متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۳، شمارهٔ ۷۹، بهار ۱۳۹۸

بررسی انواع آشنایی‌زدایی درآثار مهدی اخوان ثالث

حسین فیروزی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، مرکزی، ایران

شهریار حسن‌زاده**

استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، آذربایجان غربی، ایران

حسین آریان***

استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۱)

چکیده

آشنایی‌زدایی یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریهٔ فرمالیست‌های روس است که هدف آن، بررسی جنبه‌هایی از زبان است که منجر به آفرینش ادبی می‌شود. تمهیدات ادبی به سبب کاربرد فراوان تکراری می‌شوند و توانایی ایجاد غرابت را از دست می‌دهند. در یک تعریف گسترده آشنایی‌زدایی، عبارت از تمام شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن‌ها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. هنرمندان با ایجاد تغییرات در تمهیدات کهنه و تکراری، باعث برجسته شدن فرم و به وجودآمدن زبان ادبی می‌شوند. از طریق آشنایی‌زدایی، شاعر دریافت‌های عادی خواننده را تغییر می‌دهد که به این نوع کار، «تکنیک ادبی» نیز می‌گویند. در این مقاله، با عنوان «آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در آثار مهدی اخوان ثالث» تلاش شده‌است با تکیه بر دیدگاه‌های فرمالیست‌ها در زمینهٔ آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی، اشعار این شاعر توانای ادب فارسی از جنبه‌های مختلف زبانی، بیانی، زیبایی‌شناسی و «آشنایی‌زدایی» که هدف اصلی این پژوهش است، تحلیل و بررسی شود. بررسی‌های به عمل آمده در این مقاله نشان می‌دهد که اخوان از روش آشنایی‌زدایی بسیار بهره برده‌است و بدین طریق، زبان شعری خود را برجسته نموده‌است.

واژگان کلیدی: آشنایی‌زدایی، فرمالیسم، هنجارگریزی ادبی، مهدی اخوان ثالث.

* E-mail: h57f57@gmail.com

** E-mail: sha_hasanzadeh@yahoo.com

*** E-mail: arian.amir20@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

آنچه یک اثر را ماندگار می‌کند، چگونگی بیان و به‌کارگیری زبان است؛ یعنی اینکه نویسنده چگونه از کارکردهای زبانی، بیانی، واژه‌ای و زیبایی‌شناسی بهره برده‌است؛ به عبارت دیگر، یعنی منتقدان، اثرادبی را فرایندی می‌دانند که مهم‌ترین ویژگی آن، شکل متمایزساختی، آوایی، نحوی، معنایی و در مجموع، همهٔ کارکردهای ادبی آن است. آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی از مباحث اصلی نقد فرمالیستی و رویکردهای نوین در نقد ادبی به شمار می‌آید که در سال‌های اخیر طرفداران زیادی به خود جلب کرده‌است. آشنایی‌زدایی، یعنی تازه و نو، غریبه و متفاوت‌کردن آنچه آشنا و شناخته شده‌است و یکی از مهم‌ترین نظریه‌ها و تکنیک‌های ادبی است که اولین بار در مکتب شکل‌گرایان (فرمالیست‌های) روس مطرح شد. ویکتور اشکلوفسکی نخستین بار این مفهوم را در سال ۱۹۱۷ میلادی در رساله‌ای به نام «هنر به مثابهٔ تمهید» مطرح کرد و واژهٔ روسی Ostrannenja را برای این اصطلاح به‌کار گرفت (ر.ک؛ علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). در این مقاله، به مهم‌ترین انواع آشنایی‌زدایی در آثار مهدی اخوان ثالث می‌پردازیم. ذهن واژه‌ساز، خلاق و عبارت‌پرداز اخوان ثالث سبب شده‌است که قرینه‌های واژگانی برایش تداعی شود و گاه هنجارگریزی یا هنجارستیزی به شکل‌هایی متفاوت در شعرش نمود پیدا کند.

۱. آشنایی‌زدایی

«آشنایی‌زدایی» بر زدودن غبار عادت از واقعیت روزمرهٔ زندگی دلالت دارد و زبان ادبی را از زبان محاوره و عادی متمایز می‌سازد. تمهیدات ادبی و هنری سازه‌ها به سبب کاربرد فراوان، تکراری می‌شود و توانایی القا و ایجاد «غرابت» و «تازگی» در متن را از دست می‌دهند و کار هنرمند، فعال کردن هنر سازه‌های ازکارافتاده با نظام‌بخشی جدید و شخصی خود است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۶). مفهوم آشنایی‌زدایی ریشه در روان‌شناسی گشتالت دارد و هر ادراک حسی به عادت تبدیل می‌شود و کارکردی خودکار می‌یابد. بنا بر این عادت و کارکرد، می‌توانیم از هر شکلی محتوایش را حدس بزنیم و بپنداریم که آن را می‌شناسیم. اما کارکرد اصلی هنر این است که بیاموزیم تا هر

شکل عادت را کنار بگذاریم. شگرد هنر همه چیز را ناآشنا و مبهم می‌کند. از این رو ادراک حسی را دشوار و دیریاب می‌سازد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۵: ۴۹). هدف از ایجاد آشنایی‌زدایی در یک اثر ادبی، جلب توجه ذهن مخاطب به موضوع است، به گونه‌ای که برای ادراک یک موضوع، ذهن او وادار به تلاش و کوشش بیشتر شود. هرچه تلاش ذهنی ما برای دریافت یک موضوع نامتعارف بیشتر شود، طبعاً لذّت ناشی از درک آن نیز افزایش خواهد یافت. چنان‌که شکلوفسکی در مقالهٔ خود می‌گوید:

> «شگرد هنر، ناآشنا کردن موضوعات و مشکل کردن صورت‌هاست. مشکل تولید می‌کند تا احساس لذت را طولانی کند؛ زیرا فرایند درک حسی، یک پایان جمال‌شناسیک هنری و لذت‌بخش دارد و هرچه طولانی‌تر باشد، زیباتر است» (شیری، ۱۳۸۰: ۹).

۲. هنجارگریزی

هنجارگریزی یکی از مؤثرترین روش‌های برجستگی زبان و آشنایی‌زدایی در شعر است که بسیاری از شاعران از آن بهره برده‌اند. همچنین، هنجارگریزی یکی از شگردهایی‌است که اِعمال آن بر زبان، موجب تقویت، تحریف، ایجاز و یا واژگونی زبان معمول می‌شود. این اصطلاح برگرفته از حوزهٔ زبان‌شناسی مدرن و نقد زبان‌شناسیک است و از رهگذر زبان انگلیسی به مباحث نقد ادبی و زبان‌شناسی فارسی راه یافته‌است. انحراف از فرم در حوزهٔ زبان‌شناسی به هر نوع استفادهٔ زبانی اشاره دارد؛ از جمله کارکرد معناشناسیک تا ساختار جمله که مناسبات عادی و متعارف جهان در آن رعایت نشود. در نقد زبان‌شناسیک، بررسی موارد انحراف از فرم یکی از شیوه‌های اساسی در درک و انتقال پیام متن است (ر.ک؛ داد، ۱۳۹۰: ۵۳۹). لیچ هنگام بحث دربارهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، محدودیتی برای این دو قائل می‌شود. از نظر او، هنجارگریزی می‌تواند تنها بدان حد پیش رود که اختلال ایجاد نکند و برجسته‌سازی تغییرپذیر باشد. شفیعی کدکنی نیز بر این نکته تأکید دارد و معتقد است که هنجارگریزی باید اصل رسانگی را مراعات کند (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۴۷).

پس هنجارگریزی در کُل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، هرچند منظور از آن، هر گونه انحراف از قاعده‌های زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از انحراف‌ها تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت، پس هنجارگریزی باید نقش‌مند، جهت‌مند و غایت‌مند باشد (ر.ک؛ همان: ۵۱).

۳. روش‌های آشنایی‌زدایی

۱. آشنایی‌زدایی درسطح زبان: در این شیوه، مشکل و دیریاب کردن زبان، با بهره‌گیری از صور خیال، همچون استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه و نیز آرایه‌های ادبی ایجاد می‌شود.

