آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی معنایی

در غزلیات مولوی

دکتر خدابخش اسداللهی
استادیار دانشگاه محقق اردبیلی
منصور علیزاده بیگدیلو
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

در این مقاله، پژوهش، آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی معنایی در غزلیات مولوی است. برای این منظور، نگارنده تلاش می‌کند ضمن بررسی پانزده غزل از غزلیات مولوی، عناصر سازندهٔ هنجارگریزی معنایی را از قبیل مجاز، تشبیه، استعاره، معنی اصلی، موجب قوت تأثیر کلام مولوی می‌شود. در مبحث آشنایی‌زدایی در قسمت استعاره نیز می‌گوید تصاویری که مولوی از استعاره و تشخیص به دست می‌دهد، بیشتر از آنکه حاصل تخیل شاعرانهٔ وی باشد، حاکی از صمیمیت عاطفی و تأمل و دلبستگی شاعر به یک حالت روحی غالب است. در بخش کنایه هم ذکر می‌نماید که مولانا بسیاری از معانی را که ادای آن‌ها با منطق عادی گفتار لذت‌بخش نیست، از راه کنایه به شکلی گیرا و مؤثر بیان می‌کند. در قسمت نماد نیز مشخص می‌کند که وی از طریق نمادگرایی عرفانی فارسی جاری کرده است. در بحث متناقض‌نما گفته است که بسیاری از تناقض‌گویی‌های او ریشه در عقاید عرفانی، کلامی و فلسفی دارند. نتیجه آنکه مولانا وقتی غزلی را با یکی از عناصر سازندهٔ هنجارگریزی شروع می‌کند، در ابیات بعد نیز بیشتر با همان عنصر تا پایان ادامه می‌دهد. دلیل این امر را می‌توان از تجلی بودن شعر وی دانست.

مقدمه

صناعت هنری عبارت است از آشنایی‌زدایی از موضوعات (سلدن، ۱۳۸٤: ۵۰). آشنایی‌زدایی (de-familization) از مهم‌ترین نظریاتی است که فرمالیست‌های روسی مطرح کرده‌اند. آنان در پاسخ به این پرسش که وظیفهٔ ادبیات چیست، نظریهٔ آشنایی‌زدایی را مطرح کرده‌اند (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۷). به‌طور کلی، آشنایی‌زدایی به هر عملی می‌گویند که به نوعی به بیگانه‌نمایی منجر شود. امور بسیاری هستند که به سبب کثرت استعمال و مبدل شدن به عادت برای ما معمولی می‌شوند و حتی ممکن است ما بدون کوچک‌ترین توجه و احساسی از کنار آن‌ها بگذریم. به‌نظر فرمالیست‌ها برای رهایی از این امر، باید به آشنایی‌زدایی در پدیده‌ها دست زد. به عنوان مثال، شاعران فارسی زبان «چشم سیاه» را از زیبایی‌های معشوق برشمرده‌اند و قرن‌ها این باور در بین آنان رواج داشته است؛ از این رو، تکرار آن، امری عادی و مبتذل به‌نظر می‌آید.

حافظ گوید: بر آن چشم سیه صد آفرین باد

که در عاشق‌کشی سِحرآفرین است (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۳ ب ٤)

در مقابل، در ادب عربی و فارسی چشم کبود، نشان خبثِ طینت بوده است (سبحانی، ۱۳۷۹: ۹۲) اما صائب این عقیده را زیر پا نهاده و معیاری جدید برای زیبایی معشوق خود آورده و آن داشتن چشمانی به رنگ آسمان است. درواقع، او بدین‌وسیله از تعبیر عادی و رایج مذکور آشنایی‌زدایی می‌کند:

دل خراب مرا جور آسمان کم بود

که چشم شوخ تو ظالم هم آسمان‌گون شد (صائب، ۱۳۸۳: ۱۸۵٤/٤ ب ٤)

به نظر می‌رسد که اصطلاح آشنایی‌زدایی برگرفته از آرای اشکولفسکی باشد. به گفتهٔ او، همیشه نمی‌توان دریافتِ تازه‌ای از اشیا داشت (سلدن، ۱۳۸٤: ٤۹). وی به نکتهٔ مهمی در این باب پرداخته است که مربوط به کهنگی «بازی نشانه‌ها»ست (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/ ٥٤). پیش از آنکه نشانه‌ها اجتماعی شوند، هر مدلولی ممکن است به هر دالّی و هر دالّی نیز می‌تواند به هر مدلولی دلالت کند ولی پس از اعمال این اختیار و اجتماعی شدن آن، دیگر نمی‌توان آن را تغییر داد (همان، ۱۳۸۳: ۲٦). حال آنکه شاعران در زبان ادبی نشانه‌های جدیدی را به وجود می‌آورند که خود این نشانه‌ها نیز با گذر قرن‌ها فرسوده می‌شوند و نیاز به آشنایی‌زدایی پیدا می‌کنند. مثلاً واژهٔ «نرگس» قرن‌هاست که به‌عنوان استعاره از چشم استعمال می‌شود و می‌توان گفت که این کاربرد، به ابتذال گراییده است و دیگر آن غرابت را برای خواننده ندارد و به‌اصطلاح به «فرسودگی نشانه» دچار شده است؛ لذا آن خاصیتی را که در ذهن مخاطب مکث ایجاد کند و او را به لذت برساند، ندارد. باید دانست که وقتی مخاطب جهت فهم مطلب مکثی می‌کند، از فهم آن لذت می‌برد. ویلیام امپسون می‌گوید: هنر اشکال تولید می‌کند. فهم همین دشواری و مکث است که منشأ التذاذ هنری و تجربهٔ زیباشناختی است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۹) فرمالیست‌ها چنین اعتقادی را دربارهٔ زبان ادبی دارند. به عقیدهٔ آن‌ها داستان برای جلب توجه ما تمهیدات «بازدارنده» یا «کند کننده»را به کار می‌گیرد و در زبان ادبی است که این تمهیدات امکان عرضه می‌یابند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) این تمهیدات بازدارنده اغلب با ترکیب‌ها و یا استعاره‌هایی ایجاد می‌شوند که برای مخاطب تازگی دارد و در عین حال هنری هم هست. در همین موردِ «نرگس» - که استعاره از چشم است - حسین منزوی یکی از شاعران معاصر «خورشیدهای شب» را استعاره از چشم معشوق گرفته و دست به آشنایی‌زدایی زده است.

با وامی از دو چشم تو خورشیدهای شب

نظم قدیم شام و سحر را به هم زدم (منزوی، ۱۳۸۸: ٤۱۲ ب ۵)

برجسته‌سازی

برجسته‌سازی (forgrounding) به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخّص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. باید توجه کرد که صِرفِ عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی نمی‌شود و به شعر یا متن ادبی تشخّص نمی‌دهد. بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یکپارچگی» و مبتنی بر اصول «زیباشناسی» باشد. موکارفسکی انسجام عناصر برجسته را از ویژگی‌های برجسته‌سازی می‌داند (روحانی و همکار، ۱۳۸۸: ٦۵). همچنین، انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه‌های بلاغی به‌خصوص علم بیان قابل توجیه باشد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳٦). صورت‌گرایان برجسته‌سازی را امری

آگاهانه می‌دانستند. در صورتی که با تحقیق در آثار بزرگان شعر فارسی - به‌ویژه در حوزهٔ عرفان - مشخص می‌شود که حداقل در ادبیات فارسی، این حکم صادق نیست و غالب برجستگی‌های زبانی آنان به‌طور ناخودآگاه صورت می‌پذیرد.

انواع برجسته‌سازی

به عقیدهٔ لیچ، برجسته‌سازی به دو طریق شکل می‌گیرد:

۱. هنجارگریزی (deviation): هنجارگریزی را معمولاً به اجزائی مانند هنجارگریزی آوایی، لغوی، نحوی و معنایی تقسیم‌بندی کرده‌اند. به نظر لیچ، هنجارگریزی غالباً در حوزهٔ بدیع معنوی است و شعر را می‌سازد.

۲. هنجارافزایی (Extra regularity): از هنجارافزایی که نظم را می‌سازد، معمولاً در حوزهٔ بدیع لفظی بحث می‌شود. در این نوع از برجسته‌سازی، به زبان متعارف، هنجارهایی را تحمیل می‌کنیم (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۶۳).

هنجارگریزی یا انحراف و یا عدول از هنجار یکی از انواع برجسته‌سازی در تقسیم‌بندی لیچ است و این امر، از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. البته این خروج، شامل تمامی انحرافات نمی‌شود، بلکه شامل انحرافاتی است که ضمن توأم بودن با خلاقیت هنری، بر ویژگی غنی‌سازی و زیبایی کلام می‌افزایند.

فرمالیست‌ها در تلاش بودند تا فرق زبان عادی و زبان ادبی را کشف کنند؛ لذا به بررسی متون ادبی پرداختند. آنان می‌کوشیدند تا اجزای سازندهٔ ادبیّت متن را از شکل و بنیان آن استنتاج کنند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ٤٦). بنابراین، در بررسی اجزای سازندهٔ «ادبیّت متن» به دو فرایند زبانی خودکاری و برجسته‌سازی دست یافتند و از بین این دو فرایند، برجسته‌سازی را عامل به وجود آمدن زبان ادب دانستند (صفوی، ۱۳۸۳: ٤٠/١). همان‌گونه که ذکر شد، برجسته‌سازی از دیدگاه لیچ به دو طریق هنجارگریزی و هنجارافزایی شکل می‌گیرد و از بین این دو، هنجارگریزی اهمیت بیشتری دارد. لیچ معتقد است که هر یک از انواع هنجارگریزی در آفرینش شعر نقش دارد. از نظر او، یکی از آن‌ها هنجارگریزی معنایی است که مهم‌ترین نوع نیز به‌شمار می‌رود. زیرا بیشترین تأثیر را در شعرآفرینی ایفا می‌کند.

هنجارگریزی معنایی (تصویری)

از آنجا که حوزهٔ معنا وسیع‌ترین بخش در زبان است، متنوع‌ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می‌پذیرد. در هنجارگریزی معنایی (تصویری) - که یکی از انواع مهم هنجارگریزی در تقسیم‌بندی لیچ است - شاعر با نظام معمول ساخت واژه یا جمله کاری ندارد بلکه با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است (مدرّسی و همکار، ۱۳۸۸: ۱۳۹). عناصر سازندهٔ هنجارگریزی معنایی را مجاز، تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حسّ‌آمیزی، نماد، کنایه و... تشکیل می‌دهند.

بررسی پانزده غزل از دیوان کبیر بر مبنای هنجارگریزی معنایی

اگر وظیفهٔ شاعر را از میان بردن نیروی عادت بدانیم (احمدی، ۱۳۸۰: ٤٨)، مولوی به خوبی از عهدهٔ این وظیفهٔ خود برآمده است. دیوان کبیر وی سرشار از اقسام متنوع عدول از هنجار می‌باشد. به‌قول استاد شفیعی کدکنی «جلال‌الدین مولوی روی بام زبان ایستاده است» (مولوی، ۱۳۸۸، مقدمه: ۱۰۱). ما در این مختصر درصدد بررسی پانزده غزل از دیوان کبیر مولانا بر مبنای نظریهٔ هنجارگریزی معنایی هستیم.

مطلع غزل اول: آه که آن صدر سرا می‌ندهد بار مرا
می‌نکند محرم جان محرم اسرار مرا (مولوی، ۱۳۸٤: ٦٥ غ ۳۹)

مطلع غزل دوم: چون نمایی آن رخ گلرنگ را
از طرب در چرخ آری سنگ را (همان: ۱۱۳ غ ۱۷۱)

مطلع غزل سوم: بی‌همگان به سر شود بی تو به سر نمی‌شود
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود (همان: ۲٤٤ غ ٥٥۳)

مطلع غزل چهارم: ای دوست شکر بهتر یا آن‌که شکر سازد؟
خوبی قمر بهتر یا آن‌که قمر سازد؟ (همان: ۲٦۷ غ ٦۲۸)

مطلع غزل پنجم: هله پیوسته سرت سبز و لبت خندان باد
هله، پیوسته دل عشق ز تو شادان باد (همان: ۳۲٥ غ ۷۹۲)

مطلع غزل ششم: باز شیری با شکر آمیختند
عاشقان با همدگر آمیختند (همان: ۳۳۱ غ ۸۱۰)

مطلع غزل هفتم: سیمرغ کوه قاف رسیدن گرفت باز
مرغ دلم ز سینه پریدن گرفت باز (همان: ٤۷۲ غ ۱۱۹۸)

مطلع غزل هشتم: رستم از این نفس و هوا، زنده بلا مرده بلا
زنده و مرده وطنم نیست به جز فضل خدا (همان: ٦٥ غ ٦۲۸)

مطلع غزل نهم: ای دریغا که حریفان همه سر بنهادند
بادهٔ عشق عمل کرد و همه افتادند (همان: ۳۲۱ غ ۷۸۳)

مطلع غزل دهم: پوشیده، چون جان می‌روی اندر میان جان من
سرو خرامان منی، ای رونق بستان من (همان: ٦۷۰ غ ۱۸۰٥)

مطلع غزل یازدهم: بشنیده‌ام که عزم سفر می‌کنی مکن
مهر حریف و یار دگر می‌کنی مکن (همان: ۷۷۱ غ ۲۰٥٤)

مطلع غزل دوازدهم: باده بده باد مده وز خودمان یاد مده
روز نشـاط است و طرب، بر منشـین داد مده (همان: ۸۵٦ غ ۲۲۸٤)

مطلع غزل سـیزدهم: منگر به هـر گدایی که تو خاص از آن مایی
مفروش خویش ارزان کـه تو بس گران‌بهایی (همان: ۱۰۵۲ غ ۲۸٤۰)

مطلع غزل چهاردهم: بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست
بگشای لب که قند فراوانم آرزوست (همان: ۲۰۳ غ ٤٤۱)

مطلع غزل پانزدهم: بروید ای حریفان، بکشید یار ما را
به من آورید یک دَم صنم گریزپا را (همان: ۱۱۰ غ ۱٦۳)

مجاز

مجاز یکی از عناصر سازندهٔ هنجارگریزی معنایی است. مراد از مجاز (مجاز مرسـل)، کاربـردِ واژه، در غیر ما وُضِعَ لَه (در غیر معنی اصلی) به علاقهٔ غیر مشابهت است (رجایی، ۱۳۷۹: ۳۱۵؛ علوی‌مقـدم، ۱۳۸٦: ۱۲۸). البتـه بایـد علاقه و قرینه‌ای وجود داشته باشد تا مخاطب به معنی مقصود رهنمون شود (شمیسـا، ۱۳۸٦: ۲۳). مثلاً در بیت زیر، مولانا «سـاغر» را در معنی «می» استعمال می‌کند. ما می‌توانیم همین معنی را به واسطهٔ علاقهٔ ظرف و مظروف درک کنیم:

کمترین ساغر بزم خوش او شد کوثر
دل چون شیشـهٔ ما هم قدح ایشـان باد (مولوی، ۱۳۸٤: ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۷)

مجـاز یکی از عوامـل زیبایی زبان ادبی اسـت. راز هنری و زیبایی آن به‌خاطر تلاشی است که در ذهن می‌آفریند. همین تلاش برای رسـیدن به مفهوم تـازه، قدرتِ تأثیر کلام را نیز افزایش می‌دهد. مولوی نیز همچون دیگر شاعران، از این ابزار جهت برجسته نمودن شعر خود سود می‌جوید:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل!
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشـت مرا (مولوی، ۱۳۸٤: ٦٤ غ ۳۸ ب ۲)

مفتعلن مجاز اسـت از عروض و ارکان عروضی به علاقهٔ ذکر جزء و ارادهٔ کل. مخاطب با دقیق شـدن در واژهٔ مفتعلن و با آگاهـی از این مطلب که مفتعلن جزئی از عروض اسـت، به معنی مراد شاعر پی می‌برد. همچنین است «قافیه» در بیت زیر که مولَوی آن را به علاقهٔ جزئیّت در معنی شـعر گرفته است.

قافیه و مَغلطه را گو همه سیلاب ببر
پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا (همان: ٦۵ ب ۳)

وی در نمونـه‌ای دیگر در مجازی بدیع، عشـق را بی‌سـر می‌داند و مقصودِ او از بی‌سـر بودنِ عشـق، عاری بودن آن از عقل و تفکر اسـت به علاقهٔ ذکرِ محل و ارادهٔ حال. زیرا جایگاه اندیشه و عقل، سر انسان است:

سر درکش ای رفیق که هنگام گفت نیست
در بی‌سـری عشـق چه سـر می‌کنی؟ مکن (همان: ۷۷۱ غ ۲۰۵٤ ب ۱٦)

از انواع دیگر مجاز، مجاز به علاقهٔ صفت و موصوف و مضاف و مضاف‌الیه اسـت که در اولی صفت را جانشـین موصوف محذوف کنند. در دومی هم مضاف‌الیه به جای تمام مضاف و مضاف‌الیه می‌نشیند (شمیسا، ۱۳۸٦: ۲۸). این‌گونه مجازها نیز در شعر مولوی کاربرد فراوانی دارد:

صدیق و مصطفی به حریفی درون غار
بـر غار عنکبـوت تنیدن گرفت باز (مولـوی، ۱۳۸۴: ۴۷۲ غ ۱۱۹۸ ب ۴)

در بیـت فوق، مـراد از «صدیق» و «مصطفـی» به ترتیب ابوبکر و محمد(ص) اسـت که در هـر دو، به علاقهٔ صفت و موصـوف، صفت (صدیق و مصطفی) جانشـین موصوف محذوف (ابوبکر و محمد) شده است. علاوه بر این دو مجاز، واژهٔ «غـار» به علاقـهٔ ذکر مضاف به جای تمـام اضافه به معنی «غار حرا»ست، باز می‌گوید:

نظّارهٔ خلیل کن آخر، که شهد و شیر
از اصبعین خویش مزیدن گرفت باز (همان: ب ۱۲)

در این بیت نیز «خلیل» صفت جانشـین موصوف محذوف است. درواقع، خلیل مجاز از ابراهیم پیامبر است، به علاقهٔ صفت و موصوف.

دیگـر نمونه‌های مجـاز در غزل‌های مورد بحـث، به قرار زیرند:

«تـو» به علاقهٔ مضـاف و مضاف‌الیه مراد «رخ تو» اسـت (همـان: ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۳). «آب» بـه علاقهٔ ذکر کل، ارادهٔ جزء مراد «قطره»(همان: ۱۱۳ غ ۱۷۱ ب ۴). «راه» به علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه مراد «راه راسـت» (همان: ۳۲۵ غ ۷۹۲ ب ۵). «روز و شـب» به علاقهٔ جزئیّت مراد «زمانه» (همان: ۳۳۱ غ ۸۱۰ ب ۲). «زنـده و مـرده» به علاقهٔ جزئیّت مراد «هـر حالـت» (همـان: ۶۴ غ ۳۸ ب ۱). «خـاک» به علاقهٔ جنس مجاز از «زمین» (همان: ۶۸۰ غ ۱۸۰۵ ب ۱۰ و همان: ۱۰۵۲ غ ۲۸۴۰ ب ۱۷). «دو صـد» بـه علاقهٔ جزئیّت مراد «کثرت» (همان: ۸۵۶ غ ۲۲۸۴ ب ۵). «ما» به علاقهٔ احترام منظـور «مـن» (همـان: ۱۰۵۲ غ ۲۸۴۰ ب ۱). «خاتم» به علاقهٔ جزئیّت منظور «انگشـتر» (همان: ب ۵). «خلیل» به علاقهٔ صفت و موصوف مراد «حضرت ابراهیم» (همان: ب ۶ و ۱۶). «لب»به علاقهٔ جزئیّت منظور از «دهان»(همان: ۲۰۳ غ ۴۴۱ ب ۱). «فرعون» بـه علاقهٔ کلیّت منظور «حکمران ظالم زمان موسی (ع)، رامسس دوم»است (همان: ب ۱۱).

دنباله مطلب در وبگاه نشریه