Actions/Events/States.
۷- transitivity.
۸- equating and Contrasting.
۹- antonymy.
۱۰- equivalence.
۱۱- parallel structure.
۱۲- opposition.

مثال آوردن و برشمردن[۱] (فصل ۵)	فهرست‌های سه‌بخشی [«دلالت بر کامل بودن و نه جامع بودن» (جفریز، ۲۰۱۰الف: ۷۳)] و فهرست‌های چهاربخشی برای اشاره به روابط مفهومی شمول معنایی[۲] و جزءواژگی،[۳] و تقابل
در کانون توجّه قرار دادن[۴] (فصل ۶)	به ساختار جمله مرتبط است: سه شیوه‌ی زبان انگلیسی برای در کانون قراردادن عناصر زبان: استفاده از ساخت اطّلاع[۵] (اسنادی‌سازی[۶])، امکانات گشتار[۷] (جهات معلوم و مجهول) یا امکان ناهمپایه‌سازی[۸]
اشاره‌ی ضمنی و بدیهی[۹] (فصل ۷)	به کاربردشناسی مرتبط است: پیش‌فرض‌های وجودی و منطقی،[۱۰] اشاره‌ی ضمنی بر اساس الگوی همکاری تعامل گرایس[۱۱] (اصول کمّیت،[۱۲] کیفیّت،[۱۳] ربط،[۱۴] روش[۱۵])
منفی‌سازی[۱۶] (فصل ۸)	خلق جهان‌های نامحقّق[۱۷]
فرضیه‌سازی[۱۸] (فصل ۹)	وجهیّت[۱۹]
بازنمایی سخن و تفکّر دیگری (فصل ۱۰)	ارائه‌ی سخن و تفکّر

۱- Exemplifying and Enumerating.

۲- hyponymous.

۳- meronymous.

۴- Prioritizing.

۵- information structure.

۶- clefting.

۷- transformational.

۸- subordination.

۹- Implying and Assuming.

۱۰- existential and logical presupposition.

۱۱- Grice.

۱۲- quality.

۱۳- quantity.

۱۴- relation.

۱۵- manner.

۱۶- Negating.

۱۷- unrealised worlds.

۱۸- Hypothesizing.

۱۹- Modality.

بازنمایی زمان، مکان و جامعه (فصل ۱۱)	عبارات اشاره‌ای،[۱] نظریه‌ی جهان متن[۲] (ورث[۳]، ۱۹۹۹)، نظریّه‌ی جهان‌های ممکن[۴] (ریان، ۱۹۹۱)، انتخاب زمان فعل، استعاره

البته ابزارهای دیگری هم هست که می توان به این فهرست افزود. عدم حضور آن‌ها در این فهرست به معنای بی اهمّیّتی آن‌ها نیست؛ بلکه بدین سبب است که در لایه‌ی متفاوتی از ساختار پیچیده‌ی زبان قرار می گیرند. ازجمله‌ی این موارد می‌توان به هم‌آیند،[۵] استعاره، تصویرگونگی[۶] اشاره کرد.

۳ـ بحث و تحلیل

به باور جعفری (۱۳۸۶: ۲۴۲)، چندین مضمون عمده‌ی رمانتیک در شعر «قصّه‌ی رنگ‌پریده، خون سرد» نیما دیده می‌شود: ستایش دوران کودکی و تحسّر بر آن، پناه بردن به طبیعت و همدلی با آن، انزوا و گریز از مردم، تصویری از هنرمند نابغه و منزوی، بازگویی رنج‌های درون و حدیث نَفْس، بدگویی از شهر و آداب و رسوم آن، ستایش بدویت و توحّشِ توأم با نجابت. با قدری توسّع، می توانیم این ویژگی ها را جزو اندیشه‌های نیمای رمانتیک بدانیم و جلوه‌هایی از هر یک از این ویژگی‌ها را در آثار او بیابیم.

هم او در اثر دیگرش (۱۳۷۸: ۱۹۱-۱۹۰) می گوید: «یکی از ویژگی‌های انسان رمانتیک فردیّت اوست. به تعبیر جونز، مهم‌ترین عنصری که رمانتیسم به جهان مدرن هدیه داده، این است که هر موجود انسانی از یک هویت متمایز و خاص برخوردار است. ... زمینه‌ی ظهور فردگراییِ ناشی از زندگی اجتماعی و اندیشه‌ی نوین از عصر رنسانس و اومانیسم و به ویژه اصلاحات مذهبی و دعوت به درون‌نگری و پاکدینیِ امثال لوتر آغاز شده بود. این پدیده در عصر روشنگری آکارتر ظاهر می‌شود؛ منتها فردگرایی عصر روشنگری که لاوجودی آن را «فردگرایی خردگرا» می نامد، با فردگرایی مُتّکی بر قلب رمانتیک ها، تفاوت دارد. ... فردگرایی رمانتیک به جای تکیه‌ی صِرف بر عقلانیّت [دوران روشنگری] که پدیده‌ای عام و همگانی است، بر درون فرد و آن چیزی تکیه می کند که منحصر به اوست و او را از دیگران متمایز می‌سازد.»

کیانی بارفروشی و پیروز (۱۳۹۹: ۱۰) هم «شکل‌گیری فردیّت و نگاه ویژه‌ی هنرمند در آثار» را وجه ممیز ادبیّات معاصر از کلاسیک می‌دانند و «تأثیر فلسفه‌ها و بینش‌هایی در صدد شناخت جهان درون انسان و تفسیر جهان از زاویه‌ی هنرمند» را از تشابهات فردیّت رمانتیسمی و فردیّت هنرمند در ادبیّات معاصر ایران به حساب می آورند. و در ادامه (همان، ۱۰) این پرسش‌ها را مطرح می کنند: آیا در ایران نیز فردیّت

۱- Deixis.

۲- Text World Theory.

۳- Werth.

۴- Possible Worlds Theory.

۵- Collocation.

۶- Iconicity.

به برداشت درونی هنرمند از امر متعالی منجر شد و آیا سایر زمینه‌های شکل‌گیری فردیّت در هنر و ادبیّات غرب همچون رشد جوامع صنعتی، آزادی از قید و بندهای هنری و ... با ادبیّات فارسی یکسان بوده است؟

با توجّه به این نکات، می‌توانیم این فرض را مطرح کنیم که شاعر رمانتیک به تأسّی از انسان رمانتیک، با تکیه بر فردیّت و با کنکاش در عوالم درون خود می‌کوشد، اثری خلّاقانه ارائه دهد؛ متفاوت از آنچه پیشتر ارائه می‌دادند. منشأ این خلاقیّت، همین درون‌گرایی، فردیّت و تکیه بر خلوت درون است. نیما هم به تبعیّت از این باور رمانتیک‌ها، بسیار بر فردیّت شاعر تکیه می‌کند و ویژگی‌هایی برای این فردیّت بر می‌شمرد که در صورت تحقّق آن می‌توان انتظار آفرینش‌های خلاقانه را از شاعر داشت. می‌کوشیم در نامه‌ای از نامه‌های نیما، این نکته را نشان دهیم. چراکه نیما در این نامه‌ها درباره‌ی دیدگاه خود در مورد شعر و شاعری و ادبیّات صحبت می‌کند، و در صورت وجود دیدگاهی و نگرشی می‌توانیم آن را در نامه پی جوییم. خود او در نامه‌ی اوّل (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳) می‌گوید: «همسایه! خواهش می‌کنم این نامه‌ها را جمع کنید. هرچند مکرّر است و عبارات بیجا و حشو زواید زیاد دارند و باید اصلاح شوند؛ امّا یادداشت‌هایی‌ست. اگر عمری نباشد برای نوشتن آن مقدّمه‌ی حسابی درباره‌ی شعر من، اقلن این‌ها چیزهایی‌ست.»

به همین دلیل و به منظور دریافتن دیدگاه‌های نیما در باب شعر و شاعری در کنار توضیح هریک از این نقش‌ها، نمودهای عینی دیدگاه‌های منتسب به رمانتیک را در این نامه‌ی نیما نشان می‌دهیم.

همسایه!

عزیز من! آیا آن صفا و پاکیزگی را که لازم است، در خلوت خود می یابی یا نه؟ عزیز من! جواب این را از خودت بپرس. ... آیا چیزهایی را که دیده نمی‌شوند، تو می‌بینی؟ آیا کسانی را که می‌خواهی در پیش تو حاضر می‌شوند، یا نه؟ آیا گوشه‌ی اتاق تو به منظره‌ی دریایی مُبدّل می‌شود؟ آیا می‌شنوی هر صدایی که می‌خواهی؟ می‌بینی هنگامی که تو سال‌هاست مُرده‌ای و جوانی که هنوز نطفه‌اش بسته نشده، سال‌ها بعد در گوشه‌ای نشسته و از تو می‌نویسد؟ هروقت همه‌ی این‌ها، هستی داشت و در اتاق مُحقّر تو دنیایی جای گرفت، در صفا و پاکیزگی خلوت خود شک نکن. اگر جز این است بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست... . دل تو با تو نیست و تو از خود جدا هستی. آن تویی که باید با تو باشد از تو گریخته است. شروع کن به صفا دادن شخص خود، شروع کن به پاکیزه ساختن خودت. آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر.

در این نامه، نیما، ابتدا به «صفا و پاکیزگی» اشاره می‌کند و آن را ازجمله ویژگی‌های «خلوت شاعر» می‌داند و در ادامه از کارکردهای این خلوت باصفا و پاکیزه نمونه می‌آورد که باید با این پاکیزگی بتوانی فلان و فلان کنی. اگر توانستی بدان که خلوتت به سبب «باصفا و پاکیزه» بودن واقعی‌ست و اگرنه،

«ظاهری‌ست» و دروغین. و بعد توصیه می‌کند که برای رسیدن به آن خلاقیّت حاصل از فردیّت «شروع کن به صفا دادن شخص خود، شروع کن به پاکیزه ساختن خودت». چرا که تنها خلوتی که از نظر ما منزلت دارد و مهم و کارساز است «عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر». حال تجلی این مفاهیم در متن به چه صورتی است؟ نسبت آن با رمانتیسم در چیست؟

۱-۳- نامگذاری و توصیف:

ازجمله نقش‌های متنی- مفهومی در سبک‌شناسی انتقادی «نام‌گذاری و توصیف» است. بدین معنا که متن‌ها برای نام‌گذاری چیزها دست به انتخاب می‌زنند و هر متنی این کار را به شیوه‌های خاصّی انجام می‌دهد؛ ازجمله انتخاب اسم و هم گروه اسمی. در انتخاب گروه اسمی، صفت‌ها هم حضور دارند که شامل بندها و گروه‌های توصیف‌کننده‌ی پیشین و پسین می‌شود. به علاوه، فعل‌های اسمی‌شده هم جزو این انتخاب‌ها قرار می‌گیرند. با استفاده از وابسته‌های پیشین و پسین می‌توان اسم و گروه اسمی را بسط داد؛ نکته‌ی این اتّفاق در این است که گروه‌های اسمی می‌توانند ایده‌ها و اطّلاعات را بسته‌بندی کنند. با گنجاندن اطّلاعات زیادی در گروه اسمی این گروه اسمی محتوای گزاره‌ای موجود یا موردنظر را باز می‌نماید.

پیشتر در بیان ویژگی‌های عمومی رمانتیسم به «تجربه‌ی شخصی» اشاره کردیم که از دل آن، «خلاقیّت» برمی‌خیزد. این خلاقیّت از دید رمانتیسم‌ها، محصول فردیّت و اتّکای شاعر به درون و عوالم درونی است. پس، خلوت و تنهایی و لزوم تأکید بر درون‌گرایی را می‌توان زمینه‌ساز خلاقیّت از دید رمانتیسم‌ها به حساب آورد. نیما هم نسبت به این نکته توجّه دارد و در بیان دیدگاه خود در مورد شاعر بدان اشاره می‌کند. در نامه‌ی اوّل پیش‌گفته هم نمود عینی آن را می‌بینیم. عبارت‌های اسمی حاضر در این متن، چه به صورت اسم و چه در قالب ضمیر که بدین نکته اشاره دارند، عبارت‌اند از: «خلوت خود» (۲ بار)، «خودت» (۲ بار)، «تو می‌بینی»، «گوشه‌ی اتاق تو»، «گوشه‌ای نشسته»، «اتاق مُحقّر تو»، «خلوت تو»، «دل تو»، «تو از خود جدا هستی»، «شخص خود»، «خلوت»، «پیش تو»، «دل تو». همه‌ی این‌ها، اشاره به فردیّت شاعر و لزوم توجّه به آن دارد. برخی‌ها در قالب یک اسم و برخی در قالب گروه اسمی به همراه وابسته‌های پیشین و پسین آن اسم. می‌توان پرسید که حضور این واژه‌ها می‌تواند در هر متنی روی دهد پس نکته در کجاست؟ اوّل این که، نسبت این تعداد واژه در کلِّ متن می‌تواند مهم باشد. دوم این که وابسته‌های پیشین و پسین این واژه‌ها و رابطه‌ی بین گزاره‌های متن می‌تواند نکات منطقی و معنایی زیادی در جهت تأیید آن نگاه و نگرش بیان کند و از ربطِ آن واژه‌ها با موضوع موردبحث بگوید.

ازجمله سازوکارهای دیگری که در این دسته می‌گنجد، اسم‌سازی است که طیِّ آن، یک «فرایند» یا فعل از رهگذر سازوکاری ساختواژی به یک وضعیّت یا موجود یعنی به یک اسم تبدیل می‌شود. از این

رهگذر، اسم‌سازی به نویسنده اجازه می‌دهد تا جریان اطّلاع در جمله را مدیریّت و کنترل کند. در این متن می‌توان به دو نمونه از این سازوکار اشاره کرد «صفا دادن شخص خود» و «پاکیزه ساختن خودت». این دو عبارت که به صورت اسمی درآمده‌اند در اصل بدین صورت بوده‌اند «شخص خود را صفا ده»، «خودت را پاکیزه ساز». این دو عبارت در انتهای متن آمده‌اند و می‌تواند بدین معنا باشد که بسیاری از مسائل دیگر هم می‌تواند به واسطه‌ی فعل/ فرایند جمله بیان شود که حال از رهگذر فرایند اسم‌سازی، از متن بیرون گذاشته شده‌اند. اما در ابتدای متن شاهد دو عبارتی هستیم که می‌توانستند به صورت اسم‌سازی بیان شوند؛ امّا به شکل جمله‌ی کامل آمده‌اند: «آن صفا و پاکیزگی را که لازم است» و «چیزهایی را که دیده نمی‌شوند». صورت اسمی این عبارت‌ها می‌توانست بدین شکل در متن بیاید که نیامد: «صفا و پاکیزگی لازم» و «چیزهای نادیدنی». می‌توان این گونه استدلال کرد که چون در آغاز متن با این عبارت‌ها مواجه‌ایم، نویسنده، یعنی نیما، برای بیان مفصل و نه فشرده‌ی معنا و جهت تأکید و تفصیلِ آن برای مخاطب آن‌ها را بدین صورت آورده اما در انتهای متن و برای فشرده‌سازی معنا و واگذاشتن بخشی از معنا برای تفسیر مخاطب از اسم سازه بهره برده‌است. شاید نیما، آگاهانه این کار را نکرده باشد؛ امّا می‌توانیم در بیان آن، این گونه توضیح دهیم که از آنجا که می‌دانیم بخشی از دانش (یا توانش) زبانی ما جنبه‌ی ناخودآگاه دارد و در ذهن ما نقش می‌بندد، در این مورد هم به صورتی ناخودآگاه این دو صورت زبانی در ابتدا و انتهای متن ظاهر شده‌اند. از این نمونه می‌توان گروه‌های اسمی را هم نام برد؛ ازجمله اتاق مُحقّر تو (اتاق تو که مُحقّر است)، گوشه‌ی اتاق تو.

خواننده با دیدن عبارت‌های اسمی پیش‌گفته، فرض می‌گیرد که این مسائل در نزد نیما پذیرفته شده است و در ذهن او، موجود هست که آن را برای همسایه، و البتّه با توسّع برای کلِّ مخاطبان، مطرح می‌کند. معنای ضمنی‌اش، این است که چیزی به نام صفای باطن، خلوت و تنهایی وجود دارد و من بدان باور دارم؛ این ویژگی‌ها باعث می‌شود توی شاعر از دیگران متمایز شوی، انسانی که گویی برگزیده است و با پاکیزگی سرشت درونی‌اش توان فهم و درکی فراتر از مردم عادی را دارد. در تأیید این نکته‌ی اخیر می‌توان به این عبارت‌ها اشاره کرد: «آن صفا و پاکیزگی»، «صفا و پاکیزگی خلوت خود» «دل تو»، «صفا دادن»، «پاکیزه ساختن»، «صفا و پاکیزگی». به علاوه، خواننده فرض می‌گیرد که تنها راه ورود به دنیای جدید و خلاقانه‌ی شاعری از دید نیما همین فردیّت و درون‌گرایی پاکیزه است. که البتّه خود او هم در ادامه‌ی نامه بدان تصریح و تأکید می‌کند: «آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر».

۲-۳- بازنمایی رخدادها/ کنش‌ها/ وضعیّت‌ها:

مقوله‌ی دیگری که از سبک‌شناسی انتقادی می‌تواند به ما در تحلیل این متن یاری رساند «بازنمایی کنش‌ها/ رخدادها/ وضعیّت‌ها» است. متن‌ها برای بازنمایی فرایندها هم دست به انتخاب می‌زنند و البتّه باز هم این کار را به شیوه‌های مختلفی انجام می‌دهند. انتخاب نظام گذرایی بر شیوه‌ی برساختن یک اتّفاق تأثیر دارد، از این رو تولیدکننده‌ی متن می‌تواند از رهگذر انتخاب کنش‌های مادّی قصدمند فرد را در قبال کنش‌هایش مسئول جلوه دهد یا ندهد.

برای روشن‌ساختن این مقوله‌ی مفهومی می‌توان بیان داشت که دو مفهوم از نظام گذرایی وجود دارد. اوّلین مفهوم از دستور زبان سنّتی نشأت می‌گیرد: فعل‌ها یا گذرا یا ناگذرا هستند که حاکی از تمایز بین فعل‌هایی است که به مفعول نیاز دارند و آن‌هایی که به مفعول نیازی ندارند. مفهوم دوم و مورد نظر هلیدی به وسیله‌ی سیمپسون بسط یافت، کمتر مبتنی بر ساختار است و بیشتر ناظر بر این است که چگونه فعل‌ها یا فرایندها را مقوله‌بندی کنیم. در اینجا، منظور ما از گذرایی، ناظر بر همین مفهوم دوم است. فرایندها یا کنش‌ها، سخن، وضعیّت ذهن را باز می‌نمایند یا صرفاً وضعیّت موجود را نشان می‌دهند؛ سیمپسون بر این اساس آن‌ها را در مقوله‌های مختلفی جای می‌دهد. از این رو، فرایندها می‌توانند مادّی، ذهنی یا رابطه‌ای باشند. در کنار فرایندها، جهت فعل‌ها هم می‌تواند مهم باشد. فعل‌ها یا دارای جهت معلوم هستند یا مجهول. در این متن ۲۹ فعل وجود دارد. می‌توان این فعل‌ها را به این دسته‌ها تقسیم کرد: فرایند مادّی: مانند: می‌نویسد، بسته نشده؛ فرایند ذهنی: می‌یابی؛ رابطه‌ای: است، هست، نیست؛ رفتاری: می‌بینی، نشسته [است]؛ وجودی: است، هست، نیست؛ کلامی: بپرس، حرف می‌زنیم.

این دسته‌بندی به خودی خود چیزی به ما نمی‌گوید که البتّه در همه‌ی متن‌ها، این گونه است؛ امّا وقتی به مشارکان حاضر در هر فرایند نگاه می‌کنیم، داستان فرق می‌کند. اوّل این که بیش از یک یا دو مشارک نمی‌یابیم که عمدتاً خود نویسنده (نیما) و مخاطب او (همسایه/ همه‌ی ماها) است؛ به تبع آن اغلب فعل‌ها هم صورت مفرد دارد. دوم این‌که بیشتر فعل‌ها صورت خطابی و، قدری دقیق‌تر، صورت امری دارد؛ و به تبع آن، حضور بالای ضمیر «تو» یا شناسه‌ی مرتبط با آن را شاهدیم. این نکته می‌تواند همچنان مسأله‌ی تأکید بر فردیّت و درون‌گرایی و رجوع به خلوتِ خود را در نظر مخاطب/ خواننده تداعی کند: ..«تو می‌بینی؟»، «...در پیش تو حاضر می‌شوند؟»، «...در خلوت خود می‌یابی؟»، «جواب این‌ها را از خودت بپرس». و صورت امری فعل‌هایی مانند «بپرس»، «شروع کن» و پرسش‌های بلاغی دیگر می‌تواند حاکی از این نکته باشد که نویسنده، این نکات را برای خود مسلّم می‌دارد و در ذهن خود تثبیت کرده و بدان‌ها باور دارد و از آنجا که خدشه‌ای بر آن وارد نمی‌بیند دیگران را هم ملزم به تبعیت از آن می‌کند. چراکه در حالت منطقی تا زمانی‌که شخص به موضوعی باور و اطمینان نداشته باشد، نمی‌تواند و نخواهد توانست

آن را بر دیگران دیکته کند. به علاوه، این نکته محرز می‌شود که اگر نکته‌ای هست باید به وسیله‌ی یک فرد، خود شاعر، آن هم به تنهایی حل شود و نه به واسطه‌ی جمع.

از سوی دیگر، وفور فرایند رابطه‌ای «است، هست، صورت محذوف آن‌ها» و صورت منفی آن «نیست» (در مجموع ۱۱ فعل از ۲۹ فعل) توجّه ما را به خود جلب می کند. با توجّه جمله ها، می توان گفت که نیما با استفاده فراوان از فرایند رابطه‌ای «است» و صورت‌های مختلف آن مانند «هست» باز هم بر این ویژگی رمانتیک یعنی فردیّت و نقش آن در خلاقیّت شاعر تصریح می کند و بر وجود آن تأکید می‌ورزد. وقتی می گوید «آیا آن صفا و پاکیزگی را که لازم است» و «عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست» مشخّص بر حتمی بودن «صفا و پاکیزگی» برای شاعر تأکید می کند. یا در جایی که می گوید «اگر جز این است بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست» این ظاهری بودن را هرچند با صورت مثبت «است» بیان می کند؛ امّا پیش از ان با حرفِ شرطِ «اگر» تکلیف خود را با آن معلوم کرده و در ادامه با عبارت جواب شرطِ «دل تو با تو نیست و تو از خود جدا هستی» آن صورت ظاهری را زیر سؤال می‌برد و با عبارت «آن تویی که باید با تو باشد از تو گریخته است»، مجدّد زیر سؤال بردن را تصریح می کند و بر لزوم فردیّت شاعر تأکید می کند.

۳ـ۳ـ برابرسازی و تقابل‌سازی:

از دیگر ابزارهای سبک‌شناسی انتقادی است. ایجاد ترادف و تقابل با استفاده از ابزارهای متنی کمتر به عنوان نقشی متنی‌ـ مفهومی به حساب می‌آید؛ هرچند آغازی برای سازماندهی مجدّد تلقّی می‌شود. توانایی تقابل‌سازی از واژه‌های غیر مرتبط مانند این راه مستقیم است و نه انحرافی، بخشی از شواهدی است که می توانیم روی آن کار کنیم؛ چراکه تفسیر متن ها، الزاماً نیازمند نظامی زیرساختی است که ناخودآگاه از آن بهره می‌بریم تا از این طریق بتوانیم تشخیص دهیم که چگونه این جفت های نامأنوس در بافت کار می کنند. درواقع، این بخش به برساختن روابط بین چیزها اشاره دارد و خاصّه به معانی متضاد به عنوان ابزاری برای تقابل سازی می پردازد. تقابل می تواند با روابط مفهومی تضاد، ابزارهای نحوی و نیز منفی‌سازی محقق شود. البتّه تقابل با منفی سازی متفاوت است؛ دقیق‌تر این که در تقابل‌سازی دو رخداد، وضعیّت یا موجود را در تضاد با هم قرار می گیرند؛ حال آن که منفی‌سازی همان رخداد یا وضعیّت یا موجود را در نقطه‌ی مقابل خودش قرار می‌دهد.

در این نامه، یک تقابل عمده وجود دارد و آن تقابل صفا و پاکیزگی خلوت که واقعی است و در درون شاعر روی می دهد و صفا پاکیزگی غیر واقعی که در خلوت ظاهری روی می دهد: «هروقت همه‌ی این ها هستی داشت و در اتاق مُحقّر تو دنیایی جای گرفت، در صفا و پاکیزگی خلوت خود شک نکن.» در تقابل با «اگر جز این است بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست... . دل تو با تو نیست و تو از

خود جدا هستی». این تقابل ما را به معنای نهفته در ذهن نویسنده و به عبارتی به ایدئولوژی موردنظر او رهنمون می‌سازد و نشان می‌دهد که چه چیزی برای او از اهمّیّت برخوردار است و چه چیزی فاقد اهمّیّت است؛ چه چیزی اصل است و چه چیزی فرع محسوب می شود؛ نویسنده به چه جیزی باور دارد و به چه باور ندارد؛ چه چیزی برای او ارزش و چه چیزی فاقد ارزش است. باور به ظاهری بودن آن خلوت می تواند گواه بر بیزاری نویسنده از قواعد و قوانین و باورهای سطحی، و ای بسا رایج و مربوط به گذشته، در باب شاعر و تمایل او به نگاهی تازه از شاعری باشد که با تکیه بر صفای درون باید دست به آفرینش هنری بزند؛ شاعری که با تکیه بر قلب و روح خود بیانی رمانتیک از پیرامون خود ارائه دهد تا متفاوت و متمایز باشد. این بیان می تواند شاعرانه و رمانتیک باشد و شعری بیافریند که شخصیّت متعالی شاعر را تجلّی بخشد.

۴-۳- مثال‌آوردن و برشمردن:

مقوله‌ی نقشی- مفهومی دیگر است که می‌تواند ما را در شناسایی معنای متن یاری رساند. این مقوله، فهرستی ارائه می‌دهد که نوعی آرایش بلاغی است و همچون نمادی از کمال‌یافتگی و جامعیّت کلام و معنای در متن به حساب می‌آید. در مثال‌آوردن تمام موارد یک فهرست ذکر نمی‌شوند و در برشمردن کلِّ فهرست آورده می‌شود. ما نمی‌دانیم که چه زمانی یک فهرست به لحاظ مفهومی کامل می‌شود و چه زمانی نمی‌شود؛ و این فهرست نمادین نقش مهمّی در این ابهام ما ایفا می‌کند. این فهرست می‌تواند نقش مهمّی در نمایاندن معنای پنهان و آشکار متن، و ای بسا معنای موردنظر نویسنده، داشته باشد.

در نامه‌ی مورد بحث ما از «صفا و پاکیزگی لازم» صحبت می‌شود و برای آن مثال‌هایی ذکر می‌شود: دیدن چیزهای نادیدنی، حاضر یافتن افراد مورد نظر، بدل شدن گوشه‌ای از اتاق به منظره‌ی دریایی، شنیدن ناشنیدنی‌ها، دیدن جوانی متولّدناشده که در حال نوشتن از شاعر است. در تمام این‌ها تخیلی جاری و سازی است که تنها از یک رمانتیک و شاعری درون‌گرا با صفا و پاکیزگی خلوت بر می‌آید که «هروقت همه‌ی این‌ها هستی داشت و در اتاق مُحقّر تو دنیایی جای گرفت» خلاقیّت او هم بروز و ظهور می‌یابد. در ادامه از نقطه‌ی مقابل این صفا هم نمونه‌هایی برشمرده می‌شود: «خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست»، «دل تو با تو نیست»، «تو از خود جدا هستی»، آن تویی که باید با تو باشد از تو گریخته است».

۵-۳- در کانون توجّه قرار دادن:

تولیدکننده‌های متن با انتخاب‌هایی که انجام می‌دهند چیزی را در ساختاری مانند بند یا گروه در صدر قرار می‌دهند و چیز دیگر را در حاشیه می‌گذارند. استفاده از وابسته‌سازی برای برجسته‌سازی و حاشیه‌رانیِ عناصر مختلف یک روایت تا حدودی به موضوع اصل اقتصاد زبانی بر می گردد، که با قرار دادن برخی جمله‌ها در پایین‌ترین مرتبه‌ی ساختار می‌تواند نقشی در طبیعی‌سازی ایدئولوژی داشته باشد. مجهول و

اسنادی‌سازی و شبه‌اسنادی‌سازی هم می‌تواند ازجمله ابزارهایی باشد که در جهت برجسته ساختن موضوعی یا به حاشیه راندن آن عمل کند.

نباید انتظار داشت که در تمام جمله‌های متن برجسته‌سازی روی دهد؛ بلکه شاعر بسته به نیاز و یا به صورتی ناخودآگاه ابزار زبانی برجسته‌سازی را به کار می‌گیرد تا نکته‌ی مورد نظر خود را برجسته سازد و بر آن تأکید ورزد. در نامه‌ی موردبحث، فردیّت و خلوت و تنهایی شاعر مورد تأکید است. در چند مورد می‌توان به این برجسته‌سازی اشاره کرد. پیشتر اشاره کردیم که نویسنده‌ی نامه ضمن تأکید بر لزوم خلوت پاک و باصفا برای شاعر، نمونه‌هایی برای آن بر می‌شمرد. وقتی نیما می‌گوید: «آیا می‌شنوی هر صدایی که می‌خواهی؟» یا «می‌بینی هنگامی که تو سال‌هاست مرده‌ای و ...» با در صدرقرار دادن دو فعل «می‌شنوی» و «می‌بینی» می‌توان گفت که در واقع بر آن‌ها تأکید می‌ورزد و آن‌ها را در کانون توجّه قرار می‌دهد. صورت بی‌نشان این جمله‌ها می‌تواند این گونه باشد: «آیا تو هر صدایی را که می‌خواهی، می‌شنوی؟»، «آیا تو هنگامی را می‌بینی که سال‌هاست مرده‌ای و ...». نویسنده با برهم‌زدن ترتیب طبیعی واژه‌ها در جمله، واژه‌ای را که موردنظرش بوده در صدر، یعنی در کانون توجّه، قرار داده‌است.

در انتهای نامه هم شاهد دو نمونه از این نوع برجسته‌سازی هستیم. و این زمانی است که نیما، پیشتر نمونه‌هایی از خلوت واقعی را بر می‌شمرد و در ادامه‌اش به نقطه‌ی مقابل این خلوت واقعی، یعنی خلوت ظاهری، اشاره می‌کند. و حال برای این که نتیجه‌ای بگیرد و توصیه‌ای برای تحقّق خلوت واقعی به شاعر کرده باشد، می‌گوید: «شروع کن به صفا دادن شخص خود» و «شروع کن به پاکیزه ساختن خودت». آغازشدن این دو جمله با فعلِ «شروع کن» حاوی نکته‌ی مهمّی است: نیما پیشتر توضیحاتی در مورد خلوت واقعی داده‌است؛ اما حالا دیگر زمانِ نه حرف که عمل است. پس از این روست که با فعل شروع می‌کند و شاعر را به اقدام و انجامِ کنشی ترغیب می‌دارد تا از این رهگذر مطلوب محقّق شود. دیگر این که این فعل را در صدر و در کانون توجّه قرار می‌دهد قرار می‌دهد. این فعل صورت امری دارد و آنچه مورد تأکید قرار گرفته «شروع کن» است و آنچه در حاشیه قرار گرفته و از دایره‌ی تأکید خارج شده «صفادادن شخص خود» و «پاکیزه ساختن خودت» است که در انتها و در پایین‌ترین سلسله‌مراتب ساختی قرار گرفته‌است. این عبارات به‌حاشیه‌رفته مفعول جمله هستند که در ترتیب طبیعی واژه‌ها در زبان فارسی باید پیش از فعل بیایند و نه پس از آن. جالب این که این موضوعِ به‌حاشیه‌رفته پیشتر در کانون تأکید نویسنده بوده است؛ امّا حالا نه. چرا؟ چون تأکیدها صورت گرفته و حالا زمان آن است که شاعر/مخاطب برای احراز صلاحیت لازم دست به کنشی بزند تا مطلوب مورد نظر محقّق شود چون «آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر».

۶-۳- اشاره‌ی ضمنی و بدیهی:

یکی دیگر از مقوله‌های متنی- مفهومی عبارت است از اشاره‌ی ضمنی و بدیهی. تولیدکننده‌ی متن، اشاره‌های ضمنی و بدیهی‌اش به مطلب مورد نظر را درون متن‌ها به صورت لانه‌گیری قرار می‌دهد. برخی از جنبه‌های معنی صورتی کاربردشناختی (بینافردی) دارند؛ یعنی به صورت ضمنی بیان می‌شوند؛ به علاوه، جنبه‌هایی از معنی به صورت صریح در متن بیان می‌شود و نشانه‌های مشخّصی در متن می‌یابد. مخاطب هوشیار می‌تواند این معنای را بپذیرد، تشخیص دهد و گاه رد کند. پیشتر گفتیم که برخی نام‌گذاری‌ها به پیش‌فرض‌هایی می‌انجامند؛ مثل «اتاق مُحقّر»، «جوانی که هنوز نطفه‌اش بسته نشده»؛ امّا نمونه‌هایی هم در این نامه هستند که پیش‌فرض‌ها منطقی به همراه دارند: «هروقت همه‌ی این‌ها هستی داشت....در صفا و پاکیزگی خلوت خودت شک نکن.»؛ استفاده از فعل «شک نکن» این پیش‌فرض را به وجود می‌آورد که آنچه پیشتر و به صورت عبارت شرطی آمده درست است. بنابراین به این باور رهنمون می‌شویم که نیما کاملاً از درستی عقیده‌اش اطمینان دارد. تلویحاتی هم وجود دارد که می‌تواند بر این عقیده صحّه گذارد. مثلاً در ادامه با عبارت «اگر جز این است بدان که...» مواجه می‌شویم؛ پیش‌فرض این عبارت در این است که ممکن است سویه‌ی دیگری هم مطرح باشد. در این صورت صفت «ظاهری» نشان می‌دهد که این سویه‌ی دیگر در صورت مطرح بودن و وجود داشتن، از اعتبار ساقط است و آن مایه‌ی شاعری را رقم نمی‌زند. عبارت‌های «دل با تو نیست» و «جدا هستی» هم که در ادامه می‌آیند این باور را تأیید می‌کند.

۷-۳- منفی‌سازی:

این ویژگی هم جزو مقوله‌های متنی-مفهومی در سبک‌شناسی انتقادی است. در متن طیفی از شیوه‌های منفی‌سازی می‌توان نمود یابد؛ گاهی با قیدهای منفی‌ساز (مانند هرگز، اصلاً و هیچ و نظیر این‌ها) و گاهی با صورت‌های ساختواژی[۱] (مانند ناخشنود، اراضی) و واژگانی/ فعلی (شکست خوردن، فاقد بودن) این اتّفاق رقم می‌خورد. هر یک از این عناصر منفی‌ساز قابلیّت منفی یا مثبتی را در ذهن مجسم می‌کند، بنابر این منفی‌سازی توانایی بالایی برای طرح دیدگاه‌های مخالف را دارد. این نقش متنی- مفهومی به عنوان پدیده‌ای ایدئولوژیکی محسوب می‌شود و بر این اساس مورد بررسی قرار گرفته‌است. این نقش دارای قدرت تلقینی بالایی است که می‌تواند اشاره‌های صریحی به یک چیز داشته‌باشد و یا فقط ایده‌ی مخالف را در ذهن مخاطبان‌اش ساده سازند.

در نامه‌ی مورد وصف، کار منفی‌سازی ایجاد تصویری ذهنی هم از سناریوی مثبت و هم سناریوی منفی است؛ در سویه‌ی مثبت این سناریو فردی با «صفا و پاکیزگی لازم» قرار می‌گیرد؛ عبارت‌های مثبتی را که به این سویه اختصاص می‌یابد، می‌توان هم در فعل‌ها و هم به لحاظ ساختواژی مشاهده کرد: می‌یابی، می‌بینی، حاضر می‌شوند، مُبدّل می‌شوند، هستی داشت، جای گرفت. و مانند این‌ها. در سویه‌ی

۱- morphological.

منفی ماجرا، فردی قرار دارد برخوردار از خلوت ظاهری؛ به عبارتی، فردی فاقد صفا و پاکیزگی لازم. سویه‌ی منفی داستان به این فرد/ شاعر/ مخاطب تخصیص می‌یابد. دقیق‌تر شویم می‌بینیم که چند سطر اوّل به صورت پرسش‌های جفتی آری/ نه مطرح می‌شود. جنبه‌ی «آری» به شاعر حقیقی و جنبه‌ی «نه» به شاعر «ظاهری» بر می‌گردد. به عبارتی، آن سویه‌ی مثبت ماجرا، وقتی می‌پرسد «...در خلوت خود می‌یابی یا نه؟» در اصل به صورت اثباتی بوده است و می‌تواند بدین شکل اصلاح شود: «...در خلوت خود باید بیابی [تا شاعری با خلوت واقعی تلقّی شوی]». سایر پرسش‌ها هم بدین شکل قابل تغییر و تفسیر است. بدین ترتیب، تصویری در ذهن خواننده از شاعر مطلوب (و در اینجا رمانتیک) شکل می گیرد که برخوردار از نگرشی متعالی، فردی و درون‌نگرانه است که برای حل مسائل و رویارویی با پیرامون خود مأوایی بهتر از قلب خود سراغ نمی یابد؛ هم از این روست که باید در اعماق ذهن و درون، و در یک کلام خلوت خود، غور کند. دو نمونه از منفی سازی دیگر که می تواند راهنمایی به دیدگاه و یا با قدری توسّع به ایدئولوژی نویسنده باشد را می‌توان در پایان نامه در قالب قیدهای منفی‌ساز و فعل منفی مشاهده کرد: «اگر جز این است بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست... . دل تو با تو نیست»، «آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر».

۸-۳- فرضیه‌سازی:

این ویژگی در سبک شناسی انتقادی جزو مقوله‌های متنی- مفهومی است که بر این است که وجهیّت، مطلق بودن و سایر راهبردهای نظام زبانی می‌تواند به منظور ایجاد واقعیّت جایگزینِ فرضی در متن‌ها به کار گرفته شود. این امر می تواند به رویدادی در آینده برگردد (امیدوارم باران نبارد) یا این که واقعیّت را روشن بیان نکند (ممکنه حوادث طبیعی، علّت این اتّفاق بوده)؛ در هر صورت، این ساخت، انتظارات و خواسته‌های تولیدکننده‌ی متن را بیان می‌کند. آنچه از این منظر می‌توان در مورد نامه‌ی مورد مطالعه بیان داشت این است که بیشتر افعال، نشان از قطعیّت بالا دارند و به صورت امری و مثبت بیان می‌شوند و این یعنی نویسنده/ نیما به باور خویش اطمینان راسخ دارد. دو عبارت شرطی هم هست: «هروقت....هستی داشت و ...جای گرفت در....شک نکن» و «اگر جز....ظاهری‌ست». این دو عبارت شرطی باز هم در جهت تقویت ایده‌ی اوّلیّه‌ی نویسنده طرح می‌شوند.

آنچه بیش از همه در این نامه از نظر فرضیه‌سازی، خودنمایی می‌کند، عبارت‌های پرسشی آغاز نامه است. این نوع پرسشی را می توان از نوع «پرسشی بلاغی» به حساب آورد. چرا که معنای ضمنی آن به نوعی مثبت و در قالب جمله‌ی امری می‌تواند مطرح شود؛ یعنی، عبارت پرسشی «عزیز من! آیا آن صفا و پاکیزگی را که لازم است، در خلوت خود می‌یابی یا نه؟» بدین معناست که «....باید در خلوت خود بیابی». یا پرسشی‌های دیگر: «آیا چیزهایی را که دیده نمی‌شوند، تو می‌بینی؟» یعنی باید بتوانی نادیدنی‌ها را ببینی.

یا «آیا کسانی را که می‌خواهی در پیش تو حاضر می‌شوند، یا نه؟» یعنی باید بتوانی نزد خود آن‌ها را ظاهر کنی. یا باید بتوانی گوشه‌ی اتاق خود را به منظره‌ی دریایی بدل کنی و الی آخر. پرسشی بلاغی به دنبال کسب اطّلاع نیست؛ بلکه بدین نکته اشاره دارد که پاسخ پرسش بدیهی است؛ به عبارت بهتر، کارکرد این پرسش در این است که حکم و خبری را به طور قاطع و محکم بیان می کند. در پرسشی های بالا، هدف نویسنده بیان درخواست و طلب پاسخ نیست؛ بلکه به دنبال این است که در قالب یا در صورت پرسش، نیّت اصلی و باور خود را بیان کند. با توجّه به این موارد، می توان گفت که نیما مه امیال خود که باورهای قاطع خود را نشان می‌دهد که به آن‌ها اعتقاد کامل دارد.

۹-۳- بازنمایی سخن و تفکّرات دیگران:

در نامه‌ی مورد تحلیل، نمونه‌ای از بازنمایی سخن و تفکّر دیگران مشاهده نشد.

۱۰-۳- بازنمایی زمان، مکان و جامعه:

آخرین نقش متنی- مفهومی عمدتاً از رهگذر عناصر اشاره‌ای متن بیان می‌شوند و درنتیجه، محقّقانی هم که در نظریّه‌ی جهان متن[۱] و نظریّه‌ی تغییر عبارت های اشاره ای[۲] (ورث،[۳] ۱۹۹۹؛ گاوینز،[۴] ۲۰۰۷؛ مک اینتایر،[۵] ۲۰۰۶) کار می کنند، توجّه زیادی به آن نشان داده اند. قابلیّت متن در تولید عبارت های اشاره ای که جهان متن از منظر آن دیده شود، مُتّکی به عناصری کلیدی در زبان است؛ نظیر «اینجا» (که اشاره به موقعیّت گوینده هنگام صحبت دارد) و «شما/ تو» (که به موقعیّت مخاطب اشاره دارد). حاصل این توانایی زبان روزمرّه در متون ادبی به صورت روایت‌های اوّل شخص و دوم شخص قابل مشاهده است؛ همین امر در متون غیر ادبی به صورت زاویه‌ی دید نمود می‌یابد (مثلاً چه کسی در متون سیاسی مورد خطاب قرار می گیرد؟)

در متن یا نامه‌ی موردبحث ما، عبارتی اشاره‌ای که مکان مشخّصی را نشان دهد دیده نمی شود. آنچه یافت می‌شود اشاره به مکان و زمانی کلّی دارد؛ امّا آن‌هایی که به اشخاص اشاره دارند عبارت‌اند از: من (۲)، خود (۴)، خودت (۲)، تو (۱۳ بار)، ما (۲). نمود بارز ضمیرهای مفرد جنبه‌ی بارز این متن است. چرا؟ چون از دید رمانتیک‌ها شاعر مطلوب شاعری است واجد انگیزش‌ها و جنبش‌های فوق‌العاده قلبی. اخلاق خوبی دارد و قلبی رقیق. این ها ویژگی های شاعری است که رمانتیک ها قصد دارند با تکیه بر آن ها تصویری تازه از هنرمند و شاعر ارائه دهند. نیما هم پیرو رمانتیک‌ها بر جنبه‌ی فردیّت شاعر و عوالم درونی

۱- Text World Theory.