۲. آشنایی‌زدایی‌در سطح مفهوم: یعنی وارونه کردن مفاهیم یا باورهای پذیرفته‌شده و نمایش آن‌ها از یک دیدگاه متفاوت.

۳. آشنایی‌زدایی در سطح شکل‌های ادبی: عبارت است از شکستن معیارهای پذیرفته‌شدهٔ ادبی یا اصالت بخشیدن به شکل‌ها و قالب‌های فرعی هنری.

٤. انواع آشنایی‌زدایی در شعر اخوان ثالث

یکی از مهم‌ترین چالش‌های بحث هنجارگریزی، مشخص کردن مرز میان زبان هنجار و زبان فراهنجار است، اما «آنچه تا اینجا مسلم می‌نماید، این است که می‌توان به توصیف هنجارگریزی‌های بالفعل پرداخت. به اعتقاد لیچ، زبان ادبی نسبت به دیگر گونه‌های کاربردی زبان پیچیده‌تر است. خودارجاع است و از خودکاری کمتری برخوردار است» (همان: ۳۸). موضوع دیگر این است که هر گونه گریز از هنجار را نمی‌توان عامل برجستگی کلام و یا آشنایی‌زدایی به شمارآورد، بلکه هنجارگریزی‌هایی می‌توانند باعث ایجاد آشنایی‌زدایی و برجستگی کلام شوند که سه ویژگی مهم درآن‌ها رعایت شده باشد؛ یعنی نقش‌مند، هدف‌مند و جهت‌مند باشند. در غیر این صورت، هنجارگریزی باعث درهم ریختن نظام زبان می‌شود. از دید شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر*، «شرط اصلی در این توسعه‌های زبانی این است که شاعر باتصرّف خود دو

کـار دیگر را هم تعهد کند: ۱ـ رعایت اصل جمال‌شناسیک، ۲ـ اصـل رسـانگی و ایصـال» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۱).

٤ـ۱. آشنایی‌زدایی دستوری (نحوی)

«نحو به مجموعـهٔ قواعـدی گفتـه مـی‌شـود کـه از چگـونگی همنشـینی تکواژهـا روی زنجیرهٔ گفتار و ساختن واحدهای بزرگتر گفتگو می‌کند» (باقری، ۱۳۸۷: ۱۵۹). حال اگـر شـاعر بـا دخـل و تصـرف در ایـن قواعـد، پـا را از محـدودهٔ معیـار فراتـر بگـذارد، بـه آشنایی‌زدایی نحوی که دشوارترین گونـهٔ آشـنایی‌زدایـی اسـت، دسـت زده‌اسـت؛ «زیـرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی، محدودترین امکانـات اسـت؛ آن تنوعی که در حوزه‌های باستان‌گرایی، واژگانی با خلق مجازها و کنایـات وجـود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل تصور نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۰). در این نـوع فراهنجـاری، شاعر از تمام قواعد دستوری زبان عادی و هنجار فراتر مـی‌رود. ایـن جـدایی از معیارهـای کلیشه‌ای زبان به برجستگی جملات با نقش‌ها و سازه‌های دستوری می‌انجامد. نمونـه‌هـای شاخص این دگرگونی‌ها در آثار اخوان چنین یافت می‌شود:

٤ـ۱ـ۱. جابه‌جایی ارکان جمله

تغییر محل طبیعی ارکان جمله اگـر ناشـی از ضـرورت وزن نباشـد و بـه منظـور جلـب توجه خواننده و دقت او روی کلمه یا کلمه‌هایی خاص باشـد، از جنبـه‌هـای بلاغـی کـلام محسوب می‌شود که وقتی برخلاف ساخت و آرایش طبیعی جمله صـورت مـی‌گیـرد، بـه سبب خلاف عادت بودن، خواننده را غافلگیر می‌کند و توجه او را برمی‌انگیزد. ایـن حـال سبب می‌شود که خواننـده از حـال و هـوای روحـی خـود ربـوده شـود و از نظرگـاهی بـه موضوع نگاه کند که شاعر می‌خواهد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۷۶).

«ای شط شیرین پرشوکت من! ای با تو من گشته بسیار

در کوچه‌های بزرگ نجابت» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۶۶).

در جملهٔ «با تو من بسیار در کوچه‌های بزرگ نجابت گشته‌ام» جابه‌جایی در راستای برجسته‌سازی عناصر جمله انجام شده‌است.

٤ـ۱ـ۲. جابه‌جایی ضمیر

یکی از روش‌های هنجارگریزی و برجسته‌سازی در سخن، جابه‌جایی یا جهش ضمیر است که در شعر اخوان برای رعایت وزن شعر نیمایی، ضرورت‌های شعری و عوامل موسیقایی کلام بسیار استفاده شده‌است:

ـ «باز چشم او به رخش افتاد. اما وووای! دید

رخش زیبا، رخش غیرتمند، رخش بی‌مانند

با هزارش یادبود خوب خوابیده‌است» (همان، ب: ۲۸۳).

ـ «با کدامین خلعتش آیا بدل سازم؟

کم نه در سودا ضرر باشد» (همان: ۱۲۴).

ـ «سپرده با خیالی دل

نه‌ش از آسودگی آرامش حاصل

نه‌ش از پیمودن دریا و کوه و دشت و دامن‌ها» (همان، ۱۳۸۶، الف: ۱۵).

جابه جایی ضمیر متصل «ش» و کاربرد آن پس از حرف نفی، زبان را برجسته ساخته‌است.

٤ـ۱ـ۳. تقدیم فعل بر ارکان جمله

مقدم آوردن فعل بر سایر ارکان جمله، یکی از تمهیدات شاعران معاصر برای نزدیکی به زبان گفتار است، ضمن آنکه با این ترفند فراهنجاری، فعل در جمله برجسته می‌شود و القای مفهوم آن با تکیه و تأکید بیشتری صورت می‌گیرد:

ـ «آبیاری می‌کنم اندوه‌زار خاطر خود را

زان زلال تلخ شورانگیز» (همان، ۱۳۸۷، الف: ۴۰).

ـ «نگه می‌کرد غار تیره با خمیازهٔ جاوید» (همان، ۱۳۸۶، ب: ۵۴).

ـ «می‌اندیشید که نبایستی بیندیشد

چشم‌ها را بست و دگر تا مدتی چیزی نیندیشید» (همان: ۲۸۵).

٤ـ۱ـ٤. کاربرد ساخت‌های فعل به جای یکدیگر

کاربرد فعلی به جای فعل دیگر، هرچند ظاهر کلام را غریب می‌کند، اما اگر با دقت و هوشمندی همراه نباشد، به بافت طبیعی زبان آسیب می‌رساند:

ـ «هر طرف می‌سوزد این آتش

پرده‌ها و فرش‌ها را تارشان با پود» (همان: ۸۴).

کاربرد فعل‌های گذرا و ناگذرا «می‌سوزاند» و «می‌سوزد»/ «بپوشد» و «بپوشاند»

ـ «زمستان گو بپوشد شهر را در سایه‌های تیره و سردش» (همان، الف: ۷۴).

٤ـ۱ـ۵. تقدیم مضافٌ‌إلیه ضمیری بر صفت

در سازه‌های اضافی وابسته‌ای، صفت پیش از مضافٌ‌إلیه می‌آید، اما در گونهٔ فراهنجاری آن، مضافٌ‌إلیه را در صورت ضمیر بودن بر صفت مقدم کرده‌اند. خلق چنین ساختمانی در راستای برآورده شدن سه هدف است:

۱ـ تأکید و برجسته نمودن صفت و تحکیم مالکیت در مقابل مضافٌ‌إلیه.

۲ـ اشباع موسیقی کلام.

۳ـ ایجاز در لفظ و معنا.

این ساخت از ابداعات نیماست که از سوی بیشترین شاگردان او استقبال شده‌است (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۹۴).

«ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم

تا که هیچستان نُه‌توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز

غرش زهره‌داران کوس‌هامان، سهم

پرش خارا شکاف تیرهامان، تند نیک بگشاییم» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۸۲).

این پاره از شعر اخوان از محکم‌ترین و خوش‌آهنگ‌ترین قطعات اوست. آنچه به این بافت استحکام و عظمت بخشیده، جابه‌جایی مضافٌ‌إلیه و صفت است، تأکید و تکیه‌ای که در صفت‌های پایان مصراع‌ها نهفته است و نیز تکمیل موسیقی با طنین و ضرب‌آهنگ حاصل شده‌است، از این تأکید به تجسم و تصویرگری فضای میدان برای خواننده می‌انجامد. استفادهٔ هنرمندانه از این ساخت، یکی از ویژگی‌های سبکی اخوان است:

ـ «این سپاه را سردار

با پیام‌هایش، پاک

با نجابتی، قدسی...» (همان، ۱۳۸۶، الف: ۹۲).

٤ـ١ـ٦. فاصلهٔ بین صفت و موصوف

این شیوه نیز از ابداعات نیما در قطعهٔ «روی بندرگاه» است. اخوان در عطا و لقا دربارهٔ این تجربهٔ نیما می‌گوید:

> «خیلی هم ساده و هم زیباست. بلاغتی بلیغ را متضمن است. از این ساده‌تر دیگر چه می‌خواهید؟ این شیوه ضمن برجسته کردن صفت تکیه و تأکید بر آن را نیز مد نظر دارد. این به سبب نقش ویژه‌ای است که صفت در میان مجموعهٔ عناصر نحوی بر عهده دارد» (علیپور، ۱۳۸۷: ۱۲۰).

ـ «بر درهٔ عمیق که پستوی جنگل است

لختی سکوت چیره شود، سرد و ترسناک» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ب: ۱۸۰).

ـ «همان بهرام ورجاوند

که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست

هزاران کار خواهدکرد نام‌آور

هزاران طرفه خواهد زاد از او بشکوه» (همان).

٤ـ۲. جابه‌جایی عناصر نحوی

دخالت شاعران امروز در قراردادهای دستوری و هنجارهای طبیعی زبان برای ایجاد ساخت‌های نحوی تازه و سرانجام، رسیدن به شعر ناب، گاه ازحد جابه‌جایی اجزا و ارکان جمله فراتر می‌رود، چندان که به تغییر هویت شاخصه‌های دستوری و کاربرد آن‌ها به جای یکدیگر منجر می‌شود. اگرچه در شعر گذشته نیز نمونه‌هایی از این تجربه‌ها به‌ندرت و به گونه‌ای اتفاقی رخ داده‌است، اما آنچه مطرح است اینکه تجربه‌ها در شعر امروز تعمدی و برای رسیدن به سبک زبانی خاص آزموده می‌شود (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۹۷).

٤ـ۲ـ۱. قید در جایگاه اسم

ـ «شرط‌هایی که بستم باز با هرگز» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۲۸۵).

ـ «لحظه‌ها مثل صف موران خواب‌آلود

با همیشه هم‌عنان می‌رفت» (همان: ۲۸۵).

اخوان «همیشه و هرگز» را که در زبان فارسی قید هستند، با دیدگاه تازه در جایگاه اسم قرار داده‌است و از استعداد تحول در این واژگان به عنوان ابزاری در راستای آشنایی‌زدایی از زبان سود برده‌است.

٤ـ۲ـ۲. قید در جایگاه صفت

ـ «آهای با توأم، دریچهٔ بیدار

از کوچهٔ همیشه‌ترین هرگز و هنوز

آهای با تو..... می‌شنوی؟» (همان: ۲۹۳).

قید همیشه مانند صفت با وند تصریفی «ترین» پیوند خورده، اما اخوان با قرار دادن دو قید «هرگز و هنوز» به عنوان موصوف این صفت به اوج رسانده‌است.

ـ «و با دیوار و سیمِ خار هرگز هیچ گه مسدود» (همان: ۱۰۹).

«هرگز و هیچ گه» با اضافه شدن به اسم، نقش صفت پذیرفته‌اند. این همان چیزی است که به عنوان بُرد واژه مطرح می‌شود. واژگان توانایی فراوانی دارند. کشف این توانایی‌ها به واسطهٔ دقت، استعداد وجسارت شاعر ممکن می‌گردد (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

٤ـ۲ـ۳. استفاده از صفت به جای اسم

از تجربه‌های مهم زبانی شعر امروز، جابه‌جایی واحدها و اجزای ساخت عبارت است. طبق قراردادها و قواعد دستوری زبان، صفت، وابستهٔ اسمی است که پس از آن می‌آید و آن را توصیف می‌کند، اما گاه به‌ضرورت با حذف کسره پیش از اسم قرار می‌گیرد و باز همان وظیفهٔ وصفی را دارد، اما در شعر امروز، با شیوه‌ای از جابه‌جایی اسم و صفت مواجه می‌شویم که کاملاً با آنچه ترکیب مقلوب خوانده می‌شود، متفاوت است. در این ساختار، صفتی که پیش از اسم می‌آید، وظیفهٔ توصیف اسم را ندارد، بلکه تمام بار معنایی ترکیب بر دوشش گذاشته می‌شود. این ساخت نحوی که ندرتاً در آثار شاعران کهن دیده شده، به عنوان یک بدعت موفق شاعرانه از سوی نیما و شاگردان او در سطحی گسترده مورد استفاده قرار گرفته‌است (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

ـ «این فصل فصل‌های نگارینم

سرد سکوت خود را بسراییم

پاییزم ای قناری غمگینم» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۴۶).

ـ «خالی هر لحظه را سرشار باید کرد از هستی» (همان، ۱۳۸۶، ج: ۱۳۵).

٤ـ۲ـ٤. استفاده از اسم به جای صفت

ـ «بی‌جدال و جنگ

ای به خون‌آغشتگان کوچیده زین تنگ‌آشیان ننگ» (همان، الف:۷۲).

در این بند، «ننگ» جانشین «ننگ‌آلوده» شده‌است.

٤ـ۳. بدعت درکاربرد عناصر نحوی

زبان باید توسعه یابد تا قادر باشد افق‌های در حال توسعهٔ شاعران را برتابد. تلاش و تقلای شاعران و خطر کردن در حوزهٔ زبان ناشی از همین دیدگاه است؛ تلاشی که نه از سَرِ ناچاری، بلکه با آگاهی و دانش انجام می‌پذیرد (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). کاربرد دو حرف پرسش برای یک جمله را می‌توان از این گونه بدعت دانست:

ـ «آیا چگونه باید باور کرد

این دست‌های این همه انسانی» (همان، ج: ۳۷).

۵. آشنایی‌زدایی معنایی

شاعر با به‌کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی، برجسته‌سازی ادبی می‌کند و «در زبان خودکار، هر واحد معنی‌دار زبان برحسب مؤلفه‌های معنایی خود و با توجه به قواعد ترکیب‌پذیری معنایی به هنگام هم‌نشینی با واحدهای دیگر، تابع محدودیت‌هایی در کاربرد است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۵).

حوزهٔ معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار، تابع محدودیت‌های خاص خود است. صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی هستند:

ـ «در کوچه‌های چه شب‌های بسیار،

تا ساحل سیمگون سحرگان رفتن

در کوچه‌های مه‌آلود بس گفت‌وگوها

بی‌هیچ از لذّت خواب گفتن» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۶۷).

در این شعر، شاعر «سحرگاه» را به «ساحل سیمگون» تشبیه می‌نماید که تشبیه بسیار بدیع و زیبایی است. اما در نوع دوم آشنایی‌زدایی معنایی، شاعر از آرایه‌ها کمک نمی‌گیرد، بلکه در خود کلام، مفهوم آشنایی‌زدایی و عادت‌ستیزی دیده می‌شود، وقتی اخوان می‌سراید:

ـ «باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست

داستان از میوه‌های سر به گردون‌سای اینک خفته در تابوت پَست خاک می‌گوید» (همان، ۱۳۸۶، ب: ۱۵۳).

زیبا دانستن «باغ بی‌برگی» که معمولاً در زبان فارسی نماد خزان است و چندان زیبا هم به نظر نمی‌رسد، از منظر شاعر، ایجاد نوعی عادت‌ستیزی و آشنایی‌زدایی در حوزهٔ معنایی است که بدون هیچ آرایه‌ای در شعر به وجود آمده‌است، ولی شاعر با بهره‌گیری از استفهام انکاری، زیبایی آن را دوچندان کرده‌است. در ادامهٔ همین شعر است که اخوان برخلاف عادت رایج که بهار را زیباترین و بهترین فصل سال به شمار می‌آورند، پاییز را پادشاه فصل‌ها می‌داند و می‌سراید:

ـ «جاودان بر اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن

پادشاه فصل‌ها پاییز» (همان).

۵ـ۱. تشبیه

تشبیه از دید زبان‌شناسی عبارت است از: «انتخاب دو نشانه از روی محور جانشینی، برحسب تشابه و ترکیب آن‌ها بر روی محور همنشینی» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۶). همچنین، «تخیل زبان را تازه و باطراوات می‌کند که این نکته با موضوع آشنایی‌زدایی از زبان و خلاف عادت نمودن آن به چشم خواننده ارتباط دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۶). علاوه بر این، کسانی که شعر را تجلی زندگی شاعر می‌دانند، تغییر ساختار زندگی معاصر، دید تازهٔ شاعران به جهان و پدیده‌ها را دلیل ناهماهنگی افکار و اعتقادات و نیز تجربه‌های شخصی شاعر معاصر با تصاویر کهنه و کلیشه‌ای ادبیات کهن می‌پندارند و به همین دلیل، آفرینش را امری ضروری برای شاعران نوپرداز می‌دانند (ر.ک؛ زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۲).

بنابراین، تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای تصویرسازی در شعر محسوب می‌شود و شاعران به کمک آن می‌توانند به توصیف یک پدیده بپردازند که حاصل همنشینی واژه‌هاست. راز زیبایی تشبیه در همانندی‌های پیش‌بینی‌نشده‌ای است که برای انسان کشف می‌کند. تشبیه ذهن انسان را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌سازد و این تلاش ذهنی، منشاء لذت هنری است. تشبیه‌های به‌کار رفته در اشعار نیمایی اخوان، گاهی گسترده و گاهی نیز بلیغ هستند که فهم آن‌ها به تلاش و کوشش ذهنی بیشتری نیازمند است.

اخوان در کاربرد تشبیه در اشعار نیمایی خود مانند نیما، شاعری سنّت‌شکن و نوگراست که درآفرینش تصاویر شعری خود در بیشتر موارد به آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی روی آورده‌است. تشبیه‌های او چنان مؤثر و زیبا در متن شعر به‌کار رفته‌اند که چون مغناطیسی سایر اجزای کلام را بر گرد خود جمع نموده‌اند؛ چنان‌که در بند زیر مشاهده می‌شود:

ـ «برکه چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی خفته باشد بود
بیشه چون نقشی
کاندر آن نقاش مرگ مادرش را گفته باشد بود
آسمان خاموش
همچو پیغامی که کس نشنفته باشد بود» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۱۱۱).

«اخوان شاعر حماسه، روایت و توصیف است. به همین دلیل، تشبیه در دستگاه تصویرگری او صنعت پایه قرار گرفته، اما آنچه سطح تصویری شعر او را غنی و پربار می‌کند، توجه او به دنیای گسترده و بااستعداد ادب و فرهنگ کلاسیک و دنیای زنده اطراف است که ماهرانه به هم پیوند خورده‌اند، در آن ناهمگونی دیده نمی‌شود. اصولاً تشبیهات اخوان، بدیع، زیبا و غریب هستند. کیفیت تشبیهات او بر آشنایی‌زدایی بنا شده‌است» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۳۸).

ـ «گرچه بیرون سرد و تیره بود همچون ترس
قهوه‌خانه گرم و روشن بود همچون شرم» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۷۵).

این ویژگی بارز تشبیهات اخوان است که در بیشتر آن‌ها، نکات آشنا و محسوس به امور ذهنی و معقول مانند شده‌است.

ـ «چشمی که خوش‌ترین خبر سرنوشت بود،

از آشیان سادهٔ روحی فرشته‌وار،

کز روشنی چو پنجره‌ای از بهشت بود،

خندید با ملامت، با مهر، با غرور» (همان، ب: ۱۱۴).

اگر یکی از هنرهای شاعران بزرگ را یافتن وجه شبه‌های جدید و کشف روابط پنهان بین اشیاء به شمار آوریم، بی‌تردید باید اخوان را در این زمینه شاعری بسیار بزرگ به شمار آورد. درخور تأمل است که «تشبیهات غریب ـ در مقابل تشبیهات مبتذل، یعنی کلیشه‌ای و تکراری ـ حاصل ذهن خلاق شاعران و مبیّن نوآوری ایشان است. هنرمندان از این طریق مدام به ابعاد جهان و حوزهٔ معناها می‌افزایند و جهان را متوسع و گسترده می‌کنند» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۴۲)؛ چنان‌که اخوان در بند زیر بین «آه» خود و «عفریته»، قرابت و نزدیکی و شباهت می‌یابد و می‌سراید:

ـ «آتشین بال و پَر و دوزخی و نامه سیاه،

جهد از دام دلم صد گله عفریتهٔ آه» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۲۹).

ـ «حریفا میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد» (همان، ۱۳۸۶، ب: ۱۰۸).

ذهن معتاد ادبیات «بید» را نماد لرزیدن می‌داند و از آن بهره می‌برد، اما شاعر با دیدگاهی نو، «موج» را جایگزین این مشبهٌ‌به تکراری کرده تا مفهوم ترس را از آن دور و محتوای خشم و خروش به آن ببخشد.

ـ «سرود کلبهٔ بی‌روزن شب

سرود برف و باران است امشب» (همان: ۳۴).

شاعر جامعهٔ پراختناق را به «کلبه‌ای بی‌روزن» تشبیه کرده که هیچ گونه راه نَفَس کشیدن و آزادی را برای ساکنان آن باقی نگذاشته‌است. روزنه‌ها و دریچه‌های امید و آزادی کلبه به وسیلهٔ شب فراگیر بسته شده‌است و تنها سرود و آوازی که به گوش جامعه می‌رسد، سرود برف و باران یا خبرهای ظلم و ستم رژیم می‌باشد.

۵ـ۲. استعاره

شاعر با استفاده از پدیده‌های زبانی استعاره در شعر خود، واژه یا جمله را در معنای غیرقراردادی آن به‌کار می‌برد و درک معنای قراردادی و غیرقراردادی آن‌ها را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد. زبان شعر بر تخیل استوار است و بزرگترین نیاز زبان شاعرانه، ابهام است. نیما بر این باور است که کارهای باعمق اساساً ابهام‌انگیز هستند و واژه‌ها در شعر به دلیل داشتن دلالت معنایی گوناگون سبب ابهام می‌گردند که این دلالت‌های معنایی، ناشی از معانی استعاری و مجازی آن‌هاست (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۳۰). اما این معانی بر اثر کثرت استعمال تبدیل به معانی قاموسی می‌شوند. تفاوت شاعر با غیرشاعر، جسارت در کاربرد واژه‌ها با دلالت‌های معنایی جدید، ضمن رعایت دو اصل زیبایی‌آفرینی و رسایی کلام است که بخش درخور توجهی از آشنایی‌زدایی معنایی را شامل می‌شود (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۰).

ـ «در کوچه‌های نجیب غزل‌ها که چشم تو می‌خواند» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۶۷).

«غزل خواندن چشم» استعاره از نگاه‌های عاشقانه است. استعاره، زبان را دیریاب و غریب می‌کند، اما شعر اخوان ساده و زودفهم است، به دلیل آنکه استعاره را در دستگاه تصویرگری صنعت پایه قرار نداده‌است و هر جا که محتوای کلام ایجاب می‌کند، در حد متعادل از آن بهره برده‌است.

ـ «وای بر من! بنگر چه شاباشی ترا می‌گویم؟! بشکنادم کلک حنطل پاش» (همان، ۱۳۸۶، ج: ۳۳۶).

«کلک حنطل پاش»، استعاره از قلم غمگین سراست.

در اینجا، پاره‌ای از استعاره‌های اسمی شاعر صرفاً نام برده می‌شوند:

ـ عنکبوت زرد: خورشید (ر.ک؛ همان: ۲۸۳).

ـ کلید گنج مروارید: لبخند (ر.ک؛ همان: ۸۴).

ـ خمیازهٔ کوه: غار (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۷، الف: ۲۳).

ـ خلط گندیده: زندگی (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۶، الف: ۱۰۲).

ـ تابوت ستبر ظلمت نُه‌توی ابراندود: آسمان (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۶، ب: ۱۰۹).

ـ مشرق چپق طلایی خود را * بر گوشهٔ لب نهاد، روشن کرد (ر.ک؛ همان، ۱۳۷۰: ۲۶۷).

«چپق طلایی» که استعاره ازخورشید است، ضمن آنکه زیبایی و برجستگی به کلّ شعر بخشیده، باعث ایجاد آشنایی‌زدایی درآن شده‌است، اما دریافت آن به سبب تناسب‌هایی که در کلام دارد، به‌آسانی صورت می‌پذیرد. در این‌گونه استعاره‌ها، بیشترین لذت ذهنی از تازگی و بدیع بودن ترکیب‌ها ناشی می‌شود، اما در پاره‌ای دیگر از استعاره‌ها، یافتن ارتباط بین معنای حقیقی و معنای مجازی به این آسانی صورت نمی‌گیرد. در این گونه استعاره‌ها، شاعر بیشتر به بیان اندیشه‌های اجتماعی خود می‌پردازد؛ چنان‌که در شعر زیر، شاعر از بیانی استعاری به منظور بیان افکار و اندیشه‌های اجتماعی خود بهره گرفته‌است:

ـ «آسمانش را گرفته تنگ در آغوش

ابر با آن پوستین سرد نمناکش

باغ بی‌برگی روز و شب تنهاست

با سکوت پاک غمناکش» (همان، ۱۳۸۶، ب: ۱۵۲).

در این بیت، شاعر بر گسترش و محکم شدن پایه‌های استبداد در ایران اشاره می‌کند. شب که نشان از جور و ستم حکام است، قرار است با تشدید ظلم طوفانی شود و سایهٔ نحس خود را افزونتر بگستراند. در این فضای ستم‌خیز، حتّی برف و باران نیز آلوده هستند و بر جوّ آلودهٔ جامعه می‌افزایند.

ـ «افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما

و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش

در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما افسوس» (همان، الف: ۴۷).

(بیدار، استعاره از شکفته).

۵ـ۳. تشخیص

تشخیص و جاندارانگاری، شیوه‌های بنیادین استعارهٔ مکنیه هستند. در واقع، «تشخیص در ادبیات کهن بیشتر به اضافه کردن یکی از اعضای انسان یا موجود جاندار دیگر به یک شیء مخصوص یا یک مفهوم ذهنی و غیرمحسوس حاصل می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰۰). اما اخوان برای انتقال مفاهیم ذهنی و عواطف خویش، محدود به شیوه‌های کهن نیست. زمستان به عنوان یک پدیده در این پاره از شعر، شخصیت و هیأتی انسانی یافته‌است؛ انسانی که با قدرت می‌تواند هر عملی را حتّی سیلی سخت زدن بر گوش دیگران انجام دهد.

ـ «حریفا گوش سرما برده‌است

این یادگار سیلی سخت زمستان است» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ب: ۱۰۹).

یکی از شگردهای تشخیص، خطاب است. این خطاب می‌تواند گونه‌های مختلفی داشته باشد که همهٔ آن‌ها از نظر درجهٔ شخصیت‌بخشی یکسان نیستند. شیوهٔ اخوان در این پاره از شعر، خطابی همراه با پرسش است که برجستگی کلام را بیشتر کرده‌است.

ـ «قاصدک! هان چه خبر آوری؟ از کجا وَز که خبر آوردی» (همان، ۱۳۸۷، الف: ۴۷).

۵ـ٤. مجاز

مجاز واژه‌ای است که در محور همنشینی کلام، به جای واژه‌ای دیگر به کار می‌رود و عموماً با گواهی قرینهٔ لفظی یا معنوی در کلام شناسایی می‌شود. مجاز در سخن با در

هم ریختن قراردادهای عادی معنایی، به گونه‌ای فراهنجاری معنایی می‌انجامد که در دیدگاه مباحث زیباشناسی قابل بررسی است (ر.ک؛ سلاجقه، ۱۳۸۷: ۷۲). اما به‌کارگیری مداوم واژه در معنای مجازی اندک‌اندک آن معنا را تبدیل به معنای حقیقی می‌کند. آفرینش مجازهای تازه باکشف علایق جدید و بدیع، فرایند آشنایی‌زدایی در محور معنایی کلام را دنبال دارد.

ـ نافشانده موی دخترکی ارمنی به روی

فرمانروا نه عدل نه بیداد، گرگ و میش» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ب: ۳۳).

در نمادهای رایج ادبیات، «روز» نماد «عدل»، و «شب و تاریکی» نماد «بیداد و ستم» هستند که معمولاً به جای واژهٔ عدل و بیداد از نمادهای آن یعنی «روز و شب» استفاده می‌شود. شاعر این رابطهٔ نمادین را به عنوان یک علاقه و پیوند در نظر گرفته، اما حرکتی برخلاف جریان رایج کلام دارد؛ چراکه به جای واژه‌های «روز» و «شب»، از «عدل» و «بیداد» استفاده کرده‌است.

۵ـ۵. کنایه

دخل و تصرف در محورهای همنشینی کلام، علاوه بر واژگان، جملات و عبارات را نیز در بر می‌گیرد. کنایات پرکاربرد و تکراری نیز نه تنها کلام را زیبا نمی‌کنند، بلکه آن را تا حد یک کلام تقلیدی پایین می‌آورند. پس شاعر می‌کوشد تا با آفرینش کنایات نو به سخن تازگی ببخشد.

ـ «تشنگان را بخار باید داد

دور شو دور، مرغ سقایک!» (همان: ۴۶).

بخار دادن: کنایه از امید واهی دادن است.

ـ «بی‌جدال و جنگ

ای به‌خون‌آغشتگان، کوچیده زین تنگ‌آشیان ننگ» (همان، الف: ۷۲).

«به‌خون‌آغشتگان» کنایه است از صفت، یعنی کشته‌شده و قربانی.

۵ـ٦. پارادوکس

تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند؛ یعنی عباراتی بیاورند که به لحاظ مفهوم، مغایر و منافی هم به شمار می‌آیند، اما در یک جا به هم می‌رسند. از نظر ظاهری ضدیت دارند، اما از نظر واقع و نفس‌الأمر وحدت، وحدتی ناشی از مبانی عرفانی و اعتقادی، بهره‌ور از تعابیر تشبیهی و کنایی (ر.ک؛ فشارکی، ۱۳۸۷: ۹۴). از دیدگاه روان‌شناسی، برای بی‌اعتبار کردن هر گونه استدلال در خِرَد منطقی و ردّ هر گونه نظام اندیشه‌مبنا، کافی است تناقضات آن آشکار شود، اما حاکمیت بلامنازع عدم اجتماع نقیضین، تنها در قلمرو اندیشه‌های خودآگاه جریان دارد و در عرصهٔ ناخودآگاه ذهن، قواعد دیگری حاکم است. فروید در تفسیر رؤیاها می‌نویسد شیوه‌ای که رؤیا در بیان مقولات، تضاد و تناقض دارد. واقعاً جالب است؛ تو گویی از کلمهٔ «نه» آگاه نیست، بلکه در این ماهر است که چیزهایی مباین و متناقض را در یک جا جمع کند و به صورت یک چیز واحد نشان دهد (ر.ک؛ مهرگان، ۱۳۷۷: ۳۱). شعر نیز همچون رؤیا توانایی اجتماع اضداد را دارد؛ چراکه «سروکار شعر با زبان است و زبان امری است بسیار پیچیده و دارای امکانات بی‌نهایت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۶۴).

ـ «از تهی سرشار جویبار لحظه‌ها جاری است

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۳۰).

از دیدگاه منطقی، از هر چیزی می‌توان سرشار بود، غیر از «تهی»، چون پذیرش یکی در حکم ردّ دیگری است، اما در عالم خیال شاعرانه، این تناقض پذیرفتنی است و زیبایی آن برخاسته از تناقض و موسیقی معنوی ناشی از آن است:

> «شاید معدودی از ما این نظر را می‌پذیرند که زبان شعر، زبان تناقض است و شاید تناقض سلاح مجازی است که شاعر می‌تواند آن را گاه‌گاه به کار برد و آن زبان متناسب و اجتناب‌ناپذیر از برای شعر اوست. این عالم است که حقایق مورد نظر او، محتاج زبانی مناسب و پیراسته از هر گونه نشانهٔ تناقض است» (دیچز، ۱۳۷۰: ۱۵۲).

اخوان در اشعار نیمایی خود، با این شیوه ترکیب‌های بسیار زیبایی را به وجود آورده‌است؛ مانند:

ـ «در مزارآباد شهر بی‌تپش

وای مرغی هم نمی‌آید به گوش» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۲۳).

ـ «مسکین دلم لرزان چون برگ از باد

با آتش پاشنده بر آن آب

خاموشی مرگش پُر از فریاد» (همان، ۱۳۸۶، الف: ۴۲).

ـ «قصه است این، قصهٔ درد است، شعر نیست

این عیار مهر و کین مرد و نامرد است

بی عیار و شعر محض خوب و خالی نیست

هیچ هم چون پوچ عالی نیست» (همان: ۲۷۷).

ـ «آسمانش را گرفته تنگ در آغوش

ابر، با آن پوستین سر نمناکش

باغ بی‌برگی روز و شب تنهاست

با سکوت پاک غمناکش

ساز او باران، سرودش باد، جامه‌اش شولای عریانی است» (همان، ب: ۱۶۶).

«شولای عریانی» نوعی پارادوکس و از مصادیق فراهنجاری است و اخوان با تصویرسازی، از فضای اختناق بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و خفقان حاکم بر جامعهٔ پهلوی در سال ۱۳۳۵ انتقاد می‌کند.

۵ـ۷. حس‌آمیزی

شعر در لایهٔ اولیهٔ خود، حاصل یافته‌ها و داشته‌های شاعر است. این یافته‌ها و داشته‌ها تنها از یک حس بهره نمی‌برند، بلکه شاعر برای بیان و انتقال این مفاهیم به خواننده، ترکیب‌ها و تعبیرهایی را می‌آفریند که از تمام حواس او متأثر شده‌است. رواج این شیوه در ادبیات معاصر، به تقلید از اروپاییان، به‌ویژه سورئالیست‌ها بود، اما استفادهٔ افراطی از آن در راستای رسیدن به زبان فراهنجاری و سبک شخصی، کارایی آن را تا حد یک کلیشه تقلیل داد و نمونه‌های بی‌مفهومی خلق شد که همیشه با عنوان «جیغ بنفش» تمسخر می‌شد. بعدها شاعری چون سپهری، امکانات بالقوّهٔ این عنصر، زبانی را به خدمت گرفت و با توانایی خویش رنگ و آهنگ دیگری به آن بخشید و آن را اساس سبک و خلاقیت شعری خود گردانید. حس‌آمیزی معمولاً باعث درنگ بر یک موضوع می‌شود و در ذات خود، نوعی هنجارگریزی دارد؛ چنان‌که وقتی اخوان می‌سراید، امروزه بهترین نمونه‌های حس‌آمیزی را می‌توان در اشعار او جستجو کرد (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۵۸).

ـ «با نوازش‌های لحن مرغکی بیداردل

بامدادان دور شد از چشم من جادوی خواب» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ب: ۲۷).

ـ «گویی شنیدم از نَفَس گرم این پیام

عطر نوازشی که دل از یاد برده بود» (همان: ۱۱۵).

«شنیدن» که به حس شنوایی مربوط است، با «عطر» که ویژهٔ حس بویایی است، به هم آمیخته شده‌اند و این آمیختگی دو حس ناهمگون، خودبه‌خود نوعی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی پدید آورده که باعث برجستگی کلام او شده‌است. نمونه‌های دیگر:

ـ «من غنج دلش را می‌شنیدم خوب» (همان، ۱۳۷۰: ۱۱۰).

ـ «نمی‌خواهند بوی بدبختی شنیدن» (همان: ۲۷۸).

ـ «سبزخطان و عزیزانی که الواح سِحر را سرخ‌رو کردند

آن کبوترها که زد در خونشان پرپر

سربی سرد سپیده‌دم» (همان، ۱۳۸۶، الف: ۷۲).

ـ «با تو لیک ای عطر سبز سایه‌پرورد...

تا حریم سایه‌های سبز، تا بهار سبزه‌های عطر» (همان: ۷۰).

٦. آشنایی‌زدایی سبکی

به‌کارگیری سبک‌های مختلف ادبی در یک شعر واحد، مثلاً ترکیب فخامت سبک خراسانی با لطافت سبک عراقی، آمیزش سبک نوشتاری با زبان گفتار، آمیزش حوزه‌های مختلف زبان یا نوع بیان با یکدیگر، رسمی و محاوره طنز و جدی، زبان شاعر با زبان راوی، گفتاری، نوشتاری و... نیز شاخه‌ای از فراهنجاری است که در دو سطح واژگانی و رویکردی‌های بیانی قابل بررسی است:

> «آمیزش دو یا چند سبک ادبی یا شیوهٔ بیان با یکدیگر بدیهی است. این خلاف‌آمد عادت که شیوهٔ بیان را از ایستایی نجات می‌دهد و با تغییر عادت ذهنی به یک شیوهٔ خاص، سخن را برای او گیرا و دلچسب می‌کند. اگر با فضاسازی متناسب صورت نپذیرد، نه تنها زبان نیست، بلکه افق شعرا را میان جدّ و تفنن محدود می‌کند. این هنجار باید در شعر به اعتلای موسیقی و القای بهتر درونمایه کمک کند» (سنگری، ۱۳۷۷: ۶).

چراکه «هماهنگی کلمات و زیبایی آن‌ها و توازن جملات، وسیله‌ساز انفعالات ذهنی خواننده است؛ یعنی زمینهٔ ذهنی او را بی‌آنکه هشیار شود، می‌چیند و همچون نیایش یا موسیقی یا رقص، عواطف و احساس را نظم و نسق می‌دهد» (سارتر، ۱۳۷۹: ۴۵).

٦ـ١. استفاده از واژگان، ترکیبات و اصطلاحات محاوره‌ای یا گویشی

گراهام هوف عقیده دارد که «در هر دوره، منبع اصلی حیات در زبان شاعرانه، کلام واقعی آن دوره است که مجموعه‌ای است از ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات عامیانه و زبان روزمره، فصاحت و اقتباس آگاهانه و ابداعات افراد متفکر و اندیشمند» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۱۵). رشته‌هایی که شاعر را به مردم ارتباط می‌دهد، باید چنان محکم باشد که بتواند ظریف‌ترین احساسات و سخت‌ترین تجربه‌ها را منتقل کند. مهم‌ترین رشتهٔ پیوند شاعر با

مردم، استفاده از زبانی است که مردم با آن سخن می‌گویند. شاعر باید با زبان جاری جامعه به عنوان یک واقعیت روبه‌رو شود و به پاره‌ای از اجزا و عناصر آن اجازهٔ عبور به مرزهای احساس خویش را بدهد. وقتی قرار باشد شعر به میان جامعه و مردم بیاید، باید اصطلاحات، واژگان و سبک گفتار آن‌ها را نیز داشته باشد (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۳۷۰).

٦ـ۱ـ۱. واژگان محاوره‌ای

٦ـ۱ـ۱ـ۱. اسم

کاربرد واژگان محاوره‌ای «جَنَم»، «دَم»، «پوز»، «بی‌بخار» و «تیپا» در نمونه‌های زیر از مصادیق کاربرد کلمات محاوره‌ای در شعر اخوان است.

ـ «استخوان قرص تنی، پیکرهٔ جهد و جهاد تن بهل، کز جنم و جان جدا بود، جلال» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۳۲۵).

ـ «دم پوز نسیم گند و گردآلودتان دروازه‌ی از تور

که با مشک و عبیر آغشته بیاویزید» (همان: ۳۳).

ـ «بر بخار بی‌بخاران روی شیشهٔ در» (همان: ۹۱).

ـ «منم سنگ تیپاخوردهٔ رنجور

منم دشنام پَست آفرینش، نغمهٔ ناجور» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ب: ۱۰۸).

٦ـ۱ـ۱ـ۲. فعل

همین طور است کاربرد افعال عامیانهٔ «قوز کردن» و «گپ زدن»:

ـ «قوز کرده، سر به جیب پوستین خود فرو برده» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۹۰).

ـ «گپ زدن از آبیاری‌ها و از پیوندها کافی است» (همان، الف: ۹۸).

بسیاری از مواردی که در سخن اخوان ثالث با عنوان آشنایی‌زدایی سبکی به چشم می‌خورد، کاربرد واژگان زبان محاوره در ضمن زبان معیار است.

٦ـ۱ـ۱ـ۳. ترکیب‌ها و تعبیرهای کنایی

«استفاده از تعبیرهای کنایی و روزمرهٔ عامیانه، که گاه رگه‌هایی از طنز یا مفاهیم ضمنی را نیز در خود دارند، همزمان با دمیدن روح مردمی بودن در شعر، شاعر را به القای سریع‌تر احساس در قالب ساده‌ترین ساختار زبان یاری می‌کند» (ر.ک؛ علیپور، ۱۳۸۷: ۳۴۷).

* چیزی از کیسهٔ کسی رفتن: از دست دادن:

ـ «تا از کیسه نان نرفته تماشا کنید خوب

در آسمان شب

پرواز آفتاب را» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۶۵۳).

* دم کسی گرم بودن: به سلامت بودن:

ـ «هوا بس ناجوانمردانه سرد است.... آی!

دمت گرم و سرت خوش باد

سلامم را تو پاسخ گوی

در بگشای» (همان، ب: ۱۰۸).

٦ـ۱ـ۲. واژگان گویشی

«وقتی قرار باشد جهان‌بینی شاعرانه و نگاه تازهٔ هنری برجهان شعر و هنر امروز حاکم باشد، پس هر واژه‌ای در زبان نیز باید این فرصت را بیابد که وارد فضای شعر شود، حتّی واژگان محلّی و بومی» (علیپور، ۱۳۸۷: ۳۵۱). استفاده از این قبیل واژگان، «صمیمیتی در شعر می‌آفریند که شاید واژگان زبان هنجار توانایی آن را نداشته باشد» (سنگری، ۱۳۷۷: ۷). نیما در این زمینه می‌گوید: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها، درخت‌ها، گیاه‌ها، هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها» (یوشیج، ۱۳۶۳: ۷۳). این دیدگاه نیما در میان شاعران امروز بی‌پاسخ نمانده و با اقبال خوبی روبه‌رو شده که حاصل آن احیای نمادها و تمثیل‌های بومی‌ـ فرهنگی اقوام مختلف است، هرچند در شعر اخوان

بسامد بالایی ندارد. اما در اشعار نیمایی، خود از این شیوه برای هرچه برجسته‌تر نمودن کلام خود بهره گرفته است؛ همانند:

ـ «چون صد سبو سبزنا

مژدهٔ صد بهاری» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۵۱).

* سبزنا در گویش خراسانی به معنی سبزه است.

ـ «مرد را بینم که پای پرپری در دست

با صفیر آشنای سوت

سوی بام خویش خواند تا نشاندشان» (همان، ۱۳۸۷، الف: ۶۴).

* پرپری در گویش محلّی خراسانی کبوتر ماده‌ای است که برای نشاندن دیگر کبوترها از آن استفاده می‌کنند.

ـ «می‌اندازیم زورق‌های خود را چون کُل بادام» (همان، ۱۳۸۶، ب: ۱۶۰).

* کُل: پوست در گویش یزدی.

٦ـ۲. رویکردهای گوناگون بیانی و سبکی

گاه شاعر به مقتضای موقعیت و به تناسب فضای کلّی شعر از زبان و شیوهٔ بیان خاص خود، به شیوهٔ بیانی متفاوت روی می‌آورد که این رویکرد یکنواختی بیان را به هم ریخته، توجه بیشتر خواننده را جلب می‌کند. تنوع سبک‌های ادبی و گوناگونی شیوه‌های بیان، گسترهٔ وسیعی را در اختیار شاعران قرار می‌دهد.

٦ـ۲ـ۱. ترکیب زبان رسمی و محاوره

ـ «مثل اینکه اولین بار است می‌بیند

بعد از آن تا مدتی تا دیر

بال و رویش را

هی نوازش کرد، هی بویید، هی بوسید

رو به یال و چشم او مالید» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۸۵).

اخوان از این شیوه‌های فراهنجاری سبکی (یعنی آمیختن زبان رسمی و محاوره،) فراوان استفاده می‌کند که از بهترین نمونه‌های آن، دو شعر «کتیبه و زمستان» است و به سبب طولانی شدن بحث، از ذکر مثال‌های آن خودداری می‌شود.

٦ـ۲ـ۲. ترکیب زبان سادهٔ امروز و شیوهٔ بیان کهن

بهترین نمونه‌های این شیوه در دو شعر «مرد و مرکب» و «پیوندها و باغ» اخوان دیده می‌شود که در آن‌ها، زبان خراسانی و زبان متداول امروز پابه‌پای هم در جادهٔ مصراع‌ها حرکت می‌کنند (ر.ک؛ حقوقی، ۱۳۸۵: ۳۱).

٦ـ۲ـ۳. ترکیب زبان رسمی و گویش محلی

ـ «گاهی که بیند زخمه‌ای دمساز و باشد پنجه‌ای هم‌درد

خواند رثای عهد

و آیین عزیزش را غمگین و آهسته

اینک چگوری لحظه‌ای خاموش می‌ماند

و آنگاه می‌خواند

شو تا به شوگیر ای خدا بر کوهساران

می‌باره بارون، ای خدا می‌باره بارون...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، الف: ۵۹).

ـ «من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم

باز است، اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست

از کیست؟!

تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد» (همان: ۴۱).

٦ـ۳. روایت

یکی از مهم‌ترین زمینه‌های ایجاد فراهنجاری سبکی، اشعار روایی است. روایت وقتی با توصیف یا گفتگو همراه شود، فاصله‌ای بین راوی و شاعر ایجاد می‌کند. این فاصله با ایجاد تغییر در محور قراردادی زبان به نوعی فراهنجاری می‌انجامد که درخدمت برجسته‌سازی هنری زبان قرار می‌گیرد. توصیف یا گفتگو روایت را تبدیل به داستان‌واره‌ای می‌کند و کلام را به سمت نوعی گفتار نمایشی سوق می‌دهد (ر.ک؛ سلاجقه، ۱۳۸۷: ۹۰).

٦ـ۳ـ۱. روایت و توصیف

ـ «دو تا کفتر نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهنسالی

که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی‌پیکر

دو دلجو مهربان با هم

دو غمگین، قصه‌گوی غصه‌های هر دوان با هم...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، الف: ۱۶).

نمونه‌های روایت آمیخته با توصیف در شعرهای اخوان فراوان است. اصولاً شیوهٔ روایت‌گری اخوان بسیار بارز است. توصیف در پی‌رفت روایات، داستان‌گونه‌ای از آن‌ها ساخته که از بهترین نمونه‌های آن می‌توان به «خوان هشتم» و «آنگاه پس از تندر» اشاره کرد و «علاقهٔ شاعر راوی به توصیف می‌تواند ناشی از علاقهٔ او به *شاهنامه* باشد که توصیف یکی از محورهای اصلی آن است» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۴۸).

٦ـ۳ـ۲. روایت و گفتگو

عنصر گفتگو در روایت را در دو محور گفتگو با خویشتن و گفتگو با مخاطب آشکار یا نهان می‌توان بررسی کرد.

٦ـ۳ـ۲ـ۱. گفتگو با خویشتن

ـ «این شکسته‌چنگ بی‌قانون

رام چنگ، چنگی شوریده‌رنگ پیر

گاه گویی خواب می‌بیند

خویش را در بارگاه پرفروغ مهر

هان کجاست

پایتخت این کج‌آیین قرن دیوانه؟

با شبان روشنش چون روز» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷، الف: ۷۰).

روایت آغازشده در ادامه با پرسش و گفتگوی شاعر از خویش ادامه پیدا می‌کند که حاصل آن، آمیختن دو سبک بیان با یکدیگر است.

٦ـ۳ـ۲ـ۲. گفتگو با مخاطب پیدا و پنهان

ـ «ما که چندین سال با او هم‌قفس بودیم

در قفسمان، در همه احوال

هم‌نفس بودیم

از شما می‌پرسم این مردی است

که به او آن وصله‌ها چسبد؟

او که از بس حجب و کم‌رویی

در حضور کور هم حتّی نمی‌خسبد؟!» (همان، ۱۳۸۶، ج: ۷۱).

٦ـ٤. تکنیک فاصله‌گذاری

تکنیک فاصله‌گذاری از شگردهای تازه در آشنایی‌زدایی سبکی است که از طریق نوشتار یا استفاده از نشانهٔ اختصار اعمال می‌شود و به نوعی فراهنجاری می‌انجامد. از آنجا که این شیوه به طور عمده در شعر معاصر مطرح شده‌است، شیوه‌ای در خدمت «مدرنیسم» شعر نو به شمار می‌آید (ر.ک؛ سلاجقه، ۱۳۸۷: ۹۴).

فاصله‌گذاری نوشتاری یا فاصله‌گذاری از طریق نشانه‌های اختصاری، از دو منظر آشنایی‌زدایی سبکی و معنایی درخور بررسی است. این شگردی است که در ادبیات کهن، هیچ گاه به‌کار نرفته‌است. به‌علاوه، از نظر تقویت عنصر عاطفه و ایجاز کلام در محور معنایی نیز شایستهٔ بررسی است. در واقع، شاعر به کمک نشانه یا علامت‌ها، ادامهٔ مطلب را به خواننده واگذار می‌کند و ذهن او را در یک تعامل همدلانه به چالش می‌کشاند تا به مقتضای حال، سلیقه و خواست خود مطلب را به پایان ببرد (ر.ک؛ سلاجقه، ۱۳۸۷: ۹۵).

ـ «می‌کوشی که بر دل خلعت از لونی دگرپوشی؟

و اما لحظه‌ها... افسوس» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶، ج: ۱۰۷).

ـ «قصه بی‌شک راست می‌گوید

می‌توانست او اگر می‌خواست لیک...» (همان: ۸۷).

نتیجه‌گیری

از جمله کارکردهای زبان در حوزهٔ نقش‌های زبانی، کارکرد ادبی زبان است و از جملهٔ نقش‌های مبهم ادبی زبان، شعر یا شعریت نهفته در انواع گوناگون شکل‌های گفتاری و نوشتاری است. در مبحث زبان‌شناسی ارجاعی، در بررسی‌های هر واحد شعری، مبحث سیلان معنا و آزادی بی‌قید و شرط دال‌ها منجر به «آشنایی‌زدایی» در این نوع ادبی می‌شود و با دوری از هنجارگریزی در ساختار دلالتی شعر مطرح می‌شود. آشنایی‌زدایی و استفاده از ترکیب‌های بدیع، از شیوه‌های آفرینش ادبی است که اخوان ثالث از این هنر و توانایی ذاتی در شعر خود استفاده کرده‌است و با آفرینش ترکیب‌های

شگرف و دارای معانی ژرف و نیز با استفاده از محور همنشینی و جانشینی و فاصله‌گیری از زبان معیار، سبب نوعی ساختارشکنی در زبان شعر شده‌است. وی در اشعار خود فراوان از هنجارگریزی بهره گرفته‌است و از این رهگذر توانسته زبان خود را غنا و توسعه بخشد. آگاهی اخوان از این امکانات، عناصر و توانایی‌های بالقوّهٔ زبان و به‌کارگیری برخی از ذخیره‌های زبانی و این‌گونه ظرفیت‌ها و ساختارشکنی‌ها در زبان شعری، سبب ارتقای شعر وی در میان دیگر شاعران هم‌عصر خود شده‌است و جایگاه او را در مقایسه با بسیاری از آنان متمایز کرده‌است.

منابع

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۶). الف. ***از این اوستا***. تهران: زمستان.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶). ب. ***زمستان***. تهران: زمستان.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶). ج. ***سه کتاب***. تهران: زمستان.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷). الف. ***آخر شاهنامه***. تهران: زمستان.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷). ب. ***گزیدهٔ شعر اخوان***. انتخاب، تحلیل و تفسیر از محمد حقوقی. تهران: نگاه.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۰). ***در حیاط کوچک پاییز در زندان***. چ ۳. تهران: بزرگمهر.

احمدی، بابک. (۱۳۸۵). ***ساختار و تأویل متن***. چ ۸. تهران: نشر مرکز.

باقری، مهری. (۱۳۷۸). ***مقدمات زبان‌شناسی***. تهران: قطره.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). ***سفر در مه***. تهران: نگاه.

حقوقی، محمد. (۱۳۸۵). ***شعر زمان ما***. تهران: نگاه.

داد، سیما. (۱۳۹۰). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چ ۵. تهران: مروارید.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۰). ***شیوه‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۴). ***چشم‌انداز شعر معاصر***. تهران: ثالث.

سلاجقه، پروین. (۱۳۸۷). ***امیرزادهٔ کاشی‌ها***. تهران: مروارید.

سنگری، محمدرضا. (۱۳۷۷). «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر». ***آموزش زبان و ادب فارسی***. س ۱۶. ش ۶۴.

سارتر، ژان پل. (۱۳۵۶). ***ادبیات چیست***. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. تهران: زمان.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات***. چ ۱. تهران: سخن.
ـــــــــــــــــــ . (۱۳۸۵). ***موسیقی شعر***. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). ***نقد ادبی***. چ ۹. تهران: فردوس.
شیری، علی‌اکبر. (۱۳۸۰). «نقش آشنایی‌زدایی درآفرینش زبان ادبی». ***آموزش زبان وادب فارسی***. ش ۵۹. صص ۵۹ـ۷۱.
صفوی، کورش. (۱۳۹۰). ***از زبان شناسی به ادبیات***. چ ۳. ج ۱. تهران: سورهٔ مهر.
ـــــــــــــ . (۱۳۸۰). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. چ ۳. ج ۱. تهران: سورهٔ مهر.
علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)***. تهران: سمت.
علیپور، مصطفی. (۱۳۸۷). ***ساختار زبان شعر امروز***. تهران: فردوسی.
فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳). ***دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی***. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
فشارکی، محمد. (۱۳۸۷). ***نقد بدیع***. تهران: سمت.
مهرگان، آروین. (۱۳۷۷). ***دیالتیک نمادها***. تهران: فردا.
هوف، گراهام. (۱۳۶۵). ***گفتاری دربارهٔ نقد***. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر.
یوشیج، نیما. (۱۳۶۳). ***حرف‌های همسایه***. تهران: دنیا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی