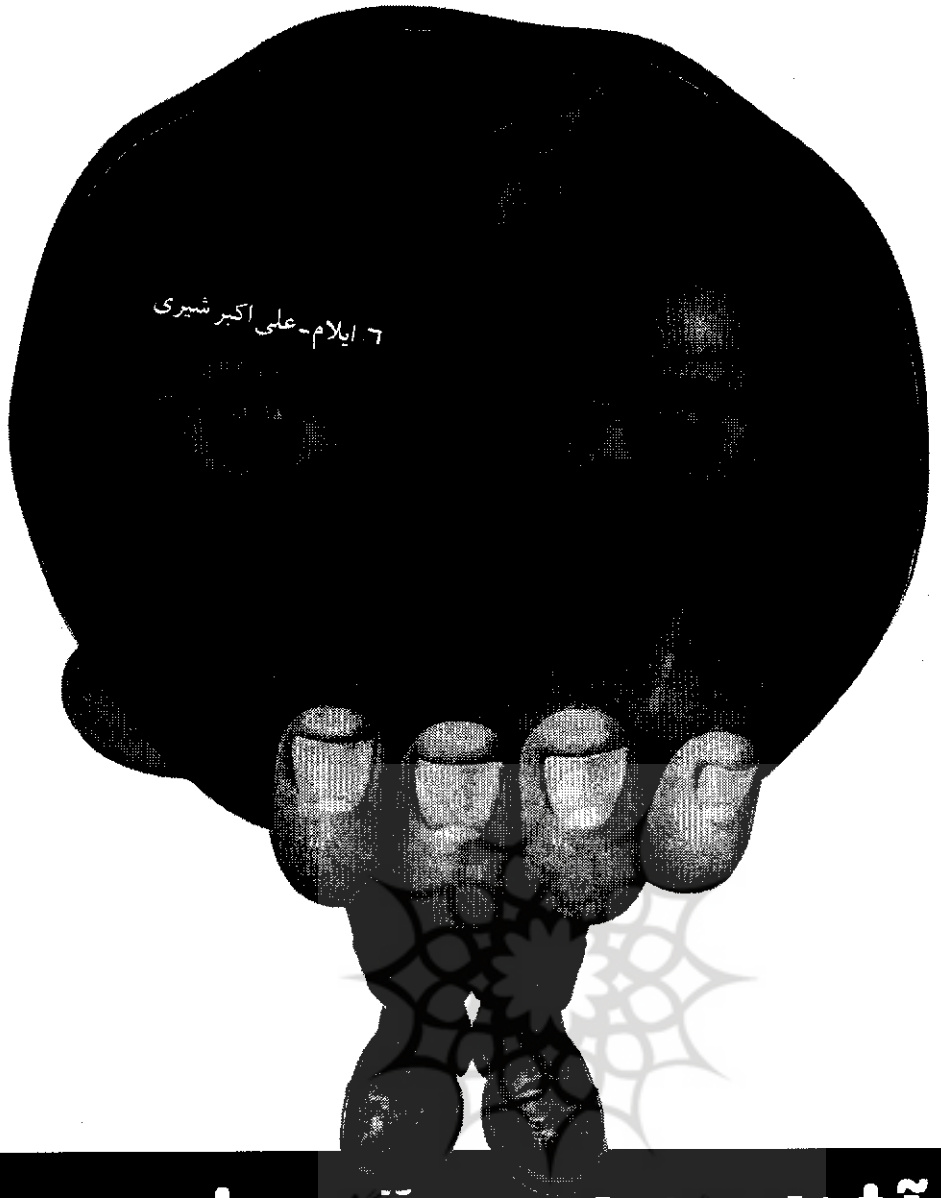


نقش آشنایی زدایی در آفرینش زبان ادبی

کلید واژه ها:
زبان، ادبیّات، آشنایی زدایی، زبان ادبی، زبان عادی، فرمالیست، صورت گرا، فرمالیسم، ویکتور شکلووسکی، جمال شناسیک، رومن یاکوبسون، میخائیل باختین، سمبولیسم، صورخیال، مایاکوفسکی، استعاره، باستان گرایی، شلی، برجسته سازی، خودکارشدگی،

اشاره:

این نوشته محاصل جست وجویی است برای یافتن ارتباط میان زبان و ادبیّات و شناسایی حادثه یا جوادثی که در زبان رخ می دهد و موجب می شود که زبان روزمرّه و عادی به قلّه ی ادبیّات صعود کند.

شاعر و نویسنده ی هنرمند واژه های معمول زبان را چنان هنرمندانه کنار هم می چیند که هر کدام رنگ و درخشش غیرعادی می یابند و گاهی هم هر واژه چون منشوری می گردد که رنگ و طیف های گوناگونی از آن متلألو می گردد و واژه ها همانند نت های موسیقی به نشانه هایی بدل می شوند که دیگر در قالب مصداق های قراردادی جای نمی گیرند و به جای معنایی ثابت و واحد، در آینه ی ذهن هر خواننده جلوه و رنگ و بویی متفاوت از خود نشان می دهند.

شناختن اکسیری که زبان عادی را به زبان ادبی تبدیل می کند، از وظایف عمده ی زبان شناسی کاربردی است. در راه شناخت این اکسیر به فرایند «آشنایی زدایی» (defamiliarization) می رسیم که هرچند یگانه عنصر این تحوّل نمی باشد، عامل مهم و اساسی در پرواز زبان محسوب می شود.

در نگاهی گذرا به هنر و ادبیّات رد پای این بت عیّار را در هر جا به وضوح مشاهده می کنیم که در هر مرحله که جلوه گر می شود، زبان عادی و عاقل را مجنون وار به رقص در می آورد. می بینیم که «آشنایی زدایی» ریشه و ساقه ای نیرومند است که بسیاری از آرایه های ادبی از آن تغذیه می کنند.

۱ـ دیرینه ی پیدایش اصطلاح «آشنایی زدایی»

در سال ۱۹۱۵ (م) در روسیه گروهی به وجود آمدند که نظریه های مهمی در مورد ادبیات و ویژگی های زبانی آن مطرح کردند که اعضای آن به نام "formalists" (فرمالیست ها/صورت گرایان) روسی معروف شدند ـ که البته بعدها در مکاتب "structuralism" و "New criticism" و "Neo-formalism" تجلی و تکامل پیدا کرد، تا پیش از آن ـ در طول قرن نوزدهم ـ تاریخ ادبی توجّه خود را بر محتوا و موضوع (subject matter) متمرکز ساخته بود و به طور کلّی توجّه به "form" (فرم/صورت/ریخت) را به فراموشی سپرده بود؛ به همین خاطر در دو دهه از قرن حاضر (قرن بیستم) نقد ادبی به کمک زبان شناسی از روش منطقی "methodological" استفاده کرد که در برگیرنده ی دو روی کرد اساسی بود:

الف) فرمالیسم: روشی که به ادبیّات به عنوان جزئی از رمز زبانی (linguistic code) توجّه می کرد و به ادبیّات به عنوان «صورت محض» (pure form) نگاه می کرد و به ساخت واژه های آن بیشتر توجّه داشت و معتقد بودند که تحلیل واقعی باید صورت را از محتوا جدا نگاه دارد.

ب) dialectical materialism (ک ۱۷ ، ۱۹ـ۲۰)

یکی از اعضای اصلی این مکتب زبانشناسی مسکو ویکتور شکلوسکی (V.shklovsky) بود که در سال ۱۹۱۷ مقاله ای تحت عنوان "Art as technique" (هنر به منزله ی شگرد) منتشر کرد که در این مقاله مفهومی را بیان کرد که به «آشنایی زدایی» (defamiliarization) معروف شد.

او بیان کرد که در درک فعّال انسان فرایند عادت جریان دارد و ما جهان پیرامون را به طور ناآگاهانه و اتوماتیک وار (خودکار) درک می کنیم بدون این که به درک صحیح اشیا و روابط میان آن ها بیندیشیم. (ک ۲۰ ، ۳۶ ـ ۳۷) به نظر او بخش عظیمی از زندگی ما بر پایه ی عادت است؛ یعنی عادت به موجودات، اشیا و محیط اطرافمان ما را وادار می کند که آن ها را نبینیم، چون به آن ها خو گرفته ایم و این باعث مختل شدن درک حسّی ما از زندگی می شود.

در حقیقت چنان به محیط اطراف خود عادت می کنیم که بارها و بارها از مسیری عبور می کنیم، موجودات و اشیا پیرامون را می بینیم بدون آن که به آن ها دقیق نگاه کنیم. صداهای زیادی را می شنویم بدون آن که به آن ها گوش کنیم. عادت باعث می شود که حقیقت اجسام را نبینیم.

زبان شعر و ادبیّات باید در راه این عادت مزاحمت و مانع فراهم کند تا نگاه متفاوت و دوباره را در انسان ایجاد نماید:

«غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست.»

(سهراب سپهری، مسافر)

زبان ادبی باید «خالق شگفتی» (make strange) «آشنازدای جهان آشنا» باشد. البتّه آن چه که تغییر می کند در حقیقت جهان و اشیا نیست، بلکه شیوه ی نگاه و درک و فهم است (ک ۲۰ ، ۳۷)

«چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید.»

او عقیده دارد که کارکرد اصلی هنر و ادبیّات همان آشنایی زدایی است و در مقاله ی خود "Art as technique" چنین می گوید: «هنر ایجاد می شود آن گاه که کسی بتواند احساس زندگی را کشف کند؛ به وجود می آید وقتی که کسی اشیا را حس کند، سنگ کردن سنگ را؛ هدف هنر انتقال احساس اشیا است همان طوری که حس می شوند و نه آن طور که شناخته شده اند و معروفند. شگرد هنر نا آشنا کردن موضوعات است و مشکل کردن صورت ها، مشکل تولید می کند تا احساس را طولانی کند؛ زیرا فرایند درک حسّی یک پایان جمال شناسیک، هنری و لذت بخش دارد و هر چه طولانی تر باشد، زیباتر است. هنر شیوه ی تجربه ی هنرمندانه ی یک شیء است، خود شیء مهم نیست.»[۱]

کسی نیست:
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم.
«بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم»
بیا زودتر چیزها را ببینیم ...

(سهراب سپهری، حجم سبز)

که مفهوم عبارت شکلوسکی "to make the stone stony" در آن نهفته است.

یا

... بعد وقتی که بالای سنگی نشستم.
هجرت سنگ را از جوار کف پای خود می شنیدم ...

(سهراب سپهری، ماهیچ، مانگاه)

اعضای دیگر مکتب فرمالیسم مانند "Roman Jakobson" (رومن یا کوبسون) و "Mikhail Bakhtin" (میخائیل باختین) نیز به نوعی دیگر و با اصطلاحاتی دیگر به تأیید این نظریّه پرداختند و ویژگی هایی را برای زبان ادبی مطرح کردند که در جای خود به آن ها پرداخته خواهد شد.

البته بعدها افراط در نظریه ی آشنایی زدایی مورد انتقاد قرار گرفت و منتقدان عنوان کردند که: آشنایی زدایی بیشتر در مورد آثار ابتکاری و بدیع صدق می کند و در بسیاری از رمان های رئالیسم قرن های ۱۹ و ۲۰ نه تنها دنیای شگفت و غیرعادی دیده نمی شود، بلکه منعکس کننده ی جهان واقعی نیز هستند، که در پاسخ باید گفت وقایع روزمره و عادی در آثار ادبی اغلب معانی غیرظاهر و سمبلیک دارند و هر چند که در رمان های رئالیستی از زبان عادی و نرمال استفاده می شود اما ویژگی هایی همانند به هم ریختن تسلسل زمانی حوادث باعث بروز «آشنایی زدایی» در آن می شود و آن را از نثر علمی

شکستن عادت ها در زبان موجب بدیع و نوشدن آن می شود و زبان بدیع چون در خفتگی فوق العاده و غیرعادی یافت، نگاه ها و فکرها را به خود جلب می کند و مایه ی اعجاب و تحسین بینندگان می گردد و هر گوینده ای که در این آفرینش ماهرتر باشد، شاعرتر است. «آشنایی زدایی» چنان قدرت و نیرومندی به زبان می بخشد که می تواند با هم نشینی غیرعادی واژه های عادی و با انحراف از عادات و شیوه های معمول تفکر و اندیشه، اثری را بیافریند که احساسات و عواطف خواننده و شنونده را تسخیر کند.

من نمی دانم
که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است.
گیرتر زیباست.
و چرا فرض هیچ کسی کرکس نیست
گل شیدر چه کم از لاله ی قرمز دارد
چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید
واژه را باید شست.
واژه باید خورد، واژه باید خوددار باشد ...

(سهراب سپهری، صدای پای آب)

و این اعتراضی است به بیش مبتنی بر عادات و دعوت به نگاهی دوباره.
از آقای شیری اُبلاً مقالاتی در مجله درج گردیده است.

متمایز می کند.
برتولت برشت این نظریّه را در ساختار نمایش تقویت کرد که در نمایش رئالیستی با واردکردن حوادث و اعمالی روساخت معمول وهموار نمایش را مختل می کند که برشت آن "alienation effect" (تأثیر بیگانگی) می نامد که معادل است با اصطلاح "defamiliarization" شکلووسکی، که در این نمایش ها، بینندگان عمل را از زاویه و منظری متفاوت می بینند که موقعیت آن در ارتباط با متن کمتر روشن و طبیعی است. (ک ۲۰، ۳۷ـ۳۸)

۲ـ آشنایی زدایی در مقابل سمبولیسم

هدف از نوشتن مقاله ی "Art as technique" (هنر به منزله ی شگرد) شکلووسکی بیشتر در رد نظریّات سمبولیست های روس بوده است و شاید به همین دلیل تا حدودی از حد اعتدال فراتر رفته است.

بحث او با سمبولیست ها بر محور نقش ایماژ (Image) در شعر است؛ بنابر اعتقاد سمبولیست ها شعر و تصاویر شعری در خدمت بیان ایده ی متعالی می باشد و صور خیال (Image) را مهم ترین عنصر شعری می دانستند که مفاهیم آشنا و غیرقابل دسترس را آشنا می سازد؛ حال آن که شکلووسکی اهمیّت صور خیال را در خودساختار شعر می دانست، نه در مفهوم و ایده ای که بیان می کند و دیگر آن که صور خیال عنصر اساسی شعر نیست. بسیاری از شعرها یا نمونه های ادبی را می توان مثال آورد که بدون صور خیال نیز شاعرانه هستند (ک ۱۵) که نمونه های فراوانی را می توان از شعر فارسی مثال آورد:

بشارت بر به کوی می فروشان
که حافظ توبه از زهدِ ریا کرد
(حافظ)

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
(حافظ)

شوق است درجدایی وجور است درنظر
هم جور به که طاقت شوقت نیاوریم
(سعدی)

زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم
مست و آشفته به خلوتگه راز آمده ای
(حافظ)

دکتر شفیعی در مورد بیت اخیر می نویسند: «نمی توانید بگویید تمایز این زبان با زبان مبتذل روزمرّه در توازن دو مصراع یا در قافیه است ... و می بینید که هیچ استعاره، مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست؛ هرچه هست در نفس کاربرد زبان است. ایماژ در این بیت نقشی ندارد چون هیچ تشبیه یا مجاز تازه ای هم در آن به چشم نمی خورد. هیچ نکته ی عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست.» (ک ۱۰، ۳ و ۴)

نکته ی دیگر این است که شکلووسکی معتقد است که وظیفه ی صور خیال نه تنها آشنا کردن مفاهیم نیست، بلکه در بسیاری از اوقات این کار برعکس انجام می گیرد؛ یعنی هنرمند با آوردن استعاره، ایهام، کنایه و صور خیال دیگر مفهومی آشنا را در قالب و صورتی ناآشنا بیان می کند (ک ۱۵)؛ مثلاً: فروغ فرخزاد مفهوم: «چلچراغ ها را خاموش می کردی» با کمک صور خیال این گونه بیان کرده است:

«و چلچراغ ها را
از ساقه های سیمی می چیدی.»
(فروغ فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

این تصویر به مراتب ناآشناتر از مفهوم ساده و معمول آن است.

شناسایی ارتباط میان زبان و ادبیات و تشخیص مشترکات و مفترقات میان آن دو و همچنین ویژگی های زبان ادبی مسئله ای است که نیازمند توجه و بررسی است تا نقش فرایند «آشنایی زدایی» در آفرینش این نوع زبان آشکار گردد و یکی را مربوط به حوزه ی زبان ادبی و دیگری را مربوط به حوزه ی زبان عادی بدانیم:

الف) آیا دوباره لیوان ها را خواهم شست؟
ب) آیا دوباره روی لیوان ها خواهم رقصید؟
(فروغ، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

در پاسخ به این پرسش ها، به طرح نظریات فرمالیست ها می پردازیم، که به گفته ی دکتر شفیعی (ک۱۰، ۱۹) «امروز بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی به ویژه شعر را، در سراسر جهان، از پاریس تا پراگ و از لنینگراد تا هاروارد، جست وجوهای صورت گرایانه (formalist) تشکیل می دهد.»

به نظر فرمالیست ها نکته ی اساسی در تحلیل ادبی «ادبیّت ادبیّات» (literariness of literature) است. (ک ۱۵) این نیز تئوری شکلووسکی است که اصطلاح "literature" را به عنوان منبع و گنجینه ای از ادبیات به کار می برد که در همه ی زمان ها و مکان ها دارای ارزش های جهانی و حقایق مسلم واحدی است و اصطلاح "literariness" را برای جلوه ای به کار می برد که در نتیجه ی تأثیر زبان و در بافت بخصوصی در ارتباط با انواع دیگر دانش و گفتار تولید می گردد. (ک ۲۰، ۳۸)

آن چه مسلّم است این است که: «زبان مادّه ی اصلی و اساسی ادبیّات در گسترده ترین و اختصاصی ترین مفهوم آن است.» (ک ۱، ۳۰) به نظر کولریج (ک ۳، ۱) شعر با نثر از نظر عناصر زبانی که به کار می برند تفاوتی ندارند، تفاوت در شیوه ی ترکیب این عناصر است.»[۲]

دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۲۴۱) شعر را شکستن نرم زبان عادی و منطقی می داند و شعر را حادثه ای می داند که در زبان روی می دهد. یکی از فرمالیست های روسی (ک ۱۰، ۳) شعر را «رستاخیز کلمه ها» خوانده است. پل والری[۳] (ک ۳، ۶) شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه کرده است. یاکوبسون (ک ۳، ۶) شعر را هجومی سازمان یافته بر سخن عادی تعریف می کرد. امبراتواکو (ک ۳، ۶) درباره ی این که ابهام ذاتی شعر است می گوید: همه دلالت دارد

براین که زبان شعر دیگر زبان علم و زبان عادی و روزمرّه و خلاصه زبان وسیله ی انتقال معنی نیست. سارتر (ک ۳، ۶) نیز می گوید: شعر برخلاف نثر متوجه غایتی بیرون از خویش نیست، غایت شعر حرکت است؛ نه نیل به مقصد؛ و زبان برای آن هدف است نه وسیله.

۳ـ زبان ادبی

«ابزار ادبیّات زبان است از این رو بحث درباره ی ادبیّات مربوط است به بحث درباره ی زبان ادبی.» (ک ۱۵) منصور اختیار (ک ۱۷، ۱۵) می نویسد: برخی نقّادان ادبی استدلال می کنند: زبان مادّه ی اصلی ادبیّات است همان طوری که سنگ یا مفرغ در مجسّمه سازی، رنگ در نقاشی، آوا در موزیک و حرکت در رقص به کار می رود.

charles.f.Hockett (ک ۱۹، ۵۵۳) می نویسد ادبیّات یک صورت از هنر است مانند نقاشی، مجسمه سازی، موسیقی، نمایش و رقص، ادبیّات با وسیله ی کارش (زبان) با هنرهای دیگر متفاوت است. ـ هر چند سخن در نمایش و آواز نیز نمود دارد ـ. پرسشی که وجود دارد این است که چه تفاوت هایی میان زبان و ادبیّات وجود دارد و چه ویژگی ها و مختصاتی در زبان ایجاد می شود که زبان روزمرّه و عادی را به زبان ادبی (ادبیات) تبدیل می کند؟

فردیناند دوسوسور (۱۹۱۳ـ۱۸۵۷) مفهوم زبان را به دو حوزه تقسیم کرد: الف) Parol ب) Langue منظور از "Langue" کلیت زبان، واژگان و دستور آن است ـ که بعدها چامسکی از اصطلاح توانش زبانی (competence) برای این مفهوم استفاده کرد. ـ و منظور از "Parol" کاربرد مخصوص و یک نوع کنش و کاربرد ویژه ای از "Langue" است. ـ معادل اصطلاح "Performance" در آثار چامسکی ـ.

به عنوان مثال یک غزل یا لطیفه نمونه هایی از کنش های متفاوت زبان هستند و به این اعتبار می توان گفت که ادبیّات کنش خاصی از زبان است. (ک ۲۰، ۳۲) مثلاً جمله ی «سکوت بند گسسته است.» (سپهری، مرگ رنگ) جلوه ی دیگری است از جمله ی «همه جا ساکت است.»

باید دید که چه فعل و انفعالاتی در جمله ی عادی «همه جا ساکت است.» رخ داده است که همین مفهوم را سهراب در قالب زبان ادبی و شاعرانه این گونه بیان کرده است:

«سکوت، بند گسسته است.» یا چه ویژگی ها و مختصاتی باعث می شود که دو عبارت با مفهوم واحد، ساختاری متفاوت داشته باشند؛ یعنی این که ویژگی زبان عادی این است که به خودش دقت و توجه ندارد، بلکه نشانه ای (sign) است از مصداقی (referent) چون هدف بیان مقصود و دادن اطلاعات است اما در زبان ادبی یا زبان شعر، زبان نسبت به خود از دقت و خودآگاهی برخوردار است و در آن ویژگی «برجسته سازی» (foregrounding) دیده می شود. شکلووسکی هم صدا با مایاکوفسکی از شعرای "futurist" (فیوچریست/ فوتوریست) (فوق مدرن) در مخالفت با سمبولیست ها ـ که معتقد بودند اهمیت کلمه در معنای آن است. ـ می گوید: کلمه اهمیتش تنها در صدا است. مایاکوفسکی معتقد است که کلمه را در شعر تنها به خاطر صدای آن به کار می برد و بس. البته بعدها نظر فرمالیست ها تعدیل یافت و شخصی چون رولان بارث از ساخت گرایان، نوع ادبی رئالیسم را فریبنده می داند، چرا که به ما می گوید هر کلمه یک معنی واحد دارد؛ به این معنی که یک واقعیّت مطلق وجود دارد و این واقعیّت همان است که از دید هنرمند خاصی ارائه شده است؛ حال آن که به نظر بارث کلمه دارای نشانه ی مضاعف (double sign) است؛ یعنی کلمه مطلق و یک جانبه است و نه مصداق آن. (ک ۱۵) و لابد به همین دلیل است که در اغلب آثار ادبی جدید، در بسیاری از موارد حتی خود شاعر هم از توضیح و تفسیر قطعی درباره ی معنی اصلی و واحد اثر خودخودداری می کند، چون «کلمات در زبان ادبی به مدلول قراردادی و متعارف خود دلالتی ندارند و معانی متعدد ثانوی آن ها برحسب ذهنیت خواننده شکفته می شود.» (ک ۳، ۱۷) مثلاً در عبارت: «شب سرودش را خواند/ نوبت پنجره هاست.» معلوم است که نشانه های «شب»، «سرود»، «خواندن» و «پنجره» دیگر مصداق های قراردادی ندارند. پورنامداریان (ک ۳، ۲) یادآور می شود: «در مکتب سورئالیست زبان وظیفه ی انتقال معنی را در شعر از دست می دهد و خود اثر اهمیّت دارد.»

میخائیل باختین (ک ۲۰، ۳۸ـ۴۰) زبان را یک مفهوم ثابت و واحد نمی داند، بلکه آن را همواره در حال تغییر می داند. همچنین معنی نیز به نظر او موضوعی واحد و غیرقابل بحث نیست، بلکه قابل اختلاف و مجادله است. او می گوید: هر ارتباطی حدّاقل دو قطب دارد: ۱ـ گوینده/ نویسنده ۲ـ شنونده/ خواننده؛ پس اگر بگوییم: «من به آزادی شخصی معتقدم.» ممکن است، یک معنی برای من داشته باشد و بیش از یک معنی برای مخاطب و کلمه ی آزادی در شرایط متفاوت دارای معانی متضاد و متناقض باشد. این حق انتخاب در زبان و داشتن معانی متفاوت را باختین "dialogic" می نامد. هر چند همه ی زبان ها ذاتاً "dialogic" هستند، باختین استدلال می کند، دربعضی نوشته ها این ویژگی آشکارتر است و در مواردی زبان ادبی نمای عالی تری از این ویژگی را نشان می دهد.

البته این مفهوم یادآور سخن عین القضات است که می گوید: «شعر آیینه ای است که هر کسی نقد حال خویش را در آن می بیند.»[۴]

حسام الدین چلپی نیز می گوید: «کلام خداوندگار ما به مثابت آیینه است، چه هر که معنیی می گوید و صورتی می بندد، صورتِ معنیِ خود را می گوید، آن معنیِ کلام مولانا نیست و باز فرمود که دریا هزار جو شود، اما هزاران جو دریا نشود.»[۵]

رومن یاکوبسون (R.Jakobson) چهره ی معروف زبان شناسی مسکو که بعدها به مکتب زبان شناسی پراگ پیوست (۱۹۳۰ـ۱۹۲۰) ادبیات نوشتاری و انواع دیگر زبان را به دو قطب تقسیم می کند: ۱ـ قطب مجازی (metonymic) که مثلاً نوشته های رئالیستی یا مستند در این قطب قرار می گیرند. ۲ـ قطب استعاری (metaphoric) که مدرنیزم و داستان های ابتکاری (experimental) و شعر را که فراهنجاری یا آشنایی زدایی بیشتری دارند در این قطب قرار می دهد. البته برخی متن ها هم ممکن است آمیخته از هر دو قطب باشند.

"metaphoric" شیوه ای است با قدرت ابداع و آفرینندگی در حدّ عالی که می تواند معانی تازه ای را بیافریند، به شیوه ای که زبان "metonymic" قادر به آفرینش آن نیست. روش "metonymic" بیشتر شیوه های شناخته شده و معروف فهمیدن را تقویت می کند که همان روش عادی و معمولی انتقال معنی است و این ویژگی نه تنها در سطح معنا و مفهوم قابل مشاهده است، بلکه در سطح ساخت و نحو نیز چنین است؛ پس ساخت جمله های متعادل، معمول و عادی مربوط به روش "metonymy" است و ساخت های ناهنجارتر با "metaphor" ارتباط دارند. (ک ۲۰، ۴۱ـ۴۳)

البتّه باید توجه داشت که آن چه یاکوبسون «استعاره» (metaphor) و «مجاز» (metonymy) می نامد، معادل همین اصطلاحات در فنّ بدیع

فارسی نیست. آن چه در بدیع فارسی «استعاره» نامیده می شود، بنابر تعاریف موجود، گونه ای از «استعاره» در مفهومی است که یاکوبسون مورد نظر دارد و همین نکته درباره ی اصطلاح «مجاز» نیز صادق است. یاکوبسون استعاره را فرایندی می داند که صورتی را از محور جانشینی به جای صورتی دیگر می گزیند و حاصل این عمل را «انتخاب» (selection) می نامد. مجاز برعکس استعاره فرایندی است که بر روی محور هم نشینی عمل می کند و صورت های زبانی را کنار هم می نشاند که نتیجه اش «ترکیب» (combination) نامیده می شود به اعتقاد او عملکرد بر روی محور جانشینی مبتنی بر تشابه است و عملکرد بر روی محور همنشینی بر پایه ی مجاورت قرار دارد. (ک ۱۳)

یاکوبسون تئوری دیگری را در مورد زبان ادبی مورد توجّه قرار می دهد و آن مقوله ای است معروف به "poitic" (شاعرانه) که استدلال می کند "poitic" یا همان زبان ادبی از انواع و صورت های دیگر متفاوت است که زبان در آن پیچیده تر می شود و توجه را بیشتر به خود جلب می کند. او تشخیص این نوع (ژانر) را مربوط به "dominant" (وجه بارز) می داند که در یک متن وجود دارد. همچنین توجه به برجسته سازی های (foregrounds) متن می باشد که بر برخی جنبه ها و ویژگی های زبانی بیشتر تکیه و تأکید می شود؛ مثلاً در شعر برجسته سازی آوا و جنبه ی فونتیک زبان به طورکلی به شیوه ای است که با انواع دیگر زبان متفاوت است، به طوری که به وسیله ی برخی برجسته سازی های ساختاری می توان غزل را از داستان منظوم تشخیص داد. آثار رئالیستی یا مستند از زبان به صورت شفاف و صریح استفاده می کنند (ک ۲۰، ۴۳_۴۴)

البته همان طور که منتقدان یاکوبسون مطرح کرده اند، زبان ادبی و استعاره ها ثابت نیستند و به مرور زمان خود به زبان عادی تبدیل می شوند و قدرت ابداعی خود را از دست می دهند که در بخش «زندگی و مرگ استعاره ها» به آن پرداخته خواهد شد. زبان ادبی یک مقوله ی نسبی است؛ بنابراین در معرض و مستعد تغییر است و دائماً قابل تعریف و تعریف دوباره.

دکتر صفوی (ک۱۲، ۳۵_۳۶) می نویسد: مسلّم است که زبان ادبی ویژگی هایی دارد که آن را از دیگر زبان متمایز و مشخص می کند. «صورت گرایان» از دو فرایند در زبان نام می برند:

۱ـ خودکاری (automatisation)

۲ـ برجسته سازی (foregrounding)

منظور از خودکاری به کارگیری عناصر زبان است به گونه ای که به قصد بیان موضوعی به کار می رود، بدون آن که شیوه ی بیان جلب نظر کند ولی برجسته سازی به کارگیری عناصر زبان است به گونه ای که شیوه ی بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد. زبان شعر را دارای نهایت برخورداری از برجسته سازی می دانند و برجسته سازی را انحراف از مؤلّفه های هنجار زبان می دانند.

«لیچ پس از طرح فرایند برجسته سازی به دو گونه از این فرایند توجّه نشان می دهد. به اعتقادی برجسته سازی به دو شکل امکان پذیر است؛ نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوّم آن که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته سازی از طریق دو شیوه ی هنجارگریزی و قاعده افزایی تجلّی خواهد یافت.» (ک ۱۲، ۴۲_۴۳)

دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۰_۳۸) برای تمایز زبان ادبی از زبان عادی ده عامل می شمارد ـ البتّه یادآوری می کند که هزاران قانون ناشناخته در این زمینه وجود دارد که قابل تعلیل و تحلیل نیست ـ:

۱ـ استعاره و مجاز ۲ـ حسّامیزی ۳ـ کنایه ۴ـ ایجاز و حذف ۵ـ باستان گرایی ۶ـ صفت هنری ۷ـ ترکیبات زبانی ۸ـ آشنایی زدایی در حوزه ی قاموسی ۹ـ آشنایی زدایی در حوزه ی نحو زبان ۱۰ـ بیان پارادوکسی.

٤ـ آشنایی زدایی و انواع آن

عادت خود را بگردانم به وقت
این غبار از پیش بنشانم به وقت
بحر را گویم که هین پرنار شو
گویم آتش را که رو گلزار شو

(مولوی)

در مطالعه و تحلیل آثار ادبی و بررسی زبان ادبی، سایه ی پررنگ «آشنایی زدایی» به طور آشکار دیده می شود. «آشنایی زدایی» نمایش پدیده ای است برخلاف عادت، به همین خاطر توجه را جلب می کند، زیرا عاملی که نظم اعتیادی موجود را برهم زند چنان پر رنگ است که باعث نگاهی از سر دقّت و تأمل می گردد:

در خلاف آمدِ عادت بطلب کام که من
کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم

(حافظ)

و باز این عنصر خلاف عادت که ترتیب و نظم عادی را مختل می کند، عمر محدودی دارد و به مرور زمان به زبان عادی بدل می گردد و رنگ درخشانش رفته رفته ضعیف می شود.

در آن چه به نام ایماژ، تصویر یا صور خیال به عنوان ویژگی اصلی شعر دانسته شده است، نیز به جرئت می توان ادّعا کرد که دست کم آرایه های معنوی بر پایه ی آشنایی زدایی استوار گشته اند.

بنفشه طرّه ی مفتول خود گره می زد
صبا حکایت زلف تو درمیان انداخت

(حافظ)

آرایه ای که در این بیت برجسته است و باعث جلوه ی شاعرانه و ایجاد زبان ادبی شده است، آرایه ی تشخیص (personification) است که شاعر «بنفشه» و «باد صبا» را همانند انسان تصور کرده است و به آن ها اعمال انسانی نسبت داده است، که این خود امری خلاف عادت است و در واقع آشنایی زدایی کرده است؛ پس می توان در ژرف ساخت آرایه هایی چون تشخیص، استعاره، تشبیه، اغراق، پارادوکس، کنایه، حسّامیزی و ... آشنایی زدایی را احساس کرد. و آن را ریشه ای دانست که آرایه های معنوی از آن سیراب می گردند، چون در همه ی این آرایه ها شاعر یا نویسنده از واقعیّت معمول آشنایی زدایی می کند و مطلب را به گونه ای عنوان می کند که به مخاطب بگوید که این آن چیزی نیست که ما فکر می کردیم؛ البته به شیوه ای هنرمندانه و ماهرانه می کوشد این امر غیرواقعی را با واقعیت مرتبط کند و هم به آن صورت واقعی ببخشد و هم از آن جدا کند «یعنی یک ارتباط دوگانه است به طرف واقعیت می رود تا از آن بیرون آید» (ک ۱۵)

«آتش را بشوئیم، نی زار همهمه را خاکستر کنیم»

(سهراب سپهری، آوار آفتاب)

تشبیه «همهمه» به «نی زار» کاملاً غیرعادی و از واقعیت به دور است مگر وقتی که شاعر سعی می کند ماهرانه با آوردن فعل «خاکستر کنیم» آن را به صورت واقعی و توجیه پذیر نزدیک کند یا شستن آتش که پارادوکس نامیده می شود کاملاً غیرعادی و غیرواقعی است. می بینیم که در پشت پرده ی هردو آرایه وجود آشنایی زدایی به روشنی احساس می شود. یا در قطعه ی:

چیزهایی هست، لحظه هایی پراوج
(مثلاً شاعره ای را دیدم
آن چنان محو تماشای فضا بود که در

چشمانش
آسمان تخم گذاشت
و شبی از شب ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟)

(سهراب سپهری، حجم سبز)

این که «تخم گذاری آسمان» آن هم در چشم شاعری و همچنین «طلوع انگور» را استعاره می نامیم با این حقیقت تناقض ندارد که مایه ی اصلی این زیبایی و تصویر چیزی جز آشنایی زدایی نیست و اگر فرمالیست ها این فرایند را عنصر اصلی زبان ادبی و شعر دانسته اند، پُرگزاف نبوده است.

همین طور است کنایه های «بر پشت صبا زین بستن» و «مرکب بودن مور» در بیت زیر:

اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین
با سلیمان چون برانم من، که مورم مرکب است؟

(حافظ)

و یا اغراقی که در مصراع دوّم بیت زیر است:

گرچنین جلوه کند مغبچه ی باده فروش
خاکروب در میخانه کنم مژگان را

برای پرهیز از اطناب و زیاده گویی و سررفتن حوصله ی مقاله ناگزیرم در این زمینه به همین مثال ها بسنده کنم. دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۲ـ۱۴) می نویسد: البته شاعر در قلمرو آشنایی زدایی و توسّع های زبانی به همراه تصرف خود دو کار دیگر را هم باید تعهد کند:

۱ـ اصل جمال شناسیک: که این تصرف باعث ایجاد احساس زیبایی در خواننده شود.

۲ـ اصل رسانگی (communication) که مخاطب بتواند احساس گوینده را در حدود منطق شعر دریابد.

لیچ آشنایی زدایی (هنجارگریزی) را به هشت نوع تقسیم کرده است: ۱ـ واژگانی ۲ـ نحوی ۳ـ آوایی ۴ـ نوشتاری ۵ـ معنایی ۶ـ گویشی ۷ـ سبکی ۸ـ زمانی (باستان گرایی)[۶]. که می توان آن را در دو حوزه ی کلی دسته بندی کرد: ۱ـ آشنایی زدایی معنایی ۲ـ آشنایی زدایی ساختاری

۴ـ۱ـ آشنایی زدایی معنایی

در این نوع آشنایی زدایی، شاعر یا نویسنده نظام معمول ساخت واژه یا جمله را برهم نمی زند، بلکه با واژه های معمول و جمله های دستوری مطلبی را بیان می کند که مفهوم آن خلاف رسم عادت و معمول است:

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد
در رگ ها، نور خواهم ریخت.
و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پرخواب! سیب
آوردم، سیب سرخ خورشید
خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد
زن زیبای جذامی را گوشواری دیگر خواهم بخشید
کور را خواهم گفت: چه تماشا دارد باغ!
...
خواهم آمد پیش اسبان، گاوان، علف سبزنوازش
خواهم ریخت
مادیان تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد.
...
نور خواهم خورد.

(سهراب، حجم سبز)

آشنایی زدایی معنایی به دو صورت متجلّی می شود: یکی در وجود آرایه ها (بدیع معنوی)، دیگر بی پرده. دو عبارت زیر مقایسه شود:

الف) سینه ی آب در حسرت عکس باغ می سوزد

(سهراب، ما هیچ، ما نگاه)

ب) زن زیبای جذامی را گوشواری دیگر خواهم بخشید

(سهراب، حجم سبز)

در هر دو عبارت آشنایی زدایی شده است با این تفاوت که آشنایی زدایی عبارت «الف» در پوشش استعاره، تشخیص و پارادوکس بیان شده است حال آن که در عبارت «ب» آشنایی زدایی بی پرده و بدون کمک آرایه ها صورت گرفته است. گویندگان هنرمند در راه گسستن بند رسوم و عادات معمول به عادت شکنی در زمینه ی معانی مفاهیم قراردادی واژه ها و جمله ها می پردازند و گاهی هم از راه شکستن نرم و هنجار عادی هم نشینی واژه ها شگفتی می آفرینند و به این وسیله به ذهن مخاطب شبیخون می زنند و در این موارد کافی است که وجود یک نشانه (واژه) باعث گردد، که همه ی واژه های همراهش معنا و مصداق معمول و قراردادی خود را از دست بدهند؛ مثلاً:

... امروز در کمال شجاعت سپیده دم بارید ...

(رضا براهنی)

نقشی که «بارید» در این جمله بازی می کند این است که همه ی کلمات قبل از خود را به اصطلاح "displacement" (نابه جا) می کند. (ک ۹) گاهی هم به حریم واژه سازی و نحو جمله ها تجاوز می کنند و با مجوز «یجوز للشّاعر مالایجوز لغیره» واژه ها و جمله هایی می سازند برخلاف رسم معمول ساخت و نحو زبان که موضوع گفتار بعدی است.

۴ـ۲ـ آشنایی زدایی ساختاری

شکستن هنجار در ساخت واژه ها و جمله ها را تحت این عنوان مطرح کرده ام که لازم است در دو محور جداگانه مورد بررسی قرار گیرد، ۱ـ آشنایی زدایی واژگانی (صرفی) ۲ـ آشنایی زدایی نحوی

۴ـ۲ـ۱ـ آشنایی زدایی واژگانی (صرفی)

در نگاهی گذرا به آثار خیلی از شاعران به ویژه شاعران نوگرا متوجه واژه هایی می شویم که خود شاعر خالق آن بوده است و پیش از او جزو واژگان زبان نبوده است. به فعل «شیاریدم» در مصراع زیر توجه کنید

«وشیاریدم شب یکدست نیایش، افشاندم دانه ی راز.»

(سهراب، شرق اندوه)

یا در مصراع: «چون کشتی بی لنگر کژ می شد و مژ می شد.» (مولوی). «کژو مژ» که اتباع هستند از هم تفکیک شده اند حال آن که «مژ شدن» در زبان وجود نداشته است. (ک ۱۰، ۲۹ـ۳۰)

تصرف های شاعری طرزی افشاری در ساختن مصادر جعلی ـ هرچند زیبایی ادبی زیادی در آن ها دیده نمی شود ـ باز آشنایی زدایی صرفی است:

شعبان رمضان، گربپلاوم متعجّب
بی آش جما دیدم و بی نان رجبیدم
یا
مبادا که از ما ملولیده باشی
حدیث حسودان قبولیده باشی
چو درس محبت نخواندی، چه سود، ار
فروعیده باشی، اصولیده باشی
(ک ۱۰، ۵ـ۹)

(طرزی افشاری)

۴ـ۲ـ۱ـ۱ـ آشنایی زدایی در واژه های مشتق: گاهی شاعر با مضاعف کردن «زایایی» برخی از وندها و گسترش حوزه ی کاربرد، واژه هایی را می سازد که در زبان کاربرد ندارند و این نابهنجاری و آشنایی زدایی در القای مبهوت کردن مخاطب

مؤثّر واقع می شود. (ک ۱۸ ، ۴۰ـ۴۱)

در دو ردیف زیر، واژه های ردیف «الف» عادی و واژه های ردیف «ب» غیرعادی به نظر می رسند و همین باعث شاعرانه شدن این واژه ها می شود:

الف	ب	
ناراحت	ناسیراب	(شاملو، ابراهیم در آتش)
نادرست	نامنتظر	(همان »)
ناپسند	ناآشتی	(همان، آیدا در آینه)
ناتوان	ناجنس	(اخوان، زندگی می گوید: اما)
ناشایست	نادلخواه	(همان »)
	نابیننده	(همان »)
	ناباور	(همان، در حیاط کوچک پاییز در زندان)
	ناخوب	(همان »)

از آفتاب و نفس/ چنان بریده خواهم شد/ که لب از بوسه ی نا سیراب

(شاملو، ابراهیم در آتش)

در زبان فارسی واژه هایی چون «غمناک»، «وحشتناک»، «دردناک» و «شتابناک» که با پسوند «ناک» ساخته شده اند واژه هایی هستند که در حوزه ی زبان عادی جای گرفته اند، اما شاعر با توسیع و گسترش پسوند «ناک» واژه هایی می سازد که برای مخاطبان فعلاً غیرعادی به حساب می آیند و چون ذرات فسفر در شعر می درخشند و همین باعث جلب توجه می گردد مثلاً واژه های «بویناک»، «دودناک»، «آتشناک»

«چراغ از نفس بویناک باد فرو مرد.»

(شاملو، باغ آینه)

یا

«نمی رقصانمت در دودناک عنبر امید.»

(شاملو، هوای تازه)

«آبیاری می کنم اندوهزار خاطر خود را؛/ زان زلال تلخ شورانگیز،/ تاکزاد پاک آتشناک.»

(اخوان، آخر شاهنامه)

همین طور پسوند «زار» در «کشتزار» را مقایسه کنید با «اندوهزار» یا «فرامشزار»

«مانده مدفون در فرامشزار ابری کهکشان کور»

(اخوان، در حیاط کوچک پاییز در زندان)

همچنین با پسوند «گاه» به قیاس دانشگاه، خفتنگاه (اخوان ص ۱۷۰)، گرمگاه (اخوان ۹۷) و کشتگاه (اخوان ۱۱۸)

با پسوند «ستان» به قیاس «گلستان»، «خندستان» (اخوان ۱۵۲)، «هیچستان» (اخوان ۱۱۴)

با پسوند «سار» به قیاس «کوهسار»، «خشکسار» (شاملو ۱۵۴)

با پسوند «ینه» به قیاس «سیمینه»، «پیازینه» (شاملو ۲۴۶)، «سختینه» (شاملو ۲۱۰)، «برفینه» (اخوان ۱۹۱)

با پسوند «گین» به قیاس «غمگین»، «شوخگین» (اخوان ۱۷۶)، «زخمگین» (اخوان ۲۱۷)

یا ساختن واژه هایی چون «پوستوار» (شاملو ۲۴۶)، «قناعت وار» (شاملو ۲۴۹)، «خاموش وار» (شاملو ۱۲۰) و «نجواوار» (شاملو ۲۹۲) با پسوند نسبتاً مرده ی «وار»

در شعر زیر به واژه هایی که شاعر از پسوند «گاه» ساخته است (به کار برده است) توجّه کنید:

با این همه طراوت و زیبایی
کاگاه، یا نیاگاه
بیگاه یا بگاه
هر اهتزاز و جنبش آن بی شک
رقصی ست از لطافت و رعنایی.

(اخوان، در حیاط کوچک ...)

۴ـ۲ـ۱ـ۲ـ آشنایی زدایی در واژه های مرکّب: گاهی هم شاعر با ترکیب تکواژهای مستقل، واژه های نوی را می آفریند که چون پیش تر در زبان وجود نداشته انداز تازگی و طراوت برخوردارند و در متن خودنمایی می کنند؛ واژه هایی چون: «آسمانکوب» (اخوان ۱۰۶) «خوکفتار» (اخوان ۲۸۲)، «اخمناز» (اخوان ۳۱ و ۲۹۴). «کوهموج» (اخوان ۳۱۱)، «آتش زاد» (شاملو ۵۴) «باران ریز» (شاملو ۹۳) و گاهی هم جابه جایی در هم نشینی تکواژها و ساختن واژه های مرکّب از ترکیب های وصفی و اضافی است که جلب توجّه می کند؛ مانند: «آسیمه سر» (شاملو ۱۹۲)، «سمضربه» (شاملو ۲۸۹)، «ماندآب» (شاملو ۱۸۳) «نبردافزار» (شاملو ۱۳۱)، «سنگین گذر» (شاملو ۱۵۰)، «تاریکژرف» (اخوان ۲۷۵)

و چندان که خش خش سپید زمستانی دیگر
از فراسوی هفته های نزدیک
به گوش آمد
و سمور و قمری
آسیمه سر
از لانه و آشیانه ی خویش
سر کشیدند
با آخرین پروانه ی باغ
از مرگ
من
سخن گفتم

(شاملو، آیدا، درخت، خنجر و خاطره)

این نوع آشنایی زدایی گاهی در ساختن واژه های طولانی و غیرمعمول تجلی می کند و چون تافته ای جدابافته خودنمایی می کنند؛ مثلاً:

و شیر آهنکوه مردی از این گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنه ی آشیل
درنوشت

(شاملو، ابراهیم در آتش)

واژه ی «شیرآهنکوه مرد» که با چهار تکواژ آزاد ساخته شده است و غرابت آن نشان دهنده ی هیبت و شگفتی شخص مورد توصیف است و یا صفت «سر به گردونسای» برای میوه ها در شعر اخوان. (زمستان، باغ من)

۴ـ۲ـ۱ـ۳ـ باستان گرایی (Archaism) واژگانی: یا آشنایی زدایی زمانی که گوینده از عناصر واژگانی استفاده می کند که مربوط به زبان معیار معاصر نیست و باعث توقّف و تأمّل خواننده و ایجاد لذّت در او می گردد؛ واژه های «به سان»، «بگسلد» و «بینبارد» در نمونه ی زیر از این دست هستند:

«به سان قایقی که باد ریسمانش را بگسلد.»
«درون مرا
که خراشید
تام
تام از درد بینبارد»

(شاملو)

۴ـ۲ـ۱ـ۴ـ آشنایی زدایی سبکی در حوزه ی واژگان: که گوینده از محدوده ی زبان و گونه ی معیار پا را فراتر می گذارد و از واژه های عامیانه (slang) استفاده می کند: «شلنگ انداز» (شاملو)، «گندیده» (شاملو ۲۰۵ و ۲۰۷)، روسپیان (شاملو ۱۴۳) و «قحبه» (شاملو ۱۱۸)

«در فرصت میان ستاره ها
شلنگ انداز
رقصی می کنم»

(شاملو، آیدا در آینه)

۴ـ۲ـ۱ـ۵ـ استفاده ی نابه جا از نشانه های جمع: به نمونه ی صفحه بعد توجّه کنید که چگونه شاعر واژه های شگفت «مایان»، «شمایان» را به جای «ماها» و «شماها» ساخته است. همچنین واژه ی

«مردگانی ها» قابل تأمل است.

«ای شمایان دوستداران مردگانی ها
دیگر اکنون زندگی ما، زنده مایانیم.»

(اخوان، خوان هشتم و آدمک (۲))

۴ـ۲ـ۱ـ۶ـ آشنایی زدایی نوشتاری: گاهی شاعر واژه را به گونه ای می نویسد که در شکل نوشتن با شکستن هنجار مفهوم و تصویر مورد نظر شاعر را بهتر به خواننده منتقل نماید. در نمونه ی زیر شاعر با حرف به حرف نوشتن واژه ی «رود» در زیر هم به صورت مایل، تصویری از خم شدن را رسم می کند. (ک ۱۲، ۵۱)

«رفتم
در انتهای جاده نگاهی کردم
او بود
از روی نرده
خم شده
روی
ر
و
د»

(حمید مصدّق)

۴ـ۲ـ۱ـ۷ـ آشنایی زدایی گویشی: که گوینده از گویشی بجز گویش معیار در سخن خود استفاده می کند.

«زیر شماله می گذرد ده.»

(نیما)

(چوبی برای افروختن)

٤ـ۲ـ۲ـ آشنایی زدایی نحوی

گاهی هم ناهنجاری ها از محدوده ی ساخت واژه فراتر می روند و ساختمان جمله را مورد هجوم قرار می دهند که تحت عنوان آشنایی زدایی نحوی به بررسی آن می پردازیم.

۴ـ۲ـ۲ـ۱ـ به هم زدن ترتیب عادی اجزای جمله: یا کوبسون مسئله ی اصلی هنر و شعر را بر هم زدن نظم می داند (disarrangement of arrangement) (ک ۱۵) گویندگان با نادیده گرفتن قید ترتیب عادی جمله تابلوهای زیبایی از هم نشینی غیرمعمول واژه ها می آفرینند. ـ هرچند استفاده ی نادرست از آن به تعقید کشیده می شود ـ.

سمن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند
پری رویان قرار از دل چون بستیزند بستانند
به فتراک جفا دل ها چو بربندند بربندند
ز زلف عنبرین جان ها چو بگشایند بفشانند

(حافظ)

که می بینیم جمله های «سمن بویان چو بنشینند، غبار غم بنشانند» و «پری رویان چون بستیزند، قرار از دل بستانند.» و ... به صورتی بیان شده اند که با ایجاد ابهام و پیچیدگی و هم نشینی بدون فاصله ی فعل ها و آواهای هم جنس اثری زیبا و کاملاً هنری آفریده شده است.

۴ـ۲ـ۲ـ۲ـ رقص ضمیر: فراوان دیده می شود که شاعران و نویسندگان از ضمیرهای پیوسته به صورت نابه جا استفاده می کنند که در ادبیات به رقص ضمیر معروف است.

با چکاچکاک مهیب تیغهامان، تیز
غرّش زهره دران کوس هامان، سهم
پرّش خارا شکاف تیرهامان، تند

(اخوان)

ندارم دستت از دامن به جز در خاک و آن دم هم
که بر خاکم روان گردی بگیرد دامنت گردم

(حافظ)

۴ـ۲ـ۲ـ۳ـ تجزیه ی فعل مرکّب: شاعر به خود اجازه می دهد که ساختمان فعل مرکب را بشکند و دو جزء آن را از هم تفکیک کند؛ «آنگاه نومید، از فروتر جای قلب یأسبار خویش کردم بانگ باز
از دور ...»

(شاملو)

و یا تجزیه ی فعل مرکّب «بلع کردن» در:

«... و به سان تصویر سرگردان یک قطره باران/ که در آئینه ی گریزان شط می گریزد/ عشقم را بلع قلب تو کنم ...»

(شاملو)

۴ـ۲ـ۲ـ۴ـ نابه جایی در کاربرد پیشوند و فعل کمکی: به جمله ی «صدا خواهم در داد» در نمونه ی زیر توجه کنید.

روزی/ خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد/ در رگ ها نور خواهم ریخت/ و صدا خواهم در داد/ ای سبدهاتان پر خواب! سیب/ آوردم، سیب سرخ خورشید.

(سهراب سپهری)

۴ـ ۲ـ۲ـ۵ـ نابه جایی در کاربرد حروف ربط: گذشته از آن که شاعر گاهی حرف ربط را در جمله پس و پیش می کند، گاهی نیز حروف ربط را به جای همدیگر به کار می برد؛ مثلاً «با» به جای «به»

«من درین گور سیاه و سرد و توفانی نظر
با جستجوی گوهری
دارم
تارک زیبای صبح روشن فردای خود را تا
بدان گوهر بیارایم»

(شاملو، سفر در مه)

یا

«به چرک می نشیند
خنده
به نوار زخمبندیش لـه
ببندی ...»

(شاملو، ابراهیم در آتش)

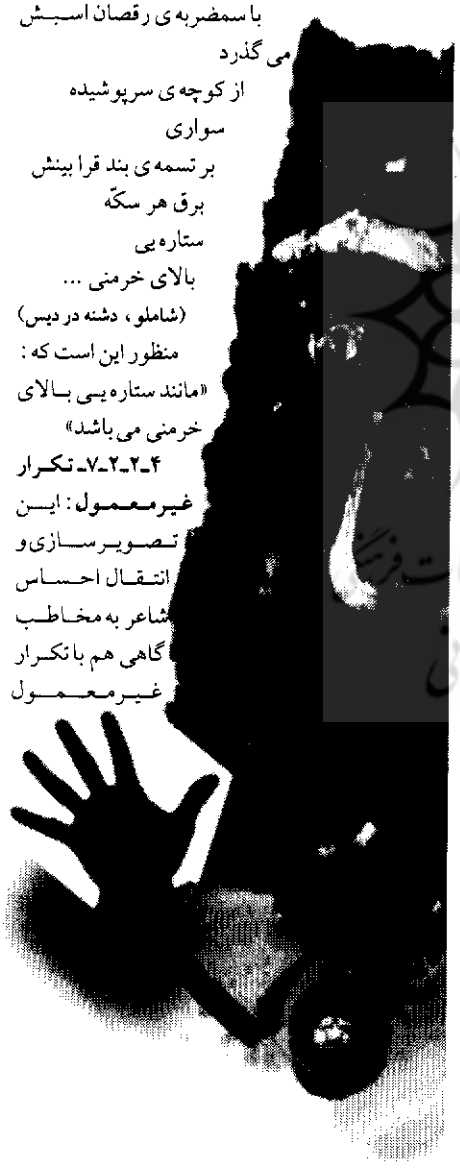
۴ـ۲ـ۲ـ۶ـ حذف غیرمعمول: ایجاز یکی از عوامل زیبایی آفرینی در ادبیات است که اگر هنرمندانه از آن استفاده شود، کلام را به تصویر و نقاشی بسیار نزدیک می کند، هر چند این نوع حذف ها در زبان عادی غیرمعمول است:

با سمضربه ی رقصان اسبش می گذرد
از کوچه ی سرپوشیده
سواری
بر تسمه ی بند قرا بینش
برق هر سکّه
ستاره یی
بالای خرمنی ...

(شاملو، دشنه در دیس)

منظور این است که: «مانند ستاره یی بالای خرمنی می باشد»

۴ـ۲ـ۲ـ۷ـ تکرار غیرمعمول: این تصویرسازی و انتقال احساس شاعر به مخاطب گاهی هم با تکرار غیرمعمول



صورت می گیرد:

خسته
شکسته و
دل بسته
من هستم
من هستم
من هستم

(شاملو، باغ آینه)

یا

«ای کاش می توانستم خون رگان خود را من
قطره
قطره
قطره
بگریم تا باورم کنند.»

(شاملو)

۴ـ۲ـ۲ـ۸ـ باستان گرایی نحوی: که شاعر از زبان به گونه ای استفاده می کند که زمان آن گذشته است و ساخت و نحو جمله، ساخت معیار و معاصر نیست: «بار دیگر خویشتن برخاست» (اخوان) به جای دوباره خودش بلند شد یا «شرمت باد» به جای خجالت بکش. (ک ۱۰، ۲۴ـ۲۵)

۴ـ۲ـ۲ـ۹ـ آشنایی زدایی سبکی در حوزه ی نحو: گاهی شاعر از گونه ای در اثر خود استفاده می کند که مربوط به گونه و سبک عامیانه است و جمله هایی را به کار می برد که در گونه ی معیار ناهنجار، غیرعادی و آشنازدا هستند؛ مثلاً: «پهلوان زنده را عشق است» یا «آینده را عشق است.» در نمونه ی زیر:

بچّه ها جان! بچّه های خوب!
پهلوان زنده را عشق است
بشنوید از ما، گذشته مرد
حال را، آینده را عشق است

(اخوان، زندگی می گوید: امّا)

یا

«... که هم ز آخور خورد، هم توبره، هم دیگ، هم کاسه»

(همان)

۵ـ زندگی و مرگ استعاره ها

شلی[۷] (ک ۳، ۶۱ـ۶۲) گفته است: «زبان اوّلیه شاعرانه است زیرا کسانی آن را تازه به کار می برند که می خواهند به وسیله ی زبان ماهیت واقعیت را از برای خود کشف کنند. فقط موقعی که زبان فرسوده شده و «استعاره های با روح» تشکیل دهنده ی آن به استعاره های مرده بدل گشته باشد، از بیان مقاصد شریف انسانی عاجز خواهد شد.» از سخنان شلی برمی آید که آن چه زبان را استعاری و شاعرانه می کند، مزاحمت آشنایی زدایی است در مسیر درک و فهم اعتیادی (habitualization) که باعث می شود، ما چیزها را دوباره و متفاوت ببینیم و این به وسیله ی توانایی شگفتی سازی یا میزان غیرعادی بودن واژه ها اصطلاحات و عبارات امکان پذیر است.

پرسشی که ایجاد می شود این است که یک اصطلاح می تواند برای همیشه غیرعادی بماند؟

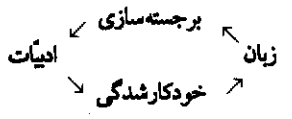
واژه ی «نگار» زمانی دارای معنای حقیقی «نقش» بوده است که به عنوان استعاره از «یار» به کار رفته است، اما در اثر کاربرد مستمر این واژه در مفهوم استعاری، اکنون این مفهوم همان معنی حقیقی آن شده است و «نگار من» یک مدلول و معنای واحد دارد؛ یعنی: «یار من».

احتمالاً واژه ای چون «کنجکاو» زمانی به معنای واقعی کاونده ی کنج به کار رفته است و معنای جست وجوگر برای آن معنای مجازی بوده است.

«در دیالکتیک حقیقت و مجاز در زبان، مجازها اندک اندک کلیشه و درنتیجه حقیقت می شوند.»

دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۴ـ۱۵) می گوید: «انواع مجازها (= صور گوناگون استعاره و کنایه) در طول تاریخ یک زبان، اندک اندک بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و داخل حوزه ی قاموسی زبان می شود، بنابراین مرز حقیقت و مجاز، در زبان یک مرز قراردادی است، لوبیای چشم بلبلی مجاز یا تشبیهی بسیار زیبا است که بر اثر کثرت استعمال، دیگر هیچ رابطه ی جمال شناسیکی میان لوبیا و چشم بلبل باقی نمانده است؛ اما کسی که اولین بار این نوع لوبیا را چشم بلبل خواند، شاعر بزرگی بود که به تشبیه حسیّ بسیار زیبایی دست زد.»

او در دو فرایند خودکاری (اتوماتیکی) و برجسته سازی (foregruading) قائل به فرایند سوم «خودکارشدگی» نیز هست



فرایند برجسته سازی با گذر از زبان به ادبیّات تحقق می یابد و عکس آن یعنی استعمال مواردی از ادبیات در زبان، خود تحت فرایند خودکارشدگی مطرح می گردد. (ک ۱۲، ۴۸ و ۴۹)

این همان پدیده ای است که «مرگ استعاره» نامیده می شود و در این جا منظور از استعاره (metaphor) سخن غیرمعمول و ناآشنا است که شامل بسیاری از انواع صورخیال: استعاره، مجاز، کنایه، حسّامیزی و ... می شود. ـ همان کاربرد یا کوبسون از استعاره ـ.

ابتدا که ترکیب «جیغ بنفش» به کار برده شد ـ گذشته از جنبه ی جمال شناسیک آن ـ چنان شگفتی آفرید و مورد اعتراض قرار گرفت که گویا ترکیبی از این دست در زبان سابقه نداشته است، حال آن که ترکیباتی چون «سخنان شیرین» و «صورت با نمک» در زبان عادی و روزمرّه ی مردم به کار می رفت، بدون آن که جلب توجّه یا اعتراضی کند.

البته نمی توانیم میان استعاره های زنده و مرده مرزی قاطع و مطلق ترسیم کنیم، چون در فاصله ی این دو به استعاره هایی برمی خوریم که در مرتبه های کودکی، نوجوانی، جوانی، میان سالی و سالخوردگی قرار دارند که فاصله ی هرکدام تا مرگ یکسان نیست.

از استعاره هایی که مرده اند و در گورستان زبان عادی قرار گرفته اند، می توان از واژه های زیر نام برد:

واژه	معنای حقیقی	معنای استعاری
دامنه	منسوب به دامن	پایین کوه
همسایه	در زیر یک سایه بودن	کنار هم بودن
ناسزا	نالایق	دشنام
همشیره	دو نفر که از یک مادر خواهر شیر خورده اند	
بیابان	مکانی بی آب	دشت
لبه	منسوب به لب	کناره

یا ترکیب هایی چون «بال هواپیما»، «تاج خروس» و «شمع اتومبیل» ابتدا ترکیب های استعاری بوده اند. (ک ۲، ۱۱۷ـ۱۳۳)

یک پنجره ...

و باز می شود به سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی رنگ.

مهربانی مکرر آبی رنگ، استعاره ای است کاملاً جوان و با طراوت که فکر و ذهن خواننده و شنونده را به چالش می طلبد، تا کشف کند،

استعاره از آسمان است، حال آن که استعاره ی «پرده ی نیلگون» سالخورده شده است و تازگی و طراوت خود را از دست داده.

کنایه ی «زبانم مو درآورد» هیچ شگفتی در ذهن مخاطب ایجاد نمی کند و «حرفی را زیاد گفتن» مدلول واقعی آن شده است، یعنی معنای ضمنی همان معنای اصلی شده است. همین طور «علف زیر پا سبز شدن» و «هندوانه زیربغل گذاشتن» نیز پیر گشته اند و به سویی می روند که معنی حقیقی و استعاری (کنایی) آن ها بر هم منطبق گردد و در این صورت ابهام و معنی دوگانه ی آن ها از بین می رود، آسان و قابل دسترس می گردند و مانعی در سر راه ادراک ایجاد نمی کنند و در نتیجه خاصیت آشنایی زدایی و شگفتی آفرینی آن ها از بین می رود و به حوزه ی زبان عادی وارد می گردند.

اصطلاح «آبرو» زمانی استعاره ای زنده بوده است و فعل «ریختن» یا «انداختن» را برای آن به کار می بردند:

«آب روی کسی را نریز»

فعل «نریز» نشانگر این است که «آب» در «آبرو» تعیّن داشته است و معنای «اعتبار» معنای ضمنی آن بوده است:

شراب خورده و خوی کرده می روی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت
(حافظ)

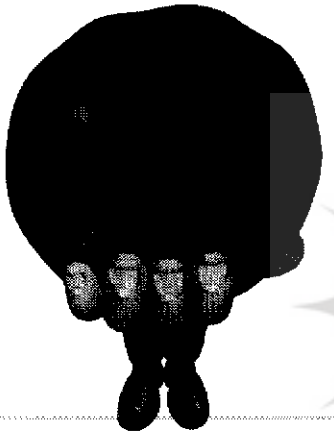
اما این که امروز به جای فعل «نریز» از فعل «نبر» استفاده می کنیم و می گوییم: «آب روی کسی را نبر»، نشانگر آن است که این اصطلاح دو گانگی در معنا را از دست داده است و معنای ضمنی و استعاری آن همان معنای قراردادی و حقیقی آن شده است؛ یعنی: «اعتبار».

بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایه بان دارد
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد
(حافظ)

در این بیت، «بت»، «گل» و «سنبل» استعاره هستند که امروزه برای اهل زبان یا حداقل اهل ادبیّات شناخته شده هستند، به طوری که خارج از بافت جمله نیز می توان گفت: «بت» استعاره از معشوق است یا مفهوم استعاری «گل»، رخسار است و مفهوم استعاری «سنبل»، مو؛ و مثلاً «ماه» استعاره از زیبارو است و «سرو» استعاره از خوش قامت؛ یعنی به مصداق واحد و قراردادی بسیار نزدیک شده اند و مفهوم استعاری و منظور نظر در آن ها غایب نیست؛ به همین دلیل کمتر ایجاد ابهام می کنند؛ یعنی میزان آشنایی زدایی آن ها تقلیل یافته است. اما در نمونه های زیر:

«ای برادران
این سنبله های سبز
در آستان درو
سرودی چنان دل انگیز خوانده اند
که دروگر
از حقارت خویش
لب به تحسّر گزیده است.»
(شاملو)

واژه های «سنبله»، «درو» و «دروگر» استعاره هایی هستند که به سبب بدیع بودنشان خواننده و شنونده را در فعالیّت ذهنی شاعر شرکت می دهند تا معنی و منظور مورد نظر شاعر را دریابد، و هر چند که این دریافت طول می کشد، جنبه ی جمال شناسیکی آن بیشتر است.



پی نوشت ها

1- webster, (1990), P37, from "victor shklovsky, Art as technique", Russia, 1917.

۲ـ پورنامداریان، ص ۱، به نقل از: Gilles B. Gunn (Editor), literature and Religion, Harper forum Books: Giles B. Gunn, introduction, literature and itsrelation to religion, PP.5-8.

۳ـ پورنامداریان، ص ۶، به نقل از رضا سید حسینی، مکتب های ادبی، تهران، انتشارات زمان، چاپ ششم، ص ۳۲۵.

۴ـ پورنامداریان، ص ۶، به نقل از «نامه های عین القضات»

۵ـ پورنامداریان به نقل از «شمس الدّین محمد افلاکی، مناقب العارفین»، جلد دوّم، تصحیح تحسین یازیجی، آنقره، ص ۷۹۵.»

۶ـ صفوی، کورش، از زبان شناسی به ادبیّات، صص ۴۹ـ۵۲ به نقل از: "leech, G.N.A, linguistic Guide to English poetry, N.Y. longman, 1969, PP. 42-43."

۷ـ پورنامداریان، صص ۶۱ـ۶۲، به نقل از «دیوید دیچز، شیوه های نقد ادبی، ترجمه ی دکتر غلامحسین یوسفی، محمد تقی صدقیانی، انتشارات علمی، ۱۳۶۶، صص ۱۸۵ـ۱۸۶.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ج ۱ (نشانه شناسی و ساختارگرایی)، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۲.

۲ـ باطنی، محمدرضا، درباره ی زبان، تهران، آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۴.

۳ـ پورنامداریان، تقی، سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، تهران، زمستان، چاپ اوّل، ۱۳۷۴.

۴ـ حقوقی، محمد، شعر زمان ۱ (شاملو)، تهران، نگاه، چاپ دوّم، ۱۳۶۸.

۵ـ ـــــــ شعر زمان ۲ (اخوان)، تهران، نگاه، چاپ دوّم، ۱۳۷۱.

۶ـ ـــــــ شعر زمان ۳ (سپهری)، تهران، نگاه، چاپ اوّل، ۱۳۷۱.

۷ـ ـــــــ شعر زمان ۴ (فروغ)، تهران، نگاه، چاپ اوّل، ۱۳۷۲.

۸ـ حافظ، خواجه شمس الدّین محمّد، دیوان شعر، به تصحیح پژمان بختیاری، تهران، امیرکبیر، چاپ نهم، ۱۳۶۲.

۹ـ سلطانی، پیمان، مقاله ی «پلی فونی در شعر براهنی» ماهنامه ی پایا، شماره های ۸ و ۹.

۱۰ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ پنجم، ۱۳۷۶.

۱۱ـ شمیسا، سیروس، نگاهی به فروغ فرخزاد، تهران، مروارید، چاپ اوّل، ۱۳۷۲.

۱۲ـ صفوی، کورش، از زبان شناسی به ادبیّات (جلد اوّل: نظم)، تهران، چشمه، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.

۱۳ـ ـــــــ مقاله ی «تراز ترجمه» مجله رشد آموزش زبان انگلیسی، ش ۵۶، سال چهاردهم، ۱۳۷۸.

۱۴ـ مصدّق، حمید، گزینه ی اشعار، تهران، مروارید، چاپ دوّم، ۱۳۷۲.

۱۵ـ نفیسی، آذر، مقاله ی «آشنایی زدایی در ادبیّات»، ماهنامه ی کیهان فرهنگی، ش ۲، سال ششم، ۱۳۶۸.

16- Culler, Jonthan, (1975), structuralist poetics, Routledg, london, 1994.

17- Ekhtiar, Mansur. A, (1962), from linguistics to literature, tehran.

18- Falk, Julia. S, (1978), linguistics and language, USA.

19- Hockett, charles. F, (1958), a course in modern linguistics, the Macmiuan company.

20. Webster, Roger, (1990), studying literary theory: an introduction, Great Britain.