آشنایی زدایی در اشعار یدالله رؤیایی

دکتر عباس خائفی
عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
محسن نورپیشه*

چکیده

آشنایی زدایی اصطلاحی است که نخستین بار، شکلوفسکی منتقد شکل گرای روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت. بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختگرا مانند یاکوبسن، تینیانوف و... قرار گرفت. یان موکاروفسکی اصطلاح «برجسته سازی یا فورگراندینگ» را در این معنی به کار برد. آشنایی زدایی در برگیرندهٔ تمام روشهایی است که مؤلف از آن سود می جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطبان، بیگانه بنماید» و موضوع و محتوای متن ادبی را چنان جلوه دهد که گویی از این پیشتر وجود نداشته است. این روشها موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می گردد. آشنایی زدایی باید با مبنای زبان هنجار و زمان به کارگیری ترفندهای ادبی توسط مؤلف، سنجیده شود. در تاریخ شعر معاصر ایران، سبکی به نام حجم‌گرایی توسط یدالله رؤیایی، شاعر و منتقد معاصر به وجود آمد که یکی از ویژگیهای برجستهٔ آن، آشنایی زدایی است.

در این مقاله اشعار یدالله رؤیایی برمبنای نظریه های فرمالیستی به عنوان روش کار تحلیل و بررسی می‌شود.

کلید واژه: نقد ادبی، آشنایی زدایی، تمهیدات، شعر معاصر، یدالله رؤیایی، هنجار گریزی، برجسته سازی.

دریافت مقاله : ۸۳/٦/۲۷ پذیرش مقاله: ۸۳/۸/۱٦

*کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

مقدمه

آشنایی زدایی بحث تازه ای در ادبیات نیست. کافی است به تحقیقاتی که در چند سال اخیر در زمینه ادبیات منتشر شده است نظری بیفکنیم تا دریابیم که معمولاً بخش «کلیات» به مباحث زبانشناسی و اصطلاحات نقد ادبی اختصاص یافته که بسیار هم سودمند است. اما در تطبیق این نظریه ها با اثر ادبی، که مهمترین قسمت تحقیق است، ضعفهای بسیار وجود دارد.

در این مقاله از این روش استفاده شده است.

آشنایی زدایی[1] چیست ؟

آشنایی زدایی اصطلاحی است که نخستین بار شکلوفسکی[2] منتقد شکل گیری روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یا کوبسن[3]، تینیانوف[4] و.... قرار گرفت و یان موکاروفسکی[5] اصطلاح «برجسته سازی» یا «فورگراندینگ[6]» را در این معنی به کار برد.

شکل گرایان برای مقابله با اندیشه سمبولیستها در مورد شعر از این اصطلاح استفاده کردند؛ چرا که سمبولیستهای روس معتقد بودند شعر، متشکل از تصاویری مجازی است که مفاهیم نا آشنا و غیر قابل دسترس را آسان و آشنا می سازد. اما به عقیدهٔ شکلوفسکی وظیفهٔ ادبیات، نه آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار، که بر عکس، نا آشنا ساختن تعابیر مألوف است. شاید بتوان گفت که به اعتقاد وی مفاهیم، تنها بهانه ای است که شاعر یا نویسنده از آن برای آفرینش اثر خود بهره می جوید. شاعر، مفاهیم آشنا را بر اثر تکرار و عـادت به گونه ای جلوه مـی دهد که گویـی از این پیشتـر وجود نداشته است. به تمام این روشها، «آشنایـی زدایی» می‌گویند. «آشنایی زدایی» موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می گردد(احمدی، ۱۳۸۰: ص ٤٧).

مسأله بسیار مهمی که غالباً از آن غفلت می شود، اختلاف ظریفی است که بین «آشنایی زدایی» از نظر شکلوفسکی و آشنایی زدایی از دیدگاه یاکوبسن و تینیانوف وجود دارد. برخلاف شکلوفسکی که تمهیدات ادبی را قطعی و تغییر ناپذیر می دانست که به خودی خود عامل آشنایی زدایی است، فرمالیستهای متأخر (مانند یا کوبسن و تینیانوف) بر آن بودند که تمهیدات ادبی، پویا و تغییر پذیر است.یا کوبسن(آنچه آن را عنصر غالب می خواند)و تینیانوف

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

(در بخشی که تحت عنوان «برجسته‌نمایی» مطرح می کند) بر آنند که تمهیدات ادبی، بسته به عملکردی که طی دوره های ادبی مختلف می یابد، نقشی آشنایی زدایانه پیدا می‌کند؛ به عبارت دیگر، مفهوم آشنایی زدایی در مکتب پراگ[۷]، امری درون متنی می شودو صحبت از آشنایی زدایی کردن خود ادبیات به میان می آید. به عقیدهٔ آنان، تمهیدات ادبی، خود، پس از مدتی به صورت مألوف و آشنا در می آید، به طوری که دیگر از ایفای آن تأثیر اصلی اولیه عاجز می مانند. اینجاست که باید از خود تمهیدات ادبی نیز آشنایی زدایی شود و تمهیدی خاص، عملکردی جدید بیابد تا قادر به القای تأثیر اولیه باشد (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۲٦).

بنابراین آشنایی زدایی مفهومی وسیع می یابد و باید با دو مبنا سنجیده شود: یکی نسبت به زبان معیار و دیگر نسبت به خود زبان ادبی؛ برای مثال: اگر شاعری در دورهٔ ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید (مثلاً غزلی مانند حافظ) نسبت به زبان معیار، آشنایی زدایی دارد، زیرا هم قاعده افزایی (مانند وزن، قافیه و موسیقی سنتی شعر) در آن صورت گرفته و هم هنجارگریزی[۸](مانند صور خیال و...) دارد، اما نسبت به ادبیات فاقد آشنایی زادیی است، زیرا تکرار قالب، وزن تشبیه‌ها[۹]، استعاره‌ها[۱۰] و ... باعث نوعی یکنواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آنان طنینی نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار ارزش زیباشناختی خود را از دست داده و انگار دلالت مستقیم به مدلول را یافته اند. به نظر موکاروفسکی مهمترین آشنایی زدایی «برجسته سازی» است.

انواع آشنایی زدایی در شعر یدالله رؤیایی

آشنایی زدایی در نحو (هنجارگریزی دستوری)

«برجسته سازی، هر نوع انحراف از شکلهای مورد انتظار اجتماعی و خودکار و عادی زبان است. هرنوع انحراف از فرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها در صورتی که به زیبایی آفرینی منجر شود، از ویژگیهای سیستماتیک برجسته سازی ادبی خواهد بود. به نظر جفری لیچ تمایز میان انواع گوناگون الگوهای هنجارگریزی دستوری را باید در صرف و نحو زبان بررسی کرد...» (خلیلی، ۱۳۸۰: ص ۲۰۹).

نمونه ای از این آشنایی زدایی در شعر رؤیایی:

کاربرد قید زمان (هنگام) و ادات پرسش (چرا) به جای اسم:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

هنگام که با من است
هنگام هم اوست
و تو چرای من
برخاستن چیزی در ما
جوش هنگام و چرا (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۳۹)

در مورد فوق «چرا» که جزو ادات پرسش است به جای اسم به کار رفته است(مسند جمله قرار گرفته و ضمیر «من» به آن اضافه شده است.) اگر جملهٔ فوق را به صورت دستوری بیاوریم و بگوییم: «تو انگیزهٔ پرسش من هستی» برجسته سازی صورت نگرفته است، اما وقتی خود واژهٔ پرسشی به جای آن آورده شود از تمام توان و بار معنایی کلمه استفاده می شود و شدت تأثیر گذاری را افزایش می‌دهد. مثالی دیگر:

در تربت من
قد می‌کشد پشیمانی
سنگینی چرا در سر (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۵۲)

آشنایی زدایی در فرم نوشتار (یا هنجارگریزی نوشتاری ـ دیداری)

این نوع آشنایی زدایی (هنجارگریزی) را می توان از جهـاتی با شـعر نگاره[11] یا شعر مصـور[12] با شعر تجسمی[13] مقایسه کرد. «شعر نگاره شعری است که در آن حروف، کلمات یا مصراعها طوری تنظیم و آراسته می شوند که تصویری مشخص را بر روی صفحهٔ کاغذ شکل می دهند. اصل این نوع شعر در ادبیات غرب، ناشناخته است، اما چند شعر یونانی و لاتینی باستان به صورت تبر، تخم مرغ، بال و مانند آن به جا مانده است و از قرون وسطا نیز نمونه هایی از این نوع شعر در دست است... در اواخر قرن نوزدهم شاعرانی از جمله مالارمه[14] و گیوم آپولینر[15] در فرانسه در این نوع شعر، تجربه هایی کسب کردند. در فاصلهٔ سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی شعر نگاره به عنوان تجربه ای در شعر مورد توجه واقع شد(میر صادقی، ۱۳۷۶: ص ۳۲۳).

نمونه هایی در شعر رؤیایی:

۱ـ شکل صیلب که حالت سرلوحهٔ قبر را تداعی می کند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

زیر
چه سختی
دارد
خاک
(رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ٤٩)

۲ـ تناسب شکل واژه با معنای آن:

.....
و شکل چند را مانم
در گردنه ها
یِ گول وقتی که می رانم

در اینجا وقتی صحبت از «گردنه» و «راندن در گردنه» می شود، دنبالهٔ کلمهٔ «گردنه ها» به سطر بعد انتقال یافته است و پیچ و خم گردنه ها را القا می کند و چشم به سطر بعد می پیچد و علت اینکه حرف «ی» است به تنهایی به سطر بعد منتقل شده، شکل ظاهری حرف «ی» که به شکل پیچ گردنه است.

آشنایی زدایی در معنا (هنجارگریزی معنایی)

«این عنوان را جفری لیچ برای خیال انگیزی شعر و عواملی که این خیال انگیزی را به وجود می‌آورند قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و... در شعر می انجامد و تصویرهای زیبای شعری را در کلیت آن به هم پیوند می‌دهد، همان عوامل خیال انگیزی است»(خلیلی، ۱۳۸۰: ص۹۹).

پارادوکس[۱۶] (تناقض)

از دیدگاه روانشناسی، اصل تناقض به دلیل حرمت آن در اندیشه منطقی وخود آگاه ما از حساسیت و اهمیت ویژه ای برخوردار است. برای بی اعتبار کردن هر گونه استدلال در خرد منطقی کافی است تناقضات آن آشکار شود و برای ویران کردن هر نظامی از اندیشه، کافی است نشان داده شود که اندیشه دچار تناقضات منطقی است. اما حاکمیت بلامنازع عدم اجتماع

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

نقیضین در قلمرو اندیشه خود آگاه است که جریان دارد و در عرصه ناخودآگاه ذهن، قواعد دیگری برقرار است که در میان آنها اجتماع نقیضین یعنی برقراری حکومت تناقض است. فروید در تفسیر رؤیاها (تعبیر خواب) می نویسد: «شیوه‌ای که رؤیا در بیان مقولات تضاد و تناقض دارد، واقعاً جالب است. زیرا اینها را بیان نمی کند، تو گویی از وجود کلمه «نه» آگاه نیست، بلکه در این ماهر است که چیزهای مباین و متناقض را یکجا جمع کند و به صورت یک چیز واحد نشان دهد(مهرگان، ۱۳۷۷، ص ۳۱).

نمونه های از پارادوکس در شعر رؤیایی:

اگر چه از نظر زبانی پارادوکس ها معمولاً بافتهای مشابهی دارد، درجه زیبایی آنها متفاوت است:

نمونه ۱: انسان و برف و فصل روزانه / سوی مرتع گِرد/ بوی بهارهای آبی می گیرد(رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۲٦۸).

نمونه ۲: صدای تندر خیس، / و نور، نورترِ آذرخش / در آب آینه ای ساخت / که قاب روشنی از شعله دریا داشت(رؤیایی،۱۳٤٤، ص ۵۸).

در نمونه فوق، زیبایی پارادوکس «مربع گرد» با نورتر آذرخش و شعله های دریا یکسان نیست و به نظر می رسد پارادوکس‌های نمونه دوم بسیار زیباتر است.

نماد

تعاریفی که تاکنون از نماد ارائه شد، چنان آشفته است که هیچ متفکری را قانع نمی کند. آشفتگی از اینجا آغاز می شودکه تفاوت میان نشانه و نماد روشن نیست و در آرای متفکرین، همواره میان این دو خلط و درآمیزی بسیاری وجود دارد. «اکو» نخست نشان داد که تاکنون تعریفهای چندان متفاوتی از نماد ارائه شده است که گزاف نیست، اگر بگوییم دیگر بحث از پدیده ای واحد در میان نیست. (مهرگان، ۱۳۷۷: ص ٤۱ و احمدی ؛ ۱۳۸۰: ص ۱۳٦٦)».

البته تفاوتهایی بین نماد با استعاره و تمثیل[۱۷] ذکر شده است؛ مثلاً در سخن «عبدالقاهر جرجانی» نکته قابل توجه «مورد تأویلی» است که تفاوت استعاره و نماد را بیان می کند. در «واژه نامه هنر شاعری» تفاوتی که بین نماد و تمثیل ذکر شده چنین است که تمثیل حالتی افقی دارد؛ یعنی چیزی از دنیای واقعی که به واقعیتی دیگر در همین دنیا اشاره می کند، اما نماد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

حالتی عمودی و حرکتی از بالا به پایین دارد. عناصر واقعی برای بیان دنیای ماوراء است. اما این تعریف از نماد بیشتر شامل رمزهای عرفانی می شود تا نمادهای اجتماعی.

ما در اینجا نماد را در معنای وسیعتر به کار می بریم که شامل نمادهای اجتماعی و نمادهای شخصی نیز می شود؛ یعنی چیزی که چیزی دیگر را از طریق قیاس یا تداعی نشان می دهد و رابطه بین آنها تأویلی است؛ به عبارت دیگر، هر نشانهٔ زبانی که به مصداقهای خارجی خود با رابطه تأویلی اشاره می کند؛ مانند رنگ سفید که معمولاً نماد بی گناهی و گل سرخ که نماد زیبایی می شود.

نمادها را چنین تقسیم بندی کرده اند:

۱ـ نمادهای مرسوم و شناخته شده که در فرهنگ و اساطیر ریشه دارد.

۲ـ نمادهای شخصی که ابتکار و ابداع خود نویسنده است.

۳ـ نمادهـای واقعی یا ناآگاهانه (که چون حاصل ناخودآگاه نویسنده است، به تفسیرهای روانشناختی نیاز دارد).

نماد در اشعار رؤیایی

در اشعار رؤیایی، نمادهایی شخصی و متغیر دیده می شود؛ برای نمونه دریا یکی از این گونه نمادهاست. در «دریایی ها» عینیت و ذهنیت با هم آمیخته می شود و حرکت تصاویر و تداعی ها، دریا را نمادی متغیر می سازد. رؤیایی می گوید: حذف ارجاع خارجی کلمه ها در شعر من، خود ارجاع جدیدی است که در یک عملکرد حجمی در قطعه پیدا می کند در داخل قطعه، یعنی کلمه مدام در رابطه است با دنیایی درون قطعه و دنیایی بیرون قطعه و در این رابطه ها بار معنایی تازه پیدا می کند(رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۳٦).

شاعر به دریا می نگرد. گاه دریا را همان دریای واقعی می بیند با همان موجهای سنگین و خیزابهایش و آن را همان گونه توصیف می‌کند. گاه دریا در ذهن او شکل تازه ای می گیرد. شاید نمادی از اجتماع و تاریخ می‌شود:

..... با آبهای بسته / با آبهای مشکوک / با آبهای منع/ آب قرق / مقاطعه / نجوا / آب تنفس تاریخ در سینه فلات زندانی / آه ای خلیج خسته/ خلیج تجاوز!

زمانی، دریا را پیرو شکسته می بیند و این پیری، پدر را برای او تداعی می کندو گاهی دریا نمادی از گورستان می گردد: «دریای پیر، زحمت و نیرو است/ گردابها، عضله سرگردان / ای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

پیـری، ای صـلابت! ای شـکل بی قرار انـدوه! / آن روز در کرانـه گورستان / با کاروان بدرقه می رفتم / گرداب بازوی پدرم را ـ که پیر بود و زحمت نیرو بود ـ می برد.....

دریا در نظر شاعر، گاهی نمادی از کل هستی می شود؛ مجموع کارهای درهم، زشتی و زیبایی‌های به هم آمیخته، نمادی از دنیا:

«.... دریـای دوستی: / در آبهای بدرقه/ در آبهای استقبال / دریای دشنام / دریای رهزنان / دریای جاده های معمایی / دریای مرگ / مرگ در آبهای مشقت / مرگ در آبهای جنایی / دریـای دور و نـزدیک / دریا آب و سـاحل / دریای کار و بـیکاری / دریـای خشـم و آرام / با دوزخ و بهشت / به هم ریخته / مجموع کارهای درهم / تصویر ذهن آشفته / ای ذهن / آشفته!

ساختار شکنی کنایه‌ها[18] و ضرب المثلها

یکی از روشهایی که موجب آشنایی زدایی در متن می شود، شکستن ساختار کنایه ها و ضرب المثلهاست. این کار اگر آگاهانه و با کشف و شهودی همراه باشد، موجب رسیدن به معنای جدید خواهد شد؛ برای نمونه در شعر:

«حیات تجریه در من:
حیات رابطه ها
عضوی به درد آید و بر عضو دیگرم
قرار
می ماند.» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ٤٦)

شاعر، این بیت سعدی را

«چو عضوی به دردآورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار»

که به ضرب المثلی مشهـور بدل شده، سـاخت شـکنی کرده و به معنایی متفاوت رسیده است. چون این ضرب المثل برای دنیای زندگان وضـع شده، ممکن است وارونه آن برای دنیای مردگان مصداق پیدا کند(این شعر، متن یک سنگ قبر است.).

اما در جایی دیگر رؤیایی کنایه ای را ساخت شکنی می کند که بیشتر به اشتباهات چاپی شبیه است تا ساخت شکنی کنایه:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

«از خاک، دامن
تا «برگفتم»
بالای نور
خم شد
و شبهه در کنار دیوار
ماتم شد.» (رؤیایی، ۱۳۷۹)

در شعر فوق، ساختار کنایی «دامن از خاک برگرفتن» شکسته شده است، اما به معنای جدید نمی رسد و عقیم می ماند.

ساختار شکنی روابط منطقی جمله ها

در زبان روزمره، بین جمله‌های شرطی و جواب شرط و کلاً جمله هایی روابط منطقی و عقلانی وجود دارد که تتابع زمانی با هم دارند؛ مثلاً:

۱ـ «اگر چشمـهایت را ببندی، ۲ـ جایی نخـواهی دیـد»که رابطـه ای منطقی بین «ندیدن» و «بستن چشم» وجود دارد. اما این روابط در شعر براساس منطق صـوری نیسـت، بلکه روابطی بر پایه شهود است. این ویژگی را می توان در آثار شاعران بزرگ دید، مثلاً حافظ می گوید:

هر چند پیر و خسته دل و ناتوان شدم «هرگه که یاد روی توکردم جوان شدم»

و یا:

«گرت هواست‌که چون جم به سر غیب رسی» بیا و همدم جام جهان نما می باش

یعنی وقتی که با جام جهان نما (دل) همدم شدی (۲) بر اسرار غیب آگاه خواهی شد.

در شعر رؤیایی جمله های بسیاری با ساختار «وقتی که.... آنگاه.....» وجود دارد که رؤیایی، رابطه ای بسیار دور و ذهنی بین این دو قـسمت برقرار می کند و گاهی ایـن روابـط، شـکسته شده و از هم گسیخته می‌نـماید. این عامـل باعـث آشنـایی زدایـی در متـن مـی شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

وقتی که خنجر چاپک قربانی می خواهد / (۲) از آستان صدق پرتاب می شوم / و/ می افتم / میان واژه روی منبری از خون.

وقتی که روح راه از لاله گوشم می آویزد / (۲) بهار می آید....

.....(۱) و مار پیچ های باریک / آبکندها / علامت استفهام را / جایی از اینجا بیرون / دور / بر جا که می‌گذراند/ (۲) اینجا هوای ساده معما می شود / و واژه ای برای بیداری / پیدا نمی کنم.

تصویر سوررئال

آراگون در «دهقان پاریسی» می نویسد: شری که اسمش را سور رئالیسم گذاشته اند، استفاده افراطی و دیوانه وار از تصویر تخدیر کننده است یا بلکه تحریک نامحدود تصویر برای خاطر خود آن و برای خاطر عنصر اضطراب پیش بینی ناپذیر و عنصر دگردیسی که وارد قلمرو تصویر می کند ؛ چون هر تصویر در هر فرصتی شما را وادار به تجدید نظر در کل عالم می کند (بیگزبی، ۱۳۷۹: ص ۹٤).

نمونه هایی از این نوع تصاویر در اشعار رؤیایی:

«.... در درد دروغ بود / در حماسه توهین / و زیر یوغ سرهایی / که خوابشان را شب ها میان موهاشان پرت می‌کردند. (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۲۷۲)

بر می خیزم / درگاه ترتیب را می خورد / و چند پله آنجا سر می رود.....»

(رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۲۷۲)

«در زیر چترهای رقم / پاییز شکل مائده ای مصلوب دارد / وقتی صدای نیمرخ تو/ پرهای سبز طوطی را ناقوس می کند و در صدای نیمرخ تو/ ناگاه / پیکانهٔ مجهز آتش / شکل تمام تواست/ که گوشتِ صریح صورت را / ماهیچه های افشا پر می‌کنند:/ مرداد عقربه‌های گل سرخ...» گزینه اشعار، رسم زمستان، ص ۲٦۷)

این عنوان در سه بخش قابل بررسی است:

۱ـ حرکت در تصاویر سور رئال

۲ـ حرکت در نماد

۳ـ استحاله

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

۱ـ شاعر غالباً تصاویر سوررئال را که ارائه می کند از واقعیت شروع می کند: در درد دروغ بود/ و در حماسه توهین / و زیر یوغ، سرهایی در زیر یوغ سخن می گوید. اما ناگهان تصویر از واقعیت پرتاب می‌شود: سرهایی/ که خوابشان را میان موهاشان پرت می کردند.

یا در جایی دیگر می گوید: ای مار! همهمه غضروف !

ابتدا از مار که موجودی واقعی است، به تصویری سوررئال یعنی «همهمه غضروف» پرتاب می شود.

یا در حالت عمیق عزیمت که سمت نیمرخ تو برابر نگهم ماند / پرواز طوطیان / جغرافیای صورت من را در هم ریخت. که در اینجا بازهم حرکت تصویر از واقعی به فرا واقعی است.

۲ـ در بخش نماد، اشاره ای به حرکت تصویر از عینیت به ذهنیت کردیم؛ برای مثال شاعر ابتدا از «دریایی» واقعی سخن گفت و سپس «دریا» به نمادی از اجتماع و تاریخ و دنیا و..... بدل شد.

۳ـ استحاله یعنی جانشینی و دگرگونی واژگان به طور ناگهانی به طوری که روابط عادی زبان از هم گسیخته، و هر شیئی به شی ء دیگر تبدیل شود.

شعری از مجموعه دریایی ها چنین شروع می شود:

ای شعر دریایی،

آه ای مسافران از دریا تا من!

در اینجا سه کاراکتر وجود دارد:

۱ـ من

۲ـ دریا

۳ـ شعرهای دریایی (که فاصلهٔ از من تا دریاست)

سپس می گوید: از دریا / از سرزمین عطر و علف / و عهدنامه و منشور / تا من،/ سرزمین هیچ قرار و قرارداد.... و چند بند شعر تا تداعی ها حرکت می کند تا می رسد به این بند که می گوید:

اینک من ! بر ساحل ایستاده سبکبار / با برگهای ساترانجیر! / بار دگر برهنه و آزاد / در آفتاب افسانه، / از داستان خلقت بر می خیزیم/ بر ماسه ها که مستعمان صبور آب / بر ماسه های مبهوت / ـ با نقش پا غریب ـ/ پا می نهم به حیرت لغزان صخره ها.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

در این بند همان طور که مشاهده می شود، شاعر به اسطوره آفرینش نظر دارد، زمان و مکان برای او ازلی می شود: در بند می گوید:

پامی نهم به حیـرت لغـزان صخره ها / فریاد می زنم: / ای صخره های لغزان / من را ببر / آنگاه سوی تو، سوی تو ای برهنه آزاد/ پر می دهم عزیمت دستانم را.

گویی شاعر، یک بار دیگر تاریخ هستی انسان را دوره می کند و این بار که هبوط او در دریاست در این بند به سوی دریا بازگشتی دارد، با لغزشی که به دریا دارد، با دریا یکی می شود و به اتحاد می رسد و در بند آخر می گوید:

«ای شعرهـای دریایی / بدرودتان گرامی باد! / اینک من !/ ـ یک قطعه شعر دشوار ـ / اینک، / مسافر از من تا من !» همان طور که می بیـنیم در انتهای شـعر «من» تبدیل به یک قطعه شعر دشوار می شود، فاصله از بین می‌رود و می گوید: اینک من ! / ـ یک قطعه شعر دشوارـ /

و در بند قبل هم که من به دریا تبدیل شده بود، بنابراین می گوید:

ابنک !/ مسافر از من تا من

یعنی در واقع، هر سه کاراکتر شعر به یک کاراکتر تبدیل می شود.

۱- آشنایی زدایی در موسیقی شعر

اگر این پیش فرض را بپذیریم که (مطابق نظریه مکتب پراگ) باید آشنایی زدایی را درون متنی کرد، یعنی تمهیدات ادبی را که پس از مدتی به صورت مألوف و آشنا در آمده و از ایفای تأثیر اولیه خود عاجز مانده است، تغییر داد و تمهیداتی نوین را جایگزین آنها کرد، باید پذیرفت که موسیقی شعر نیز از این قاعده مستثنی نیست.

شاعران معاصر برای این منظور در یکی دو دهـه اخـیر، موسیقی گفتار را جـایگزین موسیـقی سنتی و ریتمیک شعر کرده اند. شعـر رؤیایی حد فاصـل بین موسـیقی سنـتی شـعر و موسیقی گفتار شعر قرار می گیرد. رؤیایی کـارهای اولیه خود را با وزنهای عروضی در قالـب چـهار پاره و سپس قالب نیمایی شروع می کند، ولی خود را به اوزان عروضـی محـدود نمی کند و در جاهایی به موسیقی گفتار نزدیک می‌شود.اشعـار رؤیایی معمولاً تلفیقی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

از موسیقی سنتی و موسیقی گفتار است، اما وجه غالب بیشتر اشعار او همان موسیقی سنتی شعر است.

رؤیایی از تکرارهای آوایی، واژگانی و نحوی در موسیقی شعر خود زیاد استفاده می کند؛ برای نمونه:

شروع شعر با حرف «واو» و تکرار آن که تداعی کننده صدای زنبور است:

و شهادت دادم
که زنبورهای زرد عاطِل
و در لانه های مومی شان آشفتند
و کندوها را تسخیر کردند
و زنبوران عسل را کشتند
و زنبورانِ عسل
مهاجران هوا گشتند
در انتقال نیش
رخوت
هزار شد (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص۸۰)

تکرار واژگانی، مانند

«درچشمی باز / چشمی دیگر باز می روید/ و در چشمی باز / چشم باز دیگر می روید/ و باز در چشمی / چشم دیگر می روید، باز / سرانجام در دور دست/ نمی دانم چیزی / در چیزی که نمی دانم چیست / می‌روید. (رؤیایی، ۱۳۷۱: ص ۱۵)

و یا:

نیمی از زندگی: نیمی از مرگ
نیمی از «سرگذشت»
نیمی از «درگذشت» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۷۶)

تکرار نحوی، مانند:

نه گهواره ! نه گورا / حیات تو از لالایی / تا لاله است. (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص۸۸)
ای که در صف پیش / جان پیش صف می گذاری،..... (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۸۲)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

روزی که مرگِ دیگر من می آید/ تو با من دیگرت بیا (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۳۱)

انگار که دعوتیِ پنهان / او را می خواند/ یا اوست که می خواند انگار / دعوت پنهان را.

(رؤیایی، ۱۳۷۱: ص۱۰۷)

ترکیب وزن و بی وزنی نیز در اشعار رؤیایی معمولاً موسیقی زیبایی خلق می کند؛ مانند شعر زیر از مجموعه دلتنگی ها که با وزن مضارع شروع، و در جاهایی که وزن شکسته می شود، این کار هنرمندانه صورت می گیرد و شعر, روانی گفتار خود را از دست نمی دهد:

و شکل را رفتن تو	مفعولُ فاعلاتُ فعل.
معنای مثنوی است	مفعولُ فاعلات
در حالتِ عمیق عزیمت شتابهای موازی	مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل فاعلاتٌ فعولن
در گردیِ مچ تو به هم می رسند و ـ	UU ـ U ـ ـ UUUUU ـ ـ ـ
باد	
صفات باد	
شکل عزیز زانو را	
ـ که قدرت و اطاعت را با هم دارد ـ	
تصویر می کند.	

در اینجا وقتی وزن شکسته می شود، پنج هجای کوتاه در کنار هم قرار می گیرد؛ چیزی که در وزن عروضی غیر ممکن است و تنها در لحن گفتار می تواند اتفاق بیفتد. این گونه موارد، هم آشنایی زدایی دارد و هم موجب تنوع در موسیقی شعر می شود.

ترکیب زیبای دیگری از وزن با استفاده از ارکان بحرهای مضارع و مجتث و ... را در شعر «تیرباران» از مجموعه «در جستجوی آن لغت تنها» می بینیم:

با چشم های بسته به دیوار تکیه داد	مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات
دیوار، آسمان شده بود	مفعولُ فاعلاتٌ فعل
و شانه هاش برج:	مفاعیلن فعول

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

شانه ای عشق فاعلاتن فاع
شانه ای از عجب..... فاعلاتن فَعَل

نمونه هایی از بافت های زبان گفتار را در مجموعه «هفتاد سنگ قبر» که اثر دوران بختگی شاعر است. می‌توان یافت:

پس مرگ
چیزی دیگر بود! (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ٤٢)
****
جان آمد اینجا
تا خود را
کامل کند (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ٤٥)
****
اینجا هنوز هم
حرفهای بین من و دنیا هست
که بین من و دنیا می ماند (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۵۹)

۲- آشنایی زدایی در زاویه دید[۱۹]

«شکلوفسکی مثالی از یک داستان تولستوی می آورد که در آن داستان از نظر یک اسب بیان می‌شود. از نظر شکلوفسکی همین انتخاب نظرگاه یک حیوان به جای انسان، دیدی ناآشنا و تازه به داستان می‌دهد» (نفیسی، ۱۳٦۸: ص ۱۳٤).

در ادبیات فارسی نیز نمونه آن بسیار است که می توان به داستان «سگ ولگرد» و یا «سه قطره خون» از صادق هدایت اشاره کرد. رؤیایی از این روش در شعر استفاده می کند؛ برای نمونه:

«نگاهم کن زایر!
زمان درازی نگاهم کن
تا برای تو جالب شوم» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۲۳)

در شعر فوق زاویه دید، زاویه دید سنگ قبر است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

گاهی زاویه دید در اشعار رؤیایی بسیار عجیب می شود که در اعتقاد او به پدیدار شناسی و تجربه گرایی هوسرل ریشه دارد؛ برای نمونه: «و مرگ / شکل طناب بود، منتظر مرگ، / و روی راه، منتظر مرگ / با مرگ منتظر می رفت / وقتی طناب آینه اش را دید/ و مرگ، مرگ را شناخت / سرباز محکوم را زلالی دید/ و در زلال آینه اندیشه کرد: / من جیوه ام! (رؤیایی، ۱۳۷۹: ص ۲۵۷)

آشنایی زدایی و روشهای قدیمی در شعر

تینیانوف می گوید: «آنچه در یک دوره عنصر ادبی دانسته می شود در دوره دیگر تنها پدیده ساده زبان است و بس (احمدی، ۱۳۸۰: ص ٤٥)».

بنابراین روشهای قدیمی شعر باید با توجه به سالهای سرودن اشعار مورد بررسی قرار گیرد و گرنه در زمان ما ممکن است آشنایی زدایی به حساب نیاید، البته نسبت به زبان معیار آشنایی زدایی دارد، اما نسبت به پیشینه شعر فاقد آن است؛ چنانکه در کتاب «حرکت و شعر» ابوالفضل پاشا در بررسی شعر «سیب» از مهرداد فلاح، درباره ترکیب «پشت گوش همین خاموشی» چنین آمده است:

«.... گوش خاموشی» یک اضافه استعاری و لذا ترکیبی مستعمل و نخ نماست، اگر چه فلاح با آوردن کلمه «همین» خواسته است این مستعمل بودن را پنهان کند، اما این تلاش چیزی از کهنگی این ترکیب نمی کاهد و «گوش همین خاموشی» همان «گوش خاموشی» و لذا اضافه ای استعاری است (پاشا، ۱۳۷۹: ص ۱۷٤)».

واقعیت هم چنین است و برخی از روشها (مانند صنعت تشخیص، اضافه‌های تشبیهی و استعاری و....) به دلیل فراوانی کاربرد، دیگر روش به شمار نمی آید و در دوره ما فاقد ارزش زیبایی شناختی است. رؤیایی خود نیز بر این عقیده است؛ چنانکه در مقاله ای می گوید: «.... کاربردهای زبانی در ارائه خیال و تصویر، مثل کندوی آفتاب»، «زنبور نور». «عنکبوت درشت شکستگی»، «میوه گنجشک »، « ناخن باران »،«سیب تن» و نمونه های فراوانی از این قبیل در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

شعر معاصر کم نیست. اینها همه وسواس توضیح دادن است. گریز از ایجاز و تازه این عادت زبانی تنها در شعر میانه روی ما نیست که انباشته است، بلکه اضافه تشبیهی و ترکیبات مضاف و مضاف الیه بخش عظیمی از شعر مدرن ما را پر می کند، سراسر شعر سپهری پُر است از انجیر ظلمت، گلخانه شهوت، ماسه کسالت، انگشتان تکامل، ریگ الهام، و.... در کار شاعران مدرن دیگر هم اگر سری بکشید، از این گونه تصویرهای ساکن و بی حرکت بسیار پیدا می کنید: «مرغ سکوت، جوجه مرگی فجیع را / در آشبان به بیضه نشسته است» (شاملو).

تصویر را باید از ایستایی نجات داد. به جای اینکه واقعیتها را به صورت یک اضافه تشبیهی یا اضافه استعاری یعنی به صورت مضاف و مضاف الیه در کنار هم بنشانیم، بیابیم و آنها را از کنار هم عبور دهیم و در ضلعی بنشانیمشان که غایت خویش را در یابند..... (رؤیایی، ۱۳۷۲: ص ۲۷)».

همچنین در مقاله «شعر حجم، شعر حرکت» نیز چنین می گوید:

«... از دوره کلاسیسم تا امروز، تمام شعر جهان از چنین استعاره هایی به اشباع رسیده است، استعاره هایی که با کسره اضافه [de در فرانسه] و دسته ای از کلمات که در زنجیره ترکیبات اضافی از حرکت بازمانده اند، تشکیل می شود. باید این سیستم استعاره را که در شیوه بیان شعری همیشه مرسوم بوده است، واژگون کرد و شیوه بیانی شعر ما، یعنی حجم این سیستم را به دور می اندازد(رؤیایی، ۱۳۷۵: ص ۱۲۹)».

البته لازم به ذکر است که در اشعار قدیمی تر ایشان (یدالله رؤیایی) از این نوع روشها استفاده شده، اما با توجه به زمان سرایش آنها قابل توجیه است.

نتیجه

یدالله رؤیایی به عنوان یکی از چهره های شاخص و تأثیرگذار ادبیات ایران از روشها و ترفندهایی از آشنایی‌زدایی سود جسته است که می توان آنها را چنین تقسیم بندی کرد: ۱ـ توازن (موسیقی شعر) که شامل وزن و بی وزنی، توازن آوایی، واژگان و نحوی و ترکیب لحنهای زبان گفتار با آنها می شود. ۲ ـ انواع هنجار گریزی: الف) هنجارگریزی دستوری یعنی ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جملات و برجسته سازی. ب) هنجارگریزی نوشتاری ـ دیداری که استفاده از عناصر دیداری خط و فرم نوشتار و ایجاد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه است. ج) هنـجارگریزی واژگانی کـه سـاخت واژگان جدید توسط خود شـاعر است. د) هنـجـارگریزی معـنـایی که طیـف وسیـعی از زبـان را در بر می‌گیـرد؛ تشبیـهات، اسـتعارات، پارادوکـس ها، نـمادها، اسـتـحاله‌ها، تصـــاویر سـوررئال و انـواع ســـاخت شکـنی‌ها را می تـوان جـزء فـراهنجـاریهای معنـایی بـه شمـار آورد. هـ) هنـجارگریزی در زمـانی یا باسـتانگرایی که اسـتفاده از واژه‌ها و ساخـتهای نحوی متـعلق به گذشـته زبـان است و... .۳ ـ آشـنایی زدایی در زاویهٔ دید که هر شـاعر از چـشـم موجـودی دیگـر و یـا شیـئی دیگـر به هسـتی می نگـرد و یـا بـه پـدیده ای از زوایـای جدید می‌نگرد. وجه غالـب در هر مجـموعه از اشـعار «رؤیایـی» نسـبت بـه مجـموعهٔ دیگـر متـفاوت اسـت و «رؤیایی» در هر مجمـوعهٔ شعـری خـود به فراخـور زمان سـرایش آن و تـکامل تجـربه های زبانی خـود از بخـشی از ایـن ترفنـدها بیـشتر سـود جـسته اسـت.

پی نوشت

1 . Defamiliarization
2 . Shklovski, Viktor
3 . Jackobson, Raman
4 . Tynyanov, Yuri
5 . Mukarvosky, Jan
6 . Foregrunding
7 . Prague School
8 . Deviation
9 . Similie
10 . Metaphore
11. Pattprn poetry.
12 .Calligramme
13 .Concrete Poetry
14 .Mallarame, stephane.
15 . A Pollinair , Guillaume
16 .Paradox.
17 .Allegory
18 .Metonymy
19 .Point of view

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]

منابع

۱- احمدی، بابک ؛ ساختار و تأویل متن ؛ تهران: نشر مرکز ؛ ۱۳۸۰

۲- ایگلتون، تری ؛ پیش درآمدی بر نظریه ادبی ؛ تهران: نشر مرکز، چاپ اول ؛ ۱۳٦۸.

۳- بیگزبی، سی. و. ای ؛ دادا و سور رئالیسم: ترجمه چین افشار، تهران: نشر مرکز ؛ چاپ سوم، اسفندماه ۷۹.

٤- پاشا، ابوالفضل ؛ حرکت و شعر ؛ تهران: نشر روزگار؛ ۱۳۷۹

۵- تایشمن، جنی و گراهام وایت، فلسفه اروپایی در عصر نو، نشر مرکز، تهران: ۱۳۷۹.

٦- خلیلی جهانتیغ، مریم، سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا» تهران: انتشارات سخن، چاپ اول، تهران ۱۳۸۰.

۷- رؤیایی، یدالله، دریایی ها، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳٤٤.

۸- رؤیایی، یدالله، لبریخته ها، شیراز ؛ نوید چاپ دوم، ۱۳۷۱.

۹- رؤیایی، یدالله، گزینه اشعار، تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول ۱۳۷۹

۱۰- رؤیایی، یدالله، لبریخته ها، شیراز ؛ نوید چاپ دوم، ۱۳۷۱.

۱۱- رؤیایی، یدالله، هفتاد سنگ قبر، گرگان: انتشارات آژینه، ۱۳۷۹

۱۲- شهرجردی، پرهام مقاله از هفتاد سنگ قبر گفتن از یدالله رؤیایی شنیدن سایت:
www. Shahrvand. com/633 shahrjerdi.htm (سال ۱۳۸۲)

۱۳- مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.

۱٤- مهرگان، آروین، دیالکیک نمادها، تهران: نشر فردا، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۱۵- موکاروفسکی، یان، زبان معیار و زبان شعر،ترجمه احمد اخوت، کتاب شعر، جلد ۲ ،اصفهان، ۱۳۷۱.

۱٦- میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه‌هنر شاعری، تهران: انتشارات کتاب ممتاز، چاپ دوم، ۱۳۷٦ .

۱۷- نفیسی، آذر، مقاله «آشنایی زدایی در ادبیات»، ماهنامه کیهان فرهنگی، ۷، ش ۲ سال ششم، ۱۳٦۸ص ۳٤.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.4.5]