Doi: 10.22059/jor.2019.206139.1381
شاپای الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸؛ شاپای چاپی (issn): ٤۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

بررسی و نقد صورتگرایانهٔ شعر خلیل مطران و سهراب سپهری از منظر هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی

علی صیادانی*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
علی رسولی**
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، تهران، ایران
علی خالقی***
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین، قزوین، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۰۳/۲٤، تاریخ تصویب: ۹٦/۰۲/۳۱، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۸)

چکیده

رویکردهای متن‌محور در بررسی متن ادبی اوایل قرن بیستم تحت تأثیر، دیدگاه‌های مبتنی بر زبان‌شناسی، شکل گرفتند. در این میان زبان‌شناسان روس و مکتب فرمالیسم روسی در تحول نقد ادبی قرن بیستم سهم بسزایی داشتند. به گونه‌ای که در تحلیل متن ادبی معتقد بودند که تمام چیزهای ارزشمند یک اثر در خودش نهفته است و عواملی مانند شرایط تاریخی ایجاد یک اثر ادبی، یا هدف از آن و زندگی شاعر در درجات بعدی اهمیت، قرار دارد. از آنجا که «آشنایی‌زدایی» ازمهم‌ترین اصطلاحات مکتب فرمالیسم است که مقصود از آن در حوزهٔ ادبیات، کار بردن شگردهای مختلف هنری است که زبان ادبی را برای مخاطبان، بیگانه می‌سازد، عادت‌های زبانی آنان را به هم می‌ریزد، و از این طریق مدت زمان ارتباط با متن و فرایند ادراک آن را طولانی‌تر و لذت بخش‌تر می‌نماید. و در گام بعدی فرمالیست‌ها اصطلاح «هنجارگریزی» را مطرح ساختند و مدّعی شدند که «آشنایی‌زدایی» در زبان شعر از طریق «هنجارگریزی»: یعنی عدول آگاهانه از زبان معیار و متعارف صورت می‌گیرد. پژوهش حاضر، سروده‌های دو شاعر معاصر عربی و فارسی یعنی خلیل مطران و سپهری را از نظرگاه نقد صورتگرایانه از منظر آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی که براساس مکتب فرانسوی ویلمن است مورد بررسی و نقد قرار می‌دهد؛ و از آنرو که شاخصهٔ اصلی شعر هر دو شاعر کاربست شگردهای یاد شده است، بررسی متن شعری این دو شاعر نشان از آن دارد که شعر سهراب؛ آب حیاتی در رگ سنّت‌هَای تکراری ادبیات بود و مبانی جدیدی برای علوم ادبی فارسی در پی داشت، امّا در مقایسه با سهراب، زبان شعریَ مطران، زبانی ورای زبان عادی و معمولی است، بلکه در کنار آشنایی‌زدایی از زبان مأنوس، جانب رسانگی را نیز رعایت کرده است، یعنی خواننده بعد از تأمل، معنی مکتوم را کشف می‌کند. در این جستار نگارندگان با روش توصیفی تحلیلی به پردازش داده‌ها می‌پردازند.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر فارسی و عربی، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، مطران، سپهری.

* نویسنده مسئول: E-mail: a.sayadani@azaruniv.ac.ir
** E-mail: a.rasouli1371@gmail.com
*** E-mail: khaleghi@gmail.com

۱- مقدمه

نخستین بار ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ میلادی در رساله‌ای با عنوان "هنر به مثابه تمهید" این اصطلاح را به کار گرفت. آنچه مشخصهٔ زبان ادبی است آن را از سایر انواع سخن متمایز می‌کند این است که زبان ادبی، زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد. زبان معمول در ادبیات و از طریق شگردهای شاعر یا نویسنده، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، مختصر و گاهی وارونه می‌شود و درنتیجه این شگردها، زبان معمول به زبانی تازه و غریب مبدّل می‌شود و به دنبال آن، دنیایی که این زبان به تصویر می‌کشد برای مخاطب، دنیایی متفاوت از آنچه به آن عادت کرده است خواهد بود. (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ٤٦) تکرار و کثرت استعمال علاوه بر کاستن از نیروی رسانگی و انتقال معنی، از میزان جذابیت هر اثر ادبی و هنری نیز می‌کاهد. به اعتقاد صورت‌گران کار هنر این است که مضامین مکرّر را به گونه‌ای نو عرضه نماید و به عبارتی دست به «آشنایی‌زدایی» بزند. که بخش اعظم این اصل به مطالعات قرن بیستم بازمی‌گردد و در آثار بزرگانی چون شکلوفسکی (۱۹۸٤م)، یاکوبسن (۱۹۸۲م) خودنمایی می‌کند. همچنین رگه‌های این نظریه در افکار پیشینیان نیز مشهود است. هنگامی که شارحان آثار ارسطو از اصطلاح «تغییر» نزد او سخن می‌رانند و یا فلاسفه‌ای چون: ابن‌سینا، ابن‌رشد، و فارابی اصطلاح «محاکاة» را در مقابل تغییر قرار می‌دهند، به نوعی آشنایی‌زدایی را در ذهن تداعی می‌کنند. علاوه بر این در میان بزرگان زبان و ادبیات عربی نیز آنچه با عنوان: عدول، مجاز، توسّع و شجاعة العربیهٔ نزد اندیشمندانی چون: سیبویه (ت: ۱۸۰ق)، جاحظ (ت: ۲۵۵ق)، ابن جنی (ت: ۳۹۲ق)، و عبدالقاهر جرجانی (ت: ٤۷۱ق) «خصوصاً در بحثی که از «معنی المعنی» پیش می‌کشد نکاتی را که مطرح می‌سازد با آشنایی زدایی فرمالیست‌ها بیگانه نیست» و ... دیده می‌شود، همگی به نوعی انحراف و درهم شکستن اسلوب‌های بیانی مألوف را نشان می‌دهند. مسئله بسیار مهمّی که غالباً از آن غفلت می‌شود، اختلاف ظریفی است که بین نظر شکلوفسکی و آشنایی‌زدایی که یکی از فنون ادبی است که اوّلین بار در مکتب شکل‌گرایان (فرمالیست‌های روس)، از دیدگاه یاکوبسن و یوری تینیانوف مطرح شد. «آشنایی‌زدایی برخلاف شکلوفسکی که تمهیدات ادبی را قطعی و تغییرناپذیر می‌دانست که به خودی خود عامل آشنایی‌زدایی است، فرمالیست‌های متأخر (مانند یاکوبسن[۲] و تینیانوف[۳]) بر آن بودند که تمهیدات ادبی، پویا و تغییرپذیر است. یاکوبسن (آن را عنصر غالب می‌خواند) و تینیانوف (در بخشی که با عنوان عملکردی که طی دوره‌های ادبی مختلف می‌یابد، نقشی آشنایی‌زدایانه پیدا می‌کند؛ به عبارت دیگر، مفهوم آشنایی‌زدایی در مکتب پراگ[٤] امری، درون

متنی قلمداد می‌شود و صحبت از آشنایی‌زدایی در ادبیات به میان می‌آید (به گونه‌ای که نویسنده یا هنرمند در اثر خود به گونه‌ای نامعمول به اشیاء می‌نگرد و بدین ترتیب سعی برآن دارد تا نگاهی نو به اطراف خود بیندازد). به عقیدهٔ آنان، تمهیدات ادبی، خود، پس از مدّتی به صورت مألوف و آشنا در می‌آید، به طوری که در ایفای آن از تأثیر اصلی اولیه عاجز می‌مانند. اینجاست که باید از خود تمهیدات ادبی نیز آشنایی‌زدایی شود و تمهیدی خاصّ، عملکردی جدید بیابد تا قادر به القای تأثیر اولیه باشد (مقدادی، ١٣٧٨: ٢٦). بنابراین آشنایی‌زدایی مفهومی وسیع می‌یابد و باید با دو مبنا سنجیده شود: یکی نسبت به زبان معیار و آن دیگر نسبت به خود زبان ادبی؛ برای مثال: اگر شاعری در دوره ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید مثلاً غزلی مانند حافظ نسبت به زبان معیار، نوعی از آشنایی‌زدایی را دارد، زیرا هم قاعده افزایی (مانند وزن، قافیه و موسیقی سنّتی شعر) در آن صورت گرفته و هم هنجارگریزی (مانند صور خیال و...) دارد، اما نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زادیی است، زیرا تکرار قالب، وزن تشبیه‌ها، استعاره‌ها و ... باعث نوعی یک‌نواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آنان طنینی نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار ارزش زیبایی‌شناختی خود را از دست داده و انگار دلالت مستقیم به مدلول را یافته‌اند. به عقیدهٔ موکاروفسکی – از نظریه‌پردازان مکتب پراگ– مهم‌ترین آشنایی‌زدایی «برجسته‌سازی» است که همان به کارگیری عناصر زبان، به گونه‌ای که شیوه بیان جلب‌نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل خودکاری زبان، غیرخودکاری باشد، و حالَ آنکه عبدالقاهر جرجانی اصالت را به الفاظ می‌دهد و معانی را «مطروحهٔ فی الطریق» می‌داند گویا به «شیوهٔ بیان» تاکید می‌کند و نه صرفاً نفس معانی (جرجانی، ١٩٥٤: ٣٧٤). گاه افراد جامعه از «تخیل» به شکل‌های مختلف و ناآگاهانه استفاده می‌کنند مانند: استفاده از مجاز، کنایه، تشبیه، استعاره که نشان از آن است که ظاهر کلام را نمی‌توان نادیده گرفت.

آنچه در این مقاله بدان پرداخته می‌شود بررسی تطبیقی دو ادبیات معاصر فارسی و عربی با دو فرهنگ متفاوت، و بنابر مکتب فرانسوی بدان پرداخته می‌شود، و براساس آراء ویلمن[1] که نخستین بار در سخنرانی‌های خود در سال ١٨٢٨م اصطلاح ادبیات تطبیقی را به کار برده است. امّا بنابر عقیدهٔ تمام تطبیق‌گران و معاصرانش که از آن سخن می‌گفتند «شیوه و روش علمی مشخص و معینی نداشت و در واقع، فقط نوعی مقایسه بین شاعران ممالک مختلف بود»

1- A. Villemain

(زرین کوب، ۱۳۷٤: ۱۸۱). چرا که ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن، مقایسه صرف دو یا چند اثر ادبی نیست، بلکه مقایسه از دیدگاه این مکتب، نقطهٔ آغاز و عمل لازمی است که امکان درک شباهت‌ها و یا تفاوت‌های موجود در بین آثار ادبی را فراهم می‌نماید. به دیگر سخن هدف، در مکتب فوق- علی رغم برداشت عدّه‌ای- تطبیق با مقایسه نیست. تطبیق صرفاً وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی والاتر که همان تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است. و حال پاسخ به این پرسش‌های بنیادین است که آشنایی‌زدایی در شعر سهراب سپهری و خلیل مطران چیست و چگونه می‌توان از آن بهره گرفت؟ و سپهری و مطران تا چه اندازه و به چه شیوه‌ای از این شگرد هنری یاری جسته‌اند؟ و در چه مواردی این دو شاعر با هم اشتراک و افتراق داشته‌اند؟ و حال با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوا، ضمن ارائه محورهای کاربردی و مصداق‌های آن در شعر دو شاعر از دو فرهنگ متفاوت، که یکی با عقایدی رمانتیکی و دیگری دارای افکار سمبلیک به این پرسش‌ها پرداخته می‌شود. و درباره نظریه ادبی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی و انواع آن در سطوح تحلیل آوایی و واژگانی در شعرشان سخن گفته می‌شود تا گوشه‌ای از زیبایی اشعار این دو شاعر از این رهگذر بر ما نمایان شود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در ادب عربی و فارسی نوشته‌های فراوانی دربارهٔ نظریهِ نقد صورتگرایی از منظر آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی انتشار یافته که بی‌تردید یکی از مهمّ‌ترین آن‌ها کتاب الإنزیاح فی التراث النقدی و البلاغی تألیف احمد محمد ویس، که به صورت کلّی به این موضوع پرداخته است، و کتاب موسیقی شعر (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸) که دکتر شفیعی کدکنی، آشنایی‌زدایی را یکی از وجوه رستاخیز کلمات در محور زبان‌شناسی معرّفی می‌کند مبنی بر اینکه کلمات در هنجار عادی مرده‌اند و این هنر شاعر است که به این کلمات مرده جان می‌بخشد که باعث لذّت ادبی می‌شود، که حقّ اثر را به طور کامل ایفا کرده است، امّا مقالاتی که در این زمینه نوشته شده باشد، مقاله‌ای با عنوان «سهراب سپهری، اندیشه عادت ستیز، شعری هنجار گریز، بررسی سه دفتر شعر صدای پای آب، مسافر، حجم سبز» شماره ۲۳، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، توسط دکتر مسعود روحانی و محمد فیاضی و «واژه‌ها را باید شست بررسی آشنایی‌زدایی در اشعار سهراب سپهری» شماره ۵، مجله تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، توسط مریم مرادی که در زمینه آشنایی‌زدایی در اشعار سپهری و در

زمینهٔ هنجارگریزی شعر سهراب سخنی به میان نرانده است. و مقالهٔ «آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر» شماره ۲، فصل‌نامهٔ ادب عربی، دانشگاه تهران، توسط غلامعباس رضایی و همکاران، و «نقد گرانیگاهی (روشی برای نقد فرمالیستی شعر)» که مبانی نظری و نقد فرمالیستی شعر را از دیدگاه فرمالیست‌های روسی و همچنین آمریکایی یا اصحاب نقدنو باز می‌کاود و در شماره۳، فصل‌نامه نقد ادبی دانشگاه کاشان، توسط علیرضا فولادی، و «بررسی عقاید شکلوفسکی در اشعار سهراب سپهری و توماس استرن الیوت» شماره۱۸، فصل‌نامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، دانشگاه جیرفت، توسط مهدی ممتحن و همکاران، منتشر شده است، هر چند در زمینه آشنایی‌زدایی و نقد فرمالیستی اشعار سپهری کتاب و مقالاتی نوشته شده است و نگارنده برآن است تا نگاه جامع‌تر و کامل‌تری ارائه کند و ابهاماتی چند – در حدّ توان خود– برطرف سازد، ولی در مورد نقد صورت‌گرایانه از منظر آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در شعر مطران کمتر تحقیقی صورت گرفته است لذا این مقاله در راستای پرداختن به این موضوع تحریر گشته، چرا که منتقدان صورت‌گرا معتقدند از طریق «شکل» و «عناصر صوری» می‌توان به کشف معنا دست یافت و به «دریافت متن» رسید. و قبل از پردازش موضوع اصلی مقاله، مسئلهٔ اساسی این است آیا در شعر سپهری و خلیل مطران نمودی از آشنایی زدایی و هنجارگریزی دیده می‌شود و کدام یک از شیوه‌ها بیشتر در آن اتّخاذ شده است.

۳- شناخت‌نامهٔ سهراب سپهری و خلیل مطران

سپهری جزو شاعرانی است که زبان خاصّی دارد و برای درک شعرش، علاوه بر ادراک ادبی، به ادراک زبانی هم باید مسلّح بود، سپهری، شاعر و نقّاش معاصر ایران در ۱۵ مهر ۱۳۰۷ در کاشان پا به عرصه حیات گذاشت و در ۱۳ اردیبهشت ۱۳۵۹ در تهران درگذشت. او در سال ۱۳۳۰ نخستین مجموعهٔ شعر نیمایی خود را به نام "مرگ" منتشر کرد. در سال ۱۳۳۲ از دانشکده هنرهای زیبا فارغ‌التحصیل شد و به دریافت نشان درجهٔ اوّل علمی نیز نائل آمد و در همین سال در چند نمایشگاه نقّاشی در تهران شرکت کرد، و نیز دومین مجموعه اشعار خود را باعنوان"رنگ زندگی خواب‌ها" منتشر کرد. آنگاه به تأسیس کارگاه نقاشی، همّت گماشت. در مهر ١٣٣٤ ترجمه اشعار او به چاپ رسید، شعرش، ملوّن و خواننده را به افق‌های تازه می‌کشاند، که آثارش پر از صور خیال و تعبیرات بدیع است که با وجود زیبایی ظاهری و تصویرهای بدیع و رنگارنگ، ازجریان‌های زمان خود نیز به دور نبوده است، چرا که در

اشعارش، نقد و پیام اجتماعی تصویری آشکاری از خود نشان نمی‌دهد. و بـه طـور کلـی و در بُعدی وسیع اشعارش، نگران انسان و سرنوشت اوست. و حیـات تـازه‌ای را در رگ تـشبیهات تکراری و خسته‌کننده‌ای که ویژگی شعریت و ماندگاری را از کلام گرفته بودند جاری می‌کنـد (شافعی، ۱۳۸۰: ٥٠٦) خلیل مطران در سال ۱۸۷۱در بعلبک دیده به جهان گشود و تحـصیلات خود را نزد برادران، خلیل و ابراهیم الیازجی در بیروت به پایان رساند کـه زبـان‌هـای ترکـی و فرانسوی را در آنجا فراگرفت که پس از دو سال اقامت در پاریس به مصر بازگشت و در آنجـا مجله «المجلهٔ المصریهٔ» و روزنامه «الجوائب المـصریهٔ» را منتـشر سـاخت (الفـاخوری، ۱۳۷۷: ۱۰۱۷-۱۰۳۲.) مطران بعد از مدّتی روزنامه‌نگاری را رها کرد و به سرودن شعر، بـه خـصوص در زمینه وصف، مدح و رثا پرداخت، و منفلوطی به او لقـب ابـن الرومـی داده بـود ودر میـان شاعران معاصر به شاعر القطرین به جهت (مصر و لبنان) و شاعر الاقطار العربیهٔ ملقّب گردید و نمایشنامه‌هایی از ویکتور هوگو، شکسپیر و راسین را به عربی برگردانده است، و دیوان شـعری او به نام دیوان الخلیل در چهار جلد منتشر شده است، و سرانجام بـه سـال ۱۹٤۹در قـاهره در گذشت (طهرانی، ۱۳۸۳: ۲۸) زندگی خلیل مطران را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: نخست: دورهٔ اوّل از آغاز تا استقرار او در مصر یعنی ۱۸۷۲ تا ۱۸۹۱ میلادی ادامـه مـی‌یابـد. دوّم: دورهٔ دوّم اوان پختگی اوست که با اتمام جنگ جهانی اول به سال ۱۹۱۸ پایان می‌یابد. سـوّم: دورهٔ سـوّم کمال شعری اوست که به سال ۱۹٤۹ پایـان مـی‌یابـد (الفـاخوری، ۱۳۷۷: ۱۰۱۷-۱۰۲۸). ولـی مطران همیشه سعی بر آن داشته تا متناسب با عصر سخن براند و ادبیات را از قید اسلوب‌هـای خشک تقلید برهاند و همیشه برآن فکر بود که در عین پایبندی و پیروی از سنّت‌های گذشـته، همگام با عصر به فکر نُوشدن باشد او شاعری کلاسیک با گرایش‌های رمانتیک و در واقع ادب او حدّ فاصل بین این دو مکتب است.

٤- چهارچوب نظری

٤-۱- آشنایی‌زدایی[1]

آشنایی‌زدایی یکی از اصطلاحات مهمّ قرن بیستم است که یکی از صورت‌گرایان روسی بـه نام شکلوفسکی برای اوّلین بار آن را مطرح ساخت و در مقالهٔ «هنر به منزله شگرد» بـر اسـاس واژهٔ روسی آن را «Ostraneni» به کار برد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۷) و آنان اذعان داشتند کـه

1- Defamiliarization

فصل مشترک همه عناصر ادبیات تأثیر «بیگانه سازی[1]» و یا «آشنایی زداینده[2]» آن‌هاست (همان: ۷)، زیرا که تکرار به عنوان جزئی از زندگی، به سرعت، زندگی ما انسان‌ها را عادت‌زده می‌کند، چندان که آگاهی‌مان را نسبت به محیط اطراف مرده می‌سازد و این هنر است که با بکارگیری تمهیدات «بازدارنده» یا «کندکننده» به اشیاء جانی تازه می‌بخشد و آن‌ها را قابل درک‌تر و آگاهی ما را نسبت به آن‌ها کامل‌تر و نزدیک‌تر می‌کند (همان: ۱۳). اصطلاح آشنایی‌زدایی هرچند زاییده دوران معاصر و محصول اندیشه زبان‌شناسان روس است، اما جامعهٔ اسلامی و پژوهشگران مسلمان نه تنها با این مفهوم بیگانه نبوده‌اند، بلکه از آغاز دعوت اسلام، به بررسی این امر پرداخته‌اند و نوشته‌هایی در این باب برجای گذاشته‌اند، هرچند مطالعات آنان بازتاب تلاش‌های امروزی را نداشت، آنان از ابتداء به منظور فهم قرآن کریم و دریافتن اسباب اعجاز آن، به این مطلب راه یافتند که در بیان قرآن کریم غرابت و سحری وجود دارد که با بیان و تعبیر هنجار معمول آن زمان متفاوت است، و همین امر، مسألهٔ «غریب» بودن به معنای متفاوت بودن آن با نُرم زمان خود را مطرح کرد و کتاب‌هایی با عنوان غریب القرآن را به رشته تحریر درآورد که هدف آن‌ها نه تفسیر و ترجمهٔ واژه‌های مهمّ قرآن، بلکه اشاره به تعابیر و تشبیهات و استعاره‌هایی بود که قرآن در آن‌ها غریبه‌نمایی یا آشنایی‌زدایی کرده بود.

حال اگر آشنایی‌زدایی (الإنزیاح) را در زبان عربی از مصدر «زَیح»، که فعل آن «زَاحَ» و مُطاوعه آن «إنزاح»: دور شدن» است بدانیم (ابن‌منظور: ماده زیح)، در این صورت معادل اصطلاح فرانسوی «Ecart» است که می‌توان آن را به پل والری[3] شاعر سمبولیست فرانسوی برگرداند (المسدی، ۲۰۰٦: ۱۰۰)، عبارت آشنایی‌زدایی ترجمه حرفی کلمه «ecart» است، زیرا می‌توان همین مفهوم را با عنوان «تجاوز» گذر از حدّ مألوف نامگذاری کرد، یا معادلی عربی برای این عبارت وضع کرد، که دانشمندان علم بلاغت آن را در سیاقی مشخص به عنوان عدول آورده‌اند (همان: ۱۲٤). این خروج از معیار و عدول از مألوف و آشنا، همان است که در علم بیان سنّتی برای آن اصطلاح «غیرما وضع له» وضع شده است. غیرما وضع له یعنی معنایی غیراصلی، غیرمتعارف و خارج از قرارداد (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۹).

1- Estranging

2- Defamiliarizing

3- Paul Valéry

۵- پردازش تحلیلی موضوع

۵-۱- رویکردهای مطران و سپهری در آشنایی‌زدایی

دیوان شعری سهراب سپهری یکی از بارزترین مصداق‌های حضور فن آشنایی‌زدایی در شعرنو است. او بر اساس عقاید عرفانی‌اش (نگاه اسطوره‌ای سهراب به هستی که می‌توان از آن به عنوان عرفان اسلامی نیز نام برد) که قرابت بسیار زیادی با اندیشه‌های عرفانی عارف هندی کریشنا مورتی[1] دارد (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۲)، که اساس نگرش و فلسفه او بر این است که درک ما از پدیده‌های پیرامون، باید کاملاً مستقل و تازه و آزاد از هرگونه چهارچوب‌هایی که پیش از ما بسته شده‌اند، و به اصطلاح به دور از معرّف و شناخت‌های موروثی باشد. سپهری با به کارگیری این قاعده –آشنایی‌زدایی– خودآگاه یا ناخودآگاه جهان نوینی را در اشعارش ترسیم می‌کند و تمام آنچه را که شاید انسان نوعی، از منظر هنری و زیبایی‌شناختی هرگز به آن توجهی نداشته است با بر نهادن خصوصیات و عناوین تازه و بکر در نظر خوانندگان آثارش آن چنان برجسته می کند که ذهن پس از دریافت مفاهیم نهفته در آن به اوج لذّت می‌رسد (شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۸). بر همین اساس است که راجر فالر[2] (نظریه‌پرداز روسی که از منظر زبان‌شناختی به روایت می‌نگرد)، می‌نویسد: «کهنه و عادی را باید چنین بر زبان آورد که گویی تازه و غریب است. انسان باید درباره مسائل معمول و متداول چنان سخن بگوید که گویی نا آشناست» (فالر، ۱۹۸۷: ٤۲). هنگامی که به این عبارت توجّه می‌کنیم، نشان می‌دهد چگونه گوینده مفهومی آشنا و مأنوس را از ذهن خواننده خود می‌زداید و مفهومی ناآشنا و نامأنوس به وجود می‌آورد، که سپهری در این سروده خود از این شگرف استفاده کرده است:

«من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو»

(سپهری، ۱۳۸۵: ۳۲۸)

در فرایند آشنایی‌زدایی است که می‌توان پرسید، باد چگونه اذان می‌گوید و سرو چه ربطی به گلدسته دارد. همان‌طوری که می‌دانیم، کلمات به سبب تکراری بودن‌شان برای ما عادی می‌شوند، به طوری که آن‌ها را نمی‌بینیم، شگرد شاعر و ادیب در این است که عادت را از زبان می‌زدایند و زبانی نو به وجود می‌آورند همان کاری که مطران در ورای اشعارش و با افکار رمانتیکی‌اش با کلمات می‌کند و باید اذعان کرد که هر بیگانه سازی‌ای، آشنایی‌زدایی محسوب

1- J. Krishnamurti

2- Roger Faller

نمی‌شود بلکه باید دارای تأثیر در مخاطب باشد و همچنین دارای اثر زیباشناختی باشد تا مخاطب از آن لذّت ببرد، و از آنجا که رمانتیک و آشنایی‌زدایی به نوعی با هم پیوند دارند و این نمود در خدمت شعریت است و نه هدف آن، و در شعر مطران آشنایی‌زدایی نحوی، ظهور درخشانی ندارد، چرا که مطران هرچند از پیشگامان شعر نو و به قالب‌های جدید شعری دعوت می‌کند لیکن اشعار خود را در همان وزن عروضی مشهور (نظام تساوی مصراع‌ها) سروده است، از این رو از جانب صورت‌گرایی خلاف آمدی در شعرش دیده نمی‌شود، پس بدین لحاظ حوزهٔ صورت را وانهادیم و بیشتر به جانب معنی و آشنایی‌زدایی ای که در این زمینه رخ می‌دهد تأکید داشتیم که صورت‌های مختلف خیال را دربر می‌گیرد، هرچند این ویژگی، زبان شعر مطران را از زبان عادی متمایز می‌سازد ولی ظرفیت زبانی‌اش را برای انگیزش عاطفه افزایش می‌دهد مخصوصاً در دو قصیده‌اش «المساء» و «الأسد الباکی». و دور از ذهن نیست که مطران روش کلی خود را در زمینه شعر چنین بیان می‌دارد: «روش کهن شعر عربی را نمی‌پسندد و برای نوآوری و تجدید در شعر تلاش می‌کند و شعر را ناشی از الهام و طبع می‌داند و اعتقاد دارد شعر باید تصویر زمان خود باشد از این رو مقیاس‌ها و معیارهای عمود شعری قدیم را در مقایسه با شعر معاصر بی‌ارزش می‌داند.» (جحا، ١٩٤٩: ٧٥) پس بی‌شک، دور از ذهن نیست که گفته می‌شود که خوانندهٔ شعر مطران بعد از تأمّل، معنی مکتوم را کشف می‌کند. (عبدالمطلب، ١٩٩٤: ٢٦٨) آشنایی‌زدایی در زبان شعری به دو صورت اتّفاق می‌افتد:

الف) قاعده افزایی: قاعده افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسمِ روس است، در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی و آهنگین‌تر شدن کلام در متن ادبی می‌گردد. و موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌گردد و استفاده از آن بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی به منظور ناآشنا ساختن و برجستگی زبان دلالت می‌کند که از این رو از میان صورت‌گرایان روس، یاکوبسن معتقد است «که فرآیند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» حاصل می‌آید» (صفوی، ١٣٨٠: ج ١٥٠/١)، و صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌شوند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. مطران و سپهری با هنجارگریزی و شگردهای از این نوع به زبان شعری خود برجستگی بخشیده‌اند، و از آن آشنایی‌زدایی خلق کرده‌اند و در این راستا برآنیم تا هنجارگریزی‌های موجود در اشعارشان را بیان کنیم.

ب) هنجارگریزی: همان عدول و انحراف از زبان نرم و هنجار و عادتی است (همان: ج ۳۸/۲)، هنجارگریزی زمانی موجب آشنایی‌زدایی می‌گردد که «زبان را ناآشنا و غریب سازد و مخاطب را به تأمّل بیشتر وادارد و لذّت درک ادبی او را فزونی بخشد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۹۸) آشنایی‌زدایی در تعریفی گسترده، تمامی شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن‌ها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. هدف او، روشن کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قالب زیباآفرینی، مفاهیمی تازه بیافریند. (همان: ٤٩)

۵-۲-۱- آشنایی‌زدایی واژگانی[1]

آشنایی‌زدایی در سطح واژگانی کلام، یکی از شیوه‌هایی است که بر مبنای آن، شاعر برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ها در زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌سازد و یا آن را به طرزی خاصّ مورد استفاده قرار می‌دهد که برای خواننده سابقهٔ ذهنی ندارد. و حال سهراب چنین بیان می‌دارد:

فرسوده راهم، چادری کو میان شعله و باد،
دور از همهمه خوابستان؟ (سپهری، ۱۳۷٦: ۱۹۵)

«خوابستان» به معنی جایگاه خواب است، اما از این واژه استقبال نشده و امروزه کم کاربرد است. حتّی خود سپهری هم فقط یک‌بار از آن استفاده کرده است، که این نوع از آشنایی‌زدایی واژگانی را اصطلاحاً «آرکائیسم[2]» (به کارگیری، متعمدانهٔ کلمات، عبارات، اصطلاحات، با شیوه‌ای نحوی که در زبان امروز متداول نیست) می‌نامند.

خلیل مطران نیز در قصیدهٔ «نفحة الزهر» در توصیف یکی از بستگان یوسف طعمه چنین زیبا نغمه‌سرایی می‌کند و سبک قرارگیری واژگان از سبک معمول شعر کلاسیک عربی خارج شده است و مصراع نخست به شکل کامل، و مصراع دوم با یک کلمه (الأمر/ القطر/ الزهر/ البکر) آورده شده است و هر بیت از یک ترجیع‌بند تک واژه‌ای ساخته شده است که خارج از عرف شعر معاصر عربی است.

قَالَت الوردةُ ذاتُ النَّهی وَ الأمرِ
فی الزَّهرِ

1- Vocabulary Defamiliarization

2- Archaism

يا وصفاتی بَنَاتِ النُّورِ وَ القَطرِ
فی الفَجرِ
أُختُنَا شَمسُ البَنَاتِ الخُرَّدِ الزُّهرِ
فی العصر
من غد تَبرَحُ خِدرَ الكاعِبِ البِكرِ
فی طُهرِ

(مطران، ١٩٩٧: ٥٣)

ترجمه: گل سرخ خردمند گفت: و دستورات در دست شکوفه‌هاست. ای توصیف‌های من دختران شکوفه، و شبنم در سپیده‌دمان. خواهرمان خورشید دختران زیباروی شکوفه در قرن است. از فردا زیبایی دختران پاکدامن و باعفت آشکار می‌شود. هنگامی که قصیده «المساء» مطران مورد بررسی واقع می‌شود، این قصیده در٤٠ بیت سروده شده است، که الفاظش بر این مبنا تقسیم می‌شوند: که اسم‌ها ٢١٠، که از آن‌ها ٩٣ اسم نکره، و ١١٧ اسم معرفه، و مشتمل بر ٥٣ فعل؛ ٢٦ فعل ماضی و ٢٧ فعل مضارع ولی از لحاظ فعل امر چیزی در آن دیده نمی‌شود، حال آنکه در آن از آشنایی‌زدایی در سطح واژگانی کلمه‌ای به چشم نمی‌خورد.

٥-٢-٢ آشنایی‌زدایی دستوری[1]

آشنایی‌زدایی دستوری با نادیده گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان عادی و جابه‌جا کردن عناصر شعری صورت می‌پذیرد. گفته شده که این نوع، دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی است، «زیرا امکانات نحوی هر زبان، و حوزه اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ٣٠).

مانند: باشد که تراود در ما، همه تو. (سپهری، ١٣٨٥: ٢٥)

همان‌طور که می‌بینیم سپهری با چشم پوشی از قواعد نحوی در بیانِ سروده خود به نوعی آشنایی زدایی در باب شعر دست یافته است. همان‌طور که در آغاز اشاره کرده بودیم نگارنده پس از تلاش فراوان چیزی از تعقید و آشنایی‌زدایی در اشعار مطران نمی‌یابد و اشعارش را طبق همان ویژگی مألوف در زبان عربی به پیش می‌برد همان‌طور که خلیل موسی نیز در کتابش به این قضیه اشاره‌ای گذرا کرده است و به نبود این ویژگی در شعرش اذعان می‌دارد (موسی، ٢٠٠٠: ٢٤).

1- Grammatical Defamiliarization

۵-۲-۳- آشنایی‌زدایی معنایی[1]

در آشنایی‌زدایی معنایی، عبارت است از رعایت قواعد معنایی حاکم بر کیفیت همنشینی واژه‌ها در زبان معیار. همچنین صنایع ادبی از قبیل تشبیه، استعاره، تشخیص، مراعات نظیر، پارادوکس و سایر صنایع ادبی دیگر در چارچوب آشنایی‌زدایی معنایی تعریف شده‌اند. از آنجا که حوزهٔ معنا انعطاف‌پذیرترین سطح زبان محسوب می‌شود؛ انتظار می‌رود که سطح معانی بیش از سایر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار گیرد. «و آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و ... در شعر می‌انجامد و تصویرهای زیبای شعری را در کلیّت آن به هم پیوند می‌دهد، همان عوامل خیال‌انگیزی است» (جلیلی، ۱۳۸۰: ۹۹).

۵-۲-۳-۱- تشبیه[2]

تشبیه از کاربردی‌ترین آرایه‌های شعری است، زیرا در حقیقت تشبیه «یادآوری همانندی و مشابهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۳)، پس شاعر شباهتی را ادّعا و مخاطب را وا می‌دارد تا همانندی و تشابه اجزای شعری را بیابد و حال آنکه با تأمل در سروده‌های سپهری به این هدف دست می‌یابیم که تشبیهاتش بیشتر رنگ و بوی عرفانی دارد، که در اینجا به نمونه‌های از اشعارش اشاره می‌کنیم:

«زندگی جذبه دستی است که می‌چیند/ زندگی نوبر انجیر سیاه، در دهان گس تابستان است/ زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد/ زندگی سوت قطاری است که در خواب پلی می‌پیچد»

(صدای پای آب: ۲۹۰)؛

سهراب در این تصاویر ذهن بسیاری از خوانندگان را به خود معطوف می‌کند، در واقع شاعر به ملکوت شعر و به قول اخوان به مقام نبوت در شاعری دست یافته، که به خلق چنین تشبیه زیبایی دست یازیده است. ولی تشبیهات مطران بیشتر رنگ و بوی گلایه و طعن دارد انگار چیزی درونش را می‌آزارد و اکثراً در ابیاتش نمودی از حزن و اندوه رومانتیکی به چشم می‌خورد، ولی با این وجود اشعار غنایی اش را با مضمونی کاملاً عاطفی بیان می‌دارد:

1- semantic defamiliarization

2- Similie

شَاکٍ إلی البَحرِ إضطِرَابَ خَوَاطِری فَیُجِیبُنِی بِریاحِهِ الهَوجَاءِ
ثاوٍ علی صَخرٍ أصمَّ وَ لَیتَ لی قَلباً کَهذِهِ الصَّخرَةِ الصَّمَّاءِ

(مطران، ۱۹۹۷: ۱٤٥/۱)

ترجمه: از ناآرامی‌های درونم به دریا شکایت می‌برم، که او هم با امواج خروشانش جواب مرا می‌دهد. و بر سنگ سخت و محکم می‌ایستم؛ و (در درونم زمزمه می‌کنم) ای کاش قلبم بسان این صخره، سخت و محکم بود:

که شاعر در این شاهد مثال قلب خود را به سنگ سخت و استوار تشبیه می‌کند. و در جای دیگر چنین بیان می‌دارد:

وخَیلٍ تُحَاکِی البَرقَ لَوناً وسُرعةً وکالصَّخرِ إذ تُهوِی وَکالماءِ إذ یَجرِیْ

(همان: ۱۸۷/۱)

ترجمه: و آن سپاه در درخشش و سرعت بسان صاعقه بودند، و در استواری همچون سنگ بودند، آن هنگام که در جایی فرود می‌آمدند، در جریان و حرکت به آب شبیه بودند.

مطران در این بیت ارکان تشبیه را به خوبی ایفا کرده و مشبه را در هردو مصراع که «خیل» یا سپاه است، یکبار برق (وجه شبه: در رنگ و سرعت) و در مصراع دوم به سنگ در فرود آمدن و به آب در جاری شدن تشبیه کرده است که هرچه را که مقابلش باشد را با خود می‌برد. تا حدودی دو شاعر در تشبیهات‌شان هماهنگی دارند که سهراب با افکاری عارفانه آن را بیان می‌دارد و دل خوشی از زندگی کردن ندارد و مطران در برابر ناگواری‌های روزگار ضعیف است و یارای مقابله با آن را ندارد، که می‌توان گفت دوری از محبوبه‌اش او را به چنین حال و روزی انداخته است، که دو شاعر توانسته‌اند تصویرهای زیبایی شعری را در کلیت آن به‌هم پیوند دهند، که آن‌ها، همان عوامل خیال انگیزی‌اند که ما ازآن‌ها به عنوان آشنایی‌زدایی معنایی یاد می‌کنیم.

۵-۲-۳-۲. استعاره[1]

استعاره ادّعای همانندی بین مشبه و مشبه‌به است و کشف این ادّعا بر عهده مخاطب است. که هدف از آن تاکید بیشتر و مبالغه در کلام است. «استعاره بزرگ‌ترین کشف هنرمند و

1- Metaphore

عالی‌ترین امکانات در حیطه زبان هنری است، اشعار کارآمدترین ابزار تخیل و به اصطلاح ابزار نقاشی کلام است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱٤۲) کاربرد واژه‌ای در غیرمعنای واقعی بـه ایجـاد ارتبـاط پیچیده‌ای بین اجزای کلام می‌انجامد و زیبایی کلام را چندین برابر می‌کند، که در شعر سهراب و مطران به طور مکرّر به چشم می‌خورد:

گاه تنهایی صورتش را به پسِ پنجره می‌چسبانید
شوق می‌آمد، دست در گردن حسّ می‌اندخت، فکر بازی می‌کرد.
(صدای پای آب: ۲۷۷)

در این شعر نیـز «تنهـایی و شـوق و فکـر» رفتـاری انـسانی و صـمیمانه دارد و بـه ماننـد انسان‌های زنده رفتار می‌کند، که شاعر در مصراع اوّل صفت جان‌بخشی به اشیاء را برای انسان به کار برده است که به این صنعت در اصطلاح ادبی، استعاره مکنیه می‌گویند، و با به کـارگیری آنها به بهترین نحو، شادابی و حسّ زندگی را در اشعارش به نمایش گذاشته است. و آنجـا کـه در میان اشعارش می‌یابیم که می‌گوید:

زخم شب می‌شد کبود
در بیابانی که من بودم.
(دیوار: ۵۱)

زخم شب می‌شد کبود: (شاعر رسیدن زمان تاریکی پس از غروب را به کبـود شـدن زخـم تشبیه کرده است. ولی با بررسی اشعار مطران در بیان اسـتعاره‌هـایش بیـشتر محبوبـه‌اش را بـه تصویر می‌کشد یا از حزن و اندوه درون خود و بیماری، ترک دیـار و غربـت سـخن بـه میـان می‌آورد.

مَشَتِ الجِبالُ بِهِمْ وَ سَالَ الوَادِی ومَضَوا مِهَاداً سِرنَ فَوقَ مِهَادِ
(مطران، ۱۹۹۷: ۱۵/۱)

ترجمه: کوه‌ها (مردان سپاه) آن‌ها را اسیر و روانه کرده بودند، و چون سـیل در جویبـار بـه راه افتادند و زمین‌ها را یکی پس از دیگری طی می‌کردند. در این بیت درمـی‌یـابیم کـه شـاعر کلمه جبال را استعاره از ارتش ناپلون می‌داند، (که به شکست نازی‌ها انجامید) و حال که اوّلین بیتی است که شاعر از صنعت ادبی استعاره در دیوانش استفاده کرده اسـت)، کـه مـشبه همـان

مردان ارتش است آن را حذف کرده و مشبه به کـه جبـال اسـت را ذکـر کـرده اسـت. (شـاعر خواسته به نوعی در این بیت وحشت را در دل ارتش آلمان نسبت به فرانسوی‌ها بیندازد).

أنا الأسدُ الباکی، أنا جَبَلُ الأسَی أنا الرَّمسُ یمشِی دَامیاً فَوقَ أرمَاسِ

(همان: ٢٦٩/١)

ترجمه: (من همان شیر گریانم، من کوه اندوهم، من همان جسدی هستم که آغشته به خون بر بالای قبرها راه می‌رود.) مطران در این بیت خود را به جسدی تشبیه کرده که بـرروی قبرهـا راه می‌رود؛ مطران راه رفتن را که از صفات انسان است به پیکری بی‌جان نسبت داده است کـه با حذف مشبه و اراده مشبه‌به استعاره مصرّحه آن را بیان می‌دارد.

٥-٢-٣-٣- حس‌آمیزی[1]

از همنشینی کلمات نامأنوس (از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر) به وجـود مـی‌آیـد و تصاویر ناآشنایی در ذهن خواننده به وجود می‌آورد، هرچند دیگران کاربرد حسّ‌آمیزی در شعر سهراب را، به دلیل کاربرد فراوانش، حائز اهمیت نمی‌دانند، «اهمیّت سهراب سپهری در سـبک اوست و در مرکز سبک او مهم‌ترین عامل، افزایش بسامد حسّ‌آمیزی است که گاه موفق اسـت و گاه ناموفق» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٠: ٢١)

... لحظه‌های کوچک من خواب‌های نقره می‌دیدند

(سپهری: ١٣٨٥، ٣٨٠)

لحظه‌های کوچک من تا ستاره فکر می‌کردند ...

(همان: ٣٨١)

حال حسّ‌آمیزی که در زبان عربی معادل «تراسـل الحـواس» اسـت، یـک نـوع پـارادوکس گفتاری است، که در آن وابـستگی‌هـای حـواس پـنج‌گانـه بـه هـم‌سـازی مـی‌رسـند. سـاخت حسّ‌آمیزی بر پایه اجتماع نقیضین استوار است ولی در محدوده‌های حواس پنج‌گانه، یعنـی یـا یکی از دو نقیض، وابسته به یک حسّ و دیگری وابسته به حسّ دیگـری اسـت و حـال آن‌کـه مطران در ورای اشعارش چنین هنرمندانه بیان می‌دارد:

1- Synethesia

کم أرَی صُوتَکم یتَلقَّصُ ک القَوقعِ الشَّجری الذِی لامَسَ النَّارُ

(مطران، ۱۹۹۷: ۲۳٤/۱)

ترجمه: چه بسیار آوای کاهش یافته‌تان (صدایتان) را می‌بینم، که همانند خش خش درختی است که به آتش اصابت می‌کند. شاعر در این بیت دو حسّ «بینایی» و «شنوایی» را درهم آمیخته است، و حال آن‌که صدا دیده نمی‌شود، که مطران در این بیت به حس‌آمیزی دست یازیده است.

۵-۲-۳-٤- تناقض‌نما[1]

«تناقض معمولاً به دلیل یکی از واژه‌هایی است، که به طور مجازی و یا در بیش از یک معنی به کار رفته باشد. ناممکن بودن ظاهری آن، نظر خواننده را جلب می‌کند و پوچی ظاهری آن بر حقیقت آنچه گفته می‌شود تأکید می‌کند» (لارنس، ۱۳۸۳: ٦۲). تناقض ترکیب مفاهیمی است که ظاهراً متناقض هستند و مفهوم واحدی را ارائه می‌دهند. شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی» شعر چنین بیان می‌دارد: «یکی از انواع آشنایی‌زدایی هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳٦). از مقوله‌های دیگری که به کلام این دو شاعر برجستگی داده، فنون تناقض است که در ویژگی‌های سبکی آن دو ادغام شده است. که سهراب چنین زیبا بیان می‌کند:

کنار راه سفر، کودکان کور عراقی
به خط لوح حمورابی
نگاه می‌کردند

(سپهری، ۱۳۸۵: ۳۱۷)

که شاعر در اینجا «نگاه کردن» را به «کودکان کور» نسبت داده و تصویری متناقض ایجاد کرده است. و مثال دیگر در این زمینه:

و از سفر آفتاب، سرشار از تاریکی نور آمده‌ام: سایه‌تر شده‌ام.

(آوای گیاه: ۱۷۸)

1- Paradox

در این بیان پارادوکسی، که جنبه آشنایی‌زدایی آن بسیار جالب توجه است، مقصود شاعر با توجه به ادامهٔ شعر سایه‌تر شده‌ام این است که تاریکی نور آن را به خوبی نشان می‌دهد که می‌خواهد بگوید از سفر آفتاب، نوری همراه نیاوردم. یکی از انواع آشنایی‌زدایی در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است که علمای بلاغت ما آن را نشناخته و جزء تضاد به شمار آورده‌اند، گرچه در ادب عربی از دیرباز متناقض‌نما به کار رفته است، اما به عنوان ترفندی شاعرانه در کتاب‌های صناعت شعری نیامده و شاعران از طریق ادبیات غرب با آن آشنا شده‌اند (شبانه، ۲۰۰۲: ۲۵)، اما در پارادوکس شرط است «که مفاهیم سازگار و ناسازوار و متضاد که در حالت عادی از هم می‌گریزند، به گونه‌ای هنرمندانه با هم بیامیزند تا از این هم‌آمیزی و هم‌زیستی، هنری تصویری بدیع، نو آیین، تعجب‌آمیز و در نتیجه توجّه‌انگیز و ذوق‌پسند زاده شود. (راستگو، ١٣٦٧: ٢٩) که در اشعار خلیل نیز شاهد چنین مثال‌های هستیم که شاعر در بیان آن‌ها ید طولایی دارد مانند:

أدمَاءُ فَتّانةٌ لَعُوب ٌ خَفِيفةٌ مَا لَها قرَار
صَغِيرةٌ عُمرُها كبيرةٌ وهَكذا الشَّأنُ فی الصِّغار
حَارَ بِها فِكرُ وَالِدَيها و الفِكرُ فی مِثلِها يحَارُ

(مطران: ١/ ١٦٢)

ترجمه: أدماء، دختر بچه‌ای دل‌ربا و لطیف است، که آرام و قراری ندارد. سن کمی دارد ولی عمرش زیاد است، و این گونه است، شأنش در میان کودکان. فکر پدر و مادرش از او در حیرت مانده و خود هم در برابر امثال او به حیرت می‌افتد. مطران در قصیدهٔ «الطفل البویریة»، که در آن از استیلا و چیرهٔ انگلیس بر مردم مظلوم بویریه سخن رانده است، و خود را بسان پدر همان دختر بچه‌ای می‌داند، که غرق در حزن و اندوه است، امّا نمود پارادوکس بین طفل بودن و داشتن عمری طولانی است، که به دلیل شدّت استعمار بر مردم مظلوم بویریه، شاعر را به خلق همچین ابداعاتی وادار ساخته است. و یا در جای دیگر مطران چنین بیان می‌کند:

أنا أسِيرٌ حَرّرتهُ السَّلاسِلُ و أنا طَلِيقٌ قَيدتهُ رسائلُ

(مطران، ١٣٤/٢)

ترجمه: من اسیری هستم که زنجیرها او را آزاد کرده اند. من آزادی هستم که نامه مرا در بند کشیده‌اند. که میان «حَرَرتُهُ السَلاسِلُ» و «أسِيرٌ» تناقض است همچنان‌که در مصراع دوّم نیز بین «قَيدتُهُ رَسائلُ» و «طَلِيقٌ» شاهد چنین نمودی هستیم.

۵-۲-۳-۵- نمادپردازی[1]

سمبل را در فارسی، رمز، مظهر و نماد می‌نامند، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی، آشکار و روزمره خود دارای معانی متناقض نیز باشد، نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست ... یک کلمه یا یک نماد هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطه خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز به گونه‌ای دقیق مشخص نیست و به طور کامل توضیح داده نمی‌شود، و هیچ کس هم امیدی به انجام این کار ندارد (یونگ، ۱۳۷۷: ١٦) در کل می‌توان گفت: نماد یکی از آرایه‌های ادبی است. ویژگی بارز نماد، ابهام، عدم صراحت، غیرمشروح و غیرمستقیم بودن آن است، که در زبان سمبلیک مراد و مقصود، ظاهر و صورت کلام نیست بلکه مفهومی است ورای ظاهر و عمیق‌تر و فراتر از آن.

روزی
خواهم آمد و پیامی خواهم آورد
در رگ‌ها نور خواهم ریخت
و صدا خواهم در داد: ای سبدهای تان پرخواب! سیب
آوردم، سیب سرخ خورشید

(سپهری، ۱۳۸۵: ۳۳۹)

سیب سمبل آگاهی، معرفت و بینایی است. معنای نمادین سیب، در شعر سهراب با داستان آدم و حوا و میوه‌های ممنوع در ارتباط است. چنان‌که که می‌بینیم سپهری در شعر «میوه-های تاریک» به داستان آدم و حوا و خوردن میوه ممنوع اشاره دارد:

> در سر راهش درختی جان گرفت/ میوه‌اش هم‌زاد و هم‌رنگ هراس/ پرتوی افتاده در پنهان او: / دیده بود آن را به خوبی ناشناس/ در جنون چیدن از خود دور شد/ دست او لرزید ترسید از درخت/ شور چیدن ترس را از ریشه کند/ دست آمد، میوه را چید از درخت. (همان: ۱۸۱)

هنگامی که با دقّت در این اشعار سهراب خیره شویم کمتر اجتماعی وبیشتر تجریدی، فلسفی غنایی است و عدم پایبندی سهراب به جریانات سیاسی، شعر او را به سمبولیست‌ها

1- Symbole

بیش‌تر نزدیک می‌کند، که ابهام در ورای کلماتش خودنمایی می‌کند. وسیب از واژه‌های کلیدی اشعار سهراب و دارای بافت سمبلیک است، و بدون در نظرگرفتن معنای نمادین آن شعرش قابل فهم نیست. و حال هنگامی که پای به ادب عرب می‌نهیم، می‌بینیم که امروزه به کارگیری رمز و نماد، یکی از ویژگی‌های فراگیر در شعر معاصر عربی شده و به آن عمق و جلوه‌ای تازه بخشیده است که در اشعار مطران نمودی آشکارا دارد:

أنا الأسدُ الباکی، أنا جَبَلُ الأسَی أنا الرَّمسُ یمشِی دَامیاً فَوقَ أرمَاسِ

(مطران، ١٩٩٧: ٢٦٩/١)

ترجمه: من همان شیر گریانم، من کوه اندوهم، من همان جسدی هستم که آغشته به خون بر بالای قبرها راه می‌رود، این شیر گریان که همان شاعر است، موجودی بسیار ضعیف و ناتوان است که پیوسته اندوهی رمانتیکی دارد که مطران با به کارگیری این نماد در شعرش قصیده‌ای غنایی با مضمونی کاملاً عاطفی از آن پدید آورده است، که در واقع توان شاعر در محقق ساختن کلمه شیر بی‌سرانجام بوده است چرا که آن‌چه در قصیده «الأسد الباکی» بیان شده، ویژگی یک شیر نیست بلکه وصف یک برهٔ گریان و ناتوان است، که در واقع نشان از تأثیر مکتب رمانتیک و واقع‌گرایی بر روحیه شاعر دارد که در شعرش خودنمایی می‌کند، و برخلاف شهرت شیر در ادبیات جهان که نماد عزّت و شجاعت است، در شعر مطران، نمادی از ضعف روحی شاعر است:

ذَکَرتُها غیرأنَّ الشَّکَّ خَالَجَنِی إنّ النساءَ إذا رَاوغْنَ لا عَجَبُ

فَهُنَّ مِن حیهٔ الفردوسِ أمزجهٔ یثُورُ فِیهِنَّ مِن أعقابِها عَصَبُ

(همان: ٣٤٥/١)

ترجمه: آن زن را به یاد آوردم ولی شک و تردید مرا به خود مشغول ساخت، زیرا که جای تعجب نیست، هرگاه آن‌ها، مکر و حیله‌ای به کار گیرند. زیرا که او (زن) یکی از مارهای بهشت است، و رشته‌ای از مار در وجود زن‌ها، فتنه‌انگیزی می‌کند. در دید شاعر در قصیده «أجمَلُ امرأهٔ فی بَاریسَ» زن نماد حیله و نیرنگ است که می‌تواند یک امت را به فساد بکشد که شاعر بسیار زیبا، زنان بهشتی را به مار تشبیه کرده است و هنگامی که در ادامه می‌آید، شاعر، قصیده را به زنان مصر ربط داده، آن‌گاه که زن عزیز مصر می‌خواست از یوسف پیامبر کام بگیرد، که سبک وسیاقش تا حدودی مثل هم است. و حال با بینشی کلی از دو شاعر

می‌توان گفت: در اشعار سهراب بیان نمادین، در عین حال، نامتعارف برای تبیین احوال، اشراق و شهود عارفانهٔ خویش، بهره برده که در نوع خود، منحصربه‌فرد است و در این راستا، به زیبایی‌شناسی خاصّی دست‌یافته و شعرش در مسیری از آشنایی‌زدایی معنایی، زبانی، تصویری و سمبولیک، حرکت کرده است. همین مختصّات، او را به عنوان شاعری متفاوت و مدرن در روزگار ما مطرح ساخته است. ولی مطران، با به کارگیری این نماد، قصیده‌ای غنایی با مضمونی کاملاً عاطفی از آن پدید آورده است، که در واقع نشان از تأثیر مکتب رمانتیک و واقع‌گرایی بر روحیه شاعر دارد که در شعرش خودنمایی می‌کند و در بعضی مواقع با بیرون رفتن از آن، اشعارش رنگ و بوی بدبینی به خود می‌گیرد.

٦- نتیجه‌گیری

با بررسی اشعار دو شاعر می‌توان به این نتیجه دست یافت که:

مطالعهٔ شعر سهراب نشان می‌دهد که اندیشهٔ عادت‌ستیز او بر زبانش نیز تأثیر گذاشته است. نمونه‌های فراوان هنجارگریزی و هنجارشکنی در شعرش تأیید کنندهٔ این می‌باشد. نکتهٔ قابل‌تأمّل اینکه سپهری از بین انواع هنجارگریزی‌ها (= معنایی، واژگانی، زمانی) بیشتر از هنجارگریزی معنایی مانند: تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، نماد و حسّ‌آمیزی و غیره استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی، کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در اندیشه و نظام خاصّ فکری سهراب جستجو کرد که از سویی بیشتر در پی توجه به معنا و ارائه مضامین و اندیشه‌های عرفانی است، و از سوی دیگر هرگونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره درپی تازگی و زدودنِ غبارِ هستی است. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت از هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی) – که مخالف دیدگاه فکری وی است – استفاده کرده باشد.

اما با بررسی در شعر مطران باید این مقوله را در نظام فکری‌اش جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا بسان سهراب دارد و از یک طرف در پی انتقال آلام و دردهای درون خود می‌باشد که در شعر سهراب بیشتر انتقال مفاهیم و آموزه‌های عرفانی است و در نفی گذشته رویکردی مشابه دارند که همواره درپی تَروتازگی و غبارروبی از هستی هستند، البته در شعر خلیل لغزش‌هایی در نگاهش به گذشته دیده می‌شود و به عبارت دیگر در شعرشان، اندیشهٔ عادت‌ستیز هر دو شاعر- به عنوان یک ویژگی عرفانی – بیشتر به شکل هنجارگریزی معنایی نمود یافته است.

و از آنجا که هر بیگانه‌سازی‌ای، آشنایی‌زدایی محسوب نمی‌شود بلکه باید دارای تأثیر در مخاطب باشد و همچنین دارای اثر زیباشناختی باشد تا مخاطب از آن لذّت ببرد، و حال آنکه مطران هرچند از پیشگامان شعر نو و به قالب‌های جدید شعری دعوت می‌کند، لیکن اشعار خود را در همان وزن عروضی مشهور (نظام تساوی مصراع‌ها) سروده است، از این‌رو از جانب صورت‌گرایی خلاف آمدی در شعرش دیده نمی‌شود، از این‌رو حوزهٔ صورت را وانهادیم و بیشتر به جانب معنی و آشنایی‌زدایی‌ای که در این زمینه رخ می‌دهد تأکید داشتیم که صورت‌های مختلف خیال را دربر می‌گیرد.

پس در بررسی اشعار دو شاعر؛ شعر سهراب؛ آب حیاتی در رگ سنّت‌های تکراری ادبیات بود و مبانی جدیدی برای علوم ادبی ایجاد کرد، اما زبان شعری مطران، زبانی ورای زبان عادی و معمولی است، بلکه در کنار آشنایی زدایی از زبان مأنوس، جانب رسانگی را نیز رعایت کرده است، یعنی خواننده بعد از تأمل، معنی مکتوم را کشف می‌کند.

۷- منابع

الف) فهرست کتب

احمدی، بابک (۱۳۸۷)، *ساختار و تأویل متن: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، جلد اوّل، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.

جحا، میشل خلیل (۱۹٤۹)، *الشعر العربی الحدیث*، چاپ اوّل، بیروت: دارالعودهٔ.

جرجانی، عبدالقادر (۱۹٥٤)، *أسرار البلاغهٔ*، مصر: دار المنار.

خلیلی جهانتیغ، مریم، سیب باغ جان (۱۳۸۰)، *جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا*، چاپ اوّل، تهران: نشر سخن.

راستگو، سید محمد (۱۳۷٦)، خلاف *آمد*، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷٤)، *آشنایی با نقد ادبی*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.

سپهری، سهراب (۱۳۸٥)، هشت *کتاب (مجموعه اشعار سپهری)*، تهران: انتشارات طهوری.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٤)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ دوّم، تهران: نشر میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، *نگاهی به سپهری*، چاپ هشتم، تهران: نشر صدای معاصر.

شافعی، خسرو (۱۳۸۰)، *زندگی و شعر صد شاعر از کودکی تا امروز*، چاپ اوّل، تهران: کتاب خورشید.

شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰)، *نقد ادبی و معرفی مکاتب نقد*، چاپ اوّل، تهران: نشر دستان.

شبانه، ناصر (۲۰۰۲)، *المفارقة فی الشعر العربی الحدیث*، دار الفارس.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۸)، *موسیقی شعر*، تهران: نشر آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۹)؛ *شعر معاصر عرب*، چاپ اوّل، تهران: نشر توس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*؛ جلد اوّل (نظم)، تهران: نشر چشمه.

طهرانی، نادر نظام و واعظ، سعید (۱۳۸۳)، *شذرات من النظم و النثر فی العصر الحدیث*، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

عباسلو، احسان (۱۳۹۱)، *نقد صورت‌گرایانه*، برگرفته از کتاب ماه ادبیات، شماره ٦٥، (پیاپی ۱۷۹).

عبدالمطلب، محمد (۱۹۹٤)، *البلاغة و الأسلوبیة*، چاپ اوّل، بیروت: مکتبة لبنان ناشرون.

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

الفاخوری، حنّا (۱۹۸٦)، *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*، چاپ اوّل، بیروت: دار الجیل.

فاولر، راجر، ودیگران (۱۹۸۷)، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان وحسین پاینده، تهران: نی.

لارنس، پرین (۱۳۸۳)، *درباره شعر*، ترجمهٔ فاطمه راکعی، چاپ سوّم، تهران: نشر اطلاعات.

المسدی، عبدالسلام (۲۰۰۸)، *الأسلوبیة و الأسلوب*، چاپ پنجم، بیروت: دار الکتاب الجدید المتحدة.

مطران، خلیل (۱۹۹۷)، *دیوان الخلیل*، چاپ اوّل، لبنان: دارمارون عبّود

۲٤. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *تحلیل و گزیده شعر سهراب سپهری*، چاپ اوّل، تهران: پایا.

۲۵. موسی، خلیل (۱۹۹۹)، *خلیل مطران شاعر العصر الحدیث*، چاپ اوّل، دار ابن کثیر.

۲٦. ولک، رنه (۱۳۸۸)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

۲۷. یونگ، گوستاو کارل (۱۳۷۷)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: انتشارات جامی.

ب) فهرست مقالات

رضایی، غلامعباس و همکاران (۱۳۹۲)؛ «آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر»، *نشریه ادب عربی*، دانشگاه تهران، شماره ۲، سال پنجم، ص٦۹-۸۸.

روحانی، مسعود و محمد فیاضی (۱۳۸۸)؛ «سهراب سپهری، اندیشه عادت ستیز، شعری هنجارگریز»، *نشریه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۵، سال ششم، ص۱۰۹-۱۲۶.

فولادی، علیرضا (۱۳۹۰)؛ «نقد گرانی‌گاهی روشی برای نقد فرمالیستی شعر»، *نشریه نقد ادبی*، دانشگاه کاشان، شماره۳، سال اوّل، ص۱۳۷-۱۶۳.

مرادی، مریم (۱۳۸۹)؛ «بررسی آشنایی‌زدایی در اشعار سهراب سپهری»، *نشریه تخصص زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه علامه طباطبایی، شماره ۵، ص۶۹-۹۳.

ممتحن، مهدی و همکاران (۱۳۹۱)؛ «بررسی عقاید شکلوفسکی در اشعار سهراب سپهری و توماس استرن الیوت»، *نشریه مطالعات ادبیات تطبیقی*، دانشگاه جیرفت، شماره ۱۸، سال ۵، ص۱۵۳-۱۶۹.