

واکاوی برجسته‌سازی قصیده «سَلَمَى بِمَاذَا تَفَكِّرِينَ؟»

به کمک فراهنجاری معنایی

حسن گودرزی لمراسکی^{۱*}، معصومه خطی^۲

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۹/۱۵

چکیده

نظریه «آشنایی زدایی» که نخستین بار در آرای صورت‌گرایان مطرح شد، معتقد است بایستی زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه ساخت و با عادت‌های زبانی آنان مخالفت کرد. بر این اساس شاعران سعی می‌کنند با روی آوردن به شیوه‌هایی مانند «فراهنجاری معنایی» که قالب و هنجار عادی زبان و بیان را به هم می‌ریزد، توجه و حس لذت شنوندگان را تحریک کنند و زبان خود را برجسته نمایند. «ایلیا ابوماضی» از جمله شاعرانی است که از این شگرد در اشعار خود بهره برده است و این مقاله نیز می‌کوشد تا به فراهنجاری معنایی در یکی از قصاید او با نام «سَلَمَى بِمَاذَا تَفَكِّرِينَ؟» بپردازد تا به این سؤال اساسی پاسخ گوید که «شاعر، چگونه این هنجارگریزی را در قصیده یادشده به کار برده و چگونه به کمک آن زبان شعری‌اش را برجسته نموده است؟». در پاسخ چنین نتیجه گرفته شد که ابوماضی با استفاده از عناصری مانند استعاره، تشبیه و نماد، خواننده را با زبانی تازه روبه‌رو ساخته و این کار را با شگردهایی همچون انتخاب هوشمندانه کلمات در محور جانشینی و هم‌نشینی کردن آگاهانه آنها با واژگان مناسب، نزدیک ساختن تشبیه به استعاره و نوکردن آن، و آفرینش برخی از مفاهیم جدید در حوزه نماد به انجام رسانده است.

کلیدواژه‌ها: برجسته‌سازی؛ فراهنجاری معنایی؛ ایلیا ابوماضی؛ قصیده سلمی؛ بماذا تفکرین.

۱. مقدمه

هنرها از نظر مصالح کار با هم متفاوت هستند. مصالح و مواد هنر نقاشی، رنگ است، هنر موسیقی، آوا (نُت)، هنر پیکرتراشی سنگ، فلز و... و هنر شاعری، زبان است. در تمامی هنرهایی که ذکر کردیم، به جز شعر، مواد کار بدون طرح و قاعده و فرمول است و هنرمند با طرح و شکل دادن به آنها اثر هنری می‌آفریند؛ اما زبان که مواد کار شاعر یا نویسنده است، خود دارای طرح پیچیده و قواعد بسیار است. نکته ویژه ای که در این میان باید بدان توجه کرد این است که اگرچه زبان دارای طرح است، اما این طرح از آغاز تولد تا پایان زندگی تکرار می‌شود و به همین دلیل دچار روزمرگی و عادت شده و گیرایی و برجستگی خود را از دست داده‌است. تنها راه برای فرار از این عادت زدگی، برهم زدن عادت و ایجاد تغییر و ناآشنایی است. در این صورت بار دیگر جاذبه پیدا می‌کند و توجه ما را به خود جلب خواهد کرد. بر همین اساس این سؤال مطرح می‌شود که کار شاعر در رویارویی با طرح زبان چیست؟ آیا به کل طرح قبلی را به هم می‌ریزد و طرحی نو بنیاد می‌نهد؟ پاسخ روشن است؛ زبان، ماده کار شاعر است که خود مجموعه ای از قواعد است. اگر شاعر قواعد زبان را به هم بریزد، دیگر زبانی وجود ندارد؛ یعنی، مصالح کار از بین می‌رود. به همین منظور در اوایل قرن بیستم زبان‌شناسان صورت‌گرای روس، کوشیدند جوهره شعر و ادبیات را از دیدگاه علمی بررسی کنند و دریابند که در زبان، چه تغییر یا تغییراتی رخ می‌دهد که بدل به شعر می‌شود (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۲۶۳-۲۶۴). برای آشنایی با این مبحث صورت‌گرایانه و پاسخ به این سؤال که «زبان چگونه شعر می‌شود؟»، ابتدا باید با دو مقوله آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی آشنایی پیدا کنیم.

غریب‌سازی، آشنایی‌زدایی

فرمالیست‌ها تمام شگردها، ترفندها و آرایه‌هایی را که زبان شعر را از زبان غیر شعر (معیار) جدا کرده و آن را برای مخاطب بیگانه ساخته‌است، با عنوان کلی «آشنایی‌زدایی» معرفی و دسته‌بندی کرده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۶). این اصطلاح را نخستین بار «شکلوفسکی» در مقاله‌ای مهم با عنوان «هنر به مثابه صنعت» مطرح کرد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۰). وی معتقد بود که هنر و

ادبیات ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌بخشد و ساختاری جدید پدید می‌آورد. او بر این باور بود که بخش عمده‌ای از زندگی ما انسان‌ها بر اساس عادت است؛ بنابراین عادت به محیط اطراف موجب می‌شود که دیگر به آن توجه چندانی نکنیم (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶). به همین دلیل از نظر وی هدف زبان ادبی این است که عادت‌های ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم می‌زند و شکل را برجسته و آشکار می‌سازد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۴).

برجسته‌سازی

برجسته‌سازی در لغت به معنای پیش‌زمینه، آشکار و جلوآمدگی به کار رفته است و در اصطلاح یعنی به کارگیری عناصر زبانی، به طوری که شیوه بیان، مورد توجه قرار گیرد و غیرمعمول و غیرمتعارف باشد؛ بنابراین می‌توان گفت که فرایند برجسته‌سازی عامل شکل‌گیری زبان ادبی و شاعرانه است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۴) که به دو صورت محقق می‌شود: نخست فراهنجاری و دوم هنجارافزایی.

فراهنجاری

فراهنجاری یا هنجار‌گریزی یعنی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار؛ هرچند منظور از آن هر گونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می‌شود و خلأقت هنری به شمار نخواهد رفت. لیچ معتقد است که برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجار‌گریزی بیانگر مفهومی باشد؛ بیانگر منظور گوینده باشد، به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر، جهت‌مند باشد (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۰-۵۱). هنجار‌گریزی انواع و اقسامی دارد که عبارت‌اند از: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی که در این جستار هنجار‌گریزی معنایی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

در مورد ایلیا ابوماضی و هنجارگریزی پایان‌نامه‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است که برخی از مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

مقاله «الدُّهول و العُموض بَيْنَ الحَيَّام و إيليا أبوماضي» (۱۳۸۸) نوشته علی پیرانی شال در مجله علمی پژوهشی الجمعية الإيرانية للغة العربية و أدائها: در این مقاله، نویسنده ضمن معرفی اجمالی از دو شاعر بزرگ، حَيَّام و ابوماضی که از مفاخر ادبی دو فرهنگ فارسی و عربی هستند، تلاش کرده، اثرپذیری ابوماضی را از حَيَّام در سرگشتگی، تشاؤم و حیرت بیان کند.

مقاله «هنجارگریزی شعری در گفتمان انقلابی اشعار فاروق جویده» (۱۳۹۳) نوشته فرامرز میرزایی: در این مقاله بیان شده که ارزش شعر انقلابی فقط به خاطر مضامین سیاسی‌اش نیست؛ بلکه ارزش و برتری آن در چهارچوب هنری آن است. حمیدرضا مشایخی در مقاله «بررسی هنجارگریزی در بخشی از اشعار نزار قبانی» (۱۳۹۱) به تأثیرپذیری شاعر از فرهنگ و ادبیات غربی اشاره کرده و بیان نموده که قبانی به کمک فراهنجاری آوایی، معنایی، واژگانی و... نگاهی نقدگونه به میراث شعر عربی داشته‌است. اما مقاله‌ای که به فراهنجاری معنایی در اشعار ایلیا ابوماضی از منظر زبان‌شناسی پرداخته باشد؛ تاکنون به نگارش درنیامده‌است که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود.

فراهنجاری معنایی

حوزه معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح، در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد و قواعد ترکیب‌پذیری معنایی، مجموعه قواعدی است که مؤلفه‌های معنایی واحدهای معنی‌دار زبان را نسبت به یکدیگر می‌سنجد و آنها را به لحاظ معنایی محک می‌زند. برای نمونه، می‌توان دو واژه «شیمی دان» و «نمکدان» را با یکدیگر مقایسه کرد. ما از کجا می‌فهمیم که تکواژه‌های «دان» در شیمی دان و نمکدان با یکدیگر فرق می‌کنند؟ از کجا می‌فهمیم که «دان» در شیمی دان به «دانستن» مربوط است و «دان» در نمکدان، جای نمک معنی می‌دهد؟ درک این مطلب زمانی میسر می‌شود که ببینیم این «دان»ها در کنار چه واژه‌ای به کاررفته‌اند؛ یعنی در اصل، درک معنی

«دال» و تشخیص آن، به درک «شیمی» و «نمک» مربوط است. این کار از طریق قواعد ترکیب‌پذیری معنایی صورت می‌گیرد. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

الف) یک کیلو پرتقال و یک صندوق نوشابه خریدم. ب) یک اتومبیل و یک آپارتمان خریدم. ج) یک کیلو پرتقال و یک آپارتمان خریدم. چرا نمونه «ج» در فارسی مصطلح نیست؟ زیرا «خریدن» پرتقال و آپارتمان از یک نوع نیست؛ به عبارت دقیق‌تر، قواعد ترکیب‌پذیری معنایی، اجازه این نوع همنشینی را نمی‌دهد؛ ولی شاعر در شعر خود، از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی می‌کاهد و از این طریق به برجسته‌سازی دست می‌یابد (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۴-۸۶). ایلیا ابوماضی نیز، همانند دیگر شاعران با بهره‌مندی از عناصر خیال و شیوه خاص استعمال آنها به هنجارشکنی در اشعار خود پرداخته و از این طریق در زبان شیوا و شیرین خود گره می‌افکنند، گره‌هایی که خواننده با رغبت تمام در پی باز کردن آن برآمده و پس از کشف آن احساس لذت می‌کند که این نوع فراهنجاری در اشعار ایلیا ابوماضی به کمک مؤلفه‌های زیر رخ داده‌است:

۱. استعاره

در کتب پیشینیان تعریف‌های زیادی از استعاره شده است که به برخی از آنها اشاره می‌کنیم. ارسطو در کتاب «فن خطابه» به استعاره اشاره کرده و می‌گوید: «استعاره آن است که چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اصل به چیز دیگری تعلق دارد» (ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۰۲). استعاره، با در نظر گرفتن آنچه از طرفین ذکر می‌شود، انواعی دارد که عبارت‌اند از: استعاره تصریحیه (مصرّحه)، استعاره مکنّیه (بالکنایه) (هاشمی، ۱۴۱۷: ۲۷۱). در ادامه به استعاره مکنّیه (از نوع تشخیص) پرداخته می‌شود که به‌وفور در اشعار ایلیا ابوماضی مشاهده می‌شود.

استعاره مکنّیه از نوع تشخیص

این استعاره بر تشبیه پنهان دلالت می‌کند. در این نوع از استعاره، یکی از ویژگی‌های «مُشَبَّه» برای «مُشَبَّه» آورده می‌شود که این ویژگی را نمی‌توان از لحاظ عقلی و حسی برای «مُشَبَّه»

اثبات کرد و به همین دلیل این نوع از استعاره را، «استعاره بالکنایه» می نامند. مثلاً؛ وقتی می گوئیم: «چنگال مرگ» (التفتازانی، ۱۳۸۸: ۲۴۰). مرگ را در دل و درون خود به یک انسانی تشبیه کردیم و این «استعاره بالکنایه» است. آن گاه چنگال را که یکی از ویژگی های «حیوان» است به «مُشَبَّه» نسبت دادیم و این «استعاره تخیلیه» است. برخی از علمای بلاغت استعاره شمردن مکنیه را بر صواب نمی دانند. به نظر آنان در استعاره اصل آن است که مستعارمنه ذکر شود و استعاره مکنیه را می توان از طریق تشخیص و جاندارانگاری توجیه کرد (گلی، ۱۳۸۸: ۱۶۳). همان طور که گذشت، در استعاره مکنیه تخیلیه، «مشبه به» که ذکر نمی شود، در اغلب موارد انسان است. غربیان به این نوع استعاره، «پرسونیفیکاسیون» می گویند که در عربی و فارسی به «تشخیص» ترجمه شده است. می توان به آن انسان مدار یا انسان وارّه یا جاندارپنداری و نظایر آن نیز گفت (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۰).

السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكُضَ الْخَائِفِينَ
وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفْرَاءَ عَاصِبَةِ الْجَبِينِ
وَالْبَحْرُ سَاحٍ صَامِتٌ فِيهِ نَحْشُوعُ الزَّاهِدِينَ
لَكِنَّمَا عَيْنَاكَ بَاهِتَانِ فِي الْأُفُقِ الْبَعِيدِ
سَلَمَى... بِمَاذَا تَفَكَّرِينَ؟

سَلَمَى... بِمَاذَا تَحْلُمِينَ؟ (ابوماضی، ۲۰۰۵: ۴۵۵).

شایان ذکر است که یکی از شاخصه های شعر ایلیا ابوماضی، استفاده از عناصر طبیعت برای تصویرپردازی است. چراکه طبیعت و مظاهر آن، از دیرباز در آثار ادبی و هنری، ظهور و حضوری گرم و پر نشاط داشته است؛ اما نویسندگان و شاعران رمانتیک در آثار خود به آن نگاهی تازه انداختند. طبیعت در نزد رمانتیک ها زنده و زیبا و پویاست. به طوری که، حضور آن در هیچ مکتب ادبی به اندازه «رمانتیسیم» درخشان و مؤثر نبوده است، زیرا که این رمانتیک ها بودند که اسرار و مواهب آن را شناختند و این توجه به طبیعت را به گوش دیگران رساندند (الآیوبی، ۱۹۸۴: ۱۷۹). زیرا در ادبیات کلاسیک طبیعت به عنوان یک ماشین که خداوند آن را طراحی کرده است که انسان حاکم بر آن است در نظر گرفته می شد، درحالی که در مکتب

«رمانتیسیم» این نگاه تغییر کرد و ادبای رمانتیک به طبیعت به عنوان موجودی زنده که اجزای آن دارای هماهنگی هستند و موجودیت مستقلی دارند، نگاه کردند (فورست، ۱۳۷۵: ۵۲) که ابوماضی به عنوان شاعر رمانتیک با طبیعت به صورت موجودی زنده برخورد می‌کند: شاعر در این بند برای اینکه مقصود خود را به خواننده القاء کند به سراغ طبیعت می‌رود و با هنجارگریزی در آن، معانی زیبا و هنری را در جان خواننده زنده می‌کند؛ زیرا جان و روح انسان با عناصر طبیعت اطراف خود انس می‌گیرد، با آنان سخن می‌گوید و شگفت‌زده می‌شود. در این ابیات در واژه‌های «السُّحْبُ، الشَّمْسُ، الْبَحْرُ» که مستعار له است، تشخیص به‌کاررفته است و شاعر این واژه‌ها را به عنوان اسم در محور جانشینی انتخاب می‌کند و سپس به جای کلمه انسان به کار می‌برد. آنگاه، آن واژه‌ها را به ترتیب با کلمات «تَرْكُضُ، عَاصِبَةُ الْجَبِينِ، صَامِتُ» در محور همنشینی ترکیب می‌کند تا به ترتیب این عبارات «السُّحْبُ تَرْكُضُ، الشَّمْسُ عَاصِبَةُ الْجَبِينِ، الْبَحْرُ سَاحِجٌ صَامِتٌ» را بسازد. وی با عدول از زبان معیار و برجسته‌سازی که همان جاندارپنداری است، به خلق این زبان می‌پردازد و به این ترتیب ذهن خواننده درگیر می‌شود و در کلام شاعر تأمل می‌کند تا حقیقت را از طریق تشابه با معنای مجازی در یابد و لطف استعاره در همین نکته است که خواننده را وامی‌دارد تا خود حقیقت را دریابد و با شاعر همراه شود و این‌گونه خیال در این نوع از استعاره فعال و برجسته می‌شود.

نکته دیگری که در این بند باید به آن اشاره کرد، تعادد تصویر^۱ است که شاعر با توجه به ذوق شاعری خود سعی می‌کند همزمان با استفاده از استعاره، از صورت‌های شعری دیگر نیز استفاده نماید و خواننده را مسحور هنر‌نمایی خود کند. به عنوان مثال؛ در این ابیات علاوه بر

۱. تعادد تصویر یعنی آوردن چند تشبیه یا استعاره است که مربوط به شخص یا شیء واحد نباشد، ولی بیت یا مصراع را انباشته از تصویر کند (رستگار فسایی، ۱۳۵۳: ۲۰-۱۹).

استعاره‌های مذکور کلمات «السُّحْبُ، الفَضَاءُ الرَّحْبُ، الشَّمْسُ» باهم مراعات نظیر دارند. واژه‌های «ساج، صامِت، خُشُوْعُ» باهم مترادف‌اند. عبارت «السُّحْبُ تَرَكُّضُ، رَكْضَ الْجَبِينِ» تشبیه است که شاعر حرکت ابر (گذر عمر) را به دویدن شخص ترسو تشبیه می‌کند و نیز آنچه در عبارت «صَفْرَاءُ عَاصِبَةَ الْجَبِينِ» نظر خواننده را به خود جلب می‌کند و باعث برجسته‌سازی آن می‌شود، این است که اکثر شاعران، زیبایی و درخشندگی رخسار و چهره را به خورشید تشبیه می‌کنند؛ اما ایلیا با دَقَّت و ظرافت فراوان و ادراک شاعرانه قوی خود دست به هنجارگریزی می‌زند و تصویر دیگری از خورشید را در ذهن خواننده مجسم می‌کند و زبان شعر خود را نو می‌کند؛ از آنجایی که، رنگ زرد خورشید را کنایه از مریضی می‌داند و این‌گونه خواننده را شگفت‌زده می‌کند. بنابراین خواننده به همان اندازه که از کشف طرفین استعاره لذت خواهد برد، از ایجاد صور بدیعی که لفظ مستعار با واژه‌های دیگر بیت ساخته است، شگفت‌زده می‌شود. زیرا اگر لفظ مستعار را نیز تغییر دهیم، آرایه‌های موجود در بیت از بین می‌رود. درهرحال در این ابیات با آنکه شاعر امور مختلفی را به تصویر درآورده؛ اما نوعی پیوند و همبستگی بین این تصاویر وجود دارد که این امر موجب انسجام تصاویر و پویایی و تحرک بیشتر آنها شده است که نشان دهنده قدرت تخیل شاعر در ساخت و همنشینی تصاویر است. نکته دیگری که در اینجا حائز اهمیت است اینکه شاعر این بند را با دو عبارت پرسشی به پایان می‌برد و دلیل این پرسش را در دو چیز می‌داند، اینکه آیا سلمی به خاطر این همه شگفتی مبهوت مانده است؟ یا مبهوت ماندن وی به خاطر بدبینی اش نسبت به این مناظر - که بیانگر گذر عمر است؟ شاعر برای اینکه این دو احساس (خوش‌بینی و بدبینی) سلمی را به خواننده نشان دهد به ترتیب از الفاظی مانند «السُّحْبُ، الشَّمْسُ، البحرُ، صامِت، ساج» و «الْحَائِفِينَ، صَفْرَاءُ، عَاصِبَةَ الْجَبِينِ، خُشُوْعُ» استفاده می‌کند تا خواننده بتواند به صورت ملموس این تصاویر را در ذهن خود مجسم کند و با شاعر همراه شود و با مورد خطاب قرار دادن مخاطب و حذف حرف ندا او را متوجه این سرگردانی کند. این دودلی و تردیدی که از اندیشه‌های فلسفی شاعر نشأت می‌گیرد و شاعر آن را وارد زبان شعری خود می‌کند، می‌تواند

دلیلی بر تازه و نو بودن تصاویری باشد که به خواننده القا می‌کند. این نوع استعاره را در ابیات زیر نیز، می‌توان مشاهده نمود:

رَأَيْتَ أَحْلَامَ الطُّفُولَةِ تَحْتَفِي خَلْفَ النُّجُومِ؟
أَمْ أَبْصَرْتَ عَيْنَاكَ أَشْبَاحَ الْكُهُولَةِ فِي الْعُيُومِ؟
أَمْ خَفَّتْ أَنْ يَأْتِيَ الدُّجَى الْجَائِي وَ لَا تَأْتِي النُّجُومُ؟
أَنَا لَا أَرَى مَا تَلْمِجِينَ مِنَ الْمَشَاهِدِ إِنَّمَا
أُظْلَلُهَا فِي نَاطِقِيكَ

تَنْمُ، يَا سَلَمَى، عَلَيْكَ (ابوماضی، ۲۰۰۵: ۴۵۵).

ابیات نیز، شاعر سعی می‌کند با استفاده از استعاره، مفاهیم انتزاعی و عقلی را به مفاهیم حسی تبدیل کند تا برای خواننده ملموس‌تر و لذت‌بخش‌تر باشد. به عنوان مثال؛ واژه‌های «أَحْلَامَ الطُّفُولَةِ، الدُّجَى، النُّجُوم» مستعاره هستند و شاعر این واژه‌ها را به عنوان اسم در محور جانشینی انتخاب می‌کند و آنها را به جای کلمه «انسان» به کار می‌برد. آن‌گاه، آن واژه‌ها را با کلمات «تَحْتَفِي، يَأْتِي، لَا يَأْتِي» در محور همنشینی ترکیب می‌کند تا عبارت‌های «احلام الطُّفُولَةِ تَحْتَفِي، أَنْ يَأْتِيَ الدُّجَى الْجَائِي وَ لَا تَأْتِي النُّجُوم» را بسازد که این امر، نشان دهنده خلاقیت هنری شاعر است که استعاره‌ها را پی‌درپی به دنبال هم می‌آورد و باعث ایجاد تناسب و پیوند میان الفاظی می‌گردد که برجسته‌ساز و زیبایی‌آفرین هستند؛ به طوری که عبدالقاهر جرجانی، درباره زیبایی‌آفرینی اجتماع چندین استعاره می‌گوید: «از اموری که شأن استعاره را بالا می‌برد این است که شاعر چندین استعاره را در کنار هم بیاورد تا یک شکل استعاره را به شکل دیگر پیوند دهد و معنی تشبیه را کامل کند» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۲۱).

شایان ذکر است که در اینجا نیز همانند بند اول، شاعر، در کنار استعاره، از صورت‌های دیگر شعری بهره می‌برد تا قدرت شاعری خود را برای خواننده به نمایش بگذارد و از این

طریق خواننده را به سوی معنا رهنمون سازد. در این ابیات مشاهده می‌کنیم «الطُّفُولَةَ، الكُهُولَةَ» و «يَأْتِي، لا يَأْتِي» و «ابصرت، لازي» تضاد دارند و کلمات «الغُيوم، الدُّجى، النُّجُوم» مراعات نظیر دارند و در پایان بند، ایلیا با استفاده از فعل امر مخاطب را نصیحت می‌کند و برای تأکید و پافشاری در سخن خود، خطاب را بعد از فعل امر می‌آورد تا عواطف درونی خود را بیان کند. ایلیا ابوماضی در انتهای این قصیده با آوردن این ابیات خواننده را بار دیگر غافلگیر می‌کند:

مات النَّهَّارُ ابْنُ الصَّبَّاحِ فَلَا تَقُولِي كَيْفَ مَاتَ

إِنَّ التَّائُمَلَ فِي الْحَيَاةِ يَزِيدُ أَوْجَاعَ الْحَيَاةِ

فَدَعِيَ الْكَاتِبَةَ وَ الْأَسَى وَ اسْتَرْجِعِي مَرَحَ الْفَتَاةِ

قَدْ كَانَ وَجْهَكَ فِي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلاً

فِيهِ الْبِشَاشَةُ وَ الْبِهَاءُ

لِيَكُنْ كَذَلِكَ فِي الْمَسَاءِ (ابوماضی، ۲۰۰۵: ۴۵۸-۴۵۷).

اولین چیزی که در این بند نظر خواننده را به خود جلب می‌کند و آن را برجسته می‌سازد عبارت «مات النَّهَّارُ ابْنُ الصَّبَّاحِ فَلَا تَقُولِي كَيْفَ مَاتَ» که شاعر با این هنجارشکنی نظام زبان را درهم می‌شکند و زبان شعری خود را برجسته می‌سازد. در زبان روزمره و نزد تمامی مردم آنچه واقعیت دارد این است که روز سپری می‌شود ولیکن در زبان شعر این نظام در هم می‌شکند و شاعر می‌گوید: «روز فرزند صبح مرد» و وقتی شاعر واژه «روز» را چون انسانی می‌پندارد که می‌میرد و واژه «صبح» را چون انسانی می‌پندارد که دارای فرزند است. در واقع این دو واژه را از زبان روزمره که برای تمامی اهل زبان به طور مساوی و همیشه یکسان استعمال می‌شود، خارج می‌کند و باعث برجسته شدن این واژه‌ها در نگاه خواننده می‌شود. نکته دیگری که باید به آن اشاره کرد، این است که شاعر با چنان مهارتی در این عبارت کوتاه دو استعاره را در کنار هم و پی‌درپی به کار می‌برد و نیز برای اینکه گذر عمر در ذهن خواننده نقش ببندد و تثبیت شود، واژه «مات» را در ابتدا و انتها تکرار می‌کند و باعث حیرت خواننده شده و به این صورت خلاقیت و هنر شاعری خود را به رخ وی می‌کشد.

با توجه به آنچه بیان شد ایلیا ابوماضی توانست بسیاری از این استعاره‌ها را از طریق ترکیب و با استفاده از عناصر طبیعت به وجود آورد که این امر، نشان دهنده خلاقیت هنری و اطلاعات گوناگون اوست که با ترکیب دو یا چند واژه، معنای تازه‌ای می‌آفریند و ذهن خواننده را به جستجو وامی‌دارد و باعث ایجاد زبان ادبی می‌شود. در این ابیات مشاهده کردیم که شاعر افعال، خصوصیات، اعمال و عواطف انسانی را به عناصر و موجودات بی‌جان نسبت داده و از این طریق فضای شعرش را مملو از شور، نشاط، حس، حیات و حرکت نمود.

۲. تشبیه

تشبیه در لغت به معنای نشان دادن اشتراک دو چیز در یک معنا و در اصطلاح آن است که بر اشتراک چیزی با چیز دیگر در معنایی به وسیله کاف و مانند آن دلالت می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۸۷-۱۸۹). تشبیه، ذهن انسان را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌سازد و این تلاش ذهنی، منشأ لذت هنری است به طوری که ایلیا ابوماضی با تحیل نیرومندی که دارد بین پدیده‌ها و اشیاء و موجودات شباهت‌هایی کشف می‌کند و حاصل کشف خود را در قالب تشبیه‌های زیبا بیان می‌کند که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

۲-۱. تشبیه حسی به حسی

در این نوع از تشبیه دو طرف تشبیه یعنی «مَشْبَه» و «مَشْبَه‌بِه» حسی است. که درک وجه شبه در این نوع از تشبیه آسان است؛ چراکه در فهم و درک مفاهیم مادی و محسوس، ذهن خواننده زیاد به تکاپو نمی‌افتد و تلاش زیادی نمی‌کند. ولیکن ایلیا با ترفند هنری و شاعرانه خود به طریقی این تشبیه را به کار می‌برد که نظر خواننده را به خود جلب می‌کند. مانند این نمونه‌ها: السحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفِضَاءِ الرَّحْبِ رَكْضَ الْخَائِفِينَ (ابوماضی، ۲۰۰۵: ۴۵۵). شاعر حرکت ابر در آسمان را به حرکت شخص ترسو تشبیه می‌کند و وجه شبه در این تشبیه، سرعت حرکت است. آنچه در این نوع تشبیه نظر خواننده را به خود جلب می‌کند، این است که در زبان

هنجار، نمی شود. ولیکن شاعر برخلاف عرف و عادت، با شباهتی که میان حرکت ابر (گذر عمر) و حرکت شخص ترسو ایجاد می کند، سرعت آن را، آن قدر محسوس و قابل لمس نشان می دهد، به طوری که خواننده آن را کاملاً احساس می کند و با شاعر همراه می شود نکته دیگری که به برجسته شدن این تشبیه کمک می کند این است که این نوع تشبیه ما را به استعاره نزدیک می کند و این کار باعث می شود تا ادعای «این همانی» محسوس تر گردد و به ذهن خواننده این گونه خطور کند که شاعر قصد تشبیه ندارد و می خواهد بگوید این همان است. یعنی غیریت در کار نیست. نمونه دیگر از این نوع تشبیه در این قصیده عبارت است از:

قَدْ كَانَ وَجْهُكَ فِي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلاً

فِيهِ الْبَشَاشَةُ وَالْبَهَاءُ

لِيُكُنْ كَذَلِكَ فِي الْمَسَاءِ (أبوماضي، ۲۰۰۵: ۴۵۷-۴۵۸)

با دقت در این ابیات درمی یابیم، تشبیهی را که شاعر به کار می برد، اگرچه در نگاه اول تکراری به نظر می رسد، ولیکن شاعر آن قدر زیبا و بجا آن را به کار می برد که خواننده احساس می کند، اولین بار است که با چنین تشبیهی روبه رو می شود؛ بدین صورت که شاعر، رخسار را به روز تشبیه می کند و وجه شبه، درخشش و روشنایی است. شایان ذکر است که ایلیا اولین شاعری نیست که چنین تشبیهی را به کار می برد، ولی با اضافه کردن قید «فِي الضُّحَى» به رخسار، آن را برجسته می کند یعنی در کنار تشبیه از صنعت های ایهام و نماد نیز کمک می گیرد؛ زیرا «الضُّحَى» در عبارت «وَجْهُكَ فِي الضُّحَى» رمز کودکی و در عبارت «الضُّحَى مُتَهَلِّلاً» به معنی روز است و به این صورت شاعر به دست کاری و بازسازی این تشبیه می پردازد و در ادامه با بیان این عبارت «لیکن كذلك في المساء» هدف و پیام خود را برجسته می کند؛ چراکه خواننده، هنگامی که میان دو تصویری متضاد (روشنایی روز و تاریکی شب) قرار می گیرد و این گونه احساس می کند که هیچ تناسبی میان آن دو وجود ندارد؛ ولی شاعر با این تشبیه زیبا هدف خود را بیان می کند و می گوید: همان طور که در دوران کودکی چهره ات بشاش و شاد است و احساس خوش بینی می کنی، سعی و تلاش کن تا همین احساس را در پیری نیز حفظ کنی که خواننده با دریافت این پیام احساس لذت می کند و به این طریق شاعر

توانست با کمک عناصر زبانی و بیانی مانند تشبیه، ایهام، نماد، تضاد به قصیده خود لطافت و غرابت می‌بخشد و باعث برجسته‌سازی در این بند می‌شود.

۲-۲. تشبیه عقلی به حسی

در این نوع تشبیه «مُشَبَّه» عقلی و «مُشَبَّهٌ بِهِ» حسی است. شاعر در این نوع از تشبیه سعی می‌کند مفاهیم انتزاعی و عقلی را به مفاهیم حسی تشبیه کند تا برای خواننده ملموس تر و لذت بخش تر باشد. مانند:

لَتَكُنْ حَيَاتُكَ كُلُّهَا أَمَلًا جَمِيلًا طَيِّبًا
وَلِيَتَمَلَّ الْأَحْلَامُ نَفْسَكَ فِي الْكُهُولَةِ وَالصَّبِيِّ
مِثْلُ الْكَوَاكِبِ فِي السَّمَاءِ وَكَأَلَا زَاهِرٍ فِي الرَّبِيِّ
لِيَكُنْ بِأَمْرِ الْحُبِّ قَلْبُكَ عَالِمًا فِي دَاتِهِ
أَزْهَارُهُ لَا تَدْبُلُ
وَجُوفُهُ لَا تَأْفَلُ (ابوماضی، ۲۰۰۵: ۴۵۷).

در این ابیات نیز، شاعر با استفاده از جملات طلبی خواننده را به سوی خوش بینی دعوت کرده و برای اینکه پیام خود را به طور ملموس به خواننده القا کند، بار دیگر به سراغ طبیعت می‌رود. ایلیا ابوماضی در این ابیات واژه «الأحلام» را که از مفاهیم عقلی است، چون شیء محسوسی در نظر می‌گیرد که در دوران پیری و کودکی قلبش را پر می‌کند. همانطور که ستاره‌ها، آسمان و گل‌ها، تپه‌ها را پر می‌کنند. او بار دیگر از تشبیه، برای ارائه تصویر به خواننده استفاده می‌کند. یعنی واژه «الأحلام» را به ستاره‌ها و گل‌ها شبیه می‌کند سپس با بیان این دو عبارت که «گل‌های قلب پژمرده نمی‌شوند و ستاره‌هایش غروب نمی‌کنند» از گفته خود عدول می‌کند، مُشَبَّه را بر مُشَبَّه به ترجیح می‌دهد یعنی؛ ابتدا مُشَبَّه «الأحلام» را با مُشَبَّه به «أزهار»، «التَّجُوم» در یک سطح و مثل هم می‌داند و سپس از نظر خود برمی‌گردد و مُشَبَّه را بر مُشَبَّه به ترجیح

می‌دهد به این دلیل که گل‌های قلب پژمرده نمی‌شوند و ستاره‌هایش غروب نمی‌کنند. این‌گونه خواننده را مسحور خود کرده و به نوآوری در تشبیه پرداخته و باعث فراهنجاری می‌شود؛ چراکه «تشبیهات تکراری و پیش‌پاافتاده به وسیله تشبیه مشروط و تفضیل نو می‌گردند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۰).

۳. سمبل یا نماد

اصطلاح نماد به عنوان یک اسم عام، مفهوم بسیار وسیعی دارد؛ آن‌چنان‌که می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه بیانی که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیر مستقیم به واسطه موضوعی دیگر بیان می‌کند، استفاده کرد (حسینی، ۱۳۶۹: ۳۹) و به ما این فرصت را می‌دهد که با تأمل در ورای متن، چیزی دیگر را دریابیم. زیرا رمز، قبل از هر چیز معنا و مفهومی پیچیده و نوعی الهام است (ادونیس، ۱۹۷۸: ۱۶۰). شاعران نیز برای اینکه بتوانند از مقوله الهام، کمال استفاده را بکنند و نیز از سخن مستقیم و صریح دوری کنند از نماد و رمز استفاده می‌کنند (عرب، ۱۳۸۳: ۶۹). مانند:

أَمْ خَضَّتْ أَنْ يَأْتِي الدُّجَى الْجَانِبِيَّ وَلَا تَأْتِي الشُّجُومُ؟ (ابوماضی، ۲۰۰۵: ۴۵۵).

فَلَقَدْ رَأَيْتُكَ فِي الضُّحَى وَرَأَيْتُهُ فِي وَجْتِيكَ

لَكِنْ وَجَدْتُكَ فِي الْمَسَاءِ وَضَعْتَ رَأْسَكَ فِي يَدِيكَ (همان: ۴۵۶)

با مشاهده این ابیات درمی‌یابیم که ایلیا ابوماضی در این قصیده با استفاده از نماد و سمبل به ابهام‌سازی می‌پردازد؛ همان‌طوری‌که هگل در این زمینه می‌گوید: «سمبل بنا به طبیعتش اساساً مبهم و چندپهلوی است» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۵۳۸). مثلاً؛ در این قصیده واژه‌های «الضُّحَى، المساء، الدُّجَى» به ترتیب رمز «کودکی، میان‌سالی، پیری» را به تصویر می‌کشد. که ایلیا با آفرینش این نمادهای تازه و شخصی که حاصل ابتکار وی است و در ادبیات قبل از او سابقه نداشت، دست به فراهنجاری می‌زند و با این تصویرگری خواننده را غافلگیر می‌کند؛ زیرا خواننده همین‌که با واژه‌های «شب، روز، تاریکی» روبه‌رو می‌شود، همان معنایی را از آن دریافت می‌کند که در زبان روزمره به کار می‌رود، یعنی همان تاریکی و روشنایی در ذهنش مجسم می‌شود. اما ایلیا ابوماضی با استفاده از زبان شعر این معنی را درهم می‌شکند و معنای دیگری

که همان دورهٔ زمانی زندگی انسان است، را در ذهن خواننده مجسم می‌کند و با این روش، مخاطب را از کارکرد عادی زبان دور و به کارکردهای کشف زیبایی‌های زبانی نزدیک می‌کند؛ از این رو، پس از درک این نمادها، شگفت زدگی و اعجاب هنری، نخستین لذتی است که نصیب خواننده می‌شود.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که بیان شد، فراهنجاری معنایی یکی از مؤثرترین روش‌های برجستگی زبان و آشنایی‌زدایی در شعر محسوب می‌شد که همواره، شاعران از آن استفاده می‌کردند. در مقاله حاضر این رویکرد را در قصیده «سَلَمَى بِمَادَا تَفَكِّرِينَ؟» ایلیا ابوماضی، بررسی و تجزیه و تحلیل کرده و به نتایج ذیل، دست یافته‌ایم:

□ ابوماضی با به‌کارگیری فراهنجاری معنایی مانند تعدد تصاویر، جانشین نمودن اسم و همنشین کردن آن با کلمات دیگر؛ تشبیه را مانند استعاره نمودن و قراردادن ایهام و نماد در دل آن و نیز، نوکردن تشبیه؛ شعرش را از حالت سادگی و ابتذال خارج نموده و آن را برجسته کرده است که برای رسیدن به این مهم، از طبیعت استفاده فراوانی نموده است.

□ یکی از مهم‌ترین نتایجی که می‌توان به آن اشاره کرد، ابتکار و نوآوری شاعر است مثلاً با به‌کارگیری «الضُّحَى، المساء، الدُّجَى» به ترتیب رمز «کودکی، میان‌سالی، پیری» را به تصویر می‌کشد که در ادبیات قبل از او سابقه نداشت و با این فراهنجاری و تصویرگری خواننده را غافلگیر می‌کند.

□ همسویی صورت و معنا در اشعار بررسی شده، کمک شایانی به ایجاد نگاه خوش بینانه و حس زیبایی‌نگری در انسان نموده است به گونه‌ای که با خواندن این ابیات، انسان نسبت به هستی و پیرامون خود خوش‌بین گردیده و حس بدبینی را به کناری می‌نهد و تمام تلاش خود را بکار می‌گیرد تا همه‌چیز را زیبا ببیند.

کتابنامه

۱) عربی

کتاب

۱. ابوماضی، ایلیا (۲۰۰۵)، دیوان ایلیا ابوماضی، الطبعة الأولى، بیروت. لبنان، مؤسسة النور للمطبوعات.
۲. ادونیس (۱۹۷۸)، زمن الشعر، الطبعة الثانية، بیروت، لبنان، دار العودة.
۳. الأیوبی، یاسین (۱۹۸۴)، مذاهب الأدب (معالم وانعکاسات)، الطبعة لثانية، بیروت، دار العلم للملایین.
۴. التفتازانی، سعدالدین (۱۳۸۸)، مختصر المعانی، چاپ نهم، قم، انتشارات دارالفکر.
- ۵- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴)، اسرار البلاغة، ترجمه یجلیل تجلیل، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- ۶- الهاشمی، احمد (۱۴۱۷)، جواهر البلاغة في المعاني و البیان و البديع، مرکز النشر التابع لمكتب الإعلام الإسلامي.

مجلات

- پیرانی شال، علی (۱۳۸۸)، «الذُّهول و الغُمُوض بَيْنَ الحَيام و إيليا ابو ماضى»، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها.

۲) فارسی

کتابها

- ارسطو (۱۳۷۴)، فن خطابه، ترجمه ی پرخیده ملکی، تهران: اقبال.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، تأملی در شعر اشعار شاملو (سفر در مه)، تهران: مؤسسه حسینی، صالح (۱۳۶۹)، واژگان اصطلاحات ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۵۳)، تصویر آفرینی در شاهنامه، تهران: کورش.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۴)، مکتب‌های ادبی، جلد دوم، چاپ سیزدهم، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: میترا.
- _____ (۱۳۷۸)، بیان، چاپ هفتم، تهران: فردوس.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زبان شناسی به ادبیات، جلد اول و دوم، تهران: سوره مهر.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد معاصر (صورت‌گرایان و ساختارگرایان)، تهران: سمت.
- عرب، عباس (۱۳۸۳)، ادونیس (در عرصه شعر و نقد معاصر عرب)، چاپ اول، دانشگاه فردوسی مشهد.

واکاوی برجسته‌سازی قصیده «سَلَمَى بِمَاذَا تَفَكِّرِينَ؟» حسن گودرزی لمراسکی، معصومه خطی

فورست، لیلیان (۱۳۷۵)، *رمانتیسیم*، ترجمه مسعود جعفری جزی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
قاسمی پور، قدرت (۱۳۸۶)، *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*، چاپ اول، اهواز: نگاه.
گلی، احمد (۱۳۸۸)، *بلاغت فارسی (معانی و بیان)*، چاپ دوم، تبریز: آیدین.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، *مجموعه مقالات (زبان چگونه شعر می شود؟)*، انتشارات معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد با همکاری انتشارات سخن گستر.

مجلات

میرزایی، فرامرز؛ مرتضی قائمی و مجید صمدی (۱۳۹۳)، «هنجارگریزی شعری در گفتمان انقلابی اشعار فاروق جویده»، *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، دوره ۱۰، شماره ۳۳، زمستان: صص ۱۷-۳۱
مشایخی، حمیدرضا؛ زینب خدادادی (۱۳۹۱)، «بررسی هنجارگریزی در بخشی از اشعار نزار قبانی»، دوره ۲، شماره ۲، تابستان: صص ۵۱-۷۸.

دراسة الإنزياح المعنوي في أشعار إيليا أبوماضي

قراءة قصيدة «سلمى بما تفكرين» نموذجاً

حسن كودرزي لمراسكي^{۱*}، معصومة خطي^۲

۱. استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران

۲. ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران

الملخص

برزت ظاهرة الإنزياح في آراء الشكلانيين لأول مرة، يرى منظروها بأن لا مفر من تغيير الشعر للمخاطب وهي مضادة لما هو معتاد. بناء على ذلك يميل الشعراء إلى أساليب نحو الإنزياح المعنوي من شأنه يغيرون شكل اللغة العادي وأداءها لكي يلفتوا انتباه المستمعين كما يجعلهم يشعرون باللذة تركيزاً على لغتهم. منهم إيليا أبو ماضي والذي وظف هذا الفن في أشعاره. تحاول هذه المقالة معالجة الإنزياح المعنوي في إحدى قصائده تحت عنوان "سلمى بماذا تفكرين" والرد على هذا السؤال الرئيسي أنّ الشاعر كيف وظف هذا الفن في قصيدته المذكورة وبذلك استطاع إبراز لغته الشعريّة. تشير النتائج إلى أنّ إيليا أبو ماضي استخدم محسنات كالاتعارة والتشبيه والرمز في أشعاره وبذلك يواجه القارئ لغة جديدة في قصائده وقام بذلك بفضل انتخابه المفردات المناسبة بمنتهى الدقة والحذر وتقريب بين التشبيه و الإستهارة وتجديده وخلق مفاهيم رمزية جديدة .

الكلمات الرئيسية: التركيز؛ الإنزياح المعنوي؛ إيليا أبوماضي؛ قصيدة «سلمى بماذا تفكرين».