۲- deictic shift theory.

۳- Werth.

۴- Gavins.

۵- McIntyre.

او تأکید دارد و سیرِ شاعر در فردیّت و خیالات درونی خود را مایه‌ی خلاقیّت او می‌داند. ضمایر اشاره‌ای این متن هم در همین راستا، بر فردیّت موردنظر نویسنده‌ی نامه تأکید دارند و خواننده را با این فرض بیش از پیش مأنوس می‌سازند. برای همین است که نویسنده‌ی نامه پس از طرح اولین پرسش، بلافاصله پاسخ می‌دهد که «عزیز من! جواب این را از خودت بپرس» نه از کس دیگر و نه از کسان دیگر و نه از ماها. نمودِ تأکید بر «خودت» یا فردیّت را می‌توان در ترکیب‌های دیگر هم مشاهده کرد. وقتی می‌گوید «پیش تو»، «اتاق تو»، «اتاق مُحقّر تو»، «خلوت خود»، «خلوت تو»، «دل تو»، «شخص خود».در دو مورد ضمیر «ما» دیده می‌شود. این ضمیر را می‌توان ضمیر مای غیرشمولی[۱] نامید. تفاوت این ضمیر با ضمیر مای شمولی[۲] در این است که ضمیر مای شمولی به «من و تو/ شما» یعنی هم گوینده و هم شنونده اشاره دارد و ضمیر مای غیرشمولی به گوینده و دیگران و نه گوینده و شنونده اشاره می کند. بر این اساس نیما با این ضمیر مای غیرشمولی مخاطب/شنونده را از دایره‌ی فردی/گروهی واجد صفا و پاکیزگی خلوت جدا می کند و خود و امثال خود را واجد این ویژگی می‌داند؛ امّا دومین ضمیر «ما» به نظر به نوع انسان بر می‌گردد و البتّه باز هم نمی‌تواند جمع در معنای متداول آن محسوب شود. بدین ترتیب، آنچه مورد نظر نویسنده‌ی نامه است همچنان و از رهگذر ضمیرهای مفرد بیان می‌شود و تداوم می‌یابد.

۴ـ نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیدیم نشان دهیم که چگونه می‌توان با تحلیل سبک‌شناسی انتقادیِ متن به ایده‌ی نهفته در آن پی برد. متن انتخابیِ این مقاله، اوّلین نامه‌ی نیما در «حرف‌های همسایه» بود و ایده‌ی نهفته در آن، رمانتیسم؛ خاصّه رمانتیسم در نظر نیما. برای نیل به این مقصود، رویکرد سبک شناسی انتقادی را به کار گرفتیم و کوشیدیم نشان دهیم که هر یک از نقش‌های متنی- مفهومی معرفی‌شده در این رویکرد چگونه می‌تواند در جهت نشان دادن معانی آشکار و پنهانِ متن عمل کند. برای سهولت در تحلیل، هر یک از این نقش‌ها را جداگانه به کار گرفتیم؛ امّا مواقعی هم هست که دو یا چند نقش به صورت همزمان حضور می‌یابند و عمل می‌کنند. تجربه‌ی شخصی ازجمله ویژگی‌های عمومی رمانتیسم است که بر عنصر خلاقیّت و نه تقلید تأکید می کند. در نامه‌ی برگزیده هم کوشیدم این مؤلّفه از رمانتیسم را البتّه به تفصیل در نامه‌ی اوّل نیما بررسی کنیم. تحلیل‌ها نشان داد که سبک‌شناسی انتقادی می‌تواند زوایای مختلف یک موضوع را و نمود زبانی آن موضوع را خوب نشان دهد. تأکید مقاله‌ی حاضر بر ویژگی فردیّت رمانتیسم‌ها بود که نیما هم بر آن تأکید دارد. از این رو در نامه‌ی مورداشاره، و در قالب رویکرد سبک‌شناسی انتقادی، این فردیّت در قالب اسم‌ها و گروه‌های اسمی‌ای همچون «خلوت خود»، «خودت»، «تو می‌بینی»، «گوشه‌ی

۱- exclusive we.

۲- inclusive we.

اتاق تو»، «گوشه‌ای نشسته»، «اتاق محقر تو»، «خلوت تو»، «دل تو»، «تو از خود جدا هستی»، «شخص خود»، «خلوت»، «پیش تو»، «دل تو»، و در اسم‌سازی‌هایی مانند: «صفا دادن شخص خود» و «پاکیزه ساختن خودت» مشاهده کرد.

از نظر بازنمایی کنش‌ها، رخدادها و شخصیّت‌ها، چنان که مشاهده شد، شخصیّت‌های این نامه بیش از یک نفر نیست و جمعی وجود ندارد؛ نیماست و مخاطب؛ و البتّه جوانی که سال‌ها بعد خواهد آمد و درباره‌ی تو خواهد نوشت. بیشتر فعل‌ها هم به‌صورت امری است؛ که نشان از این دارد که نویسنده به باور خود اطمینان دارد که آن را به مخاطب امر می‌کند؛ حضور بالای ضمیر مفرد «تو» هم از این نظر قابل توجّه است که ما را بیش از پیش به اندیشه‌ی نویسنده‌ی نامه که همانا تأکید بر فردیّت و لزوم خلوت برای شاعر است رهنمون می‌سازد. «برابرسازی و تقابل» ازجمله نقش‌های متنی- مفهومیِ دیگر در سبک‌شناسی انتقادی است که در این نامه دیده می‌شود. با تکیه بر این نقش می‌توان معنای جاری در متن را نشان داد. بر این اساس، نشان دادیم که تقابل بین خلوت واقعی که باصفا و پاکیزه است و خلوت غیرواقعی که ظاهری است چگونه در متن بروز می‌یابد. نمود آن را می‌توان در این دو عبارت دید: «هروقت همه‌ی این‌ها هستی داشت و در اتاق مُحقّر تو دنیایی جای گرفت، در صفا و پاکیزگی خلوت خود شک نکن.» در تقابل با «اگر جز این است بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست... . دل تو با تو نیست و تو از خود جدا هستی». در کنار این‌ها، نویسنده‌ی نامه با برشمردن نمونه‌هایی از صفا و پاکیزگی لازم برای شاعر و آوردن مثال‌هایی از آن‌ها بر فردیّت لازم برای شاعر تأکید می‌ورزد. و نیز با جابه‌جایی عناصر جمله و مثلاً آوردن فعل به ابتدای جمله می‌کوشد بر اندیشه‌ی مورد نظر خود تأکید ورزد و آن را در صدر توجّه و در کانون تأکید قرار دهد. در جایی هم به صراحت بر دیدگاه خود تأکید می‌ورزد: «هروقت همه‌ی این‌ها هستی داشت....در صفا و پاکیزگی خلوت خودت شک نکن». و در جایی هم به تلویح بر این نکته اشاره می‌کند.

ساختار منفی‌سازی هم از دیگر نقش‌های سبک‌شناسی انتقادی است که در این نامه در جهت تثبیت ایده‌ی نویسنده حرکت می‌کند: «اگر جز این است بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری‌ست... . دل تو با تو نیست»، «آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر». با استعانت از این نکته، می‌توان به قطعیّت بالای افعال جمله هم اشاره کرد. این قطعیت نشان از فرض اساسی نویسنده و باور راسخ او به اندیشه‌ی مورد نظرش دارد: «هروقت....هستی داشت و ...جای گرفت در....شک نکن» و «اگر جز....ظاهری‌ست». هیچ فعل وجهی‌ای که نشان‌دهنده‌ی عدم قطعیّت در متن نامه باشد دیده نمی‌شود و این نکته‌ی مهمّی به حساب می‌آید. با توجّه به تحلیل‌های صورت‌گرفته می‌توان بیان داشت که

نیما به ایده یا ایدئولوژی رمانتیسم، حداقل از نظر تکیه بر فردیّت و خلوت و خلاقیّت شاعر، باور دارد و در جای جای متن، و در این‌جا نامه‌اش، آن را نشان می‌دهد.

منابع

- احمدگلی، کامران؛ رنجی، ادریس (۱۳۹۴). «ویلیام وردزورت و نیما یوشیج: شیوه‌های زندگی، شعر و اندیشه‌ی دو شاعر رمانتیک»، در **مجلّه‌ی زبان و ادبیّات فارسی**، شماره‌ی ۷۹، از ص ۷ تا ۳۴.
- پاینده، حسین (۱۳۷۳). «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم»، در **مجلّه‌ی اغنون**، شماره‌ی ۲، از ص ۱۰۱ تا ۱۰۸.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۶). **پژوهشی انتقادی و کاربردی در مکتب‌های ادبی**، تهران: کتاب آمه.
- جعفری جزی، مسعود (۱۳۸۶). **سیر رمانتیسم در ایران**، تهران: نشر مرکز.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۸). **سیر رمانتیسم در اروپا**، تهران:نشر مرکز.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۰). «افسانه، اوج رمانتیسم نیما»، **مجلّه‌ی هنر**، شماره‌ی ۵۰، صص ۹ تا ۲۳.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۲). «پیشگامان شعر رمانتیک فارسی»، **مجلّه‌ی کتاب ماه ادبیّات و فلسفه**، شماره‌ی ۷۵ و ۷۶، صص ۸۰ تا ۹۱.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۳). «نخستین شعرهای رمانتیک نیما»، **مجلّه‌ی کتاب ماه**، شماره‌ی ۸۲، صص ۴۲ تا ۴۹.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۴). «نیمای رمانتیک»، **مجلّه‌ی تخصّصی زبان و ادبیّات دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی مشهد**، دوره‌ی ۳۸، شماره‌ی ۱ (پی در پی ۱۴۸)، صص ۵۵ تا ۷۲.
- خطّاط، نسرین (۱۳۸۳). «مکتب رمانتیک در فرانسه»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**، شماره‌ی ۳۷ (۱)، صص ۵۳ تا ۶۸.
- ذاکرزاده، ابوالقاسم (۱۳۸۳). «دوره‌ی رمانتیک در آلمان»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**، شماره‌ی ۳۷ (۱)، صص ۱۲ تا ۳۶.
- ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۱). «تأثیر نفوذ رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین بر افسانه‌ی نیما»، **مجلّه‌ی پژوهش‌نامه‌ی ادب غنایی**، شماره‌ی ۱۹، صص ۵۵ تا ۷۶.
- زارع جیرهنده، سارا؛ پیروز، غلامرضا (۱۳۹۶). «جلوه‌هایی از عشق مدرن در شعر رمانتیک معاصر (با تکیه بر اشعار نیما یوشیج، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور)»، **مجلّه‌ی پژوهش‌نامه‌ی ادب غنایی**، شماره‌ی ۲۸، صص ۱۱۷ تا ۱۴۰.
- سخنور، جلال (۱۳۸۳). «تحلیل ادبیّات انگلیس در عصر رمانتیک»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**، شماره‌ی ۳۷ (۱)، صص ۳۵ تا ۵۲.

- سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۹). **مکتب‌های ادبی**. جلد ۱، تهران: انتشارات نگاه.
- شـــریفیان، مهدی؛ ســـلیمانی ایرانشـــاهی، اعظم (۱۳۸۹). «بن مایه های رمانتیکی شـــعر نیما»، **مجلّه‌ی پژوهش‌نامه‌ی ادب غنایی**، شماره‌ی ۱۵، صص ۵۳ تا ۷۴.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی**، تهران: انتشارات سخن.
- صـارمی گروی، سـکینه؛ سیّدی، سیّدحسین؛ آباد، مرضیه؛ حیدریان شهری، احمدرضا (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی مؤلّفه های معنایی «سـرزمین مادری» در شـعر صلاح عبدالصّبور، عبدالوّهاب البیاتی و نیما یوشیج»، **مجلّه‌ی کاوش‌نامه‌ی ادبیّات تطبیقی**، شماره‌ی ۳۱، صص ۷۰ تا ۸۲.
- طایفی، شـیرزاد؛ قربان‌پور دلیوند، سمیّه؛ رمضانی، مهدی (۱۳۹۶). «تأمّلی در منظومه های «افسانه»ی نیما و «حیدربابایه سلام» شهریار از منظر رمانتیسم»، **مجلّه‌ی تاریخ ادبیّات**، شماره‌ی ۸۰، صص ۱۰۵ تا ۱۳۰.
- قادری سـهی، بهزاد؛ احمدیان، ناهید (۱۳۹۰). «کلاسیسیم الیوت و رمانتیسم وردزورت در متن اندیشه‌ی نیمایی: تقابل‌های رمانتیک و ضـدِّ رمانتیک در ارزش احسـاسـات و نامه‌های همسـایه»، **مجلّه‌ی ادبیّات تطبیقی** ۲/۲، پیاپی ۴.
- کیـانی بـارفروشـــی، هاله؛ پیروز، غلامرضـــا (۱۳۹۹). «تحلیل انتقادی کاربســـت مکتب رمانتیســـم در جریان‌شناسی شعر معاصر ایران»، **مجلّه‌ی نقد ادبی**، شماره‌ی ۴۹، صص ۱۶۹ تا ۲۰۳.
- مرتضـویان، سـیّدعلی (۱۳۷۳). «رمانتیسـم در اندیشـه‌ی سیاسی»، **مجلّه‌ی ارغنون**، شماره‌ی ۲، صص ۱۷۵-۱۸۸.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۵). **حرف‌های همسایه**، تهران: انتشارات نگاه.
- Chilton, P. (2011). Still something missing in CDA. *Discourse Studies, 13*(6), 769–781.
- Jeffries, L. & McIntyre, D. (2010). Stylistics. Cambridge: CUP.
- Jeffries, L. & Walker, B. (2012). Keywords in the press: A critical corpus-assisted analysis of Ideology in the Blair years (1998–2007). English Text Construction, 5(2), 208–229.
- Jeffries, L. (2010a). Critical Stylistics. The Power of English. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Jeffries, L. (2010b). Opposition in Discourse: The Construction of Oppositional Meaning. London: Continuum.
- Jeffries, L. (2014a). Critical stylistics. In M. Burke (Ed.), The Routledge Handbook of Stylistics (pp. 408–420). Millbank: Routledge.

- Jeffries, L. (2014b). Interpretation. In P. Stockwell & S. Whiteley (Eds.), The Handbook of Stylistics (pp. 469–486). Cambridge: CUP.
- Simpson, P. (1993). Language, Ideology and Point of View. London: Routledge.