The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. ٢٧, Fall and Winter ٢٠٢٣

Analysis of defamiliarization in 'Al-Hurria' composed by Ahmad Matar within the framework of the context theory

Sajed Zare[*١], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran
Mohammad Mehdi Semati, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

Received:٠٦-١٢-٢٠٢٢ Accepted: ٠٤-٠٣-٢٠٢٣

Introduction: The term 'defamiliarization' which usually appears in formalistic works is, in fact, a major item in their literary theory, and it refers to the application of expressions and strategies to make discourse literary. In other words, it makes the perception of words unconventional, unusual and unfamiliar. The basic tenets of formalistic theories mainly rely on the criticism of the 'form'. In this view, form means any element which can create a cohesive composition in relation to other interrelated elements provided that each element plays its role in the whole system. Thus, every part of the text, like imagery, prosodic meter, rhyme, syntax, syllables, voiced and voiceless consonants, and figures of speech, constitutes the form. It focuses on intertextual elements and uncovers the defamiliarization realizations of the text. Indeed, it overlooks issues like the author's character and social and historical contextual factors surrounding the literary work. On the other hand, linguistic forms and properties are analyzed so as to examine the cohesion and literary aspects of the text. Since its formulation by Shkolovsky, a Russian formalist critic, defamiliarization has attracted many critical formalism adherents. In other words, formalism embraces the Context Theory and analyzes the literary text features including its lexical items, grammatical structure, rhetorical devices and phonological properties. The term 'context' has attracted a lot of attention in modern linguistics. In general, a context can be viewed from both linguistic and extra-linguistic perspectives. An extra-linguistic context refers to the outside of the text conditions affecting and crystalizing the author's words. In addition to out-of-the-text factors, the linguistic function of each textual element at lexical, syntactic, semantic and phonological levels can be analyzed in relation to the linguistic aspects of the text and the way they affect the literary work.
Methodology: The present study is conducted through a descriptive-analytical method and in a formalistic theoretical framework to show the linguistic and inner representations of defamiliarization in 'Al-Hurria' composed by Ahmad Matar. This piece of poem is composed of lexical items which conceptualize freedom.
Results and discussion: The poet attempts to illustrate himself or any other free person as a driven-away captive distressed by the confinement sufferings. The first representation of defamiliarization in 'Al-Hurriah' can be seen in an overall perspective. It means that the poet gives such an uncommon picture of freedom that

[١]- Corresponding author: zare.sajed@yazd.ac.ir

one can live a free life even in captivity. The purposeful selection of some lexical items has made the poet's language distinguished and prominent. In addition, with respect to the defamiliarization features represented in the preceding analysis, it seems that the concept of freedom is depicted such that, in the depth of captivity and confinement, one can live a free life. Such a freedom cannot be interpreted as the liberation of man's body from chains and shackles. It is, on the other hand, the faith crystalized in the character and nature of the liberated man, spreading over the other organs of his body in a way that even the most evident human emotions originating from sorrows and anguish, anxiety and mental confusion are conceptualized very differently from the way they are conventionalized in the native's beliefs. In symbolic imagery, this concept shows itself as a drop of tear released from the prison of an eyelid as if destiny and the end of all captives ended in liberation from both material and spiritual imprisonment. Thus, defamiliarization offers a far-fetched unconventional imagery of liberty. This is because the poet has revealed the concept of freedom as a fantastic idea to show that it can be perceived even in the depth of captivity. By using verbs with a special semantic load, a gentle and purposeful arrangement of words next to each other, and its coexistence with emphatic letters at the syntactic level, the defamiliarization intensity of the text of the poem has been increased. Also, in order to induce the sense of violence, suffocation and unpleasantness of captivity and the sense of pleasantness and continuity of freedom, the letters used in each word phonetically correspond to the content of the text.

Conclusion: The results indicated that the concept of liberty and its confrontation with captivity is depicted unconventionally in this poem. The poet has used two different perspectives to depict the atmosphere that dominates the text. In the first point of view, which is based on an external view, a dark scene of the moment of arrest and the pushing of a captive is depicted for the audience. In this space, it seems that the tears flowing from the captive's eyes will affect every viewer who looks at him from the outside. On the other hand, by depicting the mental mood of a prisoner from an internal and psychological point of view, the atmosphere of the text moves toward openness and pleasantness. In this perspective, captivity is considered the same as freedom. The purposeful selection and arrangement of phonemes, lexical items and rhetorical devices tend to support defamiliarization throughout the text.

Keywords: Formalistic criticism, Literary defamiliarization, Context, Ahmad Matar, Alhurria.

References

Abbas, Hassan. (٢٠٠٤). Characteristics of Arabic letters and their meanings, Ittihad al-Kitab al-Arab Press. (In Arabic)

Ahmadi, Babak. (٢٠٠٧). structure and interpretation of the text, vol.٩, Tehran: Nahr-e-Marzenaz. (In Persian)

Al-Alaili, Abdullah. (١٩٨٨). Refinement of the linguistic introduction, Beirut: Dar al-Asual. (In Arabic)

Alavi Moghadam, Mahyar. (١٩٩٨). Theories of Contemporary Literary Criticism (Formalism and Structuralism), Tehran: Samt. (In Persian)

Ali Abdulsadeh, Raghad. (٢٠١٨). The active participle: semantic study, Supervision: Dr. Aseel Muhammad Kazem, College of Education, Department of Arabic Language: Al-Qadisiyah University. (In Arabic)

Al Barkawi, Abdul Fattah Abdul Aleem. (١٩٩١). The significance of context between heritage and modern linguistics, Al-Azhar University. (In Arabic)

Al-Malqi (N.D), Collocation of meanings in explaining the letters of meanings. Verified by: Ahmed Muhammad Al-Kharrat, Damascus: Publications of the Arabic Language Academy. (In Arabic)

Al-Talhi, Ridda Allah bin Ridda bin Deif Allah. (٢٠٠٣). Contextual significance, Umm Al-Qari Jamiat. (In Arabic)

Chomsky, Noam (١٩٦٥). Aspects of the theory of syntax, Cambridge: M.I.T Press.

Cornard, Kleines, Worterbuch, (١٩٧٨), Sprachwissenschftlicher Termini, Liepzig.

Ghonim, Kamal Ahmad. (١٩٩٨). Elements of artistic creativity in the poetry of Ahmed Matar (first edition) Cairo: Madbouli School. (In Arabic),

Ibn Manzoor, Muhammad Ibn Makram. (١٩٩٤). Lisanu al-Arab, vol. ٣, Beirut: Dar Sadir.

Kenwash, Awatif. (٢٠٠٧). Contextual significance among linguists, Beirut: Dar al-Jeel. (In Arabic)

Matar, Ahmad. (٢٠٠٨). Complete poetic works, London: Dar Al-Mohbein. (In Arabic)

Mirsadeghi, Jamal. (٢٠١١). Story Writing Guide, Tehran: Sokhn. (In Persian)

Mohseni, Ahmad. (٢٠١٢). Poetry Row and Music, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Publications. (In Arabic)

Palmer, Frank. (١٩٨٧). semantics, translated by Koresh Safavi, Tehran: Penguin Press. (In Persian)

Qayim, Abdul Nabi. (٢٠١٢). Middle Arabic-Persian Contemporary Culture, ٣rd edition, Tehran: Contemporary Culture Publications. (In Persian)

Rahim Beigi, Sanaz, Barati, Mahmoud &Hashemi, Morteza. (٢٠١٦). Analysis of the rhetorical and ideological level of language in Iranian postmodern novels, Literary Criticism Journal, No. ٣٣, ١٥١-١٧٦. (In Persian)

Rashidian, Abdul Karim. (٢٠١٤). Postmodern Culture, Tehran: Nei Publishing. (In Persian)

Shayganfar, Hamidreza. (٢٠٠٤). literary criticism, vol.٢, Tehran: Dostan Publications. (In Persian)

Shafiei-Kadkani, Mohammad Reza. (٢٠١١). Resurrection of Words, Tehran: Sokhn. (In Persian)

_____. (١٩٩٤). poetry music, third edition, Tehran: Aghaz. (In Persian)

Shamisa, Siroos. (٢٠٠٤). literary criticism, ٤th edition, Tehran: Ferdous Publications. (In Persian)

Safavi, Korosh. (٢٠٠٤). From Linguistics to Literature, first volume, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

_____. (٢٠٠١). an introduction to semantics, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

Tordov, Zotan (٢٠١٥). Literary theory (texts from Russian formalists). Translated by: Atefeh Tahai, Tehran: Akhtaran Publications.

Ullman, Stephen. (N.D). Dur al-Kalama fi al-Laghga, translated by: Kamal Beshr, Cairo: Al-Shabaab School.

Vaqifzadeh, Shamsi, Davoud Jahanvand (٢٠١٧), "In-depth analysis of incongruous constructions in Ahmed Matar's bitter satire", biannual scientific research journal of contemporary Arabic literary criticism, vol ١٧: pp ١٠٧-١٢٩. (In Persian)

Wahbe, Majdi, Al-Muhandes, Al-Kamel. (١٩٧٤). A dictionary of Arabic terms in language and

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱٤۰۲)

آشنایی‌زدایی ادبی در سروده‌ی «الحریة» از احمد مطر با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی

ساجد زارع[۱]، استادیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد
محمدمهدی سمتی، استادیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۱۲/۱۳

چکیده

اصطلاح آشنایی‌زدایی ادبی، پس از مطرح‌شدن توسط شکلوفسکي منتقد شکل‌گرای روس مورد توجه بسیاری از پیروان مکتب نقد فرمالیسم قرار گرفت. نقد فرمالیسم با تکیه بر بررسی عناصر درون متن در پی آن است که از جنبه‌های آشنایی‌زدایی از این عناصر پرده بردارد؛ لذا شخصیت نویسنده، رویدادهای اجتماعی و تاریخی که پیرامون اثر ادبی رخ داده است، در نقد فرمالسیم تا حد زیادی نادیده گرفته‌شده و با تمرکز بر شکل و بافت زبانی متن، میزان انسجام و ادبیت متن مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در همین راستا نظریه‌ی بافت زبانی ظهور کرد که به شیوه‌ی متن‌کاوی به بررسی یک اثر ادبی می‌پردازد و این مهم از گذر تحلیل بافت زبانی اثر ادبی و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن در سطوح مختلف از جمله سطح واژگانی، دستوری، بلاغی و آوایی حاصل می‌شود. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی، به بررسی میزان نمود آشنایی‌زدایی در شعر «الحریة» سروده‌ی احمد مطر در سطح زبانی و درون‌مایگانی می‌پردازد. نتایج بیانگر آن است که مفهوم آزادی و تقابل آن با اسارت در این قطعه‌ی شعر به شکلی نامتعارف به‌تصویر کشیده شده است. در این تصویر، یک صحنه‌ی تاریک از لحظه‌ی دستگیری اسیر و همزمان یک حالت روحی خوشایند و گشایش که به او عارض می‌شود، در مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌گیرد. گزینش هدفمند برخی از واژگان مثل «اقتید، قفزت، تحرّرتُ» و اصوات حروف، چینش عبارت‌ها در کنار یکدیگر و کاربست آرایه‌های بلاغی همسو با بافت زبانی متن همگی در راستای ایجاد آشنایی‌زدایی در عناصر زبانی و درون‌مایه‌ی شعر به‌کار رفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد آشنایی‌زدایی ادبی، بافت زبانی، احمد مطر، الحریة .

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: zare.sajed@yazd.ac.ir

مقدمه

فرمالیسم یا صورت‌گرایی، رویکردی است که در آن به مقوله‌ی شکل و عناصر زیبایی‌شناسی در اثر پرداخته می‌شود (وهبه والمهندس، ۱۹۸٤: ذیل ماده شکل). این گونه‌ی جدید نقد، تلاش می‌کند تا با تحلیل یک اثر ادبی، ساختار و معنای آن اثر را برای مخاطب آشکار کند، سپس قوانینی که سبب غنای این اثر شده است را توضیح دهد (شمیسا، ۱۳۸۳ :۲۷)؛ در نقد فرمالیسم تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی کمتر مورد توجه ناقد ادبی بوده و همانطور که از نامش برمی‌آید، بیشتر به فرم و شکل اثر پرداخته می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳ :۳۱).

مبانی محوری نظریه‌های فرمالیست‌ها نیز بیشتر بر نقد «شکل» استوار است. در نظر آنان، شکل عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد، به شرط اینکه هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ تمام اجزاي یک متن مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه و ردیف، نحو، هجاها، صامت مصوت‌ها، صنایع مختلف بدیعی و عناوینی از این دست، جزء شکل محسوب می شوند (شایگان‌فر، ۱۳۸٤: ۲/ ٤٤ و ٤٥). در همین راستا فرمالیست‌ها در رساله‌ی خود معروف به «هنر همچون شگرد» مفهوم آشنایی‌زدایی را مطرح کردند. به باور آنها، آنچه ادبیت متن را می‌سازد، رستاخیز کلمات با آشنایی‌زدایی از زبان است و اثر ادبی را چیزی جز شکل (فرم) نمی‌دانستند (احمدي، ۱۳۸٦: ٤۲؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ٦۹). آنها عقیده داشتند که بررسی همه جانبه‌ی آشنایی‌زدایی با واکاوی بافت‌زبانی متن حاصل می‌شود.

بافت زبانی بستری است که معنای واژه‌ها و جملات در آن مشخص می‌شود. به عبارت دیگر، معنای شکل‌گرفته در ذهن متکلّم، به واسطه‌ی چینش و گزینش واژگان و به اقتضای بافت زبانی در متن نمود پیداکرده و مخاطب با تحلیل این گزینش و نیز مشاهده‌ی نظم موجود در آن به معنایی دست می‌یابد که متکلّم در پی انتقال و تفهیم آن است (صفوی، ۱۳۷۹: ۱٦۷). در یک نگاه کلی، بافت زبانی متن از گذر دو مفهوم ژرف‌ساخت و روساخت قابل بررسی است؛ ژرف‌ساخت روابط دستوری زیربنایی را شامل می‌شود که بر پایه‌ی آن، معنی جمله و روابط آن با جمله‌های دیگر زبان مشخص می‌گردد. به تعبیر چامسکی «ژرف‌ساخت محتوای معنایی جمله را بیان می‌کند، در حالی‌که روساخت مشخص‌کننده‌ی شکل آوایی آن جمله است» (Chomsky, ۱۹٦٥: ۱۳٥).

احمد مطر از شاعران برجسته‌ی عراق به‌شمار می‌رود. او در اوضاع خفقان‌بار سیاسی و اجتماعی عراق که حزب بعث، ملّت و ثروت‌های آن را همچون پله‌ای براي تعالی خود قرار داده بودند، در روستای التنومة در حومه‌ی شهر بصره پا به عرصه‌ی وجود نهاد. وی با بینش و نگرش

خاص خود، به ریشه‌یابی معضلات جوامع عربی پرداخت. شعر او عرصه‌ی هجومی بر مظاهر ظلم، فساد، شرک، تزویر و بی عدالتی و نابرابری در جهان ستم‌دیده‌ی عرب است. وی علاوه بر اینکه از حاکمان در شعر خود شکایت کرده و ایشان را محکوم می‌کند، هم‌وطنان خود را هم مورد هجمه قرار می‌دهد؛ چرا که زیر بارظلم رفته و سکوت پیشه کرده‌اند. شاعر از مرز فردیت خارج می‌شود و وجودش را سرشار از عواطف جمعی می‌کند؛ عواطفی که عمق احساسات و ارتباط شاعر را با جامعه‌اش نشان می‌دهد (غنیم، ۱۹۹۵: ۱۸). وجه غالب اشعار احمد مطر، با توجه به اینکه او خود را پیش و بیش از شاعربودن یک مبارز می‌داند، اشعار مبارزه‌طلبانه و منتقدانه در جهت افشای دست غاصبان حقوق مردم سرزمینش است. او تاوان این انتقاد و اعتراض را با تبعید اجباری و گذران زندگی در غربت داده، اما هرگز دست از مبارزه برنداشته و در اکثر سروده‌های خود همین وجه را دنبال می‌کند (همان: ۱۹).

از این‌رو فرض بر آن است که اوضاع نابسامان سیاسی، اجتماعی حاکم بر عراق از یک‌سو و فضایی مملو از رعب و وحشت و خفقان از سوی دیگر شاعر را واداشته تا با لحنی غیرمستقیم و متناقض در قالب تلمیح و کنایه اعتراض خود را بر وضع موجود بیان دارد (واقف‌زاده و جهانوند، ۱۳۹۷: ۱۰۸). در همین راستا، شعر «الحریة» را می‌توان از جمله نمونه‌های ادبی شاعر برشمرد که به جهت وجود ظرافت‌های زبانی در آن قابلیت بررسی از منظر آشنایی‌زدایی ادبی را دارد. با توجه به توضیحات بالا این پژوهش با تحلیل این شعر با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی بر آن است تا به سؤال‌های زیر پاسخ دهد:

تکنیک آشنایی‌زدایی در شعر «الحریة» سروده‌ی احمد مطر در پرتوی نظریه‌ی بافت زبانی چگونه به‌کار گرفته شده است؟

آشنایی‌زدایی در سطوح واژگانی، بلاغی، دستوری و آوایی شعر چگونه نمود یافته است؟

نمود آشنایی‌زدایی در درون‌مایه چگونه متجلی شده است؟

پیشینه‌ی تحقیق

در بررسی پیشینه‌ی پژوهش در نقد شعرهای احمد مطر می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره داشت:

حامد صدقی و مرتضی قدیمی در مقاله‌ی خود با عنوان «مهم‌ترین عناصر معنایی شعر احمد مطر» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۳: ۱۳۸٤)، به برخی از مسائل سیاسی و اجتماعی موجود در شعر شاعر پرداخته و مفاهیمی چون بی‌پروایی و بلندپروازی شاعر، پلیدی و

سمجی جاسوسان، ستمگری و تکبر حکام، سرکوب مخالفان و غیره را مورد بررسی قرار داده است.

جواد سعدون‌زاده در مقاله‌ی «مظاهر أدب المقاومه في شعر احمد مطر» (ادبیات پایداری، شماره‌ی۱: ۱۳۸۸) به بررسی موضوعاتی چون لبنان، فلسطین، وطن‌دوستی، آزادی و مبارزه در شعر شاعر پرداخته است.

حسن مجیدی و محمد حیدری در مقاله‌ی خود با عنوان «مفهوم آزادی در شعر احمد مطر» (ادبیات پایداری، شماره‌ی ۳ و ٤: ۱۳۹۰) مطر را به عنوان شاعر ادبیات مقاومت به چالش کشیده‌اند.

فرهاد رجبی در مقاله‌ای با عنوان «رسالت طنز در شعر عشقی و احمد مطر» (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۷: ۱۳۹۱) به‌طور تطبیقی کارکرد طنز در آثار دو شاعر را مورد نقد و بررسی قرار داده است.

احمد رضا حیدریان‌شهری در مقاله‌ی خود با عنوان «پژوهشی در اندیشه‌های سیاسی اشعار احمد مطر» (لسان مبین، شماره‌ی ۹: ۱۳۹۳) بعد از نگاهی گذرا به زندگی احمد مطر، در مرحله‌ی نخست، چهره‌ی مردمی شعر مطر و دلایل مقبولیت شعر او، سپس سیمای سیاسی و برخی عناصر ایدئولوژی سیاسی شعر او را مورد توجه قرار داده است. در این مقاله ضمن بیان موضوعات سیاسی، به‌صورت خلاصه به چند نمونه از اشعار احمد مطر که به بازتاب مسائل اقتصادی در شعر او ارتباط دارد، اشاره شده است.

در برخی از پژوهش‌ها نیز ویژگی‌های زبانی اشعار احمدمطر مورد واکاوای قرار گرفته است که از جمله‌ی آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در مقاله‌ی اعظم دهقانی و رقیه رستم‌پور با عنوان «الانزياح الصوتی في شعر أحمد مطر» (دراسات الأدب المعاصر، شماره‌ی ۲۵: ۱۳۹٤) نویسندگان با نگاهی کلی، به بررسی هنجارگریزی آوایی در اشعار احمد مطر در سطوح وزن، قافیه، هجا و بحور عروضی پرداختند. نتایج بیانگر آن است که این هنجارگریزی در خدمت مضمون اشعار قرار دارد.

همچنین بدرة بن صغیر در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «ظاهرة الانزياح في قصيدة أحاديث الأبواب للشاعر أحمد مطر» (۲۰۱٦م)، به موضوع هنجارگریزی در قصیده‌ی "أحاديث الأبواب" أحمد مطر پرداخته و به این نتیجه دست پیدا کرده است که کاربست شیوه‌های بیانی همچون حذف و تقدیم و تأخیر و استفاده از گزاره‌های انشایی مثل جملات ندایی، امری و استفهامی در ایجاد هنجارشکنی در ساختارهای زبانی به‌کار رفته در قصیده مؤثر بوده است.

شمسی واقف‌زاده و داوود جهانوند در مقاله‌ی «بررسی ژرف ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ احمد مطر» (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی ۱۵: ۱۳۹۷)، به جستجوی اجزا، عناصر و اقسام ناسازواری و اهداف به‌کارگیری آن در طنز تلخ احمد مطر پرداخته‌اند.

با بررسی‌های به عمل‌آمده مشخص‌گردید که برخی از آثار احمد مطر توسط پژوهشگران بسیاری در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و زبان طنزآمیز و هنجارشکن مورد کنکاش قرارگرفته، اما تاکنون پژوهش مستقلی به بررسی مقوله‌ی آشنایی‌زدایی ادبی در قطعه شعر «الحرية» از شاعر براساس نظریه‌ی بافت زبانی نپرداخته است. به همین خاطر مقاله‌ی حاضر سعی دارد تا با تحلیل شعر بر مبنای نظریه‌ی مذکور نتایج جدیدی را در حوزه‌ی نقد ادبی ارائه نماید.

نظریه‌ی بافت زبانی

اصطلاح «بافت زبانی متن[1]» در علم زبان‌شناسی جدید جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. این اصطلاح که در زبان عربی به اسم «سياق النص» شناخته می‌شود، همان بستر زبانی است که در آن واحدهای زبانی به شکل واژه یا جمله قرار می‌گیرند (Cornard، ۱۹۷۸: ۲۹ به نقل از: الطلحي، ١٤٢٤: ٥١). به‌طور کلی می‌توان به بافت متن از دو منظر برون‌زبانی و زبانی نگریست. منظور از بافت برون زبانی، شرایط محیطی خارج از متن می‌باشد که سخن نویسنده تحت تأثیر آن متبلور شده است (البركاوي، ١٩٩١: ٤٥-٤٦)؛ اما منظور از بافت زبانی متن همان «نظم لفظی کلمات و جایگاه هر یک در این نظم» است (أولمان، د.ت: ٥٧)؛ بدین شکل که معنای واقعی و کامل یک واژه را تنها می‌توان بر اساس محیط وقوع آن در یک بافت زبانی تعیین کرد (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۵۷). پالمر در کتاب معناشناسی، یکی از مسائل مهم در نظریه‌ی بافت زبانی را «محور همنشینی» کلمات می‌داند؛ بدین صورت که معنای واژگان بر اساس روابط موجود میان آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در مقابل این اصطلاح «محور جانشینی» قرار دارد که به بررسی رابطه‌ی یک عنصر یا عناصر دیگری که می‌تواند به جای آن به‌کار برده شود، می‌پردازد (همان: ١٦٣). در واقع، بافت زبانی ناظر بر عملکرد[2] زبانی هریک از عناصر درون متن در سطوح مختلف و در حیطه‌ی بافت زبانی می‌باشد. این عناصر زبانی که در داخل یک متن در ارتباط با یکدیگر و در روند تولید معنایی خاص برای یک واژه دخیل هستند، خود به چند دسته تقسیم می‌شوند:

۱. بافت واژگانی (معجمی) که به کشف معانی حاصل از قرار گرفتن واژگان در محور افقی و همنشینی می‌پردازد؛ ۲. بافت صرفی که واژگان را از جهت نقش ساختار آن‌ها در تولید معنای واژه

مورد بررسی قرار می‌دهد؛ ۳. بافت نحوی که معنای حاصل از قرارگرفتن واژه در جمله را مطمح نظر قرار می‌دهد؛ ٤. بافت آوایی که معانی حاصل از صوت در سیاق مکتوب یا منطوق را بررسی می‌کند (کنوش، ۲۰۰۷: ۵۹؛ الطلحي، ١٤٢٤: ٥١)؛ ٥. سطح بلاغی که چگونگی کاربرد زبان در قالب صورت‌های زبانی (استعاری، مجازی، تمثیلی وغیره) را شامل می‌شود (رشیدیان، ۱۳۹۳: ١٠٤).

آشنایی‌زدایی ادبی چیست؟

آشنایی‌زدایی[۳] اصطلاحی است که نخستین بار شکلوفسکی[٤] منتقد روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن[٥]، تینیانوف[٦] و سایرین قرار گرفت و یان موکاروفسکی[۷] اصطلاح «برجسته سازی[۸]» را در این معنی به کار بُرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱ :١٠٦). شکلوفسکی آشنایی‌زدایی را به دو معنا به کار برد: نخست به معنای کاربرد عناصر مجاری در زبان یا همان علم بیان و دیگری به معنایی گسترده‌تر که دربردارنده‌ی تمامی فنون و شگردهایی است که جهان متن را در چشم مخاطب بیگانه می‌سازد. در تعریف این اصطلاح می‌توان چنین گفت که آشنایی‌زدایی به جهت خارج‌کردن ساختارهای زبان از نُرم طبیعی آن موجب به تأخیرافتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره‌وری بیشتر خواننده از آن می‌گردد (احمدی،١٣٨٦: ٩/ ٤٩).

شکلوفسکی کارکرد ادبی را آشنایی‌زدایی می‌دانست. وی معتقد بود که وظیفه‌ی هنر و ادبیات، کشف دوباره‌ی موجودیتِ اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست. از آن‌جایی‌که در زبان هنجار و عادی، دریافت افراد از واقعیت، بی‌روح و «خودکار» می‌شود، وظیفه‌ی ادبیات این است که آنان را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی، در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشند؛ بنابراین، واکنش‌های معمول، عادی و ایستای افراد در برابر این واقعیت‌ها و پدیده‌های طبیعت، جانی دوباره می‌یابند (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ١٦٧).

به نظر شکلوفسکی آشنایی‌زدایی در ادبیات در سه سطح زبان، مفهوم و اشکال ادبی عمل می‌کند؛ در سطح زبان، آشنایی‌زدایی زبان را دشوار می سازد و عاملانه آن را به صورت یک مانع درمی‌آورد؛ در این مورد مثلاً می‌توان از برهم زدن قالب‌های نحوی و نیز کاربرد وزن در شعر نام بُرد. در سطح مفهوم، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته‌شده و نمایش‌دادن آن‌ها از چشم‌اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشد. در سطح اَشکال ادبی، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادب از طریق شکستن معیارهای مسلط هنر و ارائه‌ی معیارهای نو صورت می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۸۱).

اصطلاح آشنایی‌زدایی که در آثار فرمالیست‌ها از آن سخن به‌میان آمده، در حقیقت یکی از ارکان نظریه‌ی ادبی آنان به شمار می‌آید و بیشتر درباره‌ی شکل بیان ادبی و به تعبیری شگردهای ادبی یا ادبی‌ساختن زبان؛ یعنی نامتعارف‌کردن، غیرمعمول نمایاندن و ناآشناکردن آن سخن می‌گوید. بر اساس همین نظریه است که فرمالیست‌ها شعر را بازی با زبان می‌نامند و معتقدند آنچه باعث برجستگی یک شعر می‌شود، شگفتی از زبان شاعرانه‌ی آن است که به وسیله‌ی اعمال ترفندهای زبانی بر روی زبان انجام می‌شود. این ترفند که از آن به عنوان بیگانه‌سازی نیز یاد می‌شود، مقوله‌ای است که در زبان می‌توان از آن در حیطه‌ی مجازهای بیان شاعرانه از قبیل استعاره، کنایه، مجاز، تشبیه، کاربرد واژگان کهن، کاربرد ویژه‌ی ساختارهای نحوی ناآشنا، کاربرد موصوف به جای صفت، ترکیب‌های معنایی جدید یا ابداع واژگان متناقض‌نما، تشخیص، حس‌آمیزی و ایجاد موسیقی یاد کرد. توجه خاص فرمالیست‌ها به شعر و متون شعری نیز از همین‌رو بوده است (توردوف، ۱۳۸۵: ۷۸).

نمود آشنایی‌زدایی در شعر «الحریة»

با توجه به آنچه در بخش مبانی نظری مقاله اشاره شد، در این بخش با تکیه بر عناصر بافت زبانی به تحلیل ابعاد آشنایی‌زدایی در قطعه شعر «الحریة» سطوح زبانی واژگانی، صرفی-نحوی، بلاغی و آوایی و نمود آن در درون‌مایه‌ی شعر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد:

مضمون شعر

«الحرّیة»

حینما اقتیدَ أسیراً،

قَفَزت دَمعتُه ضاحِکةً:

ها قَد تحرّرتُ أَخیراً![۹] » (مطر، ۲۰۰۸: ۱۷۲)

این قطعه شعر کوتاه، متشکّل از ۱۱ واژه است و سیاق کلی آن پیرامون مفهوم آزادی می‌چرخد. شاعر، خود یا هر فرد آزاده‌ای را به تصویر کشیده است که به عنوان اسیری رانده می‌شود، سپس بر خلاف شرایط آشفته‌ای که از مقتضیات اسارت بر او حاکم شده، اشک او نه از سر استیصال و درماندگی، بلکه شادمانه از دیدگانش می‌جهد و می‌گوید: آزاد شدم!

سطح واژگانی

در تحلیل لغوی واژگان نخستین واژه‌ای که توجه را به خود جلب می‌کند، فعل «أُقتید» می‌باشد. در ادامه به برخی از معانی این فعل اشاره می‌شود:

در فرهنگ لغت لسان العرب آمده است: «قود : القود : نقيض السوق ، يقود الدابة من أمامها، ويسوقها من خلفها، فالقود من أمام والسوق من خلف. قدت الفرس وغيره أقوده قوداً ومقادة وقيدودة وقاد البعير واقتاده : معناه جره خلفه»[۱۰] (لسان العرب، ١٤١٤ ق، ماده ق و د: ۱۲/ ۱۱۲).

در فرهنگ لغت المنجد نیز چنین آمده است: «قود - قاد: ـُ قَوداً وقِيادةً وقِياداً: رَأَسَ، تَولّى الرِّئاسَةَ أَو القِيادَة، كانَ مُسَلَّطاً على جَماعَةٍ أو مُكَلَّفاً بِتَدبيرِ أَمرٍ، قادَ حِصاناً: مَشى أَمامَهُ مُمسِكاً بِمِقوَدِهِ[۱۱]» (المنجد، ١٩٩٤: ماده ق و د: ٦٦٠).

شاعر، در بندشدن و اسارت خود را -که از زاویه‌ی سوم شخص مفرد به خود نگریسته- با فعل مجهول «اقتیدَ» بیان می‌کند. فعلِ «اقتیدَ» از ریشه‌ی قادَ یقودُ قوداً یا قیاداً یا قیادةً گرفته‌شده که به معنی رهنمون‌ساختن، هدایت‌کردن و راندن است. اما توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که در فعل قادَ - با توجه به معنی اصلی آن در واژه‌نامه‌ها (لسان العرب، ١٤١٤ ق، ماده ق و د، ۱۲/ ۱۱۲) راهبر و رهنمون‌کننده در جلو و پیشِ روی رهرو و رهنمون‌شونده گام برمی‌دارد تا به باور خود همزمان با اسارت، خفت و ذلت را بر اسیر خود تحمیل نماید.

فعل «اقتید» صحنه‌ی اسارت را به خوبی به تصویر می‌کشد؛ این فعل نوعی اجبار همراه با بی-احترامی را در خود دارد که برای حیوان هم به کار می رود و در عبارت «أُقتید اسیراً» شدت بی احترامی به اسیر و اسارت را به وحشیانه‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد.

دومین واژه‌ای که در سیاقی خارج از سیاق متداول خود به‌کار رفته، فعل "قفزت" در عبارت "قفزت دمعتها" می‌باشد. "قَفَزَت" از ریشه "قفز" به معنی جهیدن، پریدن و برجستن است.

در حالی که در محور جانشینی کاربست افعالی همچون جَرَت یا انسکبَت با "دمعة" تناسب بیشتری دارد، اما از فعل قفزت استفاده شده است؛ زیرا "قَفَزَت" با دلالت به مفهوم جهیدن و آزادشدن، میزان و شدت حس آزادیِ اشک را بیشتر نشان می‌دهد.

در واقع با به‌کارگیری این واژه معنای آزادی به اوج و اعتلای خود رسانده شده است؛ چرا که آزادی جز با جهیدن و برجستن از موانع اسارت‌بخش محقق نخواهد شد. افزون بر این، بار معنایی نهفته در فعل "قَفَزَت"، در واژه‌ی دیگری مانند "جَرَت: جاری شد" که سنخیت بیشتری با "دَمعَة : اشک" دارد و همواره ملازم یکدیگرند وجود ندارد، چه بسا "قفزت" برخلاف "جرت" به نوعی مفهوم جسارت و بی‌باکی که همگون و هم‌سنخ آزادی می‌باشد، اشاره دارد. همنشینی این فعل در کنار

"ضاحِكَة : خندان" نیز معنایی خارج از سیاق متعارف را به‌صورت پررنگ‌تر نشان می‌دهد؛ زیرا به نظر می‌رسد سیر روایی متن چنین اقتضا می‌کند که اشکِ بیرون جهیده از چشمان اسیر، خنده را بسان تیری در یک آن و با قدرت رها کند، تا بر استیصال و درماندگی آسِر و نه اسیر صحّه بگذارد.

واژه‌ی دیگر یعنی "ها" از حروف تنبیه به شمار می‌رود که غالباً برای هشدار و اعلام خبر مهم به‌کار گرفته می‌شود. همچنین برای زدودن غفلت و ناآگاهی افاده‌ی تنبیه و هشدار می‌کند. (محمد صالح، ۲۰۰۹: ٤٨) این حرف به صورت مفرد به کار گرفته می‌شود و به معنی فعل امر «تَنَبَّه» یعنی برحذر باش می‌باشد. (المالقي، لاتا: ٤٠٦) این حرف معمولاً در زبان فارسی به‌صورت "هان" یا "آگاه باشید" ترجمه می‌شود. از حیث ساختاری این کلمه از حرف "هاء" که از حروف حلقی می‌باشد و حرف "الف مدّی" ترکیب یافته و با عبارت پایانی که در بردارنده‌ی فریاد آزادی و آزادگی است، کاملاً همگون و سازگار می‌باشد. واژه‌ای که بلافاصله پس از ادات تنبیه ظاهرشده، فعل «تحرّرت» است که در ذیل به مهم‌ترین معانی این واژه در فرهنگ‌های لغت پرداخته می‌شود:

«الحُرّ بالضم : نقيض العبد ، والجمع أحرار؛ والحُرّة: نقيض الأمة. وحرره : أعتقه . المحرِّر: الذي جعل من العبيد حُراً فأعتق» (ابن منظور، ١٤١٤ هـ: ٨٠ - ٨٤) «تَحَرَّرَ: انعتق، صارَ حُرّاً، تَحَرَّرَ العَبدُ: صارَ حُرّاً مُستَقِلّاً، تَخَلَّصَ مِن سَيطَرَةٍ أَو وِصايَةٍ أَو عُبوديَّةٍ»[12]. (معلوف، ١٩٩٤م :٢٦٩)

با توجه به معانی فوق، می‌توان گفت گرچه معنای رهایی و آزادشدن در فعل «تَخَلَّصَت» نیز وجود دارد، اما «تَحَرّرت» از مشتقات «الحرية» با آزادی سنخیت بیشتری دارد؛ در واقع می‌توان چنین برداشت کرد که مراد از «تَحَرّرَت» در این بافت زبانی نه فقط آزادی مادی بلکه آزادی معنوی -به معنای دقیق کلمه- به شمار می‌رود و این اشک، نه یک اشک ظاهری، بلکه آزادی یک روح اسیر است؛ چرا که هنگام رهایی لبخند می‌زند.

آخرین واژه‌ی این قطعه "أخيراً" به معنی "بالاخره"، "در نهایت" و "در پایان" می‌باشد که شاعر با زیرکی تمام با استفاده از آن، هم سرانجام اسارت را به پایان رسانده و هم شعر خود را!

به‌طور کلی چنین استنباط می‌شود که احمد مطر با ایجاد آشنایی‌زدایی در کاربست واژگان مذکور (اقتيد/ قفزت/ ضاحكة/ ها/ تحرّرت) در پی این بوده که به تعبیر صفوی زبان شعر خود را برجسته نموده (صفوی ۱۳۸۳: ۱/ ٥٢) و از حالت متعارف خارج کند.

سطح دستوری (صرفی-نحوی)

در بررسی ساختار صرفی کلمات، نخستین واژه‌ای که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، فعل مجهول «أُقتيد» است. گویا شاعر قصدداشته تا عوامل اسارت را به فضایی مجهول و ناشناخته

سوق داده و نشان دهد که در این بافت زبانی، مفهومِ اسارت مدنظر است و نه عامل اسارت؛ فارغ از اینکه این عامل، مادی باشد یا معنوی. نکته‌ی دیگر اینکه آنچه در این بافتِ سخن برجسته‌شده، خودِ اسیر است که قربانی اسارت و عوامل قهری آن شده و نه اسارت‌گیرنده. همچنین در فعل «اقتید» به صورت مجهول حالتی از کشاندن به سمت جلو لمس می‌شود که دربردارنده‌ی معنی زور و اجبار همراه با خشونت است؛ (ابن منظور، ١٤١٤ هـ: ١١٢) زیرا باب افتعال دلالت بر اثرپذیری دارد. بنابراین لحظه‌ی به اسارت‌گرفتن اسیر به گونه‌ای به‌تصویر کشیده‌شده تا حس خشونت و خفقان به‌خوبی منعکس شود. در واقع با به‌کارگیری فعل مجهول از باب افتعال «اقتید» مفهوم اسارت بهتر به مخاطب رسانده می‌شود. اگر به جای آن از یک فعل معلوم، برای مثال از عبارت «قاد الشرطي الأسيرَ إلى السجن: اسیر را به سمت زندان به پیش راند» استفاده شده بود با توجه به تعیین هویت فاعل و مفعول در کلام، در آن صورت به مراتب از شدت این حس اجبار و خفقان کاسته می‌شد.

در این قطعه‌ی شعر سه فعل ماضی «أُقتيدَ»، «قفزت» و «تَحرّرتُ» به‌کار رفته است؛ فعل ماضی بر خلاف فعل مضارع دلالت‌گر ایستایی، آنی بودن و قطعیت وقوع حادثه است. از این‌رو، از لحظه‌ی به اسارت گرفته‌شدن (أُقتيد) تا لحظه‌ی جهیدن اشک (قفزت) و آزادشدن روح (تَحرّرتُ)، گزارشی روایت‌گونه در پیش دیدگان مخاطب به تصویر کشیده می‌شود که در وقوع آن تردیدی وجود نداشته است.

در همین راستا، واردشدن حرف تحقیق «قد» بر سر فعل ماضی «تَحرّرتُ» تأکید سخن بر محقق‌شدن این رهایی و آزادی را دو چندان کرده و بیانگر این است که آزادی با وجود تمام فراز و فرودهایش بی‌تردید در نهایت محقق‌شده است. علاوه بر این، با به‌کارگیری فعل «اقتید» به صورت مجهول در ابتدای متن، نه پرده از هویت اسیر برداشته شده است و نه آسِر و هر دو را در هاله‌ای از ابهام و فضایی مه‌آلود وارد کرده؛ به گونه‌ای که شخصیت این دو بر مخاطب پوشیده است؛ از این‌رو، گویی شاعر در ابتدا از فعل مجهول استفاده کرده تا از واقعه‌ای هولناک، مجهول و خفقان‌زا پرده بردارد؛ در ادامه‌ی سخن –همانطور که در بخش تحلیل بلاغی بدان اشاره شد– با یک اشاره‌ی ظریف ضمن بهره‌گیری از صنعت تشخیص، اشک را بدیل از اسیر قرار داده تا نیمه‌ی دوم مسیر اسارت را همین اشک بپیماید؛ اشکی که حالت آن با یک اسم فاعل «ضاحكة» بیان شده است. می‌توان گفت این حس خشنودی و خوشایندگی روحی دلالت بر ثبوت و استقرار دارد؛ چرا که این دو از ویژگی‌های اسم فاعل است. (علي عبدالسادة، ٢٠١٨: ٤) همچنین با به‌کارگیری حرف «ها» قبل از فعل «قد تحرّرت» مفهوم آزادی به حد اعلای خود رسانده شده؛ زیرا این آزادی رسماً به

مخاطب اعلام می‌شود. نکته‌ی دیگر اینکه با بهره‌گیری از دو ظرف زمان «حینما» و «أخیراً»، متن با یک ظرف زمان شروع شده و با یک ظرف زمان دیگر به پایان می‌رسد؛ در واقع با این تکنیک تقابل بین این دو مفهوم یعنی لحظه‌ی اسارت در ابتدا و لحظه‌ی آزادی در پایان به خوبی نمایان می‌شود، که شاعر در این میان ارتباط لطیفی بین اسارت آغازین و آزادی پایانی ایجاد کرده است.

در توضیح تحلیل بالا خاطر نشان می‌گردد که اشاره به ماضی، مضارع یا معلوم و مجهول‌بودن افعال و خاصیت ساختاری دیگر واژگان تحلیل از منظر صرفی به‌شمار آمده و از سوی دیگر پرداختن به اینکه این افعال و دیگر اجزای جمله در کنار یکدیگر چگونه مفهوم مرتبط با آزادی و اسارت را رسانده، به جنبه‌ی نحوی تحلیل اشاره دارد.

سطح آوایی

از آن‌جایی که مدار موسیقی بر تنوع و تکرار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله‌های بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزه‌ی مفهومی موسیقی درونی شعر قرار می‌گیرد. (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲)

تکرار برخی از حروف در غنای موسیقی این شعر بسیار تأثیرگذار بوده است؛ بدین شکل که شاعر با ۸ مرتبه بهره‌گرفتن از حروف حلقی «ح» و «ع» که دلالت بر احاطه دارد (العلایلي، ۱۹۸۸م: ٦٤)، حرف «هـ» و «خ» که به ترتیب دال بر حزن، شدت و اضطراب هستند (عباس، ۲۰۰٤م: ۲۷) و با ۳ بار بهره‌گیری از حرف «ق» که از حیث مخرج دلالت بر صلابت و خشونت می‌کند (همان)، توانسته فضایی ملتهب و خفقان‌زا از مفهوم اسارت را به نحوی ضمنی به مخاطب منتقل کند، تا مخاطب دریابد که اشکِ اسیر از عمقِ چه فاجعه‌ای رهایی جسته و آزاد شده است، گرچه خود شخص به اسارت درآمده است.

در عبارت «حینما اقتید اسیراً» از حروف مفخّم برای به‌تصویرکشیدن لحظه‌ی اسارت استفاده شده است. واژه‌ی «اقتید» عمق شدت و قدرتی را در بردارد که کشیده‌شدن اسیر به همراه خشونت را نشان می‌دهد. در مقابل، ویژگی غافلگیری بیشتر در فعل «قفزت» نمود پیدا می‌کند تا مفهوم آزادی همراه با غافلگیرکردن آشکار شود. همچنین در این فعل بار سنگینی در حرف قاف نهفته است که شدت بیرون‌جهیدن اشک را ملموس‌تر می‌نماید. به عبارتی دیگر، به‌نظر می‌رسد استفاده از حرف قاف در واژه‌ی «اقتید» تصویر کشانده‌شدن اسیر با شدت و خشونت را در مقابل دیدگان ملموس‌تر نموده و در فعل قفزت متضمّن مفهوم رهایی جستن و آزادی همراه با غافلگیری است.

همچنین تکرار حرف راء (٦ بار) یک ضرب‌آهنگ ضربی و طنین‌واری را به متن می‌بخشد؛ این ضرب‌آهنگ در انعکاس تصویر آزادی (حُرّية)، اسارت (أَسير) و آزادگی (تَحَرَّرتُ) نقش بـارزی را ایفا کرده است؛ زیرا بـارزترین مشخصـه‌ی حـرف راء حرکـت و انعکـاس و تکـرار اسـت (عبـاس، ۲۰۰٤م: ۲۸).

با توجه به ضرب‌آهنگ طنین‌وار و متحرّک حرف راء، تکرار این حرف در فعل «تحرّرتُ» مفهوم آزادی را به شکل ملموس‌تری نشان می‌دهد؛ گویی کـه ایـن آزادی همـراه بـا پیوسـتگی و اسـتمرار است. حرف قاف نیز همانطور که پیش‌تر اشاره شد، دربردارنده‌ی شدت است. بنابراین این قطعه‌ی شعر از شدتی آغاز می‌شود که دلالت بر خشونت و خفقان است و به تـدریج بـه سـمت رخـوت و نرمی موجود در حس آزادی پیش می‌رود که از ویژگی‌های حرف خاء است: «حینما اقتید أسـیراً... ها قد تحرّرت أخیراً» (مطر، ۲۰۰۸: ۱۷۲).

حرف دیگری که فقط یک بار از آن استفاده شده، حرف سـین مـی باشـد. سـین کـه از حـروف همسی و سایشی است (عباس، ۲۰۰٤م: ٤۹)، برای گسترش و بسط بـدون اختصـاص بـه‌کـار گرفتـه می‌شود (العلايلي، ۱۹۹۸م: ۹٤)؛ از نظر حسن عباس، سین یکی از حروف صفیری است بـا صـدایی استوار و صاف که آمیخته‌ای از احساسی لمسی بین نرمی و لطافت و احساسی دیداری (بصری) از لغزش و امتداد و احساسی شنیداری (سمعی) نزدیک به صدای سوت زدن، را در خود دارد (عبـاس، ۲۰۰٤م: ۱۱۰ - ۱۱۱). به نظر می‌رسد این حرف در واژه‌ی «اسیراً» کـه نمـادی از انحبـاس مـی‌باشـد، توانسته در کنار حرف «ر» با ویژگی تکرار، به خوبی مفهوم در تنگنـابودن و در بنـدافتادن را بسـط و گسترش دهد «حینما اقتید أسیراً».

همچنین حرف ضاد در عبارت «قفزت دمعته ضـاحکة» از ایـن جهـت کـه از حـروف مفخّـم است، اشک شوق را با شدت بیشتری نشان می‌دهد. در عین حال با در نظرگرفتن مجاورت این واژه با عبارت «تحرّرت أخیراً» و خاصیت تکرار حرف راء، می‌توان از آن جاری‌شدن اشک‌ها به صورت متوالی را دریافت.

اکثر حروف در دو کلمه‌ی آغازین شعر یعنی «حینما» و «اقتید» به‌صورت مفخـم اسـت، زیـرا لحظه‌ی اسارت و خفقان در آن رخ می‌دهد، اما با رسیدن به واژه‌ی «ضاحکة» گویی شدت حـرف «ضاد» این فضای سنگین را در سرازیری انداخته و فضای حاکم بر متن از حالت اسـارت و بسـته-شدن به سوی حالتی از انبساط و خارج‌شدن از قید و بند بازمی‌گردد.

در فعل «قفزت» مخرج حرف «ق» نزدیک به حلق است و تا مخرج رها نشود، در حلق حـبس است و هیچ واژه‌ی دیگری اینگونه مفهوم آزادی را نمی‌رساند. نکتـه‌ی ظریـف دیگـر اینکـه «ق» از

انتهای گلو خارج می‌شود؛ در حالی‌که «ف» روی لب قرار می‌گیرد. شاید بتوان گفت فاصله‌ی میان دو حرف «قاف» و «فاء» حس آزادی و جهش را به شکل ملموس‌تری تداعی می‌کند.

در عبارت پایانی «تحرّرت أخیراً» حرف «ر» چهار بار تکرارشده که به نوعی بازتاب‌دهنده‌ی تجدّد و تحوّل است؛ تجدد و پیاپی‌بودن آزادی و تحول از اسارت به رهایی. همچنین کاربست سه حرف «حاء»، «همزه» و «خاء» در این عبارت که از حروف حلقی می‌باشند، باعث‌شده حالتی از فخامت و بزرگی در تصویر منعکس‌شده از این عبارت آشکار شود. نکته‌ی ظریف دیگر واردشدن حرف «الف» مدی در پایان این عبارت و پایان قصیده می‌باشد (= أخیراً) که همزمان با رساندن مفهوم رهایی و آزادی و امتداد توانسته، فضایی کاملاً همگون و هماهنگ با واژه‌ی پیشین یعنی «تحرّرت» را به وجود آورد؛ چرا که مخاطب با خواندن واژه‌ی «أخیراً» به فضایی ممتد و نامتناهی وارد می‌شود که پایانی ندارد.

سطح بلاغی

بلاغت هنر کاربرد مؤثر زبان در گفتار و نوشتار است. در بلاغت اجزای تشکیل‌دهنده‌ی جمله از شیوه‌ی خطی و معیار سر باز می‌زنند و به منظور اثرگذاری بیشتر خصوصاً از منظر زیبایی‌شناسی در طول جمله جابجا می‌شوند (رحیم‌بیگی و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۳). در این شعر، آرایه‌های بیانی چندانی به چشم نمی‌خورد؛ شاعر بدون پناه‌بردن به پیچیدگی‌های تکنیک‌های بیانی و بدون واردکردن مخاطب به دشواری‌های رمزگشایی این تصویرها که بسان پازلی نامرتب و هزارتویی پیچ در پیچ می‌ماند، در پی آن است تا مفهوم نهفته در متن را عریان و بی‌پرده بیان نماید. از جمله این آرایه‌ها می‌توان به صحنه‌ی به تصویرکشیدن رهایی اشک از چشمان اسیر اشاره کرد که در آن از آرایه‌ی "تشخیص" بهره برده شده است «قفزت دمعته ضاحکةً»؛ تا این معنی را القا کند که اسیر و هر آنچه به اسیر پیوندخورده فریاد آزادی از سر شوق سر داده است.

افزون بر این، "طِباق" یا "تضاد" موجود میان دو واژه‌ی «أَسیراً» و «تَحَرَّرتُ» به گونه‌ای نمایان شده که با وجود این که رابطه‌ای پارادوکسیکال میان اسارت و آزادی حاکم است، اما می‌توان این دو مفهوم متضاد را در کنار هم یافت. نمود این طباق در فعل «اقتید» (لحظه‌ی اسارت و سیاهی) و «تحرّرت» (لحظه‌ی آزادی و سبزی) نیز متجلّی است. به تعبیری دیگر، در این سیاق می‌توان نوعی تداخل و آمیختگی در مفهوم این دو واژه یعنی اسارت و آزادی را لمس کرد. همچنین، جناس موجود بین «أسیراً» و «أخیراً» به شکلی جلب توجه می‌کند که گویی با ایجاد این ارتباط لطیف

میان این دو واژه در ابتدا و انتهای سخن، مخاطب در نهایت به سوی آزادی نهایی و ابـدی رهنمـون می‌شود؛ به شکلی که لحظه‌ی اسارت و آزادی در مقابل هم قرار داده شده است.

شاعر همزمان از دو مقوله‌ی اسارت و آزادی صحبت به میان می‌آورد؛ اسارتی کـه بـه دنبـال آن آزادی وجود دارد. شاید بتوان چنین گفت که شـاعر بـرای بـه تصویرکشـیدن آزادی از فعـل «قفـز» بهره‌برده تا این را بیان کند که با وجود اینکه جسم اسیر در اسارت بوده، اما روحش بـه اوج آزادی و برتری رسیده؛ به نحوی شورانگیز که اشک از دیدگانش به بیرون جهیده است (قفزت دمعتـه). زیـرا اسارت و آزادی هیچ کدام به اختیار نیست و اگر آدمی در بند اسارت قرار نمی‌گرفت، طعم آزادی را نیز نمی‌چشید. اسیر به نوعی به بردگی کشیده می‌شود یعنی این اسارت به اختیار خود انسان نبوده؛ چرا که ماهیت ذاتی اسارت این است که به اختیار خود شخص نیست. از طرف دیگـر هرچنـد وی اسیرشده، اما روحش به آزادی رسیده و اشک شوقِ او ناشی از خوشحالی درونـی و روحـی روانـی است و شگفتا که اسیر به خاطر اسارت از سـر خوشـحالی اشـک شـوق مـی‌ریـزد. در ایـن تعییـر متناقض‌نما چنین مشاهده می‌شود که اسیر دستگیرشده ولی اشکش نیز آزاد گشته است. ظاهراً ایـن عکس العمل شاعر/اسیر در مواجهه با حکومت استبدادی یا دشمنی می‌باشـد کـه او را بـه اسـارت گرفته است. به هر روی اسارت باب میل هیچ انسانی نیست و به نوعی نقطه‌ی پایانی فـرد بـه‌شـمار می‌رود، همـین دلیـل باعـث‌شـده اشـک آزاد شـده و رهـا گـردد. مـی‌تـوان گفـت ایـن در عبـارت متناقض‌نما، آمیخته‌ای از نهایت ناراحتی و نهایت خوشحالی به هم پیوند زده شده اسـت. چـه بسـا این آزادی، نه آزادی خـود شـاعر بلکـه آزادی ایـدئولوژی و آرمـان‌هـای جامعـه‌ی او باشـد. آزادیِ قریب‌الوقوعی که بهای آن، در غل و زنجیرشدن دست و پای اوست.

از این‌رو در تحلیل این طباق، شاید بتوان اسـارت را دقیقـاً همـان آزادی تعبیـر کـرد؛ زیـرا هـر معلولی (آزادی روح / اشک) علتی (اسارت) دارد. و علت آزادشدن اشـک و جـاری‌شـدن آن روی صورت اسیر، چیزی جز اسارت وی نیسـت. در واقـع، خـوانش نخسـتی کـه وی قائـل اسـت: «او اسیرشده ولی اکنون از نظر روحـی و روانـی آزاد اسـت» را مـی‌تـوان یـک خـوانش روانشـناختی و خوانش دوم که می‌گوید: «اسیرشد ولی قطره‌های زلال اشکش آزاد شدند» را یک خـوانش ادبـی از این شعر به‌شمار آورد؛ از سوی دیگر می‌توان گفت که روح اسیر/شاعر آزادشده، ولـی جسـمش در اسارت است و این روحِ آزاد از طریق جاری و آزادشدن اشـک، خـود را نشـان مـی‌دهـد؛ بنـابراین حلقه‌ی مشترکی بین این خوانش‌ها وجود دارد.

از یک خوانش متفاوت مبتنی بر نگرگاه جامعه‌شناختی نیز می‌توان چنـین اسـتنتاج نمـود کـه از منظر بیشتر انسان‌ها اسـارت و در بنـدبودن ناخوشـایند اسـت، ولـی اکنـون کـه او (شـاعر/ اسـیر)

اسیرشده، احساس خوشایندی دارد و این اشک نشان‌گر حال خوب اوست؛ چون تن به اسارت داده اما حاضرنشده در مقابل شرایط ظالمانه و خفقان اجتماعی موجود سر تسلیم فرود آورد. وی تسلیم زورگویی‌نشده، زیرا در تسلیم‌شدن، اسارت بزرگتری نهفته است و اکنون کـه زیـر بـار سـتم نرفتـه و روحش آزاد شده است، اشک شوق می‌ریزد. زیـرا وظیفـه‌ی انسـانی خـود را انجـام‌داده و شـادمان است. در این خوانش سیاسی-جامعه‌شناختی از متن، اسـارت و آزادی روح هـر دو در یـک راسـتا هستند و نه در مقابل هم؛ چرا که اسیر مشتاقانه به اسارت درآمده تا آزاده باشد. از این‌رو چنانچـه از زاویه‌ی سیاسی و اجتماعی به این عبارت نگریسته شود، شاید بتـوان اسیر/شـاعر را نمـادی از یـک جامعه دانست که گرفتار اسارت شده اسـت و گمـان مـی‌کنـد قـرار اسـت انقلابـی رخ دهـد تـا از سیطره‌ی خفقان و ستم رها شود، لذا خشنود است و اشک شوقش آزاد می شود.

عبارت دیگری که در تحلیل بلاغی مـتن مـی‌تـوان بـه آن اشـاره کـرد، عبـارت «قفـزت دمعتـه ضاحكةً» است. فعل «قفز» در معانی «وَثَبَ و طَفَرَ» به‌کار رفته کـه بـه معنـی جهیـدن و جسـتن و خیزبرداشتن و پریدن است (قیم، ۱۳۹۱: ٦٥٣). در معنای این کلمـه در فرهنـگ لسـان العـرب آمـده است: «قفز : قفز يقفز قفزا: وثب . ويقال : جاءت الخيل تعدو القفـزى مـن القفـز. ويقـال للخيـل السراع التي تثب في عدوها : قافزة وقوافز»[۱۳] (ابن منظور، ١٤١٤ هـ: ١٦٠). ایـن کلمـه در المنجـد بـه تعبیری متفاوت تعریف شده است: «قَفَزَ: ـِ قَفزاً وَقَفَزاناً: وَثَـبَ مُرتَفِعـاً عَـنِ الأَرضِ إظهـاراً للمَـرَحِ وَتَعبيراً عَنِ السَّعادَة»[۱٤] (معلوف ، ١٩٩٤م، ١١٧٤-١١٧٥).

ترکیب دقیق دیگری که در شعر به‌کار رفته، عبارت «دمعته ضـاحكة» مـی‌باشـد کـه بـه‌شـکلی متناقض‌نما به کار رفته است. علاوه بر ایـن در ایـن عبـارت از تکنیـک اسـتعاره‌ی مکنیـه نیـز بهـره گرفته‌شده که متضمن جان‌بخشی می‌باشد؛ به‌گونه‌ای که اشک به انسانی تشبیه‌شده کـه مـی‌خنـدد. البته پیش از این ترکیب، فعل «قفزت» نیز در بردارنده‌ی مفهوم جان‌بخشی است که شاعر با ظرافت تمام از دو عامل که یکی فعل «قفزت» و دیگری اسم فاعل «ضاحكة» می‌باشد، برای بیـان تصـویر آزادی و رهایی، از صنعت استعاره بهره گرفته است. همچنین، قرارگرفتن کلمه دمعه -کـه در حالـت عادی نشانگر افسوس، حسرت و درتنگنا بودن است- در میـان دو کلمـه‌ی «قفـزت» و «ضـاحكة» تصویر این تنگنایی و شور درونی را به زیبایی تمام بازتاب داده است.

شاعر مفهوم آزادی و خوشایندی روحی را در قالب اشکی جان‌دار که لبخند می‌زند، به تصـویر کشیده است، اما نه به شکلی ساده و متداول؛ کـه ایـن بـه‌کـارگیری نیازمنـد بهـره‌گیـری از مهـارت آشنایی‌زدایی است. در واقع اشک به انسانی تشبیه شده که قـدرت آزاده و یـا اسـیربودن را دارد. بـه تعبیر دیگر، چنان‌که مشاهده می‌شود، اسیر وقتی که به اسارت گرفته مـی‌شـود، اشـکش بـه بیـرون

می‌جهد و این اشک هم حس خندیدن دارد هم می‌تواند سخن بگوید. از گذر این جان‌بخشی چند ویژگی احساسی و روحی انسان آزاده که حس خوشایندگی و رهاشدن از انحِباس درونی است، به مخاطب انتقال داده می‌شود. از نگرگاه نمادین نیز می‌توان واژه‌ی «دمع» را نماد روح و روان اسیر دانست که به آرامش رسیده است. اغلبِ این تعابیر متضمن فن آشنایی‌زدایی است، زیرا پیام به‌جای اینکه از گذر روش‌های متداول زبانی و کلیشه‌ای به مخاطب رسانده شود، با بهره‌گیری از چند آرایه‌ی ادبی از حالت متعارف خود خارج شده است.

آشنایی‌زدایی و درون‌مایه

با توجه به جنبه‌های آشنایی‌زدایی نمود یافته در تحلیل‌های فوق، به نظر می‌رسد مفهوم آزادی به شکلی به‌تصویر کشیده شده است که نشان می‌دهد در عمق اسارت و دربند بودن نیز می‌توان آزادانه زیست و این آزادی چیزی نیست که تنها در رهایی جسم انسان از غُل و زنجیر تعریف شود؛ بلکه باوری است که در نهاد انسان آزادی‌خواه متبلور یافته و به سایر اعضای کالبدش نیز تسرّی می‌یابد؛ به‌شکلی که حتی بدیهی‌ترین عواطف انسانیِ نشأت‌یافته از غم و اندوه و تشویش خاطر و آشفتگی روان نیز مفهومی مغایر از آنچه در باور عوام است به خود می‌گیرد. این مفهوم در تصویرسازی نمادین همانند اشک رهایافته از بند زندانِ پلک خود را نشان می‌دهد؛ گویی سرنوشت تمام آزادی‌خواهانِ در بندشده، رهایی است؛ رهایی از اسارت مادی و اسارت معنوی. از این‌رو آشنایی‌زدایی از معنای متعارف آزادی در درونمایه‌ی شعر خودنمایی می‌کند، زیرا شاعر مفهوم آزادی را به صورتی خیال‌انگیز به تصویر کشیده تا نشان دهد که احساس آزادی در عمق اسارت نیز ممکن است.

نتیجه‌گیری

شاعر در نمایان ساختن فضای حاکم بر متن، از دو چشم‌انداز مختلف بهره‌مند شده است؛ در زاویه‌ی دید نخست که مبتنی بر یک نگاه بیرونی است، صحنه‌ای تاریک از لحظه‌ی دستگیری و به‌پیش‌رانده‌شدن یک اسیر در مقابل دیدگان مخاطب به تصویر کشیده شده است. از ظاهر این فضای خفقان‌زا چنین به نظر می‌رسد که اشک جاری‌شده از چشمان اسیر، هر بیننده‌ای که از بیرون به وی نگاه می‌کند را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اما از طرف مقابل، با به‌تصویرکشیدن حال و هوای روحی اسیر از یک نگرگاه درونی و روانشناختی، فضای متن به حالتی از گشایش و خوشایندی متمایل می‌شود؛ زیرا در این زاویه‌ی دید، اسارت عین آزادی در نظر گرفته‌شده است. بنابراین

نخستین نمود آشنایی‌زدایی در این شعر در بخش درون‌مایه متجلّی است؛ بدین شکل که شاعر مفهوم آزادی را به صورت نامتعارف به‌تصویرکشیده تا این مفهوم را به مخاطب القا کند که در عمق اسارت می‌توان آزادانه زیست. شاعر با کاربست هدفمند برخی از واژگان زبان شعر، خود را برجسته کرده است؛ از جمله می‌توان به استفاده از فعل «اقتید» اشاره کرد که همزمان به چند مدلول از جمله سوق دادن عوامل اسارت به فضایی خشن، مجهول و ناشناخته دلالت دارد و برحسب مقیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ی زبانِ هنجار واژه‌ی متناسبی آفریده است.

در حیطه‌ی صرفی با به‌کارگیری از فعل‌های دارای بار معنایی خاص از جمله «اقتید»، «قفزت» و «تحرّرتُ» و با چینش لطیف و هدفمند واژگان در کنار یکدیگر و همنشینی آن با حروف تأکیدی در سطح نحوی، بر شدت میزان آشنایی‌زدایی متن شعر افزوده شده است. همچنین در راستای القای حس خشونت، خفقان و ناخوشایندی اسارت و حس خوشایندی و استمرار آزادی، در هریک از واژگان، حروفی به‌کار گرفته شده است که از نظر آوایی متناسب با بافت زبانی متن هستند.

از نگرگاه آشنایی‌زدایی در سطح بلاغی نیز میان لحظه به اسارت گرفته‌شدن آغازین و لحظه‌ی آزادشدن در پایان شعر طباق لطیفی وجود دارد. همچنین آرایه‌های بلاغی به‌کار رفته در شعر ازجمله جان‌بخشی به اشکی که در هنگام بیرون جهیدن از چشم می‌خندد، به ایجاد تصویرسازی نامتعارف از مفهوم اسارت و آزادی کمک کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Linguistic Context
۲. Function
۳. De familiarization
٤. Sokolowski Viktor
٥. Jackobson, Raman
٦. Tynyanov
۷. Mukarvosky, Jan
۸. Foregrounding

۹. «آزادی»...هنگامی که او را به عنوان یک اسیر به پیش می‌راندند، یک قطره اشکش با خنده به بیرون جهید (و گفت): هان، بالاخره آزاد شدم!

۱۰. ترجمه: قود: متضاد سوق است، قود به معنی رهنمون کردن و کشیدن ستور از جلو است و سوق به معنی هل دادن از پشت است. بنابراین قود از پیش رو و سوق از پشت رو است. قاد الفرس یعنی اسب را پشت سر خود کشید.

۱۱. ترجمه: قود: رئیس شد، به ریاست یا فرماندهی دست یافت، بر گروهی چیره شده و یا مسئول انجام کاری شده بود، قاد حِصاناً یعنی در حالی که جلوی اسب راه می رفت افسارش را در دست گرفته بود.

۱۲. ترجمه: الحُر با ضمه به معنای آزاد: متضاد عبد یا برده است و جمعش احرار می‌باشد. حرّة: زن آزاده در مقابل أمة (کنیز) قرار می‌گیرد. حرّره: او را آزاد کرد؛ المحرّر: کسی که برده را آزاد می‌کند. تحرّر: آزاد و رها شد. تحرّر العبد: بنده آزاد و مستقل شد و از سیطره یا قیمومیت یا بردگی رها گشت.

۱۳. ترجمه: قفز: پرید. همچنین گفته می‌شود: اسب آمد با حالتی که همراه با دویدن می‌پرید. اسب-های چابک که در هنگام دویدن جهش دارند قافزه گفته می‌شود.

۱٤. ترجمه: قَفَزَ: به منظور آشکار نمودن خوشحالی و بیان شادی از روی زمین پرید.

منابع ومآخذ

ابن منظور، محمد بن مکرم، (١٤١٤ق)، **لسان العرب**، ط ۳، بیروت: دار صادر.

احمدی، بابک، (١٣٨٦)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

أولمان، ستیفن، (د.ت)، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: کمال بشر، القاهرة: مكتبة الشباب.

البركاوي، عبدالفتاح عبدالعليم، (١٩٩١م)، **دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث**، مصر: جامعة الأزهر.

پالمر، فرانک، (١٣٨٧)، **معنی‌شناسی**، ترجمه: کورش صفوی، تهران: چاپ پنگوئن.

توردوف، زوتان (١٣٨٥). **نظریه ادبی (متن‌هایی از فرمالیست های روس)**، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: انتشارات اختران.

رحیم‌بیگی، ساناز، براتی، محمود و هاشمی، مرتضی، (١٣٩٥)، «تحلیل سطح بلاغی و ایدئولوژیک زبان در رمان-های پسامدرن ایرانی»، **نقد ادبی**، شماره ۳۳: ١٥١-١٧٦.

رشیدیان، عبدالکریم، (١٣٩٣)، **فرهنگ پسامدرن**، تهران: نشