

بودند، هر یک با شخص دیگری شخصی ثالث و رابع داستان ازدواج مجدد کردند.

ب-مجدد 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 لمعی از یاد آخرت غافل نمی‌کند.

الف- مردان پارسا اهل لهو و لمع هستند، ولی در عین حال این لهو و لمع باعث غفلت آنها از یاد آخرت نیست. ب-مردان پارسا اصلاً و ابداً به هیچ لهو و لمعی 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 فرزندان ارشد، و تنه‌ها نان آور خانواده‌اش را از دست داد.

الف- فرزند ارشدش همان نان‌آور خانواده بود. یعنی فقط یک نفر را از دست داد.

ب- هم فرزند ارشدش را، هم فرزند دیگر یا شخص دیگری را که نان‌آور خانواده‌اش بود از دست داد.

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

ا- این شخصیت(ها) یک نفر بود(هاند) یا دوتن؟ ۳۹/۲- او با ارزشترین کتاب کتابخانه خود و تنها نسخه خطی ملکی خود از دیوان حافظ را در حراج فروخت.

ا- این کتابها یکی بوده یا دوتا؟ ۳۹/۳- شب پیلدا و طولاوی تیرین شب سال را به شب نشینی گذراند.

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

۴۰- دوخواهر و برادر به علت بیماری و یا در تربیت جام جان سپردند (کیهان، شماره ۱۳۵۶).

این جمله ابهام یا کژتابی دارد و معلوم نیست که این عده دوفنر یا سه نفر یا چهار نفر بوده‌اند. ولی از متن خبر پستری می‌آید 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 و خودخواهانه مبارزه کرد.

ب- با آقایی چون ریا و خودخواهی درافتاد و آنها آماج انتقاد و مبارزه او بودند.

۴۲- پوست بز دباغی شده گران است. الف- پوست بزی که آن بز- زنده زنده!- دباغی شده باشد.

ب- پوست دباغی شده بز. ۴۲/۱- انگشت پای گنج گرفتارش را به من نشان داد.

الف- تمام پایش در گنج بود، وانگشتش را که معلوم نیست در گنج بوده یا نه، به من نشان داد.

ب- فقط انگشت پایش را گنج گرفته بودند. ۴۲/۲- جلد کتاب خوش چاپ چند رنگش را به دیوار زده بود.

ا- کتاب خوش چاپ و چند رنگ بوده یا جلدش؟ ۴۲/۳- پایه میز خاتمکاری شده‌ای در معرض دید من بود.

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

ب- پایان آمد این دفتر، میان خواب و بیداری بهره‌زید تاجایی که بتوانید از ابهام و کژتابی

آشنایی زدایی در ادبیات

آذر نفیسی



منفی دربارهٔ آنان فراوان است، نظرات و احکامی سطحی و فاقد پشتوانهٔ دانشی مستقیم.^۲

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» هستند یا طرفداران تفکر «منحط‌گرایی» که هر دو 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 با 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 یا مقولات دیگر زندگی دیگران نیز حرف زده‌اند از جمله شعرا و نویسندگان رمانتیک، مانند کیژر

زیبایی حقیقت است و حقیقت زیبایی آنچه می‌دانی همه این است و در جهان ترا همین بس^۳

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

اما ادعای اصلی فرمالیست‌ها این بود که قصد داشتند ادبیات و هنر را از مقولات بیرون از دایرهٔ ادبیات و هنر (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 مثلاً فیزیک و علم الاشیاء قوانین خاص خود را دارند و قضاوت ما در بارهٔ این علوم مبتنی براین قوانین است، هنر و ادبیات هم دارای قوانین خاصی است و قضاوت در بارهٔ آن باید بر پایهٔ این قوانین باشد و نه چیز دیگری. تأکید فرمالیست‌ها بر غیر فلسفی کردن ادبیات و هنر گاهی به افراط هم می‌کشید و ضد فلسفی می‌شد. آشنایی زدایی

سفر حجمی در خط زمان و به حجمی خط خشک زمان را آبیستن کردن حجمی از تصویری آگاه

که زمهانی یک آینه برمی‌گردد و بدین‌سان است که کسی می‌میرد و کسی می‌ماند.

با ادای دین به پیش‌گوتان ادب معاصر فارسی^۱ 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، توضیح‌مقدماتی در این خصوص ضروری است: آشنایی زدائی (de familiarization) یکی از اصطلاحاتی است که در مکتب ادبی موسوم به فرمالیسم روس بسیار بکار برده شده، و در حقیقت یکی از ارکان نظریه‌های ادبی این مکتب بشمار می‌آید. به دو دلیل اصلی، فرمالیسم را انتخاب کردم. یکی اینکه این نظریه و مکتب بر آنچه ما نقد مدرن و امروزی می‌دانیم تأثیر بسیار داشته است، مخصوصاً مکاتب نقدی که در دو دههٔ اخیر بسیار متداول بوده است، یعنی ساختارگرایی (structuralism) و مکاتب نقد ادبی بعد ساختارگرایی (Post. Structuralism) از جمله واسازی (deconstruction). 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 ۱۹۶۰ در آمریکا ظهور می‌کند. مجزا از مکتب فرمالیست مورد نظر 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 اظهار نظرها و احکام

بخش کوچک اما مهمی از نظریات فرمالیست‌هاست. آنها برای عرضه نظریه‌های جدید خود اصطلاحات خاصی را نیز به وجود آوردند. مطرح کردند تمامی این اصطلاحات ادبی بحث‌ملا آراست، به همین جهت بطور مشخص به یک نکته می‌پردازم: آشنائی زدایی، و در خلال بحث بطور جنتی 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 زبان‌شناسی بود، از میان آنها برجستگانی چون یاکوبسن، شکلووسکی، جاکوبینسکی، آی‌خن‌بام 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 ساختارگرایی پایه‌گذاری شد.

بحث اساسی فرمالیست‌ها با مقالاتی از شکلووسکی بنام «هنر به مثابه شعر» (این مقاله با عنوان «هنر به مثابه ابزار» (device) هم ترجمه شده است) و در رد نظریات سمبولیست‌های روس آغاز می‌شود. در این مقاله شکلووسکی مفهوم آشنائی زدایی را معرفی می‌کند، سمبولیست‌ها در آن دوره، بخصوص در روسیه نفوذ بسیاری داشتند، هم در زمینه کار خلاق ادبی و هم در حیطه نقد ادبی. این مقاله شکلووسکی نوعی عکس‌العمل واز بعضی جهات عکس‌العملی شتاب زده و غیر متصفانه نسبت به نظریات سمبولیست‌ها بوده‌است و با سمبولیست‌ها بر محور نقش تصویر مجازی (Image) در شعر است. بنابراین اعتقاد سمبولیست‌ها:

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، در خود ساختار شعر است و نه در مفهوم یا فکری که بیان می‌کند. دیگر آنکه تصویر در شعر عنصر محوری و اساسی نیست. بسیاری از اشعار فاقد تصویرند و با وزن یا آهنگ شعر پیش می‌روند ولی ما باز به آنها می‌گوئیم شعر. شکلووسکی مثالی از ورن‌دورف^۴ می‌آورد ولی در ادبیات فارسی نیز مثال‌های فراوانی داریم، اینجا از سعدی مثال می‌آورم:

شوقست در جدایی وجود است در نظر

هم‌چو به که طاقست شوقست نیاوریم

در این مثال هیچ‌گونه تصویری وجود ندارد ولی باز هم به این ابیات می‌گوئیم شعر.

نکته دیگر شکلووسکی این است که وظیفه شعر یا تصویر شعری آشنا کردن مفاهیم ناآشنا نیست. بسیاری اوقات این کار برعکس انجام می‌گیرد، یعنی از طریق تصویر مفهوم یا فکری آشنا ذهنی ناآشنا بیان می‌شود، که از خود آن مفهوم یا فکر مشکل‌تر و پیچیده‌تراند. وی مثالی از گوگل می‌آورد که آسمان را به ردای خداوند تشبیه کرده است. در این جا ردای خداوند از آسمان غریب‌تر و دور از ذهن‌تر است، یعنی گوگل مفهوم آشنا (آسمان) را از طریق تشبیه 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 پایه 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 مشاهده 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 را از زندگی کدر می‌کند، سبب می‌شود که زندگی روزمره‌مان 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 بچه‌ها و افراد عزیز و نزدیک به ما خیلی کارها می‌کنند که متوجه نمی‌شویم چون ما به یک تلقی تثبیت شده‌ای از آنها خو گرفتیم. نقل قولی از خود شکلووسکی می‌آورم:

«عادت کردن، کار، لباس، اثاث خانه، زن آدم، ترس از جنگ را فرو می‌بلند، اگر کل مجموعه زندگی این آدم‌ها ناگاهانه ادامه یابد، آنوقت بود و نبودشان دیگر تفاوتی نخواهد داشت. هنر برای باز یافتن معناهای زندگی است، برای ادراک آدمی از پدیده‌هاست. برای آنست که سنگ را سنگ کند»

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

شکلووسکی سختش را چنین ادامه می‌دهد که عادت ما را وادار می‌کند تا کلیت موجودی اجسام را نبینیم، و مثال می‌آورد که اگر گریبلی را در کیسبای 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 پایه 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 رفته و یادم نیامد 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 نبود. این‌کسار 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 مجموعه زندگی آدم‌های بسیاری در ناخودآگاهی سهری می‌شود، آن وقت این زندگی‌ها چنان‌اند که انگار هرگز نبوده‌اند»^۵.

آن چیزی را که ما بطور آگاه نمی‌بینیم، آن چیزی که مشاهده آن بصورت خودکار در آمده، در حقیقت برایمان وجود ندارد. تنها چیزهایی برایمان وجود دارد که آنها را آگاهانه می‌بینیم، در مورد آنها مکت می‌کنیم و برایشان ارزش قائلیم، یعنی مدام در حال کشف و تجربه آنها هستیم، پس مسئله اصلی هنر و ادبیات دور کردن عادت از ماسته 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 چارمسئله اصلی هنر، مسئله اساسی شعر آن چیزی است که یاکوبسن آن را «بر هر دین ترتیب» (disarrangement of arrangement) می‌خواند، یعنی ترتیب موجود را برهم می‌ریزم و آرایش جدیدی را به جایش می‌گذاریم و از این طریق چشم را - و البته ذهن را - وادار می‌کنیم که کنج‌ها شود و مشکافانه 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 و تازه به داستان می‌دهد.^۶

از دید شکلووسکی دو اصطلاح در این جا اساس می‌شود. یکی اصطلاحی که عادت را بیان می‌کند که فرمالیست‌ها به آن شناسائی (recognition) گویند. مابوقتی به پدیدهای عادت می‌کنیم تنها آن را می‌شناسیم. مثلاً شما وقتی بجهت‌ان وارد اتاق می‌شود ممکن نیست که او را بجا نیاورید. منتهی آهنا واقعا او را کار است که مبتنی است بر سابق شمس او. او را می‌شناسید؟ شناسائی شما در این حالت یک عمل خود کار است که مبتنی است بر سابق شمس او. او را می‌شناسید ولی واقعا توجه‌ها و ندارید. اما اگر این بجهت یکبار کار غیر معمول و عجیبی بکند که شگفتی شما را برانگیزد یکبار به توجه‌تان به او برمی‌گردد، گویی تا آن زمان او را نشناخته بودید، این عمل در جهت 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 و به کار می‌بریم در شعر حالتی ناآشنا به اصطلاح تکان دهنده می‌گیرند مثال اول از دیوان شمس است:

از کاسه استارگان وزخون گردون فارغم

بهر گذاریان بسی من کاسه‌ها لیسیدام

مانند طفلی در شکم من پرورش دارم زخون

یکبار زاید آدمی من بارها زاییدام

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

شب خرداد به آرامی یک مریثه از روی سر شانی‌ها می‌گذرد

ونسمی خنک از حاشیه سبز پتو خواب مرا می‌روید.

بوی هجرت می‌آید:

بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست.

می‌بینم که در این دو مثال اکثر آن کلماتی که برای ما آشنا بودند یکبار 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 پر چلچله نمی‌اندازد. ولی در این جا همه 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 تورا دو نام می‌نهم

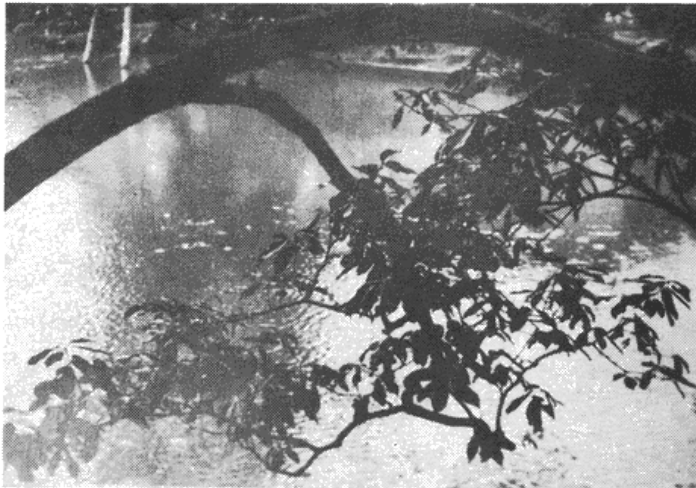
سیاه

سیاه

ای صحت چشمان سیاه.

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

پس مسئله اساسی آشنائی زدایی به نظر شکلووسکی این است که شعر و یا هر نوع دیگر ادبی هنری سررا مخاطب خود مانع می‌گذارد، بر خلاف برخی نظریات مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند، چون وقتی ما سررا است، حرکت کندتر می‌شود باید در هر مقطعی مکت کرد و راه گذر از مانع را دریافت. به همین جهت ادراک کندتر می‌شود و تدریج ما را به 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، مسئله اساسی ادبیات، لایه دادن است به کلام و به مفهوم.

خلاصه کلام، باید آشنائی زدایی کننیم تسابه بازنشانی جدیدی دست یابیم. آن کلمات و اصطلاحاتی که برای ما آشناست همان چیزهایی است که بر اثر تکرار مستعمل شده و دیگر به آنها بطور خودکار عکس العمل نشان می‌دهیم. مثلاً در زندگی روزمره می‌گوییم «فلانی هندوانه زیر بغلم می‌گذارد» و فکر هم نمی‌کنیم که این چه حرف غریبی است، چون دیگر برای این اصطلاح مکث نمی‌کنیم، به شکلش کاری نداریم و مفهوم آن را از قبل می‌دانیم. ولی اگر فردا کسی در خیابان جلوی شما را بگیرد و بگوید:

«داد جارویی به دستم آن نگار
گفت از دریا برانگیزان غبار»

و یا: «سروچمان من چرا میل چمن نمی‌کند...»
شما فکر می‌کنید که این شخص دیوانه است.

برای اولین بار هم که این ابیات را می‌خوانید معنای آن را بلافاصله و به طور خودکار در نمی‌یابید.

ولی «هندوانه زیر بغل گذاشتن» را فوراً می‌فهمید چون کلیشه شده است و جزو زبان محاوره، این خلاصه‌ای بود از مفهوم آشنائی زدایی. 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 ادیبات چینی و نه یک زبانشناس مطرح است.

به نظر فرمالیستها نکته اساسی در تحلیل ادبی وادبیات ادبیات (Literariness of literature) است. یعنی می‌گوید که ادبیات خصلت خاصی دارد و این خصلت «ادبیّت» آن است، و ما بدنبال کشف قوانین این ادبیّت هستیم. این قوانین را چگونه می‌توانیم کشف کنیم؟ ابزار ادبیات زبان است. از این رو بحث درباره ادبیات مربوط است به بحث درباره زبان ادبی. در این جا فرمالیستها میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان تفاوت باری قائل می‌شوند. به نظر آنها در اطلاع‌رسانی، یعنی در زبان 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 تحالفی 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 تفاوت 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 به طور مستقیم مصداق را هدف نمی‌گیرد، هدف کلمه یا نشانه دادن اطلاعات در مورد شیئی خاص نیست. به طور مثال، زمانی که می‌گوییم: «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 هر قدر که بار ضمنی کلمه یا زبان بیشتر باشد، خصلت آن شاعرانه‌تر می‌شود.

این نوع تلقی از ادبیات اهمیت زیادی برای ما وادبیات‌چی‌ها دارد، چون از این دید زبان شاعرانه زبانی مستقل است با ساختار و قوانین خاص خود. از این دید برخلاف دیدهای سنتی زبان شاعرانه صرفاً زبانی اطلاع‌رسانی نیست که بر آن مقداری اضافه‌ها و زو و زبوره‌های 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 درباره 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 نیمه‌آهنگ 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 افسراط رفتند. مثلاً شکلو و سکی هم صدا 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 پدیده غیر کلامی یا مصداق، و معنا یعنی نحوه ارائه کلمه یا نشانه تفاوت و تمایز قائل می‌شود. شیئی یا مصداق در خارج از کلمه قرار دارد و کلمه به آن رجوع می‌کند اما معنا در درون خود نشانه یا کلمه قرار دارد. در این جا برخلاف تصور متداول، هدف فرمالیستها نه استقلال از معنا که استقلال نسبی از مصداق است. بسیدین طریق آنها از آواشناسی (Phonetics) آغاز می‌کنند و به طرف واج‌شناسی (Phonemics) پیش می‌روند، یعنی صدا را در ارتباط

با امکانات معنایی در نظر می‌گیرند، همانطور که از کمترین واحد مستقل معنادار یعنی واج (Phoneme) شروع می‌کنند و پیش می‌روند و این نظر را بسط می‌دهند تا برسند به جمله و به کل اثر ادبی.

این نظر در ساختارگرایان تأثیر به سزائی داشت. این را ما در عقاید رولان بارت بخوبی می‌بینیم. بارت به نوع زبان ادبی موسوم به رتسمبلیسم 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 یا هنرمند خاص ارائه شده است. درحالی‌که به نظر بارت کلمه دارای نشانه مضاعف (double Sign) است. یعنی هم به چیزی خارج از خود (مصداق) اشاره می‌کند و هم توجه ما را به این خاصیت قراردادی و متضاد باخود جلب می‌کند. به عبارت دیگر، نه خود کلمه مطلق و یک جانبه است و نه شیئی مورد رجوع. نوع بیان تحالفی، نوع هنری که ادعایش تقلید صرف از واقعیت است، به ما می‌گوید، فقط یک نوع واقعیت و یک نوع خاص بیان واقعیت وجود دارد، و هم واقعیت و هنر و زبان را از بارها و دلالت‌های مختلف خالی می‌کند.

پس در این جا مفهوم ادبیات از زبانشناسی صرف دور می‌شود و به معناشناسی (Semantics) نزدیک. یعنی اگر کلمه به طور مستقیم مصداق را نشانه نمی‌گیرد، اگر نه دارای یک معنا بلکه معنای بی‌شمار است، اگر مسئله اساسی نه فقط صدا بلکه وزن و آهنگ است و اگر معنا خود در درون کلمه مستتر است، پس کار اساسی ما شناختن این لایه‌های غنی معنا و ابهام در آثار ادبی-هنری است. ابهام در ادبیات نه بعنوان یک چیز منفی بلکه به عنوان پدیدمای مثبت ظهور می‌کند، چون حاکی از آن است که زبان ادبی دارای لایه‌های مختلف و پیچیده معنایی است.

تا به حال بیشتر از شعر صحبت کردم، حالا کمی هم مفاهیم مورد بحث را درباره نثر به کار می‌برم. رمان و داستان در ظاهر، و نه فقط در ظاهر که طبیعتش این است بیشتر از شعر اطلاع‌رسان است و زبان روزمره را بیشتر به کار می‌گیرد و در ضمن با عناصر غیر کلامی، چون طرح، شخصیت‌پردازی و از این قبیل نیز سروکار دارد. ولی در زمان نیز از همان زبان محاوره آشنائی زدایی انجام می‌گیرد، منتهی به نحوی متفاوت. شکلو و سکی در مقاله تکنیک به منزله‌شگرد و پربار نحوه آشنائی زدایی توسلستی

در زمانهای صحت می‌کند و می‌گوید که تولستوی پدیده‌های آشنا را از طریق حذف اسم آن پدیده، غریب و ناآشنا می‌نماید. او ادامه می‌دهد که تولستوی هنگام بیان یک پدیده یا واقع، آن را طوری توصیف می‌کند که گویی با آن اولین بار مواجه می‌شود. او از کار بردن عنوان‌های معمول برای تعریف یک شیئی دوری می‌جوید. شکلووی سکی چندین مثال طولانی از داستانهای تولستوی از جمله داستان **شرم** و **رستخیز** و **رمان جنگ و صلح** می‌آورد که من در این جا به ذکر یکی از مثالهای او از **جنگ و صلح** اکتفا می‌کنم.

«پی‌یر از کنار رفقای جدید خود برخواست و از میان خرمنهای آتش به سمت دیگر جاده رفت. به او گفته بودند که سربازان اسیر در آن جا هستند. می‌خواست با ایشان سخن بگوید. در میان 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 ارباب‌های که اسبش را پناز کرده بودند و هیچ‌کس در کنار او نبود حرکت کرد. روی زمین سرد کنار چرخ‌ها به نشست و زانوهارا بغل‌گر فتمسرها پائین انداخت. مدتی بی‌حرکت نشست و در بحر اندیشه غوطه خورد. بیش از یک ساعت گذشت. هیچ‌کس مزاحم وی نشد. ناگهان با قهقهه‌ی هم و مهرآمیز خود چنان بلند و با صدا خندید که مردم از اطراف با شگفتی به این قهقهه‌زمن عجیب و ظاهراً تنها نگریستند.

پی‌یر قافاه می‌خندید و با صدای رسا بخود می‌گفت: «سرباز به من اجازه عبور نداد. مرا گرفتند، حبس کردند، مرا به اسارت می‌بردند، که؟ مرا؟ مرا؟ روح فتان‌پذیر مرا! پی‌یر با چشمان اشک‌آلود قافاه می‌خندید.

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

اردگاه عظیم و بی‌پایان که اندکی بیش از این صدای جرق و جرق خرمنهای آتش و گفتگوی مردم به صورت هیاهوی عظیمی از آن برمی‌خواست به خاموشی گراید. روشنایی سرخ رنگ خرمنهای آتش خاموش شده یا رنگ دشتی‌های آن سوی اردوگاه که پیش‌تر دیده نمی‌شده‌ایک دور‌آور مرئی بود و در آن سوی این جنگل‌ها و دشت‌ها افق بیکران روشن و فربنده و لرزان بنظر می‌رسید. پی‌یر به آسمان، به اعمال ستارگان دور و بازگر نگریست و با خود اندیشید: «و تمام اینها از آن است، تنها اینها در وجود من است، و تمام اینها من هستم و تمام اینها را ایشان گرفتند و در کلیه جوبی که در آن نخته‌کوبی شده بود محبوس ساختند.»

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

شکلووی سکی هم چنین در مقاله دیگری درباره‌ی رمان مسود علاقلش **تریسترtram شنیدی (Tristram Shandy)** اثر استرن Stern نظریه جالبی را درباره‌ی رمان ارائه می‌دهد. به نظر شکلووی 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. و با ششل **Overcoat** اثر گوگول که درباره‌ی آن، آئی‌خن‌بام یکی از پیش‌کوسنان مکتب فرمالیسم بحث مشروحی دارد و هم‌چنین ناباکوف یکی از بهترین رمان‌نویس‌های معاصر نیز ششل را بهترین داستان کوتاه روسی می‌داند. ناباکوف 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 خنده 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 یا 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 چهره‌ی ظاهری واقعیت و بیان این مطلب که این آن چیزی نیست که ما فکر می‌کردیم. زمانی چون **جنگ و صلح** را چرا می‌خوانیم؟ آیا بخاطر این است که تولستوی درباره‌ی جنگ و صلح در روسیه حرف زده است؟ آیا فلسفه تولستوی برایمان تازگی دارد؟ مگر اشخاص دیگری در زمینه فلسفه حرف‌های مهم‌تری نزدانده‌اند؟ 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، در حقیقت بیشتر پرده‌برداری و افشاگری از تاریخ است تا هر چیز 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 بیایم، به همین جهت کار ادبی، نوعی کار خلاق است، یعنی خلق واقعیتی در مقابل واقعیت جهان. وقتی می‌خوانیم:

داد جازوئی به دستم آن نگار
گفت از دریا برانگیزان غبار
با:

در خلاف آمد عادت به طلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف بریشان کردم
این فقط بیان واقعیت نیست، نوعی رویارویی با آن، نوعی چالش با واقعیت است و در این جا است که اهمیت آشنائی‌زدایی مشخص می‌شود.
حرف آخرم از کتابی است که به ظاهر برای بچه‌ها نوشته شده است.

این کتاب مفهوم تازم‌ای از دنیای تخیل را به دست می‌دهد. بازی‌های زبانی آن بی‌نظیر است: ولی من در این جا فقط می‌خواهم نکته خاصی از کتاب آلیس در سرزمین عجایب را نتیجه‌گیری کنم. داستان آلیس را که می‌دانید: یک روز بسیار زیبا آلیس با خواهرش در باغ نشست، همه چیز زیباست، وخواهر او کتابی می‌خواند که برای آلیس جالب نیست، چون در آن عکس و تصویری نیست. به یکباره آلیس متوجه خردگوشی می‌شود که به سرعت می‌رود. خوب یک خردگوش که موجود غریبی نیست، ولی بسلافاصله از چشم آلیس آشنائی زدائی می‌شود. این خردگوش یک جلیقه پوشیده‌وساعتی هم در دستش است. اول آلیس خوب متوجه موضوع نمی‌شود و همین‌طور خردگوش را نگاه می‌کند. بعد یکهو می‌بیند که این خردگوش به خودش می‌گوید: «دی‌رم شد، دی‌رم شد!» و می‌دود، آلیس هم از سر کنج‌کاو می‌دوید تا دنبال او می‌دود، خردگوش می‌دود داخل یک سوراخ و آلیس هم به دنبال او، یکباره آلیس از آن سوراخ به درون پسترات می‌شود و می‌رود.....

تا می‌رسد به دنیای عجایب... در این جا بدنیایی و رویو می‌شود که منطق آن بر خلاف منطق دنیای واقعیت

است. هیچ چیزی، آن چیزی نیست که باید باشد. این دنیا از موجودات و اشیاء دنیای واقعی درست شده ولی عملکرد و موقعیت این موجودات همه عوض شده است. اگر آلیس بخواهد در این دنیا زنده بماند باید منطق آن را قبول کند و این کار بسیار مشکلی است، چون ما عادت نداریم که مثلاً گریمای روی یک درخت ظاهر شود و بعد به تدریج محو شود و فقط لبخندش از او باقی بماند. ما عادت نداریم کسی با ما صحبت کند و کلمات 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 «چشن روز غیر تولد» جشن بگیریم... تمام کلماتی را که آلیس در محاوره روزمره بکار می‌برد همه عادات او در زندگی روزمره در این جا مورد سؤال قرار می‌گیرد، خوب چرا آلیس در این سرزمین دوام می‌آورد؟ برای آنکه منطق آن را یاد می‌گیرد، ولی آیا می‌تواند بامی‌خواهد 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 و این مفاهیمی که امروز وقت گرانهای شما را گرفت و در بارماش 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 و نه فقط دنیا که خودمان را.

یادداشتها: ۳

۱. این نوشتن تنظیم شده سخنرانی است که به تاریخ ۱۳۷۱/۰۱/۲۷ در دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی ایراد شده.
۲. لازم به تذکر است که کوششهای نیز برای شناساندن و به کار گرفتن مفاهیم فرمالیستها انجام گرفته، تا آن جا که اطلاع دارم اولین بار آقای دکتر شفیعی کسکنی در **موسیقی شعر**، (تیسو، ۱۳۵۸)، در پسرانه مفهوم آشنائی‌زدایی صحبت کرده‌اند، در نقد آگاه، چاپ پایتیز ۱۳۶۱. آقای دکتر خوشنای از این مفهوم در تحلیل اشعار سیمین بهیانی استفاده کرده‌اند، آقای دکتر براهنی نیز در **کیما 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**، کرسینف بالایی، مثل کوبی‌پرس، ترجمه دکتر احمد کریمی پایپ‌پرس، ۱۳۶۱ (John- Keats)
3. 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 Introduction by Ief. Lamon and Marion J. Recs. U. of Nebraska press, p. 12.
۶. این مثال از ترجمه فارسی کتاب جنگ و صلح گرفته شده، ترجمه 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 فالتکر از نظرگاه بنجی، یک دیوانه در **خشم و هیاهو**، هم چنین استفاده هدایت از نظرگاه یک دیوانه، در **سه قطره خون** و با استفاده جیمز از نظرگاه یک بچه در **آنجسه میزی دید** **What Maisie saw**
۸. شکلووی سکی هم چنین ذکر می‌کند که در بسیاری از رمان‌ها حتی رمانهای به اصطلاح سنتی‌تر مثل **Vanity Fair** - ترجمه فارسی این کتاب با عنوان بازار خودفرودشان به قلم آقای منوچهر دبئی زیرجای است. برای تکسش حط داستان، ماجرا از وسط شروع می‌شود. از این نوع مثالها در رمان فراوان است مخصوصاً در رمان‌های مدرن که گاهی داستان از آخر ماجرا شروع می‌شود.