LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 10 (37), Winter 2021 https://lyriclit.iaun.ac.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1399.10.37.8.1

The Dynamics of Combining Two Formalist Elements of Defamiliarization and Highlighting in Two Lyrical Stories of Shahnameh (Zal and Rudabeh, Bijan and Manijeh)

Bighami, Mitra
Ph.D. Candidate, Persian Language and Literature Dept., Humanities Faculty, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran
mitrabighami@gmail.com
Jafari, Maryam
Assistant Professor, Persian Language and Literature Dept., Humanities Faculty, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran
m.jafari7800@yahoo.com
Zakeri, Gholamabbas
Assistant Professor, Persian Language and Literature Dept., Humanities Faculty, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran
zsadyaa@gmail.com

Abstract

Although the formalists' theoretical emphasis on literature and literary arrangements used in the text does not negate the importance of the content, it indicates the central points through which the literary text is separated from other works. The present article tries to examine the applications of the two main formalist arrays in the two stories of Ferdowsi's Shahnameh. The attribution of the Shahnameh to the "epic" genre has never been questioned, but this does not mean that a text of such magnitude, which has a variety of content features, is devoid of lyrical themes. Among these stories, the focus of this article is on "Zal and Rudabeh" and "Bijan and Manijeh". The goal is to discover and then combine the two important formalist elements of "de-familiarization" and "highlighting". The goal of formalists is, first, to bring about a fundamental change in the automatic and conventional process of language, and, second, to create a shocking interruption. Although the use of formalist arrays, both in the traditional novel form and in the form of arrangements that were later considered by theorists, can be seen throughout the Shahnameh, the frequency of their use in these lyrical stories is higher. The results of the discussion show that the use of such arrangements greatly enhances the attractiveness and literature of the text in terms of the attractiveness of the lyrical aspects. Combining both tricks in the mentioned narrations shows that Ferdowsi was aware of this issue and its capacities. The use of unfamiliar words, the use of indicating /ɑ/ at the end of the shutters, the exaggeration, the de-familiarization of the concept and the lexicon, and the emphasis on narrative are the most important formalistic examples used in these two systems. Also, although the lyrical burden of these two stories has been dominant, but due to their presence in the context of an epic work, some epic words and crafts have been mixed with its narration, which, through strengthening familiarity, de-familiarization and highlighting in them, differentiates them from Creates other Shahnameh stories.

Keywords: formalism, Defamiliarization, Foregrounding, Shahnameh, Zal and Rudabeh, Bijan and Manijeh, literariness.

Citation: Bighami, M.; Jafari, M.; Zakeri, Gh.A., (2021) The Dynamics of Combining Two Formalist Elements of Defamiliarization and Highlighting in Two Lyrical Stories of Shahnameh (Zal and Rudabeh, Bijan and Manijeh), Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 10 (37), 26-41. Dor: 20.1001.1.27170896.1399.10.37.8.1

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1399.10.37.8.1

مقاله پژوهشی

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دهم، شمارهٔ سی و هفت، زمستان ۱۳۹۹، ص. ۴۱-۲۶

ساز و کار درآمیختن دو عنصر فرمالیستی آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در دو داستان غنایی شاهنامه (زال و رودابه، بیژن و منیژه)

میترا بیغمی[۱]

مریم جعفری[۲]

غلامعباس ذاکری[۳]

چکیده

تأکید نظری فرمالیست‌ها بر ادبیّت و تمهیدات ادبی به کاررفته در متن، اگرچه نافی اهمیت محتوا نیست، نشان‌دهندهٔ نقاط محوری ای است که به واسطهٔ آن‌ها متن ادبی از آثار دیگر جدا می‌شود. مقالهٔ حاضر می‌کوشد به بررسی کاربردهای دو آرایهٔ اصلی فرمالیستی در دو داستان شاهنامه فردوسی بپردازد. انتساب شاهنامه به ژانر «حماسی» هیچ‌گاه محل تردید نبوده، اما این بدان معنا نیست که متنی با چنین وسعت که واجد ویژگی‌های محتوایی گوناگونی است، عاری از مضامین غنایی باشد. در میان این داستان‌ها تمرکز این جستار بر «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» است. هدف کشف و سپس تلفیق دو عنصر فرمالیستیِ مهم «آشنایی‌زدایی» و «برجسته‌سازی» در آن‌هاست. مرادِ فرمالیست‌ها از اوّلی ایجاد تغییری اساسی در روند خودکار و متعارف زبان است و در دومی ایجاد وقفه‌ای شوک‌آور. با وجود اینکه استفاده از آرایه‌های فرمالیستی هم به شکل بدیع سنتی و هم در قالب تمهیداتی که بعدها مورد توجه نظریه‌پردازان واقع شد، در سراسر شاهنامه دیده می‌شود، در داستان‌های غنایی مذکور بسامد استفاده از آن‌ها بالاتر است. نتایج بحث نشان می‌دهد استفاده از چنین تمهیداتی قدرت جذابیت و ادبیت متن را در جهت جنبه‌های غنایی بسیار بالا می‌برد. درآمیختن هر دو شگرد در روایات مذکور بیانگر نگاه هوشمندانهٔ فردوسی به این مسأله و ظرفیت‌های آن بوده است. استفاده از واژگان نامأنوس، استفاده از الف اطلاق در پایان مصراع‌ها، اغراق، آشنایی‌زدایی مفهومی و واژگانی و برجسته‌سازی روایی، مهم‌ترین مصداق‌های فرمالیستی به‌کارگرفته شده در این دو منظومه‌اند. همچنین، هرچند بار غنایی این دو داستان غالب بوده، به دلیل حضور آن‌ها در بستر اثری حماسی، برخی واژگان و صناعات حماسی نیز با روایت آن درآمیخته که به واسطهٔ تقویت آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در آنها، تفاوتی میان آن‌ها با سایر داستان‌های شاهنامه ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، شاهنامه، زال و رودابه، بیژن و منیژه، ادبیّت.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران، mitrabighami@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران، m.jafari7800@yahoo.com (نویسنده مسئول)
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران، zsadyaa@gmail.com

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۶

۱. مقدمه

شگردها، صناعات، تمهیدات و آرایه‌های ادبی همواره شاخص و معیار تفاوت ادبیات با متون دیگر بوده‌اند، اما آنچه متن‌های مشهور و درخشان ادبی را از متون دیگر متمایز می‌کند شیوه استعمال این صناعات و خصلت آگاهانه بودن آن‌هاست. این امر در دهه‌های آغازین قرن بیستم مورد توجه دسته‌ای از نظریه‌پردازان و منتقدان نوآور در روسیه قرار گرفت که به اعضای نظریهٔ «فرمالیسم» مشهور بودند. در نقد فرمالیستی (شکل‌گرایانه) اهتمام زیادی به بررسیِ شگردهای زبانی در متون می‌شد. نحوهٔ بررسی فرمالیستی نه تنها ویژهٔ متون جدید نبوده است، بلکه به عقیدهٔ بسیاری از مبتدعان فرمالیسم، در رویکرد به متون گذشته است که آرایه‌ها و شگردهای فرمالیستی شکلِ ابتدایی و اصلی خود را بروز می‌دهند. مهم‌ترین شاخصه‌های ادبی که فرمالیست‌ها بر آن تأکید می‌نهادند دو عنصر «آشنایی زدایی» و «برجسته‌سازی» بود. این دو ویژگی آرمانی در نظر آنها ادبیت متون را تضمین می‌کرد و آنها را از آثار غیرادبی متمایز می‌ساخت. ارتباط آرای فرمالیست‌ها با زیبایی‌شناسی سنتی (بدیع)، به پیوند زدن توضیحات اولیه با تنه اصلی این نوشتار کمک می‌کند. در این مقاله سعی بر این بوده است که از این‌همانی کردنِ مطلق بدیع سنتی با آرای فرمالیسم یا همان یکسان‌انگاری و طابق نعل‌بالنعل اجتناب شود و تنها رویکرد به نقاط تلاقی آن‌ها مورد تحلیل قرار گیرد. تفاوت مهم اصلی در این دو زمینه یعنی بدیع سنتی و آرای فرمالیستی در این است که در حوزهٔ اولی ویژگی‌های اثر و شکل و ساز و کار ایجاد آنها شناسایی می‌شود و بر هر یک نامی نهاده می‌شود، اما در بحث فرمالیستی که مبتنی بر کارکردهای متن است این امر توسّع بیشتری یافته و در نهایت بر ساختار کلی اثر تأثیر می‌نهد و آن را از آنچه اثری غیر ادبی است متمایز می‌کند. در این مسیر تمرکز فرمالیست‌ها بر انگاره‌های شکلی و تمهیدات صناعی ادبیات، بدون درنظر گرفتن موضوع و ارزش‌های اجتماعی آن بود. با این حال، بعدها این واژه تبدیل به عنوانی خنثی و بی‌طرف شد.

با توجه به تبیین چنین رویکردی و نظر به پرسش‌های فوق، آنچه به عنوان ژانر، گونه یا محتوای ادبی می‌شناسیم امری تکراری است. حماسی بودن، غنایی بودن، تعلیمی و حکمی بودن هیچ کدام وجه ممیزه آثار را تشکیل نمی‌دهند و به همین دلیل است که نمی‌توان اثری را صرفاً به دلیل غنایی یا حماسی بودن بر گونه‌های دیگر ترجیح داد. آنچه مهم است به‌کارگیری شگردها و تمهیداتی است که می‌تواند متن را انباشته از ذخایر ادبی کند. در مقالهٔ حاضر بنا داریم با استفاده از آرای فرمالیست‌ها به قسمتی از شاهنامه فردوسی بپردازیم. از قضا چنین مواجه‌ای خود تا حدی نوآورانه است؛ زیرا تلاش دارد که دو روایت داستانی غنایی و عاشقانه را از دل شاهنامه‌ای که سراسر حماسی است بیرون بکشد و آن را از دریچهٔ نقد فرمالیستی تحلیل نماید. برای این کار دو آرایهٔ اصلی فرمالیستی که همواره ضامن تولیدِ ادبیتِ مورد پسند آنان بوده‌اند انتخاب شده‌اند که به ترتیب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی نام دارند. هر چند شاهنامه داستان‌های غنایی در خوری دارد، اما دو داستان عاشقانهٔ «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» در اینجا انتخاب شده است. انتخاب این دو داستان دل‌به‌خواه یا اتفاقی نبوده است. داستان اولی مربوط به قسمت‌های نخست شاهنامه یعنی پیش از تولد رستم و پادشاهی کاووس است و داستان دوم زمانی است که تعدادی رویدادهای مشهور شاهنامه؛ نظیر: زال و رودابه، سیاوش، داستان رستم، داستان رستم و سهراب، هفت خوان رستم و جنگ‌های ایران و توران در زمان کاووس محقق شده‌اند.

۱،۱. بیان مسأله

با توجه به این مقدمه، پرسش اصلی این نوشتار که با روش توصیفی-تحلیلی تدوین یافته‌است این است که دو تمهیدِ فرمالیستیِ «آشنایی‌زدایی» و «برجسته‌سازی» چه جایگاه یا تأثیری در پروردن و به تعالی رساندن دو داستان مذکور دارند؟ بررسی این موضوع ابتدا با مطالعه و استخراج ابیات آغاز شده است و در تناظر با آن مؤلفه‌های فرمالیستی مورد بحث در

نسبت با این ابیات از نو سنجیده شدند. به نظر می‌رسد که در برخی ابیات نتوانیم تنها یک حکم واحد صادر کنیم که بیت آشنایی‌زدایی دارد یا مبتنی بر برجسته‌سازی است؛ زیرا مطالعه بر اساس چنین روشی نشان می‌دهد که شاعر در لحظهٔ سرایش، چنین رویکردهایی را تفکیک نمی‌کند و ممکن است فرضاً در یک بیت بسیاری از جنبه‌ها یا شاخص‌های زیباشناسانه کلاسیک یا فرمالیستی در هم بیامیزند. در این قسمت باید افزود که اساس این بررسی نیز بر اساس نسخهٔ تصحیح شدهٔ جلال خالقی مطلق بوده است.

۲،۱. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به این که تاکنون تأملی بر کاربست این تمهیدات در شاهنامه صورت نگرفته و از سویی، جنبه‌های غنایی مکتوم در این اثر سترگ عمدتاً مورد غفلت واقع شده، سویه‌های نوآورانه و ضرورت بخش این نوشتار مشخص می‌شود. با این حال مقالاتی در حوزهٔ آرایه‌های فرمالیستی وجود دارند که مشروط بر رعایت امانت‌داری علمی از دستاوردهای آن‌ها بهره برده می‌شود. از آن جمله: جواد اسحاقیان، (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان «روند خودکاری زبان و گونه‌های برجسته‌سازی آن در نقد فرمالیستی» توجه خود را بر دومین مفهوم مورد بحث در این جستار نهاده است و تلاش کرده تا ساز و کار ایجاد برجسته‌سازی در آثار ادبی از نگاه فرمالیست‌ها را شرح و بسط دهد. مقالهٔ مذکور جنبه‌ای عمومی و کلی دارد در حالی‌که تحلیل حاضر بر اساس جنبهٔ مصداقی شاهنامه تدوین شده است. همچنین صدیقه سادات مقداری، (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای دیگر با عنوان «آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبانی در غزلیات وحشی بافقی» این دو عنصر مورد بحث را در سطح زبانی در شعر وحشی بافقی دنبال کرده است. این جستار بر بسیاری از غزلیات وحشی دقیق شده اما از آنجا که صرفاً در بعد غنایی متمرکز بوده با این مقاله متفاوت است؛ زیرا در اینجا حضور ساحت غنایی در بستر حماسی را به میانجی تمهیدات فرمالیستی بررسی کرده‌ایم. به لحاظ بررسی نقادانه و تذکر نکات کاستی در این زمینه نیز عطاالله کوپال، (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر» تلاش کرده است تا فقدان‌های نظری و عملی مندرج در آموزه‌های فرمالیست‌ها را در عرصهٔ نقد آثار واکاوی کند. آقاخانی بیژنی و همکاران (۱۳۹۷) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل الگوی خویشکاری پریان در داستان‌های غنایی شاهنامه» ویژگی‌های مثبت و منفی عشق پریان به پهلوانان شاهنامه را تحلیل کرده‌اند. با این‌حال به نظر می‌رسد این مقاله برخلاف جستار حاضر رویکردی به مقولات صناعات و تمهیدات ادبی در پرورش چنین مفاهیمی نداشته و صرفاً تمرکز خود را بر حوزهٔ مفاهیم و روایات نهاده است.

۲. بحث

۲. ۱ نظریهٔ فرمالیستی شعر

نظریهٔ هنری فرمالیسم در دومین دههٔ قرن بیستم مطرح شده است. این جنبش هنری در سال ۱۹۱۴ آغاز و تا پایان دههٔ ۱۹۲۰ به فعالیت خویش ادامه داد. ویکتور شکلوفسکی، رومن یاکوبسن، تینیانوف، توماشفسکی، آخن‌باوم و یاکوبینسکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین اعضای نخستین جنبشِ فرمالیسم روسی به شمار می‌رفتند. در یک سخن (که معمولاً به شکل‌های گونه‌گون دربارهٔ فرمالیست‌ها گفته می‌شود) تمام هدف آن‌ها را می‌توان در پرداختن به متن و ترجیحِ شکلِ اثر هنری بر محتوای آن یافت. «فرمالیست‌ها کوشیدند تا چیزی جز متن را به‌کار نگیرند. آن‌ها اهمیتِ شناختِ تکاملِ شیوه‌های بیان ادبی را انکار نکردند، اما نشان دادند که این شیوه‌ها فقط در موقعیتِ امروزی خود شناخته می‌شوند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۲). باید اذعان داشت که نقد فرمالیستی مهم‌ترین رویکرد آغاز قرن بیستم است که از مدرنیسم سرچشمه می‌گرفت. دهه‌های پایانی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، عصر نفی و انکار گذشته و گسستن از سنت‌های ادبی و هنری پیشین بود. مدرنیسم بر آن بود که شالوده‌های اندیشهٔ کهن را در هم شکند و «هنر نو» و «ادب نو» بیافریند (کوپال، ۱۳۹۱: ۱۶۵).

«موقعیت‌های امروزی» فرآورده جابه‌جایی‌های اجتماعی است و این همان بافت سیاسی و اجتماعی زمانه مؤلف است که همواره فرمالیست‌ها به بی‌توجهی به آن محکوم بودند. فرمالیست‌ها پژوهش دربارهٔ تکنیک‌ها و آرایه‌هایی که ویژگی‌های فرم اثر هنری را تشکیل می‌دهند، موضوع اصلیِ بررسی خود دربارهٔ آثار قرار دادند. از این رو آن‌ها اصول خاصی برای بیان موضوعات نداشتند و تنها به حذف موضوعات فرعیِ عارض بر متن می‌پرداختند. نکتهٔ مهم دیگر در کار فرمالیست‌ها این بود که یک اثر ادبی را به صورت منفرد و مجزا مطالعه نمی‌کردند، بلکه آن را در رابطه با دیگر آثار ادبی در نظر می‌گرفتند؛ یعنی ادبیات را نظامی می‌دانستند که اجزای آن به هم وابسته است و برهم تأثیر می‌گذارد و بر این اساس، اثر ادبی را هم دارای یک نظام می‌دانند که میان اجزای سازنده آن رابطه‌ای برقرار است. فرمالیست‌ها ادبیات را تنها نوع تخصصی زبان می‌دانند، که تمایز و برتری آن – یا به اصطلاح آنها، «ادبیت» آن – حاصل فاصله‌گرفتن از زبان عادی است، زبانی که در آن تکنیک آگاهانه به نمایش در می‌آید. به طورکلی فرمالیسم کوششی در جهت بررسیِ سویه‌های زبانی متون ادبی است و آن را از دیدگاه‌های ساختاری می‌نگرد و با رها کردن مصداق‌ها، بررسی نشانه را مورد توجه قرار می‌دهد. آنچه فرمالیست‌های روس به آن توجه کرده‌اند؛ ارتباطاتِ متنی، یافتن کارکردها و موتیف‌ها، مایه‌های معنادار، ارزش آواها و واژه‌ها به تنهایی و خارج از کارکرد روزمرهٔ آن‌هاست. برای آن‌ها چیزی جز خود متن ارزش ندارد. در نگاهی دقیق به متون ادبی درمی‌یابیم که وجهِ افتراقِ آن‌ها با متون غیر ادبی در تمهیدات، آرایه‌ها و شگردهایی است که در ساختمان زبان به کار می‌بندند. پس در اولین قدم، هر آنچه زبان را از حالت خودکار و منطقیِ آن خارج می‌کند، می‌توان حرکتی به سوی فرم‌گرایی در متن دانست. «فرمالیسم به جای اصطلاحاتی چون محتوا و فرم از ماده و تمهید استفاده می‌کند. ماده یا محتوا همان منابع خام زندگی و زبان روزمره است و تمهید یا فرم شکل‌بندی همان وقایع زندگی و زبان به گونهٔ زیبایی‌شناختی است و اصطلاحاتی چون دغدغهٔ بوطیقا، بی‌نظمیِ صوری، عدم ارجاع به واقعیت، متن‌وارگی، ادبیت، عریان‌سازی و آشنایی‌زدایی زیبایی‌شناسیِ فرمالیستی را سامان می‌بخشند. در متن ادبی از وزن، قافیه، صورِ خیال و تکنیک‌هایی بهره گرفته می‌شود که زبان عملی روزمره از آن بی‌بهره است» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۳). یاکوبسن به عنوان یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیسم با تبیین محورهای هم‌نشینی و جانشینی؛ قطب‌های استعاری و مجازی زبان را معرفی کرد. مفهوم آشنایی‌زدایی خیلی زود بر متون گذشته منطبق شد و یکی از شگردهای الزامی ادبیت به‌نظر آمد. روابطِ بینامتنی به عنوان عاملی که مشخص می‌کرد متون مختلف تنها در نحوهٔ ارائه و شکل بیان با هم متفاوتند، از جایگاه بلندی در نقد ادبی برخوردار شد. آشنایی‌زدایی، پارادوکس، استعاره، بینامتنیت، تشخیص، ایهام، موسیقیِ زبانی و برجسته‌سازی که برخی از آن‌ها سابقهٔ بررسی سنتی و بدیعی را دارند، از مهم‌ترین شگردهای فرمالیستی در متن شعری به شمار می‌روند. «سبک‌شناسان روس بر تحولات اجتماعی تأکید دارند. مثلاً لیخاچوف، ادبیات‌شناس معروف معاصر روس، چنین طبقه‌بندی می‌کند: ادبیات قدیم ــ ادبیات قرون وسطی ــ ادبیات دوره جدید» (به نقل از شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۶). فرمالیست‌ها علاوه بر شعر، روایت را نیز بررسی و طبقه‌بندی کرده‌اند. ادبیت، غریب‌نمایی و آشکارسازی تمهیدات در روایت هم به کار می‌رود. در هنر روایت، ماجرا با تمهیداتی مانند انتخاب زاویهٔ دید خاص و شگردهای ابهام‌آفرین به پیرنگ تبدیل می‌شود. «در صورت‌بندی توماشفسکی «فابیولا» خود، عمل است؛ در حالی که «سیوژت» چگونگی آگاه شدن از خودِ عمل است» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۸)؛ یعنی سیوژت یا پیرنگ دارای تمهید، حذف از طول ماجرا، کوتاه کردن یا به تأخیر انداختن زمان آن است؛ در حالی که ماجرا، اتفاقات ماوقع بدون تمهید و به ترتیب زمانی و بدون حذف است (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

۱،۱،۲. آشنایی زدایی

در مقالهٔ «هنر به‌مثابه شگرد» شکلوفسکی به مقوله کلیدی آشنایی‌زدایی (یا عجیب یا ناآشنا جلوه دادن یک عنصر آشنا و روزمره) می‌پردازد. «آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی به دو معنا به‌کار رفته است. نخست به معنای روشی در نگارش که

آگاهانه یا ناآگاه در هر اثر ادبی برجسته‌ای یافتنی است و حتی گاه شکل مسلط بیان است. کاربردهای مجازیِ واژگان، ذهن را متوجه معانی تازه‌ای می‌کند و معناهای آشنا بی‌اهمیت و ناپدید می‌شوند. معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را دربرمی‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند» (احمدی، ۱۳۸۸، ۴۸). این گستردگی همان چیزی است که در ادامه خواهیم دید چگونه فردوسی از وسعت آن استفاده می‌برد. «آشنایی‌زدایی مهم‌ترین کلیدواژهٔ فرمالیستی است که افزون برآنکه در شکلِ واژگان و عبارت‌های کوتاه خودنمایی می‌کند در کلیت متن نیز به منزلهٔ یک واژه یا عبارت پدیدار می‌گردد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۴). بنا بر نظر شکلوفسکی درباره آشنایی‌زدایی؛ زبان روزمره سرشار از روابطی خودکار و آشناست. کلمه‌ها در این بافت زبانی مرده و بی‌جان‌اند. ادبیات و به‌ویژه شعر درپی آن است تا کلمات بی‌جان، جان بگیرند. «فرمالیست‌ها جوهر ادبی را در آشنایی‌زدایی می‌دیدند. شاعر زبان عادی را ویران می‌کند، درهم می‌پیچد، قواعدش را زیر و رو می‌کند و بدین ترتیب به آن نظمی می‌دهد که متفاوت از عادات ماست» (موران،۱۳۸۹: ۲۰۹). فرمالیست‌ها براین عقیده‌اند که راز ادبیت، آشنایی‌زدایی؛ یعنی همین اتفاق زبانی است. «زبان علی الاصول در محدودهٔ یک نظام؛ یعنی نظام زبان، با جهان هستی برمی‌خورد، حال آن که ادبیات در محدودهٔ دو نظام: یکی همان زبان و دیگری نظام ادبیات. نظام زبان همان است که صورت کشف و بازسازی‌شده‌اش را دستور زبان می‌خوانیم. نظام ادبیات نیز آن است که صورت کشف و بازسازی شده‌اش رابه طور یک جا فنون ادبی می‌خوانیم» (حق شناس، ۱۳۷۰: ۱۳).

فرمالیست‌های روسی عقیده داشتند ادبیات با به‌کارگیری گستره‌ای از تمهیداتِ آشنایی‌زدا، زبان مورد استفادهٔ خود را از زبان غیرادبی متمایز می‌کند. آنان در گام بعدی اصل آشنایی‌زدایی را به عنوان نیروی محرک تاریخِ ادبیات در نظر گرفتند و چنین بیان کردند که وقتی فرم‌های رایج ادبیات آشنا بشوند و گونه‌ای خودکارشدگی در آن‌ها رخ بدهد، ادبیات با فاصله گرفتن ازفرم‌هایی که کاملاً تکراری شده‌اند، خود را دوباره نو می‌کند. این چنین بود که فرمالیست‌ها به زودی بر کارکرد تمهیدات تأکید کردند. به نظر آن‌ها کارکرد تمهیدات به نسبت ویژگی‌های دیگری که در آثار ادبی مندرج هستند، ارجحیت بیشتری دارد. از منظرِ فرمالیست‌ها آنچه باعث طراوت و برجستگیِ اثر هنری می‌شود تمهیدی است که در زبان ایجاد می‌کنند، نه در خلق تصاویر سمبولیک. «اشعار شاعران براساس شیوهٔ بیان، شگردهای کلامی و کاربردهای ویژهٔ زبان ازیکدیگر متمایز می‌شوند» (احمدی، ۱۳۸۸، ۵۸). با این حساب، این شگردهای کلامی تنها در ساختاری منسجم و معنادار می‌توانند برجسته شده و به چشم آیند. در تکمیل این تبیین، یاکوبسن معتقد است که موضوع علم ادبی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیت است؛ یعنی آنچه از اثری معلوم، اثری ادبی می‌سازد (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵: ۳۸). دسته‌ای از ویژگی‌های صوری و زبانی که آثار ادبی را از دیگر انواع سخن تمایز می‌کند، «ادبیت» نامیده می‌شود. به عبارت دیگر، «فرمالیست‌ها ادبیت را در کاربرد ویژهٔزبان جا دادند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۷). ماهیت ادبیت به صورتِ مجموعهٔ ثابتی وجود ندارد و به شکل مجموعه‌ای متغیر و جزئی از روابط میان متون در می‌آید. ادبیت، شگرد ادبی یا ادبی ساختن زبان است، که به نامتعارف؛ غیرمعمول و در نهایت ناآشنا کردن زبان می‌انجامد.

سوی دیگر آشنایی‌زدایی «غرابت زبانی» و نامتعارف بودن روش بیان است که در شعر با آن مواجهیم. از نظر فرمالیست‌ها گوهر اصلی و پایدار هنر درهمین «عادت‌شکنی» و دوری از قوانین رایج هنری است (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۲۷). بنابراین نمی‌توان متن را صرفاً با روش درزمانی تحلیل کرد. در روش هم‌زمانی با برداشتی از گذشته مواجه می‌شویم، نه خود گذشته. در واقع بین اثر و سنت رابطهٔ دیالکتیکی برقرار است؛ یعنی اثر هنری از طرفی به سنتی که در آن شکل گرفته وابسته، و از سوی دیگر گسسته از آن محسوب می‌شود. هم‌زمانی سنت و گسست، سازندهٔ گوهر هر اثر هنری است (ایگلتون، ۱۳۸۵: ۲۴۴).

۲،۱،۲. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی به معنای پررنگ کردن و خیره‌کننده کردن قسمتی از اثر نسبت به قسمت‌های دیگر است. این امر رامی‌توان به کل اثر ادبی نسبت به آثار غیرادبی نیز تسری داد. «موکاروفسکی با تأثیر از عنصر غالب یاکوبسن برجسته‌سازی را در برابر آشنایی‌زدایی پیشنهاد کرد. برجسته‌سازی به گونه‌ای همان هنجارگریزیِ زبانی است که شاعر را از زبانِ خودکار و کلیشه‌ای دور می‌سازد. استعاره‌های مدرن و همهٔ صناعاتِ چشمگیر زبانی در فرآیند برجسته‌سازی قرار می‌گیرند. برجسته‌سازی توجهی است به عناصر چشمگیر و غالبِ متن که عناصر غیر غالب به پیرامون رانده می‌شود، اما در آشنایی‌زدایی که اجزاء غریبه‌گردان با عناصرِ آشنا به صورت مکانیکی و ایستا در کنار هم چیده شده‌اند، پیوستگی ساختاریِ عناصر متن مدّ نظر نیست» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۷_ ۴۸).

نکته دیگری که درنتیجه فرایند چرخه شفافیت، به اهمیتی ویژه از دیدگاه مباحث زیبایی‌شناختی دست پیدا می‌کند، «حیات‌بخشیدن به اشیاء» و ذهنیت قوی جاندارانگارانه (عملکرد عنصر آنیمیسم) است. بسیار مشاهده می‌شود که روند تجریدی زبان در شعر فردوسی در بسیاری از داستان‌های شاهنامه، خلق‌کنندهٔ آرایهٔ تشخیص نیز هست. عناصر گویایی چون تشخیص و تجسیم در شعر او در آمیزه‌ای از اغراق و نازک خیالی‌های دور از ذهن در صورت‌هایی کاملاً انتزاعی و غیرقابل تصور و تجسّم، جلوه می‌یابند. «ارنست کالسیر می‌گوید همان‌گونه که دانشمند کاشف قوانین و حقایق این جهان است، هنرمند کاشف صورت‌های (فرم‌ها) جهان است، نویسنده داستان، کاشف است» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۹). اولین بار یاکوبسن این مفهوم را در سخنرانی‌ای در چکسلواکی مطرح کرد (قاسمی پور، ۱۳۸۶: ۶۶). عنصر غالب از مفاهیم مربوط به اواخر دورهٔ فرمالیست هاست. به گفتهٔ یاکوبسن «این عنصر غالب است که تمامیّت ساختار را تضمین می‌کند»

(Stam, et al. 1992:11) عنصر غالب به مثابهٔ عنصر کانونی اثر هنری است و دیگر عناصر تحت تأثیر آن هستند. هر تمهید واحدی می‌تواند در آثار گوناگون کارکرد زیبایی شناسانهٔ متفاوتی بیابد. بر اثر جابه‌جایی عنصر غالب در صورت‌های شعری، تغییراتی به وجود می‌آید. حتی ممکن است «عناصر زیبایی‌شناسانه که در آثار دوره‌های قبل به مثابهٔ عنصر غالب در پیش‌زمینه بوده‌اند، امروز در اثر ادبی دیگری به پس‌زمینه بیایند» (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۶). بنابراین، اصول ثابتی برای عنصر غالب وجود ندارد.

با توجه به مباحث بالا باید گفت که بیشترین تأکید در نظریهٔ فرمالیستی شعر بر صناعات ادبی است که در تمایزی آشکار با مؤلفه‌هایی مانند محتوا، موضوع، تاریخ یا مباحث اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد. در اینجا آنچه بیش از همه حائز اهمیت است نخستین قدم است؛ یعنی همان عنصر مقوّم و سازندهٔ ادبیت یک متن. در این میان دو شاخص آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی نقشی تعیین‌کننده و کانونی دارند. آشنایی‌زدایی یعنی ایجاد روندی که زبان از حالت خودکار و عادی خویش خارج شود و برجسته‌سازی؛ یعنی تأکید نهادنی متفاوت بر جزئی از ساختار زبان به صورتی که آن را از عملکرد عادی خود ساقط کند.

با توجه به مبانی نظری، پرسش اینجاست که در دو داستان مورد نظر، ساز و کار این تمهیدات چگونه خواهد بود؟

۲،۲. زال و رودابه

داستان زال و رودابه از نخستین عاشقانه‌های شاهنامه است. نوع روایت فردوسی و تکنیک‌های ادبی او بسیار با آنچه برای فرمالیست‌ها در اولویت امور قرار داشت همراه و همخوان است. در چنین داستان‌هایی از بسامد لحن حماسی، اغراق‌ها، واج آرایی و شتاب کاسته می‌شود و روایت جزئیات، دیالوگ‌ها، توصیفات شخصی، همراه با طمأنینه و تأمل بیشتر میدان‌دار می‌شود. در اینجا مهم‌ترین وجه متمایز داستان غنایی آمیختگی آن با ساحت حماسی است. به بیان دیگر زبان فردوسی به تمامی از سویه‌های حماسی خود تهی نشده یا دگرگون نمی‌شود. می‌دانیم که عامل«وزن» یکی از شاخصه‌های مورد تأکید فرمالیست‌ها بوده است. شاید در شعر کلاسیک فارسی این عامل به دلیل پیشینی بودن و شرط اولیه بودن چندان به چشم

نیاید، اما در تبیین فرمالیستی ناگزیریم که اشاره کنیم همین مورد که رنگ و بوی حماسه می‌دهد بر مضمون غنایی شعر نیز سایه افکنده است.

زال پس از آنکه پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد برای سرکشی به شهرها و کشورهای تابعه از زابل بیرون می‌رود تا به کابل می‌رسد. پس از آشنایی با مهراب که پادشاه کابل و از نبیرگان آژی دهاک(ضحاک) بوده به گونه‌ای شگفت شیفته و دلباخته دختر مهراب می‌شود. از آن سو هم رودابه دخت مهراب با شنیدن او ویژگی‌های زال از زبان پدرش، هنگامی که با سیندخت سخن می‌گفت، شیفته و عاشق زال می‌شود. پس از آن با میانجی شدن غلام زال و چند کنیز از سوی رودابه پیش درآمدهای دیدار این دو فراهم گردید. با وجود مخالفت دربار با این پیوند سرانجام با پافشاری و پیگیری‌های زال و بخت بلند این پیوند که ستاره‌شناسان خبر آن را به منوچهر شاه می‌دهند، این پیوند سر می‌گیرد.

من از دخت محراب گریان شدم چو بر آتش تیز بریان شدم

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۲۰۳)

در بیت بالا دو سطح از آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی وجود دارد. نخست حذف «دست» در عبارت «من از دست دخت محراب» و دوم رابطهٔ میان قوافی است. گریان و بریان جدا از نوعی آشنایی‌زدایی که ایجاد می‌کند و چکیدن آب کباب بر آتش را تداعی می‌کند، در سطحی عمیق‌تر، گونه‌ای از جابه‌جایی استعاری را نیز تداعی می‌کند. در حقیقت مصراع اول باید به صورت «من از دخت محراب نالان شدم» قوام می‌یافت، اما تمثیل کباب بر آتش واژهٔ «گریان» را به جای «نالان» نشانده است. در ابیات زیر نیز تلفیق آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی با استفاده از صورت تکراری که ظاهراً حشو است صورت می‌پذیرد. «نهان را از نهفتن گشودن» دقیقاً اصطلاحی غیرآشنا و برجسته در بیت است.

بدان بندگان خردمند گفت که بگشاد خواهم نهان از نهفت

بدانید هر پنج و آگه بوید همه ساله با بخت همره بوید

(همان: ۲۰۴)

البته «نهان از نهفت گشودن» از ترکیباتی است که فردوسی در قسمت‌های دیگر شاهنامه نیز از آن استفاده کرده است. برای نمونه در روایت نوجوانی فریدون می‌آورد:

بر مادر آمد پژوهید و گفت که بگشای بر من نهان از نهفت

(همان: ۱۰۲)

در بیت بعدی نیز فعل «بوید» تحت تأثیر فارسی هروی است که اساساً شکلی غیرآشنا به شعر می‌دهد. درست است که وجه زمانی یا امری فعل متفاوت است، اما فردوسی می‌توانست با استفاده از واژهٔ «شوید» به جای «بوید» همان کاربرد معنایی را ایجاد کند؛ با این حال استفاده از این فعل نوعی برجسته‌سازی در بیت ایجاد می‌کند. در اینجا بحث نگاه «درزمانی» یا «هم‌زمانی» نیز به میان می‌آید. ممکن است این پرسش پیش آید که صورت‌های استفاده از «بوید» شاید در زمان فردوسی مألوف بوده و از ملزومات زبانی و سبک‌شناختی دوران بوده است. بنابراین اگر ما به چنین حکمی قائل شویم باید وضعیت دوران او را منظور قرار دهیم و اگر چنین تلقی‌ای درست باشد شاید این اصطلاح حاوی سویه‌های برجسته‌سازانه نباشد. با این‌حال می‌دانیم که در برخی از موارد همچون بیت فوق مراد از آن اصطلاح «شدن» یا «شوید» است که به عنوان جزء دوم فعل «آگاهی» مورد استفاده قرار می‌گیرد. البته باید در نظر داشت که هرچند در منظر درزمانی می‌توانیم از دیدگاه خود به شعر نگاه کنیم و بگوییم که این شکل از برجسته‌سازی اگر در دوران فردوسی جزئی زیباشناسانه یا یکی از اجزای فرمالیستی اثر نبوده امروزه با تغییرات زبانی یا ادبی می‌تواند جنبه‌های زیباشناسانهٔ خاص خود را پیدا کند. ضمن اینکه باید پذیرفت درصد

قابل توجهی از وجوه زیباشناسانه اشعار کلاسیک حاصل ایجاد تفاوت‌هایی است که بین ما در دوران خویش از ادوار گذشته ایجاد شده است وگرنه در زمانهٔ سعدی و حافظ یا فردوسی شاید برخی از این ظرایف جزء امور خودکار زبانی محسوب می‌شدند. بیت بعدی تلفیق آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی به صورت معنایی دیده می‌شود:

بپرسید سیندخت مهراب را ز خوشاب بگشاد عناب را
چه مردیست آن پیرسر پور سام؟ همی تخت یاد آیدش یا کنام؟
(همان: ۲۰۵)

تقابل معنایی میان پیر و پور به یاری جناسی که میان این دو واژه وجود دارد، شکلی از برجسته‌سازی در بیت ایجاد می‌کند. از سوی دیگر جنبهٔ آشنایی‌زدایی بیت در اینجاست که صفت «پیر سر» بسیار کم کاربرد است. در اینجا شاعر فضایی غیرآشنا را در توصیف زال ایجاد کرده است.

رویکرد فردوسی به آشنایی‌زدایی در حین اینکه به عناصر درونی بافت شعر (در واحد بیت) توجه دارد با هدف ایجاد زمینه‌های تعجب و حیرت است. اساساً عنصر غلوّ یا اغراق نیز که اصالتی آشنایی‌زدایانه دارد در جهت تحکیم چنین رویه‌ای است؛ زیرا اغراق زبان را از روند اخباری عادی خود ساقط می‌کند. اگر می‌گوییم غلوّ دارای سرشت آشنایی‌زدایانه است در دستگاه نظریهٔ فرمالیستی می‌توانیم به این استنتاج برسیم که امر آشنا یعنی روند خودکار اخباری زبان به میانجی تأکید فوق العاده بر یک یا چند جزء از دست می‌رود و جای خود را به اغراقی می‌دهد که هرچند در منطق زبان خللی ایجاد نمی‌کند، اما معنای آشنا را سلب می‌کند و خواننده را با پدیده‌ای غریب مواجه می‌سازد. در بیت زیر می‌بینیم که آشنایی‌زدایی مفهومی چگونه در تلقی دوگانه از رنگ سفید روی می‌دهد. در اینجا فردوسی هرچند با زبانی حکیمانه در فحوای کلام نوعی اندرز و پند نیز ارائه می‌کند، بلکه در ساخت و ارائهٔ آن نیز همچنان از عنصر آشنایی‌زدایی بهره می‌گیرد:

ز آهو همان کش سپیدست موی بگوید سخن مردم عیب جوی
سپیدی مویش بزیبد همی تو گویی که دلها فریبد همی
(همان: ۲۰۷)

با دقت به بیت بعدی می‌بینیم که ندیمگان رودابه به نصیحت او و منعش از عشق زال نشسته‌اند:

ترا با چنین روی و بالای و موی ز چرخ چهارم خور آیدت شوی
(همان: ۲۰۵)

در بیت بالا نوعی برجسته‌سازی در اصطلاح «چرخ چهارم» دیده می‌شود: اولاً مصراع اول سه ویژگی زیبایی را در رودابه ذکرمی‌کند که همانا زیبارویی و قد بلند و موهای زیباست؛ درست در پایان همین وصف آسمان چهارم می‌آید که قرارست از آنجا برای رودابه شوهری پیدا شود. این شوهر خورشید است که اولاً مرتفع است (در تناظر با بلندای قد)، ثانیاً خوش‌چهره است (در تناظر با زیبارویی رودابه) و در نهایت تلألؤهای آن را می‌توان به گیسوان خورشید تشبیه کرد. در دو بیت زیر روند آشنایی‌زدایی در تلفیق با برجسته‌سازی ادامه می‌یابد:

چو رودابه گفتار ایشان شنید چو از باد آتش دلش بردمید

نحوهٔ به خشم آمدن رودابه در بیان فردوسی غلوّآمیز است. مانند بادی که آتشی را فروزان‌تر می‌کند و به یکباره به آن ارجی مضاعف می‌دهد، اما این رویکرد دقیقاً در جهت خشم است و فردوسی بدون آوردن واژهٔ خشم (هرچند به جهت تأکید در بیت زیر آن را می‌آورد) این صحنهٔ ناآشنا را متبادر می‌کند:

بریشان یکی بانگ برزد به خشم بتابید روی و بخوابید چشم
(همان: ۲۰۵)

بیت سوم شاهکار فردوسی را تمام و کمال منتقل می‌کند. اوج تلفیق زدودن بیان آشنا، متعارف و خودکار و ایجاد فرایند آشنایی‌زدایی در تلفیق با برجسته ساختن بیان در توصیف وضعیت خوابیدن چشم است. فردوسی دقیقاً در توصیفی ناآشنا و به همین دلیل برجسته و متحیرکننده صفتی را در انسان خشمگین برجسته ساخته که فرد از شدت عصبانیت چشم‌های خود را کوچک و نیم بسته می‌کند.

وزان پس به چشم و به روی دژم به ابرو ز خشم اندر آورد خم
چنین گفت کاین خام پیکارتان شنیدن نیرزید گفتارتان
(همان: ۲۰۵)

در این دو بیت نیز آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در توصیف شکل ابرو دیده می‌شود. این توصیف دارای وجه زبانی آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی نیست؛ بلکه به میانجی رابطهٔ موقوف‌المعانی با ابیات قبلی و در ادامه توصیفات پیشین است که وجهی جدید و نوآورانه پیدامی‌کند.

یکی کار پیش آمدم دل شکن که نتوان ستودنش بر انجمن
(همان: ۲۰۶)

در اینجا اهمیتی که فرمالیست‌ها غالباً برای موضوع تصحیح نسخ قائل می‌شدند دیده می‌شود. خالقی مطلق در پی‌نوشتی که بر واژهٔ «ستودنش» می‌آورد، ضبط برخی نسخ را «گشودنش» ذکر می‌کند. در اینجا نوعی برجسته‌سازی روی داده است. زبان عادی منتظر گشودنش است، اما با ستودنش شاعر دو مراد دارد: نخست معادلی برای گشودن و نقل کردن و دوم افتخار و ستایش کردن؛ یعنی کاری نیست که آدم بدان مباهات ورزد.

ستاره شب تیره یار من است من آنم که دریا کنار من است
(همان: ۲۰۶)

در این بیت «دریا» فورگراندینگ خاصی می‌سازد که با اغراق‌های معنایی و مبتنی بر تصویرسازی فردوسی تا حدی فرق دارد. دریا از سویی به دریادلی و از سویی به اشک چشم اشاره دارد، اما در اینجا باز زبان خودکار می‌توانست منتظر چیزهای دیگری باشد، اما اگر به بیت زیر دقت کنیم:

جهانی به پای اندر آرد به تیغ نهد تخت شاه از بر پشت میغ
(همان: ۲۰۹)

تخت شاهی را بر پشت ابرها نهادن وصفی به شدت ناآشناست. این ناآشنایی را نمی‌توان در دسته‌بندی «اغراق» و بسامد بالای آن در شاهنامه گنجاند، بلکه اساساً زمانی درخشش مبتنی بر برجسته‌سازی پیدا می‌کند که بالای ابرها در تقابل با «به پای آوردن» در مصراع اول قرائت می‌گردد.

سپردم به رودابه گفت این دو چیز فزون خواست اکنون بیارمش نیز
(همان: ۲۱۲)

همی کژ بدانست گفتار او بیاراست دل را به پیگار او
(همان: ۲۱۳)

آراستن دل و سپس پیکار از یک سو در تقابل با هم، بیت را واجد نوعی برجسته‌سازی می‌سازند و از سویی دیگر استفاده از «پیگار» به جای پیکار آن وضعیت آشنای کاربرد فعل را نیز ساقط می‌سازد. در بیت زیر استفاده از واژهٔ آهو نیز چنین کابردی دارد:

اگر جادویی باید آموختن　　به بند و فسون چشم‌ها دوختن
بپریم با مرغ و جادو شویم　　بپوییم و در چاره آهو شویم

در چارهٔ آهو شدن اصطلاحی است ناآشنا و همین ناآشنایی است که نقطهٔ برجستهٔ بیت است. در اینجا بحث بر سر این نیست که آهو شدن یا روند دگردیسی، پیکرگردانی و حتی مصداق‌های بلاگردانی در افسانه و اسطوره امر «آهو شدن» را موجّه می‌کند، بلکه اساساً موضوع اینجاست که تبدیل شدن به آهو یا جادو شدن نفس خودکار و روند ارجاع معنایی زبان عادی را مختل می‌سازد. درست به همین سبک و سیاق است که ضرب المثل‌ها درون یک ساختار زبانی عمل می‌کنند. به بیان دیگر تأثیر کنایی این اصطلاحات تأثیری آشنایی‌زدایانه است. دقیقاً در چنین نقطه‌هایی است که ادبیت مورد نظر فرمالیست‌ها آشکار می‌گردد.

دو گل را به دو نرگس خوابدار　　همی شست تا شد گلان آبدار
به رودابه گفت ای سرافراز ماه　　گزین کردی از ناز بر گاه چاه
(همان: ۲۱۳)

در ابیات بالا دو مورد وجود دارد که تلفیق آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی را به خوبی نشان می‌دهد: نخست تصویر گریه کردن رودابه که کاملاً توصیفی ناآشنا و جدید است و دوم آوردن و متقارن کردن «گاه» و «چاه».

زمین دید رودابه و پشت پای　　فرو ماند از شرم مادر به جای
(همان: ۲۱۴)

شه نیمروزست فرزند سام　　که دستانش خوانند شاهان به نام
(همان: ۲۱۶)

بیت بالا در اولین واژگانش امتزاج جالب توجهی میان آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی نشان می‌دهد. اصطلاح «شه نیمروز» با آن که نظر به خصائل بیولوژیک زال دارد، آن را با اشاره به سیستان و سلطنت خاندان زال بر آن نواحی تلفیق می‌کند. این شکل‌های ایهامی در آمیخته با استعاره‌پردازی‌های فردوسی مؤید ظرافت‌های ویژه‌ای است که فرمالیست‌ها بدان تأکید داشتند. رومان یاکوبسن، نظریه‌پرداز فرمالیست، شعر را در کارکرد زیبایی‌شناسی زبان و «هجومِ سازمان‌یافته و آگاه به زبانِ هر روزه» می‌نامید (به نقل از احمدی،۱۳۸۶: ۶۸). گوینده اجزای گفتار را از میانِ موارد متعدّد مشابه برمی‌گزیند؛ و تا اینجا کارش به محور جانشینی زبان مربوط می‌شود، اما نکته مهم، ترکیب واژگانی است که جمله‌ها را می‌سازند؛ و اینجا کار به محور همنشینی زبان مرتبط می‌شود (همان: ۷۶). گزینش کلمات در محور جانشینی، منش استعاری و چینش واژگان در محور هم‌نشینی، منشِ مجازی می‌یابند. بدین ترتیب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در بیت بالا در ترکیب درختی که تریاک او زهر است دیده می‌شود. در بیت دوم نیز صفت «پر خرد» به جای با خرد نشسته است که نوعی برجسته‌سازی را نشان می‌دهد.

یکی تنگ صندوق از این بهر ماست　　درختی که تریاک او زهر ماست
که گردون به سر بر چنان نگذرد　　که ما را همی باید ای پر خرد
(همان: ۲۱۷)

چنین گفت با بندگان سرو بن که دیگر شدستی به رای و سخن
همان زال کو مرغ پرورده بود چنان پیر سر بود و پژمرده بود
به دیدار شد چون گل ارغوان سهی قد و زیبا رخ و پهلوان
(همان: ۲۱۸)

در ابیات بالا نوع اشارات توصیفی که فردوسی به‌کار می‌بندد به شدت استعاری است. آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در اینجا نه در سطح واژگانی، بلکه نحوی عمل می‌کند. کثرت رویکرد استعاری در ابیات کوتاه و فشرده است که چنین موقعیتی را برمی‌سازد. این در حالی است که فردوسی در بسیاری از موارد با ضبط صورت کهن واژگانی نوعی برجسته‌سازی ایجاد می‌کند. از آن جمله در بیت زیر شاید استفاده از کلمهٔ آکنده چنان جلب توجه نکند که کلمهٔ «آگنده» می‌کند:

همی گفت و لب را پر از خنده داشت رخان هم چو گلنار آگنده داشت
(همان: ۲۱۹)

این مسأله آگاهی و تا حدی وسواس فردوسی به کاربرد سویه‌های ناآشنا و برجسته کردن این امور را نشان می‌دهد. در حقیقت فرمالیست‌های روسی معتقد بودند که بین صورت و محتوای اثر ادبی مرزبندی دقیقی وجود دارد و محتوای بشری عاطفه‌ها، احساس‌ها، اندیشه‌ها و به‌طور کلی واقعیت‌های ذهنی، به‌خودی‌خود، فاقد هرگونه معنای ادبی است و صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدهای ادبی فراهم می‌کند. فرمالیست‌های بعدی این مرزبندی دقیق بین صورت و محتوا را تعدیل کردند، ولی آن‌ها هم با ارائهٔ مدل‌های کلی و فرضیه‌های علمی به تبیین این موضوع پرداختند که چگونه تمهیدهای ادبی نتیجه‌های زیبایی‌شناسانه به بار می‌آورند و چگونه امر ادبی از متن «غیر ادبی» متمایز می‌شود و با آن در ارتباط متقابل و کنش و واکنش دوسویه قرار می‌گیرد. فرمالیست‌ها- برخلاف منتقدان مکتب «نقد نو» که ادبیات را همچون شکلی از ادراک بشری در نظر می‌گرفتند- به‌عنوان نوعی کاربرد ویژهٔ زبان به ادبیات می‌نگریستند.

۳،۲. داستان بیژن و منیژه

داستان بیژن و منیژه نیز به اعتبار دو شاخص آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی قابلیت بحث دارد. بیژن پهلوان جوان ایرانی به فرمان کیخسرو در پی مأموریتی به اِرمان (مرز ایران و توران) می‌رود. در مسیر بازگشت گرگین راهنمای بیژن او را به مجلس منیژه دختر افراسیاب پادشاه توران می‌برد. هدف از این دعوت، درگیر کردن بیژن در ماجرایی است که به کشته شدن او به دست افراسیاب – دشمن دیرین ایران- بینجامد. منیژه با دیدن بیژن به شدت به او دل می‌بندد و او را نزد خود می‌خواند، اما بیژن مجبور است به سرزمین خود بازگردد. گفتن این حقیقت از سوی بیژن سبب می‌شود که منیژه برای نگاهداری او تدبیری بیندیشد. بیژن با داروی خواب‌آوری که یکی از ندیمه‌ها به دستور منیژه به او می‌خوراند بی‌هوش می‌شود و منیژه او را به کاخ خود می‌برد. افراسیاب می‌فهمد و به برادرش گرسیوز دستور دستگیری و سپس قتل بیژن را می‌دهد، اما بعداً به زندانی‌کردن او در چاهی رضایت می‌دهد. منیژه با خواری از خانهٔ خود رانده شده است، شب و روز را به اندوهگساری و پرستاری بیژن می‌گذراند.گرگین که با ریاکاری مسبّب این ماجرا بوده و اکنون از کردار خویش پشیمان است، به ایران باز می‌گردد و با سخنانی بی‌پایه خبر ناپدید شدن بیژن را به شهریار ایران می‌رساند و بر اثر خشم خسرو گرفتار بند می‌شود. کیخسرو در جام جهان نما بیژن را می‌بیند که در چاهی از سرزمین توران زندانی است. کیخسرو به این امید که بیژن زنده است، رستم پهلوان نامدار ایران را برای رهایی بخشیدن بیژن راهی توران زمین می‌کند. رستم پس از جست‌وجوی بسیار سرانجام بیژن را می‌یابد و با شکست دادن تورانیان، همراه بیژن و منیژه به ایران باز می‌گردد. کیخسرو به شادمانی این پیروزی که بیژن را یافته است،

جشن پیوند او و منیژه را بر پا می‌کند و گرگین را نیز که از کردهٔ خود به شدت پشیمان شده است، به پایمردی رستم می‌بخشد. شروع داستان دارای نکات چشمگیری از آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی است.

شبی چون شبه روی شسته به قیر نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۳: ۳۲۱)

در این بیت فردوسی از آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی مفهومی استفاده می‌کند تا غرابت و موهومی شبی خاص را توصیف کند، شبی که هنوز داستان در آن اتفاق نیفتاده است. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فردوسی در این زمینه ایجاد آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی از راه فراداستان است. یک اثر را زمانی فراداستان می‌نامیم که تصنّعی بودن آن کاملاً روشن و مشخص باشد. طبق تعریف پاتیریشیا وو، فراداستان عمدتاً قواعد و قراردادهای داستان را آشکارا در معرض دید قرار می‌دهد و توجّه مخاطب را به زبان و سبک به‌کار رفته جلب می‌کند. خلاصه این که فراداستان داستانی است درباره چگونگی شکل‌گیری خود اثر و احتمالاً ورود راوی (Hutcheon, 2011,.275). این همان تمهید برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی است که فردوسی در همین ابتدای روایت به‌کار می‌گیرد. در ادامه چنین می‌خوانیم:

دگرگونه آرایشی کرد ماه بسیچ گذر کرد بر پیشگاه

(همان)

در بیت بالا فردوسی به شکل مفهومی آشنایی‌زدایی را انجام می‌دهد. حضور تک نفرهٔ ماه با کلمهٔ جمع بسیچ در اینجا نوعی امر ناآشنا را متبادر ساخته است. در بیت زیر برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی نحوی در کنار سویهٔ واژگانی آن‌ها با هم اتفاق می افتد:

شده تیره اندر سرای درنگ میان کرده باریک و دل کرده تنگ

(همان: ۳۲۲)

«تیره شدن» در جوار «سرای درنگ» این وضعیت را تشدید می‌کند و به آن غرابت می‌دهد. در بیت زیر نیز سپردن هوا، آشنایی‌زدایی مفهومی ایجاد می‌کند:

ز تاجش سه بهره شده لاژورد سپرده هوا را به زنگار و گرد

(همان)

تشبیه فردوسی در بیت زیر همچنان آشنایی‌زدایی مفهومی را در آغاز روایت گسترده می‌کند:

نموده ز هر سو به چشم اهرمن چو مار سیه باز کرده دهن

(همان: ۳۲۳)

پُر رنگ شدن این فضا نشان‌دهندهٔ تقابل آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی مفهومی در مقابل سویهٔ واژگانی آن است که بیشتر در داستان زال و رودابه به چشم می‌خورد. در بیت زیر:

پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ همان ازدر مرد فرهنگ و سنگ

(همان)

توالی واژگان در مصراع اول که دارای تضادهایی نیز هست، مصراع را برجسته می‌کند.

به‌بگماز بنشست یک روز شاد ز گردان لشکر همی کرد یاد

(همان: ۲۳۰)

اما آشنایی‌زدایی مفهومی تنها گونهٔ مورد استفاده آن نیست، در بیت بالا آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی واژگانی نیز در تلفیق با هم در واژهٔ بگماز دیده می‌شود. «بگماز» به‌معنای «می خوردن» است. فردوسی می‌توانست با حفظ وزن افاعیلی، شراب

نوشیدن را درون بیت منعکس کند، اما استفاده از چنین واژه‌هایی نشان می‌دهد که او علاقه دارد که با حفظ غرابت لغوی بیت را برجسته و سپس ناآشنا و غیرمعمول و غیرتکراری سازد، اما در بیت زیر:

جوان گرچه دانا بود با گهر ابی آزمایش نگیرد هنر

(همان: ۲۳۱)

شاعر نشان می‌دهد که استفاده از واژهٔ «ابی» در صورت کهن آن، تا چه اندازه می‌تواند نوآورانه باشد و صرفاً نه به دلیل التزام یا تنگنای وزنی بلکه به لحاظ تزریق آوایی جدید در سطح زبان، نوعی نوآوری ایجاد کند. در بیت زیر این اتفاق با شروع مصراع دوم با مصدر چکان می‌افتد که بسیار کم‌کاربرد، غریب و در نتیجه برجسته‌شده است. فردوسی می‌سراید:

تذروان به چنگال باز اندرون چکان از هوا بر سمن برگ خون

(همان: ۲۳۵)

استفاده از فعل «چکد» بدون این که معنی را عوض کند یا ضعفی را متوجه بیان سازد می‌توانست کارساز باشد. بنابراین بدیهی است که فردوسی استفاده از «چکان» را با نیت آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی ترجیح داده است، اما در بیت زیر:

گرازی بیامد چو آهرمنا زره را بدرّید بر بیژنا

(همان)

ردیف (ا) در پایان مصراع‌های بیت نشان دهندهٔ نوعی آشنایی‌زدایی نحوی است. این در حالی است که استفاده از این (ا) پایانی هرچند بی‌نظیر نباشد، دست کم معمول و متداول نیز نیست. استاد صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» معتقد است که منظومهٔ بیژن و منیژه در روند خطی نگارش شاهنامه قرار نداشته است و چه بسا سال‌ها پیش از نگارش قسمت‌های نخست شاهنامه توسط فردوسی سروده شده است. این درست زمانی است که هنوز فردوسی تجارب فراوان خود در وزن شاهنامه یا دیگر مسائل صناعات و شگردهای فرمی را به دست نیاورده بود و به همین دلیل است که می‌بینیم بسامد «الف اطلاق» در پایان ابیات بیشتر از داستان‌های دیگر است» (صفا، ۱۳۷۹: ۳۷۶).

در ابیات بعدی فردوسی این استفاده را چندین بار تکرارمی‌کند، از آن جمله در بیت زیر:

منیژه برهنه به‌یک چادرا برهنه دو پای و گشاده سرا

(همان: ۲۳۹)

اما همچنان در بیت بعدی غلبه با آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی مفهومی است:

چو سوهان پولاد بر سنگ سخت همی سود دندان او بر درخت

(همان: ۲۳۶)

به عبارت دیگر نوع تشبیهی که از ابتدای بیت آغاز می‌شود بسیار کم نظیر است و نشان می‌دهد که این نوع تشبیه (که البته می‌توانست با گونه‌های متداول‌تری جایگزین شود) در خدمت ایجاد یک فضای غریب و برجسته است. بیت زیر از نو آشنایی‌زدایی واژگانی را نشان می‌دهد و مشخص می‌کند که فردوسی تا چه اندازه میان گونه‌های نحوی، واژگانی و مفهومی آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در رفت و آمد است:

بدو گفت ازین کار ناپاک زن هشیوار با من یکی رای زن

(همان: ۲۳۷)

به جای استفاده از «هشیوار»، می‌شد از «تو هشیار» استفاده شود و بارها فردوسی این را به کار برده است. این کاربرد نشان می‌دهد که چگونه چنین استفاده‌ای غرابت مورد نظر را به بیت تزریق می‌کند. در بیت زیر نیز با اولویت شاعر با استفاده از آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی واژگانی است:

کمند اندرافگند و برگاشت روی ز کرده پشیمان و دل جفت جوی

با پذیرش اندکی تفاوت معنایی، در پایان مصراع نخست، واژهٔ برداشت می‌شد استفاده شود، اما شاعر «برگاشت» را ترجیح داده است تا آشنایی‌زدایی واژگانی را ایجاد کند. در این مورد ریچاردز در کتاب اصول نقد ادبی (۱۹۲۴) یک تئوری کلی برای زبان در ادبیات ارائه می‌کند. او بین زبانِ ارجاعی و زبان ادبی، یک خط ممیّز ترسیم کرد. زبان ارجاعی به چیزهایی همچون گزارش‌های روزنامه‌ای ارجاع داده می‌شود و تأکید آن بر انتقال اطلاعات است. اما کارکرد زبان ادبی متفاوت است، ریچاردز استدلال می‌کند که زبان در ادبیات به روشی عاطفی به کار می‌رود و به طرزی ماهرانه واکنش‌هایی عاطفی در خواننده بر می‌انگیزاند (پک، کویل،۲۰۰۲: ۱۶۱).

بر این اساس در بیت دیگری که اندکی جلوتر می‌آید بر این نکته پافشاری می‌کند:

چو ما جنگ را نیزه برگاشتیم به بیشه درون بانگ برداشتیم

(همان: ۲۳۸)

۳. نتیجه‌گیری

چنانچه در این جستار از نظر گذشت فرمالیست‌های روسی معتقد بودند که وجه مشترک آثار ادبی، اگرچه در محتوای آن‌هاست، اما این آرایه‌ها، شگردها، ابزارها و تمهیدات ادبی است که تفاوت میان متن‌های ادبی را بر می‌سازد. هرچند می‌توان مضمون عشق یا حماسه را در کارنامهٔ شاعران بسیاری مشاهده کرد، اما مطابق آنچه فرمالیست‌ها بیان می‌کردند آنچه برای مثال شاعرانی همچون سعدی و فردوسی را متمایز می‌سازد نوع نگاه و بیان و به‌کارگیری صنایع ادبی به گونه‌ای است که اثر محتوا را صدچندان سازد. جستار حاضر با چنین رویکرد و از چنین دریچه‌ای به نقد و بررسی دو داستان غنایی در دل شاهنامه فردوسی پرداخته است: «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه».

بررسی‌ها نشان می‌دهد که در میان آرایه‌های فرمالیستی، دو عنصر بیشترین توجه را به خود معطوف ساخته و در نظر پیروان این نظریه بیش از عناصر تمهیدی دیگر مهم است. این دو عنصر «آشنایی‌زدایی» و «برجسته‌سازی»اند. آشنایی‌زدایی با کارکرد در سطوح زبانی، مفهومی و شکل‌های ادبی می‌تواند زبان خودکار را دچار وقفه کند و مخاطب را با امری نوین مواجه سازد. برجسته‌سازی نیز همان‌گونه که از نام آن پیداست عنصری نو، بی‌تکرار و غریب را درون متن ادبی برجسته می‌سازد و بدین سان بر حس زیباشناسی مخاطب تأثیر می‌نهد. این دو شگرد در سراسر شاهنامه مورد استفاده قرار گرفته‌اند، اما بررسی حاضر نشان می‌دهد که فردوسی هزاره‌ای پیشتر از آن که فرمالیست‌ها اهمیت آن را به جهان فرهنگ و ادب گوشزد کنند، با استادی تمام، بسامد بالایی استفاده از این دو امر را وسیله‌ای برای به اشتراک گذاشتن فضای غنایی داستان قرار داده است. شاعر با استفاده از صنایع فرمالیستی که قسمت عمده‌ای از بدیع سنتی را نیز در بر می‌گیرند، می‌کوشد تا درون سرحدات اقلیمی که متعلق به امر حماسی است، زیبایی‌شناسی غنایی خاصی را خلق کند که در نوع خود کم‌نظیر است. نتایج بررسی نشان می‌دهند که استفاده از آشنایی‌زدایی در داستان زال و رودابه بیشتر از داستان بیژن و منیژه بوده است، حال آن که به اعتبارِ برجسته‌سازی، این نسبت ظاهراً معکوس است. استفاده از آشنایی‌زدایی دقیقاً به لحاظ مفهومی حمایتگر و همپای غریب بودن و نوآوری سوژهٔ انسانی در عرصهٔ عشق است. همان قدر که برای عاشق، روابط عاشقانه‌اش جهان را از نو معنا می‌کند و هر چیز رنگ و بوی جدیدی دارد به همین روال آشنایی‌زدایی نیز متن را با طراوتی مواجه می‌کند که سابق بر این فاقدش بود. همان‌طور که در روابط و جهان عاشقانه، عشق و رویدادهای وابسته به آن برجسته شده و در پیشانی هستی می‌درخشد، برجسته‌سازی نیز در مقام تمهیدی به‌کار گرفته می‌شود که می‌تواند این وضعیت را به ادبی‌ترین شکل ممکن بازنمایی کند. توصیف فردوسی از طبیعت و فضا در دو داستان مورد بررسی از نوع آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی مفهومی است. شکل‌گیری این نوع آشنایی‌زدایی

و برجسته‌سازی که به مراتب از انواع لغوی و نحوی آن پیشرفته‌تر و البته سخت‌تر است به نسبت در ابتدای داستان بیژن و منیژه بیشتر از داستان زال و رودابه است.

این نکته قابل تأمل است که دو منظومهٔ «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» با آن که آثاری غنایی هستند، اما در بستر و چارچوبی حماسی قرار گرفته‌اند. بنابراین نه تنها تلفیق دو مؤلفهٔ آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در این دو منظومه به قوّت و جذابیت آن‌ها کمک می‌کند، بلکه باید این امر را در نظر داشت که فردوسی از بسیاری از اصطلاحات یا شگردهای پرورش محتوای حماسی نیز در این دو منظومه بهره برده است. این درهم‌آمیزی دو گونه به جای آنکه سبب تشتّت یا بی‌نظمی در منظومه‌های مذکور شود، بیانی قابل توجه و تا حدی متفاوت از قسمت‌هایی که صرفاً حماسی‌بوده‌اند بدان بخشیده است. به نظر می‌رسد که آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در کلام فردوسی به میانجی استفاده از واژگان در سطح استعاری زبان، استفاده از صورت‌های قدیمی، سنگین ساختن سویه حماسی زبان در منطق روایت غنایی و نهایتاً در ساحت معنایی روایت صورت پذیرفته است. با این حال انتخاب این دو داستان غنایی زمینهٔ مناسبی جهت بررسی دیگر داستان‌های شاهنامه بر اساس موازین فرمالیستی می‌گشاید که صرفاً داستان‌های حماسی نباشند، بلکه درونمایه‌های متنوع دیگری را به مخاطب انتقال می‌دهند.

References

1. Aichen Bam, Boris (1914). **Formal method theory**. translated by Sepideh Emami. Etemad newspaper, 2007-5-9.
2. Ahmadi, Babak (2008). **Text Structure and Interpretation**. Ninth Edition, Tehran: Markaz Publishing.
3. Ayoubi, Mehdi (2012). The role of story in cinema. **Journal of Cinema and Theater**: Issue 6.
4. Eagleton, Terry (2007). **An Introduction to Literary Theories**. translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz Publishing.
5. Ferdowsi, Abolghasem (1988). **Shahnameh**. edited by Jalal Khaleghi Motlagh. Volumes I and II, New York: Bibliotheca Persica Publications.
6. Golshiri, Ahmad (1990). **Story and story critique**. Isfahan: Sepahan Publishing.
7. Haghshenas, Ali Mohammad (1992). **Literary and linguistic articles**.Tehran: Niloufar Publications.
8. Harland, Richard (1385). **An Introduction to Literary Theory from Plato to Barthes**. translated by Ali Masoumi and ShapurJorkesh. Tehran: Cheshmeh Publishing.
9. Hutcheon, Linda (1999). **A Poetics of Postmodernism** (History, Theory, Fiction), New
10. Ishaqian, Javad (2004). **The process of language automation and its types of emphasis in formalist critique**. Book of the Month of Literature and Philosophy, No. 70.
11. ——— (2010). **Truth and Beauty**. Tehran: Markaz Publishing.
12. Kupal, Ataullah (2013). **The Inefficiency of Formalism in Contemporary Literary Criticism Approaches**. Literary Research. Nos. 36 and 37
13. Maqdari, Sedigheh Sadat (2013). De-familiarization and linguistic highlighting in the lyric poems of Maulana Shams-al-Din Mohammad VahshiBafghi. **Quarterly Journal of Literary and Rhetorical Research**. Volume 1, Number2.
14. Martin, Wallace. (2004). **Narrative Theories**. translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes Publications.
15. Moran, Borna (1389). **Theories of Literature and Criticism**. translated by Nasser Davaran. Tehran: Negah Publications.
16. Peck,john,coyle (2002). **Martin. Literary terms and criticism**. London: Macmillan.
17. Shamisa, Sirus (1989). **Stylistics of prose**. Publication Center.
18. _____ (2005). **Expression and meanings**. eighth edition. Tehran: Ferdows Publications.
19. Safa, Zabihullah (2001). **Epic in Iran**: From the oldest historical era to the fourteenth century AH. Tehran: Amirkabir.
20. Taslimi, Ali (2010). **Literary Criticism**. Tehran: folk Publishing.