بودند، هر یک با شخص دیگری شخص ثالث و رابع داستان ازدواج مجدد کردند.
ب- مجید و آن دختر یا آن زن که اینک همسر اول او به حساب می‌آید، در سال ۱۳۵۲ ازدواج کردند.

۳۷- مردان پارسا را هیچ لهو و لعبی از یاد آخرت غافل نمی‌کند.

الف- مردان پارسا اهل لهو ولعب هستند، ولی درعین حال این لهو ولعب باعث غفلت آنها از یاد آخرت نیست.
ب- مردان پارسا اصلاً و ابداً به هیچ لهو ولعبی گرایش ندارند و لذا از یاد آخرت غافل نیستند.

۳۸- او از هیچکس بخوبی من پرستاری نکرد.

الف- او از همه خوب پرستاری کرد ولی از من پرستاری بهتری کرد.
ب- او از همه خوب پرستاری کرد، ولی پرستاری‌ای که من از دیگران کردم، از پرستاری او بهتر بود.
پ- او از آدمهای بسیاری پرستاری کرد که هیچکدام بخوبی من نبودند.

۳۹- او در این جنگ فرزند ارشد، و تنها نان‌آور خانواده‌اش را ازدست داد.

الف- فرزند ارشدش همان نان‌آور خانواده بود. یعنی فقط یک نفر را ازدست داد.
ب- هم فرزند ارشدش را، هم فرزند دیگر یا شخص دیگری را که نان‌آور خانواده‌اش بود ازدست داد.

۳۹/۱- او با خواهر خود و تنها زنی که محرم او بود به حج رفت.

- این شخصیت(ها) یک نفربود(ه‌اند) یا دونفر؟

۳۹/۲- او با ارزشترین کتاب کتابخانهٔ خود و تنها نسخهٔ خطی ملکی خود از دیوان حافظ را درحراج فروخت.

- این کتابها یکی بوده یا دونا؟

۳۹/۳- شب یلدا و طولانی‌ترین شب سال را به شب‌نشینی گذراند.

- دو شب‌بوده است یا یک شب؟
توضیح آنکه نمونه‌ها و مثالهای این الگو نظراً نامحدود است.

۴۰- دوخواهر و برادر به علت بیماری و با در تربت جام جان سپردند (کیهان، شمارهٔ ۱۳۵٦٤).

این جمله ابهام یا کژتابی دارد و معلوم نیست که این عده دونفر یا سه نفر یا چهارنفر بوده‌اند. ولی از متن خبر برمی‌آید که اینان فقط دوتن بوده‌اند، یک خواهر و برادر، نه دو خواهر و یک برادر، یا دو خواهر و دو برادر.

۴۱- او عمری با ریا و خودخواهی مبارزه کرد.

الف- ریاکارانه وخودخواهانه مبارزه کرد.
ب- با آفاتی چون ریا وخودخواهی درافتاد وآنها آماج انتقاد ومبارزهٔ او بودند.

۴۲- پوست بز دباغی شده گران است.

الف- پوست بزی که آن بز- زنده زنده!- دباغی شده باشد.
ب- پوست دباغی شدهٔ بز.

۴۲/۱ انگشت پای گچ گرفته‌اش را به من نشان داد.

الف- تمام پایش در گچ بود، وانگشتش راکه معلوم نیست در گچ بوده یانه، به من نشان داد.
ب- فقط انگشت پایش را گچ گرفته بودند.

۴۲/۲- جلد کتاب خوش چاپ چند رنگش را به دیوار زده بود.

- کتاب خوش چاپ وچند رنگ بوده یا جلدش؟

۴۲/۲- پایهٔ میز خاتمکاری شده‌ای در معرض دیدمن بود.

- تمام میز خاتمکاری شده بود یا فقط پایه‌اش؟
توضیح آنکه نمونه‌های این الگو هم نظراً نامحدود است.

•

به پایان آمد این دفتر، میان خواب وبیخوابی
بپرهیزید تاجایی که بتوانید از ابهام وکژتابی

آشنایی زدایی در ادبیات

آذر نفیسی

سفر حجمی در خط زمان
وبه حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که زمهمانی یک آینه برمی‌گردد
وبدین‌سان است
که کسی می‌میرد
وکسی می‌ماند.

***

با ادای دین به پیش‌کسوتان ادب معاصر فارسی[1] بحث را با بیتی از حافظ شروع می‌کنم:

در خلاف آمد عادت به طلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

از آنجا که ممکن است این مطلب یا حداقل عنوانش قدری ناآشنا بنظر برسد، توضیح مقدماتی دراین خصوص ضروری است: آشنائی زدائی (de familiarization) یکی از اصطلاحاتی است که در مکتب ادبی موسوم به فرمالیسم روس بسیار بکار برده شده، ودر حقیقت یکی از ارکان نظریه‌های ادبی این مکتب بشمار می‌آید. به دو دلیل اصلی، فرمالیسم را انتخاب کردم. یکی اینکه این نظریهٔ ومکتب برآنچه ما نقد مدرن وامروزی می‌دانیم تأثیر بسیار داشته است، مخصوصاً مکاتب نقدی که در دو دههٔ اخیر بسیار متداول بوده است، یعنی ساختار گرایی (structuralism) ومکاتب نقد ادبی بعد ساختار گرایی (Post. Structuralism) از جمله واسازی-(decon-struction) .به نظر من بدون نظریات پیش‌آهنگ فرمالیستهای روس نظریات این مکاتب به صورت فعلی وجود نمی‌داشت. به همین جهت فکر کردم بحث را با این نکته شروع کنم. به امید آنکه بحث انگیز باشد، چه هیچ نظریه‌ای مؤثر نیست مگر اینکه بحث برانگیزد.

لازم به توضیح است که مکتب دیگری، شبیه به نظریات فرمالیستهای روس، از اواخر دههٔ ۱۹۳۰ تا اوایل دههٔ ۱۹٦۰ در امریکا ظهور می‌کند- مجزا از مکتب فرمالیست موردنظر ما- که سهم مؤثر در نظریات «نقد نو» (New Criticism) دارد و به نوبهٔ خود بر نقد معاصر تأثیر بسیار داشته است. از این رو وقتی سخن از فرمالیستها به میان می‌آید به بحثهای «منتقدان نو» (New Critics) هم نظر دارم.

دلیل دوم این است که فرمالیسم در مملکت ما خوب شناخته نشده است. آثار اغلب منتقدان این مکتب ترجمه نشده است، و معرفی آنها به طور پراکنده بوده است، ولی در نوشته‌های برخی منتقدان ایرانی اظهارنظرها و احکام منفی دربارهٔ آنان فراوان است، نظرات و احکامی سطحی و فاقد پشتوانهٔ دانشی مستقیم.[2]

این قضاوت را که نظریات فرمالیستها تا چه حد منفی یا مثبت است، به عهدهٔ خودتان می‌گذارم، ولی مهم می‌دانم که قبل از قضاوت دربارهٔ آنها، نظریاتشان را بدانیم تا بتوانیم درست و خالی از غرض قضاوت کنیم. مثلاً یکی از اشتباهات متداولی که در مورد فرمالیسم می‌شود این است که اکثراً به محض ذکر اسم فرمالیسم، گفته می‌شود که اینها پیرو نظریات مکتب «هنر برای هنر»اند یا طرفداران تفکر «منحط‌گرایی» که هردو نظر قابل تأمل و بررسی‌اند، البته نه در مجال این بحث. درحالی که به قول ویکتور ارلیک اگر کمی با این مکاتب آشنا باشیم می‌دانیم که فرمالیسم ربطی به این مکاتب ندارد، شاید ما بیشتر به ظاهر، یعنی به استنباط از عنوان فرمالیسم و شباهت آن با عنوان مکتب «هنر برای هنر» توجه کرده‌ایم تا به مسئلهٔ اصلی مکتب هنر برای هنر که در اواخر قرن نوزدهم به‌خصوص در انگلیس و تا حدی هم در فرانسه پا گرفت، مقولات هنری/ ادبی را از طریق فلسفی توجیه می‌کرد، در عین حال که می‌خواست فلسفهٔ هنر را به نوعی فلسفهٔ زندگی هم ربط بدهد، یعنی دید آن به هنر اساساً تلقی متافیزیکی بود. دربارهٔ اهمیت هنر و استقلال آن از سایر پدیده‌ها با مقولات دیگر زندگی دیگران نیز حرف زده‌اند ازجمله شعرا و نویسندگان رمانتیک، مانند کیتز

زیبایی حقیقت است و حقیقت زیبایی
آنچه می‌دانی همه این است
و در جهان ترا همین بس[3]

این نظر در عین حال که حرفی در بارهٔ زیبایی، در بارهٔ هنر مطرح می‌کند، حرفی هم در مورد حقیقت و مقولات فلسفی ومتافیزیکی بیان می‌کند.

اما ادعای اصلی فرمالیستها این بود که قصد داشتند ادبیات وهنر را از مقولات بیرون از دایرهٔ ادبیات وهنر (مثل فلسفه، علوم اجتماعی سیاست، و غیره...) دور نگاه دارند. مسئلهٔ اصلی آنها این بود که هنر را به قول خودشان «علمی» کنند. از دید آنها همانطور که مثلا فیزیک و علم الاشیاء قوانین خاص خود را دارند و قضاوت ما در بارهٔ این علوم مبتنی براین قوانین است، هنر وادبیات هم دارای قوانین خاصی است و قضاوت در بارهٔ آن باید بر پایهٔ این قوانین باشد ونه چیز دیگری. تاکید فرمالیستها بر غیر فلسفی کردن ادبیات وهنر گاهی به افراط هم می‌کشید و ضد فلسفی می‌شد. آشنائی زدایی

بخش کوچک اما مهمی از نظریات فرمالیست‌هاست. آنها برای عرضه نظریه‌های جدید خود اصطلاحات خاصی را نیزبه‌وجود آوردند. مطرح کردند تمامی این اصطلاحات ادبی بحث‌ملال‌آور است ، به همین جهت بطور مشخص به یک نکته می‌پردازم: آشنائی زدایی، و در خلال بحث بطور جنبی به نکات دیگر اشاره می‌کنم.

فرمالیست‌های روس در سالهای ۱۶- ۱۹۱۵ در روسیه شروع به کار کردند. محفلی در مسکو داشتند و محفلی هم در پترزبورگ که در اصل یک محفل زبان شناسی بود، از میان آنها برجستگانی چون یاکوبسن، شکلووسکی، جاکوبینسکی، آی خن بام و چند تن دیگر ظهور کردند، برخی از آنان بعد از انقلاب روسیه از آنجا مهاجرت کردند، مثل یاکوبسن که به چکسلواکی رفت و تا اوائل جنگ جهانی دوم در آنجا بود و با محفل زبانشناسی پراگ و متفکرانی چون مکاروسکی همکاری داشت. براساس نظریات این محفل و تحت نفوذ یاکوبسن بود که ساختار گرایی پایه‌گذاری شد.

بحث اساسی فرمالیست‌ها با مقاله‌ای از شکلووسکی بنام «هنر به مثابهٔ شگرد» ا(این مقاله با عنوان «هنر به مثابهٔ ابزار»(device) هم ترجمه شده است) و در رد نظریات سمبولیست‌های روس آغاز می‌شود. در این مقاله شکلووسکی مفهوم آشنائی زدایی را معرفی می‌کند. سمبلیست‌ها در آن دوره، بخصوص در روسیه نفوذ بسیاری داشتند، هم در زمینهٔ کار خلاق ادبی و هم در حیطهٔ نقد ادبی. این مقالهٔ شکلووسکی نوعی عکس‌العمل واز بعضی جهات عکس‌العملی شتاب زده و غیر منصفانه نسبت به نظریات سمبلیست‌ها بود،بحث او با سمبلیست‌ها بر محور نقش تصویر مجازی(I mage) در شعر است. بنابراعتقاد سمبلیست‌ها:

۱

۱- شعر و تصاویر شعری در خدمت بیان ایده یا فکری متعالی و پیچیده است.

۲- به همین خاطر تصویر مجازی مهمترین عنصر شعر است.

۳- تصویر مجازی در شعر مفاهیمی ناآشنا و غیر قابل دسترسی را آسان و آشنا می‌سازد.

از نظر شکلووسکی اهمیت تصویر مجازی یا هر عنصر دیگر شعر، در خود ساختار شعر است ونه در مفهوم یا فکری که بیان می‌کند. دیگر آنکه تصویر در شعر عنصر محوری واساسی نیست. بسیاری از اشعار فاقد تصویرند وبا وزن یا آهنگ شعر پیش می‌روند ولی ما باز به آنها می‌گوئیم شعر. شکلووسکی مثالی از وردزورث[۴] می‌آورد ولی در ادبیات فارسی نیز مثال‌های فراوانی داریم، اینجا از سعدی مثال می‌آورم:

شوقست در جدایی وجور است در نظر
هم‌جور به که طاقت شوقت نیاوریم

دراین مثال هیچگونه تصویری وجود ندارد ولی بازهم به این ابیات می‌گوییم شعر.

نکتهٔ دیگر شکلووسکی این است که وظیفهٔ شعر یا تصویر شعری آشنا کردن مفاهیم ناآشنا نیست. بسیاری اوقات این کار برعکس انجام می‌گیرد، یعنی از طریق تصویر مفهوم یا فکری آشنا درمتنی ناآشنا بیان می‌شود، که از خود آن مفهوم یا فکر مشکل‌تر وپیچیده‌تراند.

وی مثالی از گوگول می‌آورند که آسمان را به ردای خداوند تشبیه کرده است. دراین جا ردای خداوند از آسمان غریب‌تر ودور از ذهن‌تر است، یعنی گوگول مفهومی آشنا (آسمان) را از طریق تشبیهی ناآشنا برای ما بیان می‌کند.

اگر در ادبیات بطور کلی- و بطور اخص در شعر- هدف آشنا کردن مفاهیم نیست، پس کار ادبیات چیست؟ تلقی شکلووسکی از شعر و تعریف او از ادبیات و هنر برخوردی است کارکردی (Functionalist). او عقیده دارد که کارکرد اصلی ادبیات همان آشنائی زدایی است. این مفهوم را قدری بسط می‌دهم تا روشن‌تر شود. به نظر شکلووسکی بخش عظیمی از زندگی ما بر پایهٔ عادت است. یعنی عادت به موجودات، اشیاء و محیط اطرافمان ما را وادار می‌کند که آنها را نبینیم. ما در برخورد اول با یک شیئی یا موجود با آن ناآشنائیم. به تدریج از طریق مشاهدهٔ آن به آن خو می‌گیریم بطوری که دیگر آن را نمی‌بینیم. یعنی در زندگی روزمره بسیاری از کارها را بطور خودکار و بدون فکر یا تأمل انجام می‌دهیم. این کار درک حسی (Perception) ما راازندگی کدر می‌کند، سبب می‌شود که زندگی روزمرمان پیش برود ولی ادراکمان و حساسیت ما نسبت به زندگی کم بشود. در واقع، ما آنقدر عادت به عادت داریم، حتی به خودمان آنقدر عادت می‌کنیم که صبح مثلاً وقتی خودمان را توی آئینه می‌بینیم، انگار که نمی‌بینیم. یا بچه‌هامان و افراد عزیز و نزدیک به ما خیلی کارها می‌کنند که متوجه نمی‌شویم چون ما به یک تلقی تثبیت شده‌ای از آنها خو گرفته‌ایم. نقل قولی از خود شکلووسکی می‌آورم:

«عادت کردن، کار، لباس، اثاث خانه، زن آدم، ترس از جنگ را فرو می‌بلعد، اگر کل مجموعهٔ زندگی این آدمها ناآگاهانه ادامه یابد، آنوقت بود و نبودشان دیگر تفاوتی نخواهد داشت. هنر برای بازیافتن معناهای زندگی است، برای ادراک آدمی از پدیده‌هاست. برای آنست که سنگ را سنگی کند[۵]»

یا به قول سهراب سپهری در «صدای پای آب»:

«چشمها را باید شست، جور دیگر باید دید:
واژه‌ها را
باید شست.
واژه‌ها باید خود باد، واژه باید خود باران باشد».

یعنی دائما باید چشمانمان را بشوییم و به تمام مسائل و پدیده‌های اطرافمان طوری نگاه کنیم که موجودیت آنها را دوباره کشف کنیم. در حقیقت هنر در این نظریهٔ کشف موجودیت اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست، کشف سنگیت سنگ.

شکلووسکی سخنش را چنین ادامه می‌دهد که عادت ما را وادار می‌کند تا کلیت موجودی اجسام را نبینیم، و مثال می‌آورد که اگر گربه‌ای را در کیسه‌ای بکنیم، تنها طرحی از آن گربه را می‌بینیم و نه خود آن را. ما در ارتباط‌هایمان نیز تنها طرحی از افراد، اشیاء و پدیده‌ها را می‌بینیم، اعمال و عکس‌العمل‌های ما بطور خودکار بر پایهٔ پیش فرض‌های ما انجام می‌گیرد. او مثالی از تولستوی ذکر می‌کند که می‌گوید:

«روزی داشتم در اتاقی دور خودم می‌چرخیدم و گردگیری می‌کردم به سراغ نیمکت رفتم و یادم نیامد که آن را گردگیری کرده‌ام یا نه. یادم نیامد چون آدم به این جور اعمال عادت می‌کند و آنها را ناخودآگاه انجام می‌دهد، و فکر می‌کردم که ممکن نیست یادم بیاید اگر تمیزش کرده بودم و یادم رفته بود- این کار را ناخودآگاهانه انجام داده بودم، بنابراین مثل این بود که این کار را نکرده باشم. اگر شخص دیگری حضور داشت که با آگاهی کارم را تماشا می‌کرد، آن وقت می‌شد مطمئن شد. اما اگر کسی نگاهم نمی‌کرد، یا ناخودآگاهانه این کار را می‌کرد، اگر کل مجموعهٔ زندگی آدمهای بسیاری در ناخودآگاهی سپری می‌شود، آن وقت این زندگی‌ها چنان‌اند که انگار هرگز نبوده‌اند.[۶]»

آن چیزی را که ما بطور آگاه نمی‌بینیم، آن چیزی که مشاهدهٔ آن بصورت خودکار در آمده، در حقیقت برایمان وجود ندارد. تنها چیزهایی برایمان وجود دارد که آنها را آگاهانه می‌بینیم، در مورد آنها مکث می‌کنیم و برایشان ارزش قائلیم، یعنی مدام در حال کشف و تجربهٔ آنها هستیم، پس مسئلهٔ اصلی هنر و ادبیات دور کردن عادت از ماست.به قول سپهری که می‌گوید: «غبار عادت پیوسته در راه است». هنر و ادبیات مدام این غبار عادت را می‌زداید و چشمهای ما را می‌شوید.

در این جامسئلهٔ اصلی هنر، مسئلهٔ اساسی شعر آن چیزی است که یاکوبسن آن را «بر هم زدن ترتیب» (disarrangement of arrangement) می‌خواند، یعنی ترتیب موجود را برهم می‌ریزیم وآرایش جدیدی را به جایش می‌گذاریم واز این طریق چشم را- والبته ذهن را- وادار می‌کنیم که کنجکاو شود وموشکافانه به پدیده‌ها برخورد کند. این کار در ادبیات به انواع مختلف انجام می‌گیرد. شکلووسکی مثالی از یک داستان تولستوی می‌آورد که در آن داستان از نظر یک اسب بیان می‌شود. از نظر شکلووسکی همین انتخاب نظر گاه یک حیوان بجای انسان دیدی ناآشنا وتازه به داستان می‌دهد[۷].

از دید شکلووسکی دو اصطلاح در این جا اساس می‌شود. یکی اصطلاحی که عادت را بیان می‌کند که فرمالیست‌ها به آن شناسائی (recognition)می‌گویند.

ماوقتی به پدیده‌ای عادت می‌کنیم تنها آن را می‌شناسیم. مثلاً شما وقتی بچه‌تان وارد اتاق می‌شود ممکن نیست که اورا بجا نیاورید. منتهی آیا واقعاً اورا می‌شناسید؟ شناسائی شما در این حالت یک عمل خود کار است که مبتنی است برسوابق شما و او . اورا می‌شناسید ولی واقعاً توجهی‌به‌او ندارید. اما اگر این بچه یکباره کار غیر معمول وعجیبی بکند که شگفتی شما را برانگیزد یکباره توجهتان به او برمی‌گردد، گویی تا آن زمان اورا نشناخته بودید، این عمل درجهت رسیدن به آن چیزی است که شکلووسکی آن را ادراک (perception) می‌خواند. چند مثال از ادبیات خودمان می‌آورم تا این نوع آشنائی زدایی از واژه‌ها را نشان دهم، یعنی این که چطور واژه‌هایی که به آنها عادت داریم وبه کار می‌بریم در شعر حالتی نا آشنا به اصطلاح تکان دهنده می‌گیرند مثال اول از دیوان شمس است:

از کاسهٔ استارگان وزخون گردون فارغم
بهرگداررویان بسی من کاسه‌ها لیسیده‌ام

مانند طفلی در شکم من پرورش دارم زخون
یکبار زاید آدمی من بارها زاییده‌ام

مثال دوم را از سپهری می‌آورم به دلیل آنکه از شگردی نزدیک به شگرد مولانا استفاده می‌کند:

شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد
ونسیمی خنک از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد.
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست.

می‌بینیم که در این دو مثال اکثر آن کلماتی که برای ما آشنا بودند یکباره غریب می‌شوند، یعنی شما «کاسه» یا «خون» را به خیلی چیزها مرتبط می‌کنید ولی نه به «استارگان» و یا «گردون» و یا کلمه بالش، شما را به یاد پرچلچله‌ها نمی‌اندازد. ولی در این جا همهٔ کلمات آشنا معانی دیگری پیدا می‌کنند، چرخشی می‌زنند و به ذهن ما بطور ناخودآگاه و آگاه تکانی می‌دهند. مثالهای دیگری نیز هست از اشعاری به ظاهر ساده که واژگان متداول و روزمره را عمق و وسعتی شاعرانه می‌بخشد مثل این چند خط از احمد رضا احمدی:

تورا دو نام می‌نهم
سیاه
سیاه

ای صحت چشمان سیاه.

این گونه اشعار ما را وادار به فکر می‌کنند، قبل از آنکه به معنا برسیم باید مکث کنیم واز موانعی که شعر در مقابل ما گذاشته است بگذریم. کلمات توان‌های معنایی متنوعی دارندکه تنها با گذشتن از معانی متداول آنها می‌توانیم دریابیم. پس هدف از آشنائی زدائی، هدف از پیچیده ومشکل کردن شعر در جهت نفی معنا نیست، برای درک کامل‌تر از امکانات معنائی واژگان است.ما این نوع آشنائی زدائی از زبان شعری را مدام در اشعار نیما و ادامه دهندگان او بخصوص شاملو، اخوان، فرخزاد وسپهری مشاهده می‌کنیم.

پس مسئلهٔ اساسی آشنائی زدایی به نظر شکلووسکی این است که شعر و یا هرنوع دیگر ادبی وهنری سرراه مخاطب خود مانع می‌گذارد، برخلاف برخی نظریات،مفاهیم را آسان وقابل دسترس نمی‌کند، چون وقتی مانعی سرراه است، حرکت کندتر می‌شود باید درهرمقطعی مکث کرد وراه گذر از مانع را دریافت. به همین جهت ادراک کندتر می‌شود و بتدریج ما رابه اصل

مطلب می‌رساند. در این رسیدن به اصل مطلب (اگر فقط یک اصل مطلب باشد) به همان اندازه مهم است که روند رسیدن به آن. از این رو، مسئلهٔ اساسی ادبیات، لایه دادن است به کلام وبه مفهوم.

خلاصه کلام، باید آشنائی‌زدایی کنیم تا به بازشناسی جدیدی دست یابیم. آن کلمات واصطلاحاتی که برای ما آشناست همان چیزهایی است که براثر تکرار مستعمل شده و دیگر به آنها بطور خودکار عکس‌العمل نشان می‌دهیم. مثلاً در زندگی روزمره می‌گوئیم «فلانی هندوانه زیر بغلم می‌گذارد» و فکر هم نمی‌کنیم که این چه حرف غریبی است، چون دیگر براین اصطلاح مکث نمی‌کنیم، به شکلش کاری نداریم و مفهوم آن را از قبل می‌دانیم. ولی اگر فردا کسی در خیابان جلوی شما رابگیرد وبگوید:

«داد جارویی به دستم آن نگار
گفت از دریا برانگیزان غبار
ویا: سروچمان من چرا میل چمن نمی‌کند...»
شما فکر می‌کنید که این شخص دیوانه است.

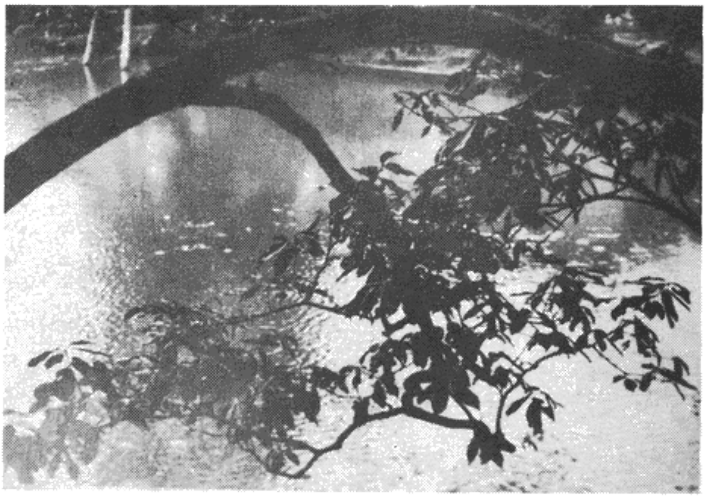
برای اولین بار هم که این ابیات رامی‌خوانید معنای آن را بلافاصله وبه طور خودکار در نمی‌یابید.

ولی «هندوانه زیر بغل گذاشتن» را فوراً می‌فهمید چون کلیشه شده است وجزو زبان محاوره. این خلاصه‌ای بود ازمفهوم آشنائی‌زدایی. حال می‌خواهم تاحدی به کاربرد این مفهوم بپردازم. وارد مقولات زبانشناسی نمی‌شوم ولی از مقولات زبانشناسی استفاده می‌کنم که فرمالیستها به آن پرداخته‌اند، که برای من هم- البته به طور خیلی ساده شده از دید یک ادبیات چی ونه یک زبانشناس مطرح است.

به نظر فرمالیستها نکته اساسی در تحلیل ادبی «ادبیت ادبیات» (Literariness of literature)است. یعنی می‌گوید که ادبیات خصلت خاصی دارد و این خصلت «ادبیت» آن است، و ما بدنبال کشف قوانین این ادبیت هستیم. این قوانین را چگونه می‌توانیم کشف کنیم؟ ابزار ادبیات زبان است. از این رو بحث دربارهٔ ادبیات مربوط است به بحث دربارهٔ زبان ادبی. در این جا فرمالیستها میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان تفاوت بارزی قائل می‌شوند. به نظر آنها در اطلاع‌رسانی، یعنی درزبان محاوره و روزمره، هدف از کاربرد کلمه و یا خود زبان مشخص و روشن کردن حرف ماست. به همین جهت این زبان اصولاً از بار تحت‌الفظی یعنی از یک دلالت صریح برخوردار است، یعنی کلمه یا نشانه (Sign) مصداق (referent) را نشانه می‌گیرد. چون هدف بیان مقصود و دادن اطلاعات است این زبان تا جای ممکن از بار دلالتهای ضمنی خالی است. نوع دیگر زبان، زبان عاطفی است که در آن کلمه یا نشانه از بارهای بیشتری برخوردار است و از این رو به زبان شاعرانه نزدیکتر است، اما در عین حال با آن متفاوت است، چون در این جا نیز کلمه برای بیان حالتی و یا چیزی خارج از خود به کار می‌رود.

عمل زبان شعری برعکس عمل زبان اطلاع‌رسانی است. به قول یاکوبسن زبان شعری نوعی تهاجم سازمان یافته بر زبان محاوره یا اطلاع‌رسانی است. در زبان شعری که نشانه بطور مستقیم مصداق را هدف نمی‌گیرد، هدف کلمه یا نشانه دادن اطلاعات در مورد شیئی خاص نیست. به طور مثال، زمانی که می‌گوئیم:«داد جارویی به دستم آن نگار» قصد، بیان عملکرد جارو نیست، هدف اضافه کردن بار دلالتهای ضمنی به جارو است که در دلالت صریح آن کلمه وجود ندارد. از دید فرمالیستها هرقدر که بار ضمنی کلمه یا زبان بیشتر باشد، خصلت آن شاعرانه‌تر می‌شود.

این نوع تلقی از ادبیات اهمیت زیادی برای ما «ادبیات‌چی»ها دارد، چون از این دید زبان شاعرانه زبانی مستقل است با ساختار و قوانین خاص خود. از این دید برخلاف دیدهای سنتی‌تر زبان شاعرانه صرفاً زبان اطلاع‌رسانی نیست که بر آن مقداری اضافات و زر و زیورهای شاعرانه مثل استعاره، تشبیه، وزن، قافیه و غیره



اضافه شده باشد. این زبان ساختار درونی و بیرونی خودش را دارد که در اساس آن را از نوع زبان اطلاع‌رسانی یا عاطفی متمایز می‌کند. به همین خاطر است که زبان شاعرانه آرایش زبان اطلاع‌رسانی را برهم می‌ریزد، چون هدف اصلی آن نه کاربرد زبانی آشنا که دگرگون کردن آن است.

گفتیم در زبان شاعرانه نشانه به جای هدف‌گیری شیئی خارج یا مصداق به خودش برمی‌گردد. این نشانه یا کلمه دارای بارهای مختلف است، یعنی در کلمات بارهای مختلف کلاس وجود دارد، مثل ضرب آهنگ، حالت، معنا و غیره. هدف شعر نمایاندن این بارهای مختلف و متنوع است. زبان ادبی به کلمه حجم و ثقل می‌دهد: آنچه در مورد کلمه گفته شد دربارهٔ آهنگ شعر نیز صادق است. آهنگ (نه وزن) شعر نقش استعاره را ایفا می‌کند، یعنی انحراف از آنچه عادی و متداول است. اگر آهنگ خودش خیلی منظم باشد مثل یک مارش نظامی، ما را بازمی‌گرداند به عادت. این مسئله در مورد شعر نو مخصوصاً شعر نیما- خیلی روشن است. در این نوع شعر در عین حال که یک الگوی آهنگین منظم وجود دارد، شاعر عدم تقارن را وارد این الگو می‌کند تا عادت ما را به یک وزن و آهنگ خاص قطع کند.

فرمالیستها در ابتدای طرح نظریاتشان به افراط رفتند. مثلاً شکلوو سکی هم‌صدا با شعرای فوتوریست (Futurist) که معروفترین آنها مایاکوفسکی است، در مخالفت با سمبلیستها که معتقد بودند اهمیت کلمه در معنای آن است می‌گفتند که کلمه اهمیتش تنها در صدا است. مایاکوفسکی در بحث مفصلی ادعا می‌کند که کلمه را در شعر تنها به خاطر صدای آن بکار می‌برد و بس.

بعدها این نظر در فرمالیستها تعدیل می‌شود و نزدیک می‌شود به نظر هوسرل (Husserel) فیلسوف پدیدارشناس (Phenomenologist) که در مقولات زبانی، فرمالیستها تاحدی تحت تأثیر او بودند. هوسرل میان شیئی (Object)، یعنی پدیدهٔ غیرکلامی یا مصداق، ومعنا یعنی نحوهٔ ارائه کلمه یانشانه تفاوت وتمایزی قائل می‌شود. شیئی یامصداق درخارج از کلمه قراردارد وکلمه به آن رجوع می‌کند اما معنا در درون خودنشانه یا کلمه قراردارد. در این جا برخلاف تصور متداول، هدف فرمالیستها نه استقلال از معنا که استقلال نسبی از مصداق است. بدین طریق آنها از آواشناسی (Phonetics) آغاز می‌کنند و به طرف واج‌شناسی (Phonemics) پیش می‌روند، یعنی صدا را در ارتباط با امکانات معنائی در نظر می‌گیرند، همانطور که از کمترین واحد مستقل معنادار یعنی واج(Phoneme) شروع می‌کنند و پیش می‌روند واین نظر را بسط می‌دهند تا برسند به جمله وبه کل اثر ادبی.

این نظر در ساختارگرایان تأثیر به سزائی داشت. این راما درعقاید رولان بارث بخوبی می‌بینیم. بارث به نوع زبان ادبی موسوم به رئالیسم حمله می‌کند. می‌گوید آن نوع هنر وادبیاتی که تنها هدفش نشانه‌گیری واقعیت خارج است ما را فریب می‌دهد. برای آنکه چنین هنری به ما می‌گوید که تنها یک واقعیت مطلق وجود دارد، همان واقعیتی که از دید آن نویسنده یاهنرمند خاص ارائه شده است. درحالیکه به نظر بارث کلمه دارای نشانهٔ مضاعف (double Sign) است. یعنی هم به چیزی خارج از خود (مصداق) اشاره می‌کند وهم توجه ما را به این خاصیت قراردادی ومتضاد باخود جلب می‌کند. به عبارت دیگر ، نه خود کلمه مطلق ویک جانبه است ونه شیئی مورد رجوع. نوع بیان تحت‌الفظی، نوع هنری که ادعایش تقلید صرف از واقعیت است، به ما می‌گوید، فقط یک نوع واقعیت ویک نوع خاص بیان واقعیت وجود دارد، وهم واقعیت وهنر وزبان را از بارها ودلالتهای مختلفش خالی می‌کند.

پس دراین جا مفهوم ادبیات از زبانشناسی صرف دور می‌شود و به معناشناسی (Semantics)نزدیک. یعنی اگر کلمه بطور مستقیم مصداق را نشانه نمی‌گیرد، اگر نه دارای یک معنا بلکه معناهای بی‌شمار است، اگر مسئلهٔ اساسی نه فقط صدا بلکه وزن و آهنگ است و اگر معنا خود دردرون کلمه مستتر است، پس کار اساسی ما شناختن این لایه‌های غنی معنا و ایهام درآثار ادبی- هنری است. ایهام درادبیات نه بعنوان یک چیز منفی بلکه به عنوان پدیده‌ای مثبت ظهور می‌کند، چون حاکی از آن است که زبان ادبی دارای لایه‌های مختلف و پیچیدهٔ معنائی است.

تا به حال بیشتر از شعر صحبت کردم، حالا کمی هم مفاهیم مورد بحث را دربارهٔ نثر به کار می‌برم. رمان و داستان درظاهر، و نه فقط درظاهر که طبیعتش این است بیشتر از شعر اطلاع‌رسان است و زبان روزمره را بیشتر به کار می‌گیرد و درضمن باعناصر غیرکلامی، چون طرح، شخصیت‌پردازی و از این قبیل نیز سروکار دارد. ولی دررمان نیز از همان زبان محاوره آشنائی‌زدایی انجام می‌گیرد، منتهی به نحوی متفاوت. شکلوو سکی درمقالهٔ تکنیک به منزلهٔ شگرد یدربارهٔنحوهٔآشنایی‌زدایی تولستوی

دررمانهایش صحبت می‌کند و می‌گوید که تولستوی پدیده‌های آشنا را از طریق حذف اسم آن پدیده، غریب و ناآشنا می‌نمایاند. او ادامه می‌دهد که تولستوی هنگام بیان یک پدیده یا واقعه، آن را طوری توصیف می‌کند که گویی باآن برای اولین بار مواجه می‌شود. او از کار بردن عنوان‌های معمول برای تعریف یک شیئی دوری می‌جوید. شکلوو سکی چندین مثال طولانی از داستانهای تولستوی از جمله داستان **شرم** و **رستاخیز** و رمان **جنگ و صلح** می‌آورد که من دراین جا به ذکر یکی از مثالهای او از **جنگ و صلح** اکتفا می‌کنم.

«پی‌یر از کنار رفقای جدید خود برخاست و از میان خرمنهای آتش به سمت دیگر جاده رفت. به او گفته بودند که سربازان اسیر درآن جا هستند. می‌خواست باآیشان سخن بگوید. درمیان جاده نگهبان فرانسوی او را متوقف ساخت و به وی امر کرد که مراجعت کند.

پی‌یر برگشت اما بکنار خرمن آتش نزد رفقایش نرفت بلکه به طرف ارابه‌ای که اسبش را باز کرده بودند و هیچ‌کس در کنار او نبود حرکت کرد. روی زمین سرد کنارچرخ ارابه نشست وزانوهارا بغل گرفته سررا پائین انداخت.

مدتی بی‌حرکت نشست و در بحر اندیشه غوطه خورد. بیش از یک ساعت گذشت. هیچ‌کس مزاحم وی نشد. ناگهان با قهقههٔ بم و مهرآمیز خود چنان بلند و با صدا خندید که مردم از اطراف با شگفتی به این قهقهه‌زن عجیب و ظاهراً تنها نگریستند.

پی‌یر قاقاه می‌خندید و با صدای رسا بخود می‌گفت: «سرباز به من اجازهٔ عبور نداد. مرا گرفتند، حبس کردند، مرا به اسارت می‌برند، که؟ مرا؟ مرا- روح فناناپذیرمرا!» پی‌یرباچشمان اشک‌آلود قاه‌قاه می‌خندید.

یک نفر برخاست و به جانب او رفت تا ببیند که این مرد تنومند و عجیب در تنهائی به چه می‌خندد. پی‌یر خنده را قطع کرد، از جا برخاست، از آن شخص کنجکاو دور شد و گرد خویش نگریست.

اردوگاه عظیم و بی‌پایان که اندکی بیش از این صدای جرق و جرق خرمنهای آتش و گفتگوی مردم‌به صورت هیاهوی عظیمی از آن برمی‌خواست به خاموشی گرائید. روشنائی سرخ رنگ خرمنهای آتش خاموش شده یا رنگ می‌باخت. قرص ماه بر فراز آسمان ایستاده بود. جنگلها و دشتهای آن سوی اردوگاه که پیش‌تر دیده نمی‌شده‌اینک دورادور مرئی بود و در آن سوی این جنگلها و دشتها افق بیکران روشن و فریبنده و لرزان بنظر می‌رسید. پی‌یر به آسمان، به اعماق ستارگان دور و بازیگر نگریست و با خود اندیشید: «و تمام اینها از آن من است، تنها اینها در وجود من است، و تمام اینها من هستم و تمام اینها را ایشان گرفتند و در کلبهٔ چوبی که در آن تخته‌کوبی شده بود محبوس ساختند.»

پس لبخندی زد و به قصد استراحت و خواب نزد رفقایش رفت.»

شکلوفسکی هم چنین در مقالهٔ دیگری دربارهٔ رمان مورد علاقه‌اش **تریسترام شندی** (Tristram Shandy) اثر استرن Stern نظریهٔ جالبی را دربارهٔ رمان ارائه می‌دهد. به نظر شکلوو سکی اساس داستان به دو قسمت تقسیم می‌شود: داستان (StorY) و طرح (Plot)

او بر این باور است که داستان بخش آشنای وقایعی است که در رمان می‌گذرد. یعنی رویداد وقایع برپایه علت و معلول زمانی. این تعریف نزدیک است به تعریف متداول از طرح. اما طرح آن بخش از وقایع داستان است که ما را از علت و معلول منحرف می‌کند. بهترین مثالها خود داستان استرن است[۸]، و یا **شنل** Overcoat اثر **گوگول** که دربارهٔ آن، آی‌خن‌بام یکی از پیشکسوتان مکتب فرمالیسم بحث مشروحی دارد و هم‌چنین نابا کوف یکی از بهترین رمان‌نویس‌های معاصر نیز **شنل** را بهترین داستان کوتاه روسی می‌داند. نابا کوف درباره تکنیک گوگول توضیح می‌دهد که هدف نه حرکت به روی خط مشخص زمانی بلکه ایجاد انحرافهای مدام از چنین خطی است. در این نوع رمان یا داستان نه یک واقعیت شناخته شده و مشخص بلکه ابهام و تضادهای درونی واقعیتها به نمایش گذارده می‌شود. به قول جیمز، واقعیت پر از ابهام و سرگردانی است، واقعیت نمایان‌گر تضاد است، مثل مدالی است برگردن شخصی. مدالی که دائم در حال نوسان است و یک روی آن شادی و خندهٔ یک فرد است و روی دیگرش غم و غصه فردی دیگر. هدف رمان نشان دادن تضادهای درون شخصیت و درون واقعیت است.

پس می‌بینیم که از کلمه باید شروع کرد و این که کلمه با نشانه، مصداق با واقعیت را مستقیم نشانه نمی‌گیرد، خود پر از دلالتهای مختلف غنی است، می‌رسیم به خود اثر و می‌رسیم به واقعیت رابطه شعر یا رمان با واقعیت که رابطه‌ای یک به یک نیست، یک رابطه پیچیده و غیرمستقیم است که از پیچ‌وخمهای فراوان می‌گذرد، و بر سر راه مخاطب خود نیز موانع و پیچ‌وخمهای فراوانی ایجاد می‌کند.

از این رو هدف ادبیات تقلید از واقعیت یا تبلیغ نوع خاصی از واقعیت نیست، هدف آشنائی‌زدایی از واقعیت است، پرده برداشتن از چهرهٔ ظاهری واقعیت و بیان این مطلب که این آن چیزی نیست که ما فکر می‌کردیم. رمانی چون **جنگ و صلح** را چرا می‌خوانیم؟ آیا بخاطر این است که تولستوی دربارهٔ جنگ و صلح در روسیه حرف زده است؟ آیا فلسفهٔ تولستوی برایمان تازگی دارد؟ مگر اشخاص دیگری درزمینهٔ فلسفه حرفهای مهمتری نزده‌اند؟ شاید **جنگ و صلح** را به این خاطر می‌خوانیم که بیان بخش ناگفته، بخش پنهان تاریخ است، به ما چیزی را می‌گوید که تاریخ نمی‌گوید، درحقیقت بیشتر پرده‌برداری و افشاگری از تاریخ است تا هرچیز دیگری. یعنی واقعیت، فلسفه، تاریخ در ادبیات دگرگون می‌شود و به شکل جدیدی نمایان می‌شود، این دگرگونی و تلاش این آشنائی‌زدایی برای رسیدن به ادراکی جدید است که ادبیات را هم به واقعیت مرتبط می‌کند و هم از آن جدا. یعنی یک ارتباط دوگانه است. ما می‌رویم به طرف واقعیت تا از آن بیرون بیائیم. به همین جهت کار ادبی، نوعی کار خلاق است، یعنی خلق واقعیتی در مقابل واقعیت جهان. وقتی می‌خوانیم:

داد جاروئی به دستم آن نگار
گفت از دریا برانگیزان غبار

یا:

در خلاف آمد عادت به طلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

این فقط بیان واقعیت نیست، نوعی رویارویی با آن، نوعی چالش با واقعیت است و در این جا است که اهمیت آشنائی‌زدائی مشخص می‌شود.

حرف آخرم از کتابی است که به ظاهر برای بچه‌ها نوشته شده است.

این کتاب مفهوم تازه‌ای از دنیای تخیل را به دست می‌دهد. بازی‌های زبانی آن بی‌نظیر است؛ ولی من در این جا فقط می‌خواهم نکتهٔ خاصی از کتاب **آلیس در سرزمین عجایب** را نتیجه‌گیری کنم. داستان آلیس را که می‌دانید: یک روز بسیار زیبا آلیس با خواهرش در باغ نشسته، همه چیز زیباست، وخواهر او کتابی می‌خواند که برای آلیس جالب نیست، چون درآن عکس وتصویری نیست. به یکباره آلیس متوجه خرگوشی می‌شود که به سرعت می‌رود. خوب یک خرگوش که موجود غریبی نیست، ولی بلافاصله از چشم آلیس آشنائی زدائی می‌شود. این خرگوش یک جلیقه پوشیده‌وساعتی هم در دستش است. اول آلیس خوب متوجه موضوع نمی‌شود وهمین طور خرگوش را نگاه می‌کند. بعد یکهو می‌بیند که این خرگوش به خودش می‌گوید: «دیرم شد، دیرم شد!» ومی‌دود، آلیس هم از سر کنجکاوی به دنبال او می‌دود، خرگوش می‌رود داخل یک سوراخ وآلیس هم به دنبال او، یکباره آلیس از آن سوراخ به درون پرتاب می‌شود ومی‌رود....

تا می‌رسد به دنیای عجایب... در این جا با دنیایی روبرو می‌شود که منطق آن بر خلاف منطق دنیای واقعیت است. هیچ چیزی، آن چیزی نیست که باید باشد. این دنیا از موجودات واشیاء دنیای واقعی درست شده ولی عملکرد وموقعیت این موجودات همه عوض شده است. اگر آلیس بخواهد دراین دنیا زنده بماند باید منطق آن را قبول کند واین کار بسیار مشکلی است، چون ما عادت نداریم که مثلاً گربه‌ای روی یک درخت ظاهر شود وبعد به تدریج محو شود وفقط لبخندش از او باقی بماند. ما عادت نداریم کسی با ما صحبت کند وکلمات را برعکس بگوید، مثلاً «میز» را بگوید «زیم». ما به این چیزها عادت نداریم، مثلاً عادت نداریم که به جای روز تولد، تمام روزهای سال را به اسم «جشن روز غیر تولد» جشن بگیریم... تمام کلماتی را که آلیس در محاورهٔ روزمره بکار می‌برد همهٔ عادات او در زندگی روزمره دراین جا مورد سئوال قرار می‌گیرد، خوب چرا آلیس دراین سرزمین دوام می‌آورد؟ برای آنکه منطق آن را یاد می‌گیرد، ولی آیا می‌تواند یامی‌خواهد همیشه در آن جا بماند؟ مسلماً نه، می‌آید بیرون؟ ولی مسئله این جاست که آلیس که از دنیای عجایب بیرون آمده دیگر آن آلیس سابق نیست، چیزی در او تغییر کرده، او دنیا را با دید دیگری می‌نگرد، به قول سپهری:چشمهایش را شسته است. اگر حرفی در دفاع از ادبیات باشد، اگر حرفی در دفاع از فرمالیستها واین مفاهیمی که امروز وقت گرانبهای شما را گرفتم ودرباره‌اش صحبت کردم باشد، همین است که اگر منطق ادبی را قبول کنیم، کمترین چیزی که عایدمان می‌شود این است که دنیا را با دید تازه‌ای می‌بینیم ونه فقط دنیا که خودمان را.

یادداشتها:

۱. این نوشتهٔمتن تنظیم شده سخنرانی است که به تاریخ ۰/۱۲ /۶۷/۱ در دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه علامهٔ طباطبائی ایراد شده.

۲. لازم به تذکر است که کوششهایی نیز برای شناساندن و به کار گرفتن مفاهیم فرمالیستها انجام گرفته، تا آن جا که اطلاع دارم اولین بار آقای دکتر شفیعی کدکنی در **موسیقی شعر**، (توس، ۱۳۵۸). دربارهٔ مفهوم آشنایی‌زدایی صحبت کرده‌اند، در نقد آگاه. چاپ پائیز ۱۳۶۱. آقای دکتر حق‌شناس از این مفهوم در تحلیل اشعار سیمین بهبهانی استفاده کرده‌اند، آقای دکتر براهنی نیز در **کیمیا خاک** این مفهوم را بکار برده‌اند. هم‌چنین آقایان بالائی و کوبی‌پرس در کتاب جامع و جالب خود درباره فرمالیسم و آشنائی‌زدائی توضیحاتی داده‌اند. **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، کریستف بالایی، میشل کوبی‌پرس، ترجمهٔ دکتر احمد کریمی **پاپیروس**، (۱۳۶۱)

3. John- Keats
Beauty is truth, truth beauty- that is
all ye know on earth, and all ye need to know.

4. William Wordsworth
the world is too muchus
late
and soon, getting and spending we lay waste
our Powers

5. Technique as device, **Russian formalist criticism** four essays, translated and with an Introdaction by leet. Lemon and Marion J. Recs. U. of Nebraska press, p, 12.

۶. این مثال از ترجمهٔ فارسی کتاب **جنگ و صلح** گرفته شده، ترجمهٔ کاظم انصاری، امیرکبیر، ۱۳۳۶ جلد دوم، ص، ۱۱۸-۱۱۷.

۷. موارد بسیاری از این نوع استفاده از نظرگاه در رمان و داستان کوتاه موجود است؛ مثلاً استفاده فالکنر از نظرگاه بنجی، یک دیوانه در **خشم و هیاهو**، هم چنین استفاده هدایت از نظرگاه یک دیوانه، در **سه قطره خون** و یا استفادهٔ جیمز از نظرگاه یک بچه در **آنچه میزی دید What Maisie saw**

۸. شکلووسکی هم چنین ذکر می‌کند که دربسیاری از رمان‌ها حتی رمانهای به اصطلاح سنتی‌تر مثل Vanity Fair- ترجمهٔ فارسی این کتاب باعنوان **بازار خودفروشان** به قلم آقای منوچهر بدیعی زیرچاپ است- برای شکستن خط داستان، ماجرا از وسط شروع می‌شود. از این نوع مثالها دررمان فراوان است مخصوصاً دررمان‌های مدرن که گاهی داستان از آخر ماجرا شروع می‌شود.