تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۸، زمستان ۱۴۰۲، صص۳۷۹-۴۰۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۱
(مقالهٔ پژوهشی)

DOI: 10.30495/dk.2023.1965270.2629

نگاهی به صورت و معنای آشنایی‌زدایی در غزل حافظ

امینه معرفتی[۱]، دکتر سعید فرزانه فرد[۲]، دکتر حسین نوین[۳]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

آشنایی‌زدایی، اگرچه به عنوان یکی از مباحث نقد ادبی معاصر مطرح گشته؛ در تمام روزگاران گذشته، چه در صورت و چه در معنا، وجود داشته و ضامن پیشرفت شکل و محتوای اندیشهٔ بشری بوده است. در حقیقت آشنایی‌زدایی، ابزار رهایی انسان از بی‌توجّهی او به آن چیزی است که روزی برایش ارزش داشت و حتی مقدس بود، اینک به دلیل عادت‌زدگی، توج او را جلب نمی کند. بی‌تردید، شاعران از شمار برجسته‌ترین عادت‌زدایان جوامع بشری بوده و همواره مردم را به دو مسیر توجّه به نوشدگی جهان و تکیه بر فلسفهٔ آگاهی‌های پیشین، سوق داده‌اند. به این اعتبار، حافظ که بزرگ‌ترین شاعر تمام اعصار به شمار می‌آید؛ بیش از دیگران به این مسأله حسّاسیّت نشان داده و کلام او، مصداق بارز آشنایی‌زدایی از اندیشه‌های انسان‌سازی بوده است که حکومت‌ها به وسیلهٔ عمّال خود، آن‌ها را عادی جلوه داده یا وارونه می‌کرده‌اند. او برای معطوف کردن نگاه مردم به ارزش‌های مغول از شگردها و هنرسازی‌های متعدّدی مثل ایهام، صفت‌های ناساز، ترکیب‌های اضافی و وصفی، کهن‌گرایی، خلاف انتظارها و ابزارهای دیگر بهره می‌گیرد. این پژوهش با هدف نشان‌دادن شگردهای آشنایی‌زدایی و تأثیر آن بر اندیشهٔ اجتماعی حافظ پدید آمده است. اطّلاعات این پژوهش از طریق روش کتابخانه‌ای فراهم آمده و با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی، تحلیل و گزارش شده است. از نتایج قابل ذکر این پژوهش، می‌توان به هنر حافظ در بهره‌گیری از آشنایی‌زدایی برای مبارزه با «قدرت» اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی، خلاف عادت، خلاف انتظارها، اندیشه اجتماعی حافظ.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سراب، دانشگاه آزاد اسلامی، سراب، ایران.
Amineh.marefati@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سراب، دانشگاه آزاد اسلامی، سراب، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
saeed@gmail.com
[۳]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، تبریز، ایران.
drnovinh92@gmail.com

مقدمه

شناخت دقیق آشنایی‌زدایی با از بحث دربارهٔ «آگاهی» گره خورده است. آگاهی در لغت به معنی خبریافتن از چیزی است، امّا بعدها آگاهی در فلسفهٔ شناخت‌شناسی به یک اصطلاح با مفاهیم مختلف تبدیل شد.

به طور کلّی، آگاهی نوعی شناخت، معرفت و گاه بصیرت است که با تعلیم و تربیت آغاز می‌گردد و با مطالعه و کسب تجربه‌های تازه‌تر، تکامل می‌یابد. بدین‌ترتیب، معلوم می‌شود که اوّلاً آگاهی به تدریج حاصل می‌شود و ثانیاً همواره در معرض تغییر است.

بارها اتّفاق افتاده است که استادانی کم‌نظیر احساس کرده‌اند که تدریس مداوم، آنان را به تکرار طوطی‌وار دانسته‌هایشان وامی‌داشته و مانع از تحوّل و ارتقای آگاهی آنان و مخاطبانشان بوده است.

اگر بر آن باشیم که هدف بنیادین آگاهی، ایجاد تغییر جهان در جهت تأمین رفاه انسان و اعتلای منش او برای ساختن زندگی شایسته‌تر برای خود است؛ باید بپذیریم که ایستایی در آگاهی، او را از این هدف دور می‌کند.

به سخن بهتر، آگاهی به دلیل نقش کلیدی‌اش در زندگی همواره نیاز به بازبینی و اصلاح دارد. بی‌تردید، اصلاح آگاهی از این جهت ضرورت دارد که در جوامع بشری از گذشته‌های دور تا کنون، نهادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی برای حفظ منافع خود، نه تنها به جمود اندیشه‌ها کمک م کنند ؛ بلکه واقعیت‌ها را وارونه جلوه می‌دهند تا گوهر واقعی پدیده‌ها پنهان بماند. بنابراین، فهم این وارونگی و رسیدن به درک درستی از واقعیت، آدمی را به تغییر آگاهی‌هایش ترغیب می‌کند و او را به تأمّل بر «بازنمایی» درست واقعیت وامی‌دارد. واقعیتی که به وسیله حکّام، با «کنترل ذهن» مردم به تأخیر می‌افتد و ضرورت درک سریع و درست آن به فراموشی سپرده می‌شود.

سرانجام بر این اساس، ارتقای آگاهی جز از طریق آزادی ذهن از دانسته‌هایی که درست تصوّر می‌شود، ممکن نیست و این وابستگی، می‌تواند درآمدی بر لزوم شکل‌گیری «آشنایی‌زدایی» از هر آن چه به آن عادت کرده‌ایم، به شمار می‌آید. بی‌تردید ادبیات و هنر بهترین ابزار شستن چشم‌ها و آماده کردن آن‌ها برای «جور دیگر دیدن»، است. چیزی که در

سروده‌های حافظ، نمونه‌های بسیاری از آن یافت می‌شود.یادآوری این نکته ضرورت دارد که ارجاع تمام بیت‌ها به دیوان حافظ خانلری است.

پیشینهٔ تحقیق

در باب آشنایی‌زدایی، تحقیق‌های بسیاری صورت گرفته است؛ امّا هیچ‌یک با عنوان این مقاله که می‌کوشد میان هنر سازه‌های آشنایی‌زدایی با مسائل سیاسی و اجتماعی و جهان‌بینی حافظ رابطه‌ای برقرار کند، هم‌خوانی ندارد. به هر حال، موارد زیر به موضوع مقالهٔ حاضر نزدیک‌تر است و می‌تواند پیشینهٔ این پژوهش به شمار آید:

-آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی، اخوان ثالث، دکتر فاطمه مدرسی و غلامحسین احمدوند.

-حافظ و آشنایی‌زدایی در قلمرو تلمیح، احمد توکّلی.

-هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری از فرزان سجودی.

یادآوری این نکته ضرورت دارد که از این نوشته‌ها در مقاله حاضر استفاده نشده است.

روش تحقیق

این نوشته که با روش کیفی داده‌های کتابخانه‌ای‌اش را تحلیل می‌کند، بر آن است که گوشه‌ای از توانمندی حافظ را در «جور دیگر دیده شدن» واقعیت‌ها نشان دهد. دستاورد مهمّ این پژوهش، این است که حافظ بر خلاف شاعران دیگر با نگرشی انسان دوستانه مخاطب را به سرچشمه‌های عادت‌کردگی به نهادهای دینی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می‌برد و می‌کوشد با نقد این نهادها آگاهی انسان را ارتقاء دهد.

مبانی تحقیق

شالودهٔ نظری آشنایی‌زدایی، «خلاف آمد عادت» است؛ بنابراین آشنایی‌زدایی، به رغم آن که آرایه‌ای جدید به شمار می‌آید؛ با توجّه به مثال‌های هزارساله‌اش، پدیدهٔ تازه‌ای نیست و چه بسا بتوان گفت که عمری به قدمت بشر دارد. زیرا اگر انسان‌های اوّلیه با جور دیگر دیدن واقعیت، انس و الفتی پیدا نم کردند شاهد ثبت این همه پیشرفت در تاریخ تمدّن بشر، نبودیم.

هم چنان که گفتیم، آشنایی‌زدایی ریشه در «آگاهی» و «عادت» دارد. آگاهی، اصطلاحی است که از قرن بیستم در دانش‌های مختلف به کار گرفته شده و بسیاری از دانشمندان و به ویژه فلاسفهٔ عصر معاصر، ضمن تأکید بر لزوم آن، خطر عادت به آن را نیز یادآور شده‌اند.

بدین‌ترتیب اصطلاح آشنایی‌زدایی، به تدریج جای عادت‌ستیزی را گرفت و در دانش‌ها و هنرهای مختلف، رواج یافت.

اوّلین کسی که از این اصطلاح در قلمرو ادبیات و هنر استفاده کرد، ویکتور اشکلوفسکی از فرمالیست‌های روس بود که به چارچوب کلّی آن در مقاله‌ای با عنوان «هنر به مثابهٔ تمهید» اشاره کرد. از آن جا که او فرمالیست بود، می‌توان بر آن بود که آشنایی‌زدایی یکی از نتایج توجّه به فرم در برابر محتوا بوده است. البته در آغاز، صورت‌گرایان چنان غرق مسایل «فرم» یا صورت‌های ادبی شدند که محتوا را سخت مورد بی‌مهری قرار دادند؛ بعدها فرمالیست‌ها و پیروانشان، اعتراف کردند که هیچ صورتی بدون محتوا نظر را جلب نمی‌کند و هیچ محتوایی هم برای نموده‌شدن؛ راهی جز جای‌گرفتن در یک صورت، ندارد.

توجّه محقّقان و ادیبان و هنرمندان معاصر به مسألهٔ «محاکات» و رابطهٔ هنر و زندگی، بحث‌های فراوانی را سبب شد؛ امّا بی‌شک یکی از اساسی‌ترین بحث‌های اینان، داشتن نگاه نو به مسایل است که خود را در مقولهٔ «آشنایی‌زدایی» نشان داده است.

دریافت اشکلوفسکی از آشنایی‌زدایی، ریشه در ادراک گشتالتی دارد که خود متّکی بر اندیشهٔ نظریه‌پردازان رمانتیک است.

به هر حال، اشکلوفسکی دریافت که «وقتی ادراک عادت می‌کند، خودکار می‌شود» (اسلوکز، ۱۳۷۹: ۱۲۲). در این صورت گویی شیء را «پیچیده در کیسه» می‌بینیم. از هیأتش می‌دانیم که چیست، امّا فقط سایهٔ آن را می‌بینیم. (همان) به سخن دیگر ما، به تمام چیزهایی که ما را احاطه کرده؛ چنان عادت می‌کنیم که دیگر آن‌ها را نمی‌بینیم، گویی اساساً آن‌ها و به طور کلّی زندگی هرگز وجود نداشته است.

در عصر ما، این نظر که «اثر هنری باید بتواند با شکستن رمزگان و گذر از سنّت‌ها و قاعده‌های پذیرفته شده، جهان خود را بیافریند» (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۴۵)؛ کاملاً پذیرفته شده است. بنابراین هنرمند، در جایگاه فرستندهٔ پیام، «به جای آن چه گیرنده پیام بارها تجربه کرده است و با آن آشناست»؛ نشانه‌هایی را به کار می‌برد که بیش تر به آن‌ها توجّه نکرده و گویی برای اولین بار است که آن‌ها را می‌بیند.

او در جای دیگر می‌گوید «در یک اثر هنری، چیزها جدید و نامتعارف‌اند و هنرمند با شگردهایی تازه، چیزهایی تازه می‌سازد. هزاران بار هم که واژه‌یی را شنیده باشید، باز در یک

قطعه شعر ناب، همان واژه، تازه و نو می‌نماید؛ چون بیان شاعرانه در حکم آشنایی‌زدایی از واژگان و عناصر زبانی و تصاویر و انگاره‌هاست» (احمدی، ۱۳۷٤: ۳۰۸).

چنان که اشاره شد، ریشهٔ نظریهٔ آشنایی‌زدایی را باید در رمانتیسم جستجو کرد. شاید دلیل اصلی پیدایی مکتب رمانتیسم، تأکید بسیار مکتب کلاسیسم بر عقل‌گرایی محض بود که نتیجه‌یی جز ایستایی نداشت. البته پیش از شروع رمانتیسم، یک دورهٔ میانین وجود دارد که در آن برخلاف نویسندگان کلاسیک به احساس تازه در ادبیات باور داشتند. امّا آن را با همان زبان و قالب‌های کهن، عرضه می‌داشتند.

مکتب رمانتیسم به اصول و قواعدی پایبند است که به طور کلّی همهٔ آن‌ها در تقابل با ایستایی مکتب کلاسیسم مطرح شده‌اند. «به عقیدهٔ آن‌ها، دستورالعمل‌هایی که در ادبیات رواج یافته، مانع آزادی فکر و بیان شده است» (سیدحسینی، ۱۳۷٦، ج۱: ۷۹). پس رمانتیسم آزادی خواهی در هنر است.

این آزادی‌خواهی در هنر با انتخاب راه عواطف و زبان عاطفی و زبان ادبی در قبال زبان ارتباطی شکل می‌گیرد. در رمانتیسم این باور وجود دارد که «حسّاسیت عاطفی یک قلب پرشور از قساوت خشک یک عقل آرام و خونسرد، ارزش بیشتری دارد» (فورست، ۱۳۷۵: ٤٤-٤٥).

توجّه به نظریهٔ ارتباطی،که« به موازات شش عنصری که برای ارتباط برشمرده است؛ شش کارکرد نیز برای ارتباط در نظر گرفت: کارکردهای عاطفی، هم‌سخنی، ارجاعی فرا زبانی، کنایی و هنری» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۰). کارکرد عاطفی هنگامی کارکرد چیرهٔ ارتباط است که گوینده یا «من» ضمنی از عواطف و احساسات خود سخن بگوید (ر.ک: همان).

امّا بسی پیش‌تر از آن چه رمانتیک‌ها دربارهٔ ایستایی در ادبیات و نیاز به طرح نگاه جدید و انتخاب زبان و بیانی تازه، پیش کشند،عادت را عامل اصلی این ایستایی می‌دانستند، عادت «حالتی است در روان انسان که او را به انجام عمل، بدون نیاز به اندیشه و تأمّل، سوق می‌دهد» (عثمان، ۱۱۳٦۰، ج۲: ۹۸). متفکّران جهان اسلام، عادت را برای زندگی اجتماعی لازم می‌دانند؛ امّا به خطر معتادشدن به آن را اشاره می‌کنند و معتقدند «بر هر کاری که عادت کنی، آن بت تو شود» (نسفی، ۱۳۷۷: ۷۹).

خواننده شعر هم با عادت‌کردن به کلمات چه بسا دیگر آن‌ها نبیند و از آن چه در پشت این صورت‌ها پنهان است، محروم گردد. جاخط هم با بیان این که شعریت یک شعر در «نقطهٔ

تعجّب‌برانگیزی» آن است معتقد است چون در ترجمهٔ شعر این نقطهٔ تعجّب‌برانگیزی از میان می‌رود، شعر قابل ترجمه نیست (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۷).

شفیعی کدکنی در ریشه‌یابی اندیشهٔ آشنایی‌زدایی می‌گوید که «این اصل آشنایی‌زدایی که در استیتک صورتگرایان روسی در مرکز بحث قرار می‌گیرد، بیان دیگری است از همان اصل تخیّل که امثال خواجه ی طوسی و دیگران در فلسفهٔ التذاذ از آثار هنری مطرح کرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۳۷).

امّا خواجه نصیر طوسی در اشاره به ماهیّت شعر می‌گوید: مادّهٔ شعر سخن است و صورتش به نزدیک متأخّران وزن و قافیه و به نزدیک منطقیان تخیّل» (۱۳٦۷: ۵۸۷)؛ امّا در نگاه او مخیّل سخنی است که سبب «انفعالی» در خواننده گردد. این انفعال در نفس انسان سبب قبض و بسط او می‌گردد، بی‌آن که تصدیق یا عدم تصدیق در آن مؤثّر باشد و می‌افزاید که «انفعال تخیّل از جهت التذاذ و تعجّب از نفس قول، بی‌ملاحظت امری دیگر» است (ر.ک: همان: ۵۸۸).

امّا متناسب با اصل تخیّل باید گفت که «کولریج نیز بر آن بود که شاعر به واسطهٔ قوّهٔ مخیّله خود حجاب عادت را از برابر دیدگانمان می‌زداید و واقعیت را به گونه‌ای تازه بر خوانندگان عرضه می‌دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲٤).

به هر روی، آن چه امروز با عنوان آشنایی‌زدایی می‌شناسیم؛ یکی از اصل‌های نظریهٔ فرمالیسم روسی است. آشنایی‌زدایی در فرمالیسم روسی به معنی «بیگانه ساختن پدیده‌ها در آثار هنری است» (عباس‌پور، ۱۳۷٦: ۷). این نکته هم در خور تأمّل است که در آشنایی‌زدایی در خاستگاه خود، فرمالیسم به دو معنا به کار رفته است:«آشنایی‌زدایی از واقعیت مألوف جهان خارج و آشنایی‌زدایی از تمهیدات ادبی که وجه تمایز زبان شعری از زبان علمی است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲٤).

آشنایی‌زدایی در ادبیات داستانی هم «از طریق به کاربردن تمهیداتی از قبیل برهم‌زدن ترتیب توالی زمانی و تغییر شکل‌دادن» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲) و نظایر این‌ها اعمال می‌شود.

گذشته از این‌ها، نظریه فاصله‌گذاری برشت هم «با آشنایی‌زدایی زمینهٔ مشترک دارد» (همان). بدین معنی که «اثر هنری را طوری از خواننده یا بینندهٔ آن مجزّا می‌نماید که خواننده ضمن تجربه و ادراک خصوصیات هنرمندانهٔ آن، واقعیت هنری را با واقعیت زندگی اشتباه نمی‌کند» (داد، ۱۳۷۱: ۲۲٤).

به تعبیری دیگر، می‌توان گفت که آشنایی‌زدایی با آن چه «برشت آن را به عنوان وسیله‌ای برای تکان‌دادن تماشاگر و بیرون‌بردن او از حیطهٔ عادات ذهنی انفعالی، خودخواهانه یا بورژوایی مطرح کرد به چشم می‌خورد» (پین، ۱۳۸۲: ۳۳).

آشنایی‌زدایی اساساً با به کارگیری شگردها و تمهیداتی نظیر، برجسته‌سازی و هنجارگریزی و به طور کلّی هر آنچه از آن به «ادبیّت» تعبیر شده، در شکل می‌گیرد.از نظر یان موکارفسکی، زبان‌شناس چک، ادبیّت اثر ادبی حاصل کوششی است که نویسنده به قصد پیش‌نماسازی [فورگروند نیگ] یعنی برجسته‌کردن مفهوم و مطلبی به منظور درک و دریافت بهتر به کار می‌رود (ر.ک: ذوالقدر، ۱۳۷٦: ۱).

امّا در رابطه برجسته‌سازی با آشنایی‌زدایی، «لیچ، پس از طرح فرآیند برجسته‌سازی به دو گونه از این فرآیند توجّه نشان داد. به اعتقاد وی، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و دوّم آن که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود» (صفوی، ۱۳۸۰: ٤۰).

بحث

ادبیات هم، مثل هر چیز دیگر، در اثر مرور زمان و یا به تعبیری بهتر به دلیل زیاد دیده‌شدن و خوگری مخاطبان به آن، مکرّر می‌شود و دیگر چنگی به دل نمی‌زند. بدین‌دلیل است که حقیقت پنهان‌شده در پشت خود را نشان نمی‌دهد. یکی از راه‌های رهایی از این ایستایی و فرسودگی و آشناشدگی، «آشنایی‌زدایی» است.

از آن جا که ابزار بیان ادبیات «کلمه» است و کلمه اوّلین چیزی است که خدا برای تمایز انسان از آفریده‌های دیگر به وی آموخته است، این آشنایی‌زدایی باید از سخن آغاز گردد. به این اعتبار کتب مقدّس و مهم‌تر از همه قرآن کریم نشان می‌دهد پیامبران که باید از رهگذر زبان و بیان، خلق خدا را جلب و جذب کنند، اوّلین آشنایی‌زدایان در فرهنگ بشری به شمار می‌آیند و از آن پس، نوبت شاعران بوده است که بگویند:

غـــلام آن کلمـــاتم کـــه آتـــش افـــروزد نه آب سرد زنـد در سـخن بـر آتـش تیـز

(حافظ، ۱۳٦۲: ٤، ٥۳٦)

در بررسی سروده‌های حافظ برای کشف راه‌های آشنایی‌زدایی، از هر کجای دیوان او که شروع کنیم، با نمونه‌های بسیاری مواجه می‌گردیم؛ زیرا «حافظ تنها هنرش در آشنایی‌زدایی

است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۰۶).

به گفتهٔ این محقّق، حافظ حرف تازه‌ای ندارد و همهٔ حرف‌هایش پیشتر این‌جا و آن‌جا گفته شده است. پس تنها از طریق آشنایی‌زدایی است که به حرف‌های پیشینیان که دیگر حسّی را در خواننده بیدار نمی‌کنند، دوباره جان می‌بخشد و آن‌ها را به صحنه می‌آورد.به سخن دیگر آن چه حافظ را حافظ کرده است. «شیوهٔ مطبوع زبانش» بوده است (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳٦٤: ۸٦). به سخن دیگر، برای آن که حافظ به آن شهرت دست یابد، باید «در هر بیت یا هر چند بیت از یک غزل بتواند ساز و سرودی دیگر داشته باشد» (خرمشاهی، ۱۳٦۱: ۲۱-۲۲). بنابراین نباید پنداشت که آشنایی‌زدایی فقط شیوهٔ هنرمندان معاصر است، بلکه همان‌طور که اشکلوفسکی می‌گفت این معیار سنجش شعر «خصلت بسیاری از متون هنری گذشته نیز» هست (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ٤۸). اما در میان گذشتگان م حافظ از این منظر کم نظیر است و به راستی کلام شگرف او «ما را به یاد کیمیاگران می‌اندازد که سعی می‌کردند اشیای معمولی را تبدیل به فلزات گران‌بها کنند» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۲۱).

در این‌جا نمونه‌هایی از هنرسازه‌های حافظ را که به او در آشنایی‌زدایی از سخن یاری رسانده‌اند، به اختصار بررسی می‌کنیم.

وصف، صفت‌های ناساز و آشنایی‌زدایی

وصف‌های هنری (Epithet) در دو معنی به کار می‌رود. گاه این صفت‌ها، مرکّب و استعاری‌اند که «یک ویژگی برجستهٔ یک فردیا شیء» (ایبریمز، ۱۳۸۷: ۱۳۱) را بیان می‌کند یا به «صفت مرکّب و عبارتی توصیفی اطلاق می‌شود که به جای یک اسم قرار می‌گیرد» (همان).

امّا منظور از صفت ناساز، صفتی است که در یک ترکیب وصفی شرکت می‌کد؛ ولی متعلّق به موصوف در آن ترکیب نیست. در این ترکیب‌های وصفی که در عمل یک استعارهٔ کنایی به وجود می‌آورند، صفت ویژگی موصوف را بیان نمی‌کند، بلکه یکی از ویژگی‌های مشبهٌ‌به محذوف است که به موصوف نسبت داده شده است.

گذشته از این‌ها حافظ برای آشنایی‌زدایی، از این گونه ترکیب‌های وصفی به فراوانی استفاده کرده است. مثلاً در بیت:

چنگ خمیده‌قامت، می‌خواندت به عشرت بشنو کـه پنـد پیـران هیچـت زیـان نـدارد

(حافظ، ۱۳٦۲: ٦، ۲٦۰)

«ترکیب وصفی چنگ خمیده قامت، چنگ موصوف است؛ ولی خمیده قامت، صفت آن نیست؛ بلکه صفت مشبّهٌبه محذوف؛ یعنی انسانی است که چنگ بدان تشبیه شده است. باید دانست که این صفت قرینهٔ استعارهٔ کنایی نیز هست» (عقدایی، ۱۳۸۱: ۵۵). از همین قبیل است «چشم تر دامن» با ابهام دلنشینی که در آن وجود دارد:

سرّ سودای تو در سینه بماندی پنهان چشم تر دامن اگر فاش نکردی رازم

(حافظ، ۱۳٦۲: ۷، ۳۲۷)

در ابیات زیر «کلک بریده زبان»، «تن بیمار و دل بی‌طاقت» صبا، «بهار توبه‌شکن»، چشم «آلوده نظر»، «نسیم گره‌گشا»، گونه‌هایی از تشخیص است و حافظ به یاری آن‌ها مفاهیم و معناهایی کنایی بریده زبانی، وضع جسمانی و روح انسان، توبه‌شکنی، آلوده‌نظری و گره‌گشایی که هر یک با جامعه و زندگی معنی‌دار ارتباط دارد و عادی به نظر می‌آیند، نشان می‌دهد.

زبان ناطقه در وصف شوق مالامال است چه جای کلک بریده زبان بیهده گوست

(همان: ۹، ۵۷)

چو صبا باتن بیمار و دل بی‌طاقت به هواداری آن سرو خرامان بروم

(همان: ۳، ۳۵۱)

به عزم تو به سحر گفتم استجاره کنم بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنم؟

(همان: ۱، ۳٤۲)

چشم‌آلوده نظر از رخ جانان دور است به رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز

(همان: ٤، ۲۵۸)

دلا چو غنچه شکایت ز کار بسته مکن که باد صبح، نسیم گره‌گشا آورد

(همان: ٦، ۱٤۱)

گاهی صفت، در پیوند با موصوف، ناساز نیست؛ امّا متعارف هم به نظر نمی‌رسد وتا حدی نا آشناست. مثل: نسبت ددن سختی ب سخن: «هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت» (همان: ۲، ۸۱). از این قبیل است «دیر رندسوز»، «دیر خراب‌آباد»، «کلک خیال‌انگیز»، «زلف گره‌گیر»، «رخسار مه‌سیما»، «سرگشتهٔ پابرجا»، «آب تراب‌آلوده» و نظایر این‌ها؛ که هر یک به گوشه‌هایی از جهان‌بینی حافظ اشاره می‌کند. مثلاً دیر رندسوز، فلسفه و شعر رندانهٔ حافظ را

نشان می‌دهد و کلک خیال‌انگیز، شعر او و سرگشتهٔ پابرجا، حیرت او را از هستی به نمایش می‌گذارد.

ترکیب، ترکیب و آشنایی زدایی

گاه اجزایی از زبان که به تنهایی نمی‌توانند آشنایی‌زدایی کنند، با شرکت در یک ساختار بزرگتر مثل ترکیب اضافی یا در اثر همنشینی هیأتی نا آشنا به خود می‌گیرند و مخاطب را به تعجّب وامی‌دارند.

اشکلوفسکی در باب این ترکیب‌های ناآشنا می‌گوید مطالعه هنر چیزی جز مطالعه ی هنرسازه‌ها نیست. «هنرسازه‌هایی که خود صورت‌های زبانی مستقل به شمار می‌روند و این مؤلّف/ متخصّص است که عهده‌دار ترکیب و هماهنگی آن‌ها می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۲۲).

شاعران به ضرورت دریافت‌های تازه از هستی و نیاز به ابزاری برای بیان این طرز تلقّی‌های تازه آگاهانه و یا به گونه‌یی ناخودآگاه از عناصر موجود در زبان، ترکیب‌هایی می‌سازند تا بر آن درک تازه دلالت کند. بی‌تردید هر قدر شاعر، شاعرتر باشد و شعر، شعریّت بیشتری داشته باشد؛ این نشانه‌های زبانی بهتر ترکیب می‌شوند و هنرسازه‌های پرقدرت‌تری برای آشنایی‌زدایی به وجود می‌آورند. این همان کاری است که حافظ برای راهنمایی مخاطب به احساس تازه‌اش از هستی انجام می‌دهد و او را در این درک تازه سهیم می‌کند. به سخنی دیگر، شعر او «با واردکردن ما به دریافتی مهیج از زبان پاسخ‌های عادّی ما را جانی تازه می‌بخشد و اشیاء را قابل درک‌تر می‌نماید» (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۷).

از میان اسم‌ها و صفت‌های مرکّب بی‌شماری که در زبان وجود دارد، فقط برخی می‌توانند زیبا و آشنایی‌زدا باشند؛ نظیر کافردل با توجه به توسّع معنایی و ابهام و روابط متعددی که با واژگان دیگر بیت بر قرار می‌کند:

تو کافر دل‌نمی‌بندی نقاب‌زلف و می‌ترسم که محرابم بگرداند، خم آن دستان ابرو

(حافظ، ۱۳٦۲: ۷، ٤۰٤)

به هر روی گاهی ترکیب‌های اضافی و وصفی هم به یکی از ابزارها یا هنرسازه‌های آشنایی‌زدایی تبدیل می‌گردد. حافظ از این دو به فراوانی در غزل‌هایش استفاده کرده است، امّا

از میان آن همه گاه برخی می‌توانند طرز نگاه مخاطب را به یک مسألهٔ آشنا تعبیر دهند. در زیر نمونه‌هایی از آن‌ها را می‌بینیم.

ترکیب‌های اضافی آشنایی زدا

ترکیب اضافی در اصطلاح به ترکیبی اطلاق می‌گردد که در آن یک اسم (مضاف‌الیه)، به یک اسم دیگر (مضاف) به وسیلهٔ کسرهٔ اضافه نسبت داده شود. معین به نقل از نهج‌الادب می‌گوید این ترکیب‌ها گاه حقیقی است و در جهان خارج محقّق می‌گردد، مثل «غلام زید» چه نسبت غلام به سوی زید متحقّق باشد و امّا مضاف‌الیه جایی مقصود می‌باشد که وجه نسبت در خارج متحقّق نبود (ر.ک: معین، ۱۳۶۳: ۲۵). این گونه اضافه‌ها، اضافه‌های تشبیهی و استعاری است که می‌تواند از چیزی آشنایی‌زدایی کند.

حافظ از اضافه‌های تشبیهی و استعاری به دلیل فشردگی و ایجاز چشمگیرشان، به فراوانی استفاده کرده است. او با توجّه به گزینهٔ مشهورش: «به لفظ اندک و معنی بسیار» (حافظ، ۱۳٦۲: ۸، ۲٤۰)، نشان داده است که به فشردگی و به سخنان کوتاه امّا نغز و پرمغز؛ برای القای اندیشه-های حکمت آمیزش توسّل می‌جوید، زیرا با این‌ها می‌تواند بسیاری از چیزها را که از نگاه خواص هم نادیده مانده برجسته نماید و مخاطب را به دیدن چیزهایی وادارد که بحث‌ها، پرسش‌ها و نقد نظرهای بسیاری را برانگیزد. مثلاً در ترکیب اضافی «بیت الحرام خم» در بیت زیر:

گـــرد بیـــت الحـــرام خـــم حـــافظ گـــر نمیـــرد بـــه ســـر پیونـــد بـــاز

(همان: ۷، ۲٥٦)

ترکیب بیت‌الحرام هم از سویی بحث حرمت و جواز می‌خواری را پیش می‌کشد و از سوی دیگر سبب می‌شود که حرام، نسبت به بیت،مقدس و نسبت به خم،شراب مذموم به نظر آید. یا ممکن است خم را مثل بیت‌الحرام در نظر گرفته است که مردم آن را طواف می‌کنند و یا شاید بیت‌الحرام خود شراب باشد و یا در مجموع نماد انسان کامل است. و یا نماد دل عارف است که ماسوی‌الله برایش حرام است. امّا تمام این‌ها به جهان‌بینی حافظ که می، یکی از اصلی‌ترین عنصرهای آن است، باز می‌گردد. یا «فلاطون خم نشین شراب» در بیت زیر:

جـــز افلاطـــون خـــم نشـــین شـــراب ســـر حکمـــت بـــه مـــا کـــه گویـــد بـــاز

(همان: ۵، ۲٥٦)

این ترکیب که یادآور دیاجانوس حکیم کلبی است، در عین ظاهر ساده‌اش «از کوتاه‌ترین و در عین حال ژرف‌ترین تعبیراتی است که زادهٔ حکمت ذوقی است و جهان فکر و فلسفه را با معرفت و عرفان پیوند می‌زند» (حمیدیان، ۱۳۹۵، ج٤: ۲۸٤٦-۲۸٤۷).

«خلوتگه کاخ ابداع» نیز از این گونه است:

بامـــدادان کـــه ز خلوتگـــه کـــاخ ابـــداع شمع خاور فکنـد بـر همـه اطـراف شـعاع

(حافظ، ۱۳٦۲: ۱، ۲۸۸)

کاخ ابداع، استعاره از تمام آفرینش الهی است؛ امّا کاخ یا عرش الهی به دلیل آن که کسی از اسرارش سردرنمی‌آورد «خلوتگه» است. امّا شگفتی این ترکیب در این است که در غزلی موقوف‌المعانی به کار رفته که هر چه پیش می‌رود، به تدریج برخی از اسرار کاخ ابداع را معرّفی می‌کند.اما در بیت

ز آفتـــاب قـــدح ارتفـــاع عـــیش مگیـــر چـرا کـه طـالع وقـت آن چنـان نمـی‌بیـنم

(حافظ، ۱۳٦۲: ٤، ۳۵۰)

«حافظ با ابهام از ارتفاع دو معنی خواسته است. یکی نجومی و یکی اصطلاح دیوانی و معاملاتی که در شعر به معنی نصیب و بهره به کار رفته است» (زریاب خویی، ۱۳٦۸: ۹۲-۹۲).

بی‌تردید ترکیب‌های اضافی دیوان قسمت، زکات حسن، کفر زلف، مفتی عشق، سابقهٔ لطف ازل (دینی)، غمزه صراحی، خندهٔ جام (می‌خواری)، شبروان خیال، مجمع پریشانی (شعر حافظ) و نظایر این‌ها، بسیاری از مسایل هستی را نشان می‌دهند.

ایهام و آشنایی‌زدایی از مسایل دینی، سیاسی و اجتماعی

گفته‌اند که ایهام، بزرگترین خصیصهٔ شعر حافظ است (ر.ک: مرتضوی، ۱۳٦۵: ٤۵۵). مرتضوی می‌گوید که ایهام، اندیشه و ادراک خواننده و شنونده را که یارای احاطه بر آن را ندارد، پیش می‌رود و در چند کلمهٔ محدود و معلوم: دنیایی نامحدود و مبهم به وجود می‌آورد. به باور او، ایهام در راستای آشنایی‌زدایی و دوباره دیدن چیزها، یکی از مهمترین ابزارهاست که به یکبار خواندن آن «غرق لذّت می‌شویم و هر بار مفهومی دیگر و عالمی دیگر و لذّتی دیگر حس می‌کنیم» (همان).

حافظ به راستی، ایهام را عنصری کارآمد برای رهایی از دشواری‌ها و خطرهای ناشی از بیان «قطعیت‌ها» می‌داند؛ بنابراین ایهام از اسباب عمدهٔ آشنایی‌زدایی شعراو به شمار می‌رود و او با

بهره‌گیری از این عنصر دوپهلوساز سخن، بخشی از اندیشه‌های انتقادی خویش را به مخاطب انتقال می‌دهد. در این‌جا، به نمونه‌هایی که در آن‌ها ایهام وسیلهٔ آشنایی‌زدایی از نظام سیاسی، دینی و فرهنگی است اشاره می‌کنیم. این‌ها دست‌دردست هم «مزاج دهر را تبه» می‌کنند.

تقریباًدر تمام موارد، ایهام‌های حافظ «از سوی شاعر به عمد و آگاهی ایجاد شده است» (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۲۳٦۰). برخی از این ایهام‌ها به نقد صوفی، نقد اوضاع سیاسی و دینی، نقد اجتماعی و فرهنگی، اشاره دارد:

صوفی

به شهادت سروده‌های حافظ، او یکی از منتقدان سرسخت تصوّف خانقاهی و صوفیان ریاکار است. در ابیات زیر نشانه‌های ایهام‌دار «ارزق لباس»، «باده زیر خرقه کشیدن»، بیانگر نقد او از صوفیان است:

غلام همت دردی کشان یکرنگم نه آن گروه که ازرق لباس و دل سیه‌اند
(حافظ، ۱۳٦۲: ۷، ۱۹٦)

ما باده ریز خرقه نه امروز می‌کشیم صدبار پیر میکده این ماجرا شنید
(همان: ۸، ۲۰۵)

حافظ با ایهام‌های «ما را به فریاد دف و فی‌بخش» و «ساز شرع بی‌قانون نخواهد شد» و «پاک‌دلی» با یای وحدت، دیدگاه انتقادی خود را نسبت به زهد ریایی و محتسبی که با تکیه بر شریعت و سیاست، به جای اعمال قواعد شرعی، هر خلاف شرعی را مرتکب می‌شود:

خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش که ساز شرع ازین افسانه بی‌قانون نخواهد
(همان: ٤، ۱٦۱)

جام می‌گیرم و از اهل ریا دور شوم یعنی از اهل جهان «پاک‌دلی» بگزینم
(همان: ۵، ۳٤۲)

حافظ با استفاده از ایهام‌هایی که در «نوا» به معنی به گروگان فرستادن عزیزترین کسان خویش به غربت، برای حفظ حکومت خود، بی‌توجّه به روزگار تلخ و غمباری که برای گروگان رقم می‌خورد و «خط به خون کسی داشتن»؛ یعنی حکم قتل او را در دست داشتن، به کشتگان بسیاری که بی‌گناه، تسلیم شمشیر ستمگران می‌شوند، اشاره کرده است.

تا لشکر غمت نکند ملک دل خراب جان عزیز خود به نوا می‌فرستمت

(همان: ۵، ۹۱)

بتی دارم که گرد گل زسنبل سایبانی دارد بهار عارضش خطی به خـون ارغـوان دارد

(همان: ۵، ۱۱۶)

در ادبیات زیر، حافظ با ایهام‌هایی به محوریّت «خونین دلان»، «وضع دوران»، «شهر یاران»، با دو خوانش و «حقیقت نه مجاز است»، نیز با دو گونه‌خوانی، به گوشه‌هایی از اندیشه اجتماعی و فرهنگی خویش اشاره کرده است:

حـــال خـــونین‌دلان کـــه گویـــد بـــاز وز فلـــک خـــون خـــم کـــه جویـــد بـــاز

(همان: ۱، ۲۵۶)

وضع دوران بنگر، سـاغر عشـرت برگیـر که به هرحـالتی ایـن اسـت بهـین اوضـاع

(همان: ۵، ۲۸۷)

شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیـار مهربانی کی سرآمد شـهریاران را چـه شـد

(همان: ٤، ١٦٤)

خم‌ها همه در جوش و خروشند زمسـتی وآن می که در آن جاست حقیقت نه مجازاست

(همان: ۲، ٤١)

خلاف انتظارها (هشدار، هیچ کاره، دیدن چیزی نه در جای خود)

دیدم که آشنایی‌زدایی از اسباب تعجّب مخاطب است و نیز از نمونه‌های فوق دیده می‌شود که این تعجّب، از طریق هنرسازه‌های متفاوت شکل می‌گیرد. یکی از عوامل ایجاد تعجب آمدن نشانه‌یی است؛ پس از نشانه‌ای دیگر که ذهن عادت کرده، خلاف آن را ببیند.

مثلاً در زبان فارسی، صوت یا شبه‌جمله ی زنهار یا زینهار، برای هشداردادن به کسی برای پرهیز از انجام کاری به کار می‌رود (ر.ک: انوری، ۱۳۸۱: ۳۸۹۷) و باید فعل پس از آن منفی باشد بنابراین مشاهده فعل مثبت پس از آن مخاطب را متعجّب می‌کند.

حافظ پس از این شبه‌جمله به طور طبیعی فعل منفی به کار می‌برد «زاهد ایمن مشو از بازی غیرت زنهار!» (حافظ، ۱۳٦۲: ۸، ۷۵)؛ امّا گاه برای آشنایی‌زدایی تعمّداً از فعل مثبت «زنهار! عرضه ده بر جانان پیام ما» (همان: ۷، ۱۱) یا «عیبم بپوش، زنهار! ای خرقهٔ می‌آلود» (همان: ۳، ١٦٧) استفاده می‌کند تا نظر مخاطب را به موضوع سخن ؛ یعنی عشق و مبارزه با زهد و ریایی،

جلب کند.در زبان متعارف، پس از صفت هیچ‌کاره، اگرچه ایهام هم دارد؛ به طور طبیعی باید فعل ربطی« است» بیاید، امّا می‌بینیم که حافظ پس از آن از فعل «نیست» استفاده کرده است.

در نمونه‌های زیر حافظ با استفاده از آشنایی‌زدایی معنایی، در خرابات مغان، «نور خدا» را می‌بیند و برای رفتن به میخانه «نذر» می‌کند! امّا به هر حال این‌ها فقط نمونه‌هایی اندک از خلاف انتظار ای حافظ است که گوشه‌هایی از طرز تلقّی او را آشکار می‌سازد.

ما را بـه متـع عقـل مترسـان و مـی بیـار کان شـحنه در ولایـت، هـیچ‌کـاره نیسـت
(همان: ٤، ۱۷۳)

در خرابـات مغـان نـور خـدا مـی‌بیـنم وین‌عجب بین که چه نوری زکجا می‌بیـنم
(همان: ۱، ۳٤۹)

زین سفر گر به سلامت به وطن باز رسم نـذر کـردم کـه هـم از راه بـه میخانـه روم
(همان: ۲، ۳۵۲)

آرکائیسم و آشنایی زدایی

آرکائیسم یا کهن‌گرایی یا به تعبیری دیگر، باستان‌گرایی؛ یعنی «به کاربردن تعمّدی کلمات منسوخ، یا شیوهٔ نحوی مهجور و غیر متداول جملات در زمان متداول» (میرصادقی «ذوالقدر»، ۱۳۷٦: ۳۱).

باستان گراییدلایل مختلفی دارد. «گاهی شکل قدیمی واژه از لحاظ وزن مناسب‌تر است» (کادن، ۱۳۸۰: ۳۹) و گاهی وجه تداعی‌گری آن برای اشاره به دور، یا رویدادی خاص در گذشته، گوینده را به استفاده از آن وامی‌دارد. امّا به هر حال، دیدن یک نشانهٔ کهنه و ناآشنا در میان نشانه‌های آشنا؛ سبب آشنایی‌زدایی از متن می‌گردد و متناسب با اهداف گوینده، خواننده را از متن جدا می‌کند و به خاستگاه آن نشانه می‌برد.

بنابراین در مجموع، باستان‌گرایی گاه واژگانی و گاه نحوی است. شعر حافظ به قلمرو دورهٔ سبک عراقی تعلّق دارد که در آن ویژگی‌های سبک خراسانی، نوعی از کهنگی و به تعبیر تازه‌تر، نوعی کهن‌گرایی به شمار می‌آید.

از سوی دیگر، در عصر حافظ به رغم آن که زبان عربی در حوزه‌ها و مدارس دینی، هم چنان حضور چشمگیر داشت؛ متناسب با فصاحت زبان فارسی، بسیاری از واژه‌های دشوار را در

حاشیه قرار داده بود. بنابراین وقتی حافظ کلمات عربی ناآشنا را در شعر خود به کار می‌گیرد، عملاً باستان‌گرایی می‌کند.

واژه‌های ترکی هم در شعر او و ضمن آشنایی‌زدایی، می‌تواند یادآور سلطهٔ ترکان مغول و خشونت‌ها و نهب و غارت و ویرانگری‌های آن‌ها باشد؛ به ویژه که حافظ از برخی نشانه‌های این زبان که با احوال و روزگار مردم ارتباطی تنگاتنگ داشته و عمدتاً سیاسی بوده، استفاده کرده است.

پیش از نشان‌دادن کهن‌گرایی‌های فارسی و عربی حافظ، توجّه به این نکته هم اهمّیّت بسیار دارد که او در غالب این موارد، نکته‌ای را در پشت این نشانه‌ها پنهان می‌کند که کشف آن سبب آشنایی‌زدایی از متن است و به درک تازه‌تری از موضوع می‌انجامد.

به هر روی باستان‌گرایی حافظ با نشانه‌های فارسی، عربی و ترکی، ابزاری را در اختیار خواننده می‌گذارد که می‌تواند به یاری آن معناهای عادّی‌شدهٔ پشت آن‌ها را برجسته نماید و موجب نگاه‌های تازه‌تری به آن مسایل گردد.

در نمونه‌های زیر، واژه‌های «پرویزن» به معنی غربال و «پیشانی» به معنی شوخی و بی‌شرمی و سخت‌رویی، در میان نشانه‌های نرم و لطیف و زیبای دیگر، ناآشنا می‌نماید تا خواننده را به موقعیتش در جهان ناپایدار، آگاه نماید:

سپهر برشده پرویزنی است خون‌آشام که ریزه‌اش سر کسری و تاج پرویز است
(حافظ، ۱۳٦۲: ۵، ۱٤۲)

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم، لیکن ابروی کمان‌دارت می‌برد به پیشانی
(همان: ۱۲، ٤٦٤)

گونه‌های دیگر باستانگرایی را می‌توان در نمونه‌های زیر دید:

فرا آوردن (همان: ۳، ۲۲)، فرازکردن (همان: ۲، ۲۳۹)، ایرا (همان: ۵، ۳۲۹)، آهختن (همان: ۷، ۳۰۳)، به چشم‌کردن (همان: ۱، ٤۸۲)، دربایستن (همان: ٦، ۲۲٦)، فروکش‌کردن (همان: ۲، ۲۱۰) و هشتن (همان: ۲، ٤۲۷).

نمونه‌های زیر نیز از کهن‌گرای او در زبان عربی خبر می‌دهد، زبانی که حافظ به خوبی آن را می‌داند و به دلیل اُنس با قرآن، از آن لذّت می‌برد:

اگرچه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی است زبان خموش ولیکن‌دهان پراز عربی است

(همان: ۱، ٦٥)

امّا به هر حال، واژه‌های عربی زیر برای فارسی‌زبانان که عربی زبان مادریشان نیست؛ کهنه به نظر می‌رسد: جمّاش، مقرنس، نطاق سلسله، مغرّق، مفتول، مضراب، جریده، نفّاع، متّاع.

امّا از این مباحث ساختاری که بگذریم، در ابیات زیر، حافظ دو مسألهٔ «عشق» و «می» را که هر دو از عناصر اصلی جهان‌بینی او به شمار می‌روند، با آشنایی‌زدایی نحوی برجسته کرده است:

بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال خودآن کرشمه کجارفت آن عقاب کجا
(همان: ٤، ۲)

به وفای تو که بر تربت حافظ بگذر کز جهان می‌شد و در آرزوی روی تو بود
(همان: ۷، ۲۰٤)

دیدم به خواب‌خوش دوش که ماهی برآمدی کز عکس روی او شب هجران سرآمدی
(همان: ۱، ٤۳۰)

شاه اگر جرعه رندانی نه به حرمت نوشد التفاتش به می صاف مروق نکنیم
(همان: ٥، ۳۷۱)

همچنان که دیده می‌شود، در بیت اوّل، جابه‌جایی ارکان جملهٔ مرکّب، خواندن آن را دشوار کرده است؛ زیرا صورت سادهٔ سخن حافظ این است: روزگار وصال که یادش خوش باده بشد (=برفت).

در بیت دوّم، استفاده از ضمیر شخصی تو به جای ضمیر مشترک خود، نظم عادّی جمله را به هم زده است.

در بیت سوّم، حافظ با استفاده از یای تعبیر خواب که در عصر او رواجی نداشته، سخن خویش را کهنه کرده است تا موضوع خواب خویش را از منظری خاصّ به مخاطب نشان دهد.

امّا در آخرین بیت، جابه‌جایی ضمیر پیوستهٔ «ش»؛ البته با توجّه به ابهامی که عمداً ایجاد می‌کند، سبب برجستگی این اندیشه که رندان به شاه توجّهی ندارند، شده است:اگر شاه احترام جرعه ی رندان را نگه دارد،ماه به می صافی او التفاتی نخواهیم کرد.

آشنایی‌زدایی از محتوای سیاسی و اجتماعی

تأمّل بر نظریهٔ آشنایی‌زدایی نشان می‌دهد که این نظریه، فقط یک مسألهٔ صرف زبانی نیست.

زیرا «گزینش زبان، انتخاب یک طرف خالی نیست. زبان مهمترین ابزار یک قوم در فهم و نظام-بخشی جهان است. بر این اساس، نمی‌توان دربارهٔ هیچ زبانی جدا از فرهنگ و واقعیت، آن سخن گفت» (ابوزید، ۱۱۳۸۲: ٦٨).

این مسأله به ویژه در شعر حافظ، از اهمّیّت خاصّی برخوردار است؛ زیرا او بخشی از محبوبیت خود را مدیون اندیشه‌های بازسازی‌شده و به تعبیر بهتر، آشنایی‌زدایی‌شدهٔ خویش است. «دیدن خبرها خارج از زمینهٔ معمولی و طبیعی» (احمدی، ۱۳۷۰: ٤٧). وقتی اندیشه‌یی را در جایی غیر از ای خودش دیدیم؛ پردهٔ عادت و آشنایی از چهره‌آن‌ها کنار زده می‌شود و حقیقت مورد نظر در پیش چشم قرار می‌گیرد. از این گذشته، نظریه‌پرداز آشنایی‌زدایی ؛یعنی اشکلوفسکی هم خود تلاش کرده است تا با بهره‌گیری از این اصطلاح؛ از مسائل خاصّ جامعه ی روزگار خود مثل مسألهٔ «مالکیت خصوصی» که در یک جامعه سوسیالیستی مذموم است، آشنایی‌زدایی نماید. او، آشنایی‌زدایی را تا حدّ انکار هر قاعدهٔ برآمده از مالکیت خصوصی، پیش برد (ر.ک: همان: ٤٨).

در خور تأمّل است که حافظ قرن‌ها پیش از اشکلوفسکی، آشنایی‌زدایی را به قلمرو مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، کشانده است و از آن برای مبارزه علی ناروایی‌ها، استفاده کرده است. حافظ بر آن است که از طریق آشنایی‌زدایی مردم را نسبت به آن چه بر آنان تحمیل می‌شود، آگاه نماید. این امر نشان می‌دهد که اندیشهٔ حافظ «اسیر یک خط باریک معنایی نیست که ملزم باشد آن را بی‌هیچ تخطّی و تجاوزی، با نظمی ساعت‌وار بپیماید...؛ او از هر عنصر ملال‌آوری می‌پرهیزد» (خرمشاهی، ١٣٦١: ٢٤). تا تصویری از چهرآ واقعی زندگی به مردم نشان دهد. بنابراین او استاد تجاوز به تابوهاست و «علّت محبوبیت بیش از حدّ حافظ همین است که با هنری‌ترین بیانی توانسته است به تابوهای تاریخی و تابوهای عصر خود تجاوز کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۷۸).

به همین دلیل است که گفته می‌شود «غزل هیچ شاعری به اندازهٔ حافظ با زندگی واقعی او و امور و رویدادهای گوناگون آن پیوند نخورده است» (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۹۱).

در ابیات زیر، حافظ با بهره‌گیری از برخی عنصرهای «بیان و بدیع» که در زبان عاطفی و هنری او شکل گرفته؛ به مهمترین چهره‌های دینی، تصوّف و حکومت، تاخته است. پیش از اشاره به این تباه‌کاری‌ها، ذکر این نکته اهمّیّت دارد که به گفتهٔ اشکلوفسکی «فرم جدید برای آن

ظهور نمی‌کند که محتوای تازه‌یی را بیان و عرضه کند، بلکه برای آن ظاهر می‌شود تا جای فرم کهن را بگیرد. فرم کهنی که دیگر کفایت هنری ندارد» (احمدی، ۱۳۷۰: ٤٤) و به سخن بهتر، فرم‌های کهنه سبب شده‌اند که محتوای آن‌ها عادّی جلوه کند و حافظ بر آن است که از این فرم‌ها آشنایی‌زدایی نماید.

حمله به تابوها

عنان به میکده خواهیم تافت زین‌مجلس — که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن
(حافظ، ۱۳٦۲: ۷، ۳۸۵)

می‌ده که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب — چو نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
(همان: ۹، ۱۹۵)

باده یا محتسب شهر ننوشی زنهار — بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد
(همان: ۷، ١٤٦)

واعظ شحنه‌شناس این عظمت گو مفروش — زآنکه منزلگه‌سلطان دل مسکین من است
(همان: ۵۳)

شیخم به طنز گفت حرام است می، مخور — گفتم به چشم‌وگوش به هر خر نمی‌کنم!
(همان: ۵، ۳٤۵)

ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود — تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شراب‌خوار
(همان: ۸، ۲٤۱)

زکوی میکده دوشش به دوش می‌بردند — امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش
(همان: ۵، ۲۷۸)

من ارچه عاشقم ورندومست و نامه سیاه — هزار شکر که یاران شهر بی‌گنه‌اند
(همان: ۲، ۱۹٦)

بیار می که به فتوای حافظ، از دل پاک — غبار زرق به «فیض قدح» فروشسته‌ایم
(همان: ۹، ۳۷۲)

گرچه با دلق ملمع می گلگون عیب است — مکنم عیب کزو رنگ ریا می‌شویم!
(همان: ۵، ۳۷۳)

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم — به آن که بر در میخانه برکنم علمی
(همان: ٤٦۲)

هم چنان که دیده می‌شود، حافظ با بهره‌گیری از هنرسازه‌های مختلف در ابیات فوق، آشنایی‌زدایی می‌کند و پرده از چهرهٔ حقایقی که به عمد از دید مردم دور نگه داشته شده، برمی‌دارد و سبب می‌شود که مخاطبان بار دیگر به مفاهیمی که قبلاً می‌شناختند، نگاهی دوباره بیفکنند و بدین‌ترتیب خود را برای معنادارکردن زندگی آماده نمایند.

بی‌تردید بخشی از مهمترین عوامل بی‌معناکردن زندگی، همان است که حافظ در ابیات بالا به آن‌ها اشاره کرده است: وعظ بی‌عملان، تزویر و تباه‌کاری محتسب، وابستگی فرهنگ به سیاست، رفتار معکوس شیخ و امام، گناه‌کردن و پوشانیدن آن از چشم مردم، زرق و ریا، می‌خواری کسانی که می را حرام اعلام کرده‌اند، پنهان‌کاری کسانی که مردم از آنان انتظار صداقت دارند و البته بسیاری از مسائل دیگر که به دلیل رعایت اختصار از آوردن آن‌ها چشم پوشیده‌ام.

نتیجه‌گیری

مطالعه هنرسازه‌های آشنایی‌زدایی در غزل‌های حافظ، نشان می‌دهد که:

-ابزارهای آشنایی‌زدایی در غزل‌های حافظ بسیار متعدّد و متنوّع است و حافظ با تنّوع چشم گیری از آن‌ها استفاده کرده است.

-حافظ قرن‌ها پیش از پرداخته‌شدن نظریهٔ آشنایی‌زدایی با ذوق و شمّ هنرمندانه‌اش از آن استفاده کرده است.

-بسیاری از این هنرسازه‌ها در دانش‌های بیان و بدیع، بدون توجّه به وجه آشنایی‌زدایی آن‌ها مورد بحث قرار گرفته است.می‌توان آن‌ها را مجدداً پویا کرد.

-اگرچه آشنایی‌زدایی در نگاه اوّل، مقوله‌ای روساختی به نظر می‌آید؛ وسیله‌یی برای نگاه دوباره به معنا و محتوا هم هست.

-حافظ با استفاده از هنرسازه‌هایی که به آشنایی‌زدایی شکل می‌دهند، خود را در هیأت یک روساختگرای هنرمند و علاهمند به معنا، آشکار می‌کند.

-او با این هنرسازه‌ها، اندیشه‌های مکرّر را به اندیشه‌های پویا برای زندگی تبدیل می‌کند.

از میان اندیشه‌هایی که به آن‌ها عادت کرده‌ایم، حافظ به آن‌چه به انسان و سرنوشت او می‌پردازد، اهمّیّت خاصّی می‌دهد و آن‌ها را وسیلهٔ ارتقای منش، دانش و بینش انسان قرار می‌دهد.

منابع

کتاب‌ها

ابوزید، نصرحامد (۱۳۸۲) *معنای متن (پژوهشی دو علوم قرآنی)*، تهران: طرح نو.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*، جلد ۱، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۱) *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷٤) *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، مترجم فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

انوری، حسن (۱۳۸۱) *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: سخن.

ایبرمز، ام، ج و هرفم، جفری گالت (۱۳۸۷) *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، مترجم سعید سبزیان، تهران: رهنما.

ایگلتون، تری (۱۳٦۸) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، مترجم عباس مخبر، تهران: مرکز.

پین، مایکل (ویراستار) (۱۳۸۲) *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی*، مترجم پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳٦۲) دیوان، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۵) *شرح شوق*، تهران: نشر قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳٦۱) *ذهن و زبان حافظ*، تهران: نشر نو.

داد، سیما (۱۳۷۱) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

ذوالقدر، میمنت (۱۳۷۲) *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران: انتشارات مهناز.

ریچاردز، آی.ا (۱۳۸۲) *فلسفهٔ بلاغت*، مترجم علی محمدی آسیابادی، تهران: نشر قطره.

زریاب خویی، عباس (۱۳٦۸) *آئینهٔ جام*، تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦٤) *از کوچهٔ رندان*، تهران: امیرکبیر.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷٦) *مکتب‌های ادبی*، جلد ۱، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷) این کیمیای هستی، دوره ۳ جلدی، تهران: سخن.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰) *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد ۱، تهران: حوزه هنری.

طوسی، خواجه نصیر (۱۳٦۷) *اساس‌الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوری، تهران: دانشگاه تهران.

عباس‌پور، هومن (۱۳۷٦) *آشنایی‌زدایی (در فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی)*، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: انتشارات ارشاد اسلامی.

عثمان، عبدالکریم (۱۳٦۰) *روانشناسی از دیدگاه غزالی*، مترجم سیدمحمدباقر حجتی، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

فورست، لیلیان (۱۳۷۵) *رمانتیسم*، مترجم مسعود جعفری جزی، تهران: مرکز.

کادن، جی، ای (۱۳۸۰) *فرهنگ ادبیات و نقد*، مترجم کاظم فیروزمند، تهران: نشر شادگان.

معین، محمد (۱۳٦۳) *اضافه*، تهران: امیرکبیر.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤) *دانش‌نامهٔ ادبی معاصر*، مترجمان مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۷) *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: انتشارات مهناز.

نسفی، عزیزالدین (۱۳۷۷) *کتاب الانسان الکامل*، تهران: طهوری.

References

Books

Abbaspour, Homan (1997) *Defamiliarization (in Persian Literary Dictionary)*, under the supervision of Hassan Anoushe, Tehran: Islamic Guidance Publications. [In Persian]

Abrams, M., J. and Herfam, Geoffrey Galt (2007) *Descriptive Dictionary of Literary Terms*, Trans. Saeed Sabzian, Tehran: Rahnama. [In Persian]

Abu Zaid, Nasr Hamid (2012) *The meaning of the text (a study of two Quranic sciences)*, Tehran: New Design. [In Persian]

Ahmadi, Babak (1991) *Structure and interpretation of the text*, volume 1, Tehran: Naşr al-Karzan. [In Persian]

Ahmadi, Babak (1992) *From visual signs to text*, Tehran: Naşr al-Marzan. [In Persian]

Ahmadi, Babak (1995) *Truth and beauty*, Tehran: Nahr-e-Karzan. [In Persian]

Anuri, Hassan (2002) *Farhang Bozor Sokhn*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Dad, Sima (1992) *Dictionary of Literary Terms*, Tehran: Marvarid. [In Persian]

Eagleton, Terry (1989) *An Introduction to Literary Theory*, Trans. Abbas Mokhbar, Tehran: Center. [In Persian]

Forest, Lilian (1996) *Romanism*, Trans. Masoud Jafari Jezi, Tehran: Center. [In Persian]

Hafez, Shams-al-Din Mohammad (1983) *Diwan*, edited by Parviz Natal Khanlari, Tehran: Khwarazmi. [In Persian]

Hamidian, Saeed (2015) *Shahrah Shogh*, Tehran: Qatre Publishing. [In Persian]

Kaden, J. E. (2008) *Culture of Literature and Criticism*, Trans. Kazem Firouzmand, Tehran: Shadgan Publishing House. [In Persian]

Khorramshahi, Bahauddin (1982) *Hafez's Mind and Language*, Tehran: New Publishing House. [In Persian]

Makarik, Irnarima (2004) *Contemporary literary encyclopedia*, Trans. Mehran Mohajer and Mohammad Naboi, Tehran: Aghaz. [In Persian]

Mirsadeghi, Jamal (1998) *Dictionary of the Art of Story Writing*, Tehran: Mahnaz Publications. [In Persian]

Moin, Mohammad (1984) *Addendum*, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Nasfi, Azizuddin (1998) *Kitab al-Insan al-Kamal*, Tehran: Tahori. [In Persian]

Othman, Abdul Karim (1981) *Psychology from Ghazali's point of view*, Trans. Seyyed Mohammad Baqer Hojjati, Tehran: Farhang Islamic Publishing House. [In Persian]

Payne, Michael (editor) (2012) *The Culture of Critical Thought*, Trans. Payam Yazdan-jo, Tehran: Nahr-e-Karzan. [In Persian]

Richards, I.A. (2012) *Philosophy of Rhetoric*, Trans. Ali Mohammadi Asiabadi, Tehran: Qatreh Publishing House. [In Persian]

Safavi, Korosh (2010) *From Linguistics to Literature*, Volume 1, Tehran: Hozeh Haneri. [In Persian]

Scholes, Robert (2000) *An introduction to structuralism in literature*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Aghaz. [In Persian]

Seyyed Hosseini, Reza (1997) *Literary Schools*, Volume 1, Tehran: Aghaz. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2012) *Resurrection of words*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2012) *The Language of Poetry in Sofiya's Prose*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2017) *This Chemistry of Being*, 3 volumes, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Tousi, Khajeh Nasir (1988) *Asas-al-Aqtabas*, edited by Modares Razouri, Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Zariab Khoei, Abbas (1988) *Mirror of Jam*, Tehran: Scientific. [In Persian]

Zarin Koob, Abdul Hossein (1985) from Rendan Street, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Zulqader, Maimant (1993) *Glossary of Poetry Art*, Tehran: Mahnaz Publications. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 58, Winter2023, pp. 379-402
Date of receipt: 27/11/2022, Date of acceptance: 11/1/2023
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2023.1965270.2629

The Analysis of Defamiliarization in Hafez's Sonnet

Amineh Marefti[1], Dr. Saeed Farzanehfard[2], Dr. Hossein Novin[3]

Abstract

Although defamiliarization has been proposed as one of the topics of contemporary literary criticism, it has existed in all past times, both in form and in meaning, and has guaranteed the development of the form and content of human thought. In fact, defamiliarization is a means of liberating man from his neglect of what was once sacred and valuable to him, and now has been overlooked by him due to habituation. Undoubtedly, poets are among the most outstanding pioneers of human societies, and they have always led people to pay attention to the renewal of the world and rely on the philosophy of previous consciousnesses. The poet Hafez has shown sensitivity to this issue from others and his words have been a clear example of defamiliarization of the ideas of humanization that the governments were using to reverse it by means of their own men . In order to realize his belief, he uses various art-making techniques, such as the use of incongruous adjectives, additional and descriptive combinations, archaism, contrary to expectations, and other tools. This research aims to show defamiliarization techniques and its effect on Social thought, Hafez has emerged. The information of this research was provided through the library method, or using the qualitative research method, it was analyzed and reported. Among the noteworthy results of this research, we can mention Hafez's art in using defamiliarization to fight against power.

Keywords: Defamiliarization, Contrary to habits, Contrary to expectations to social thought, Hafez.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Ph PhD student, Department of Persian Language and Literature, Sarab Branch, Islamic Azad University, Sarab, Iran. Amineh.marefati@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sarab Branch, Islamic Azad University, Sarab, Iran. (Corresponding author) saeed@gmail.com
[3] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, Tabriz, Iran. drnovinh92@gmail.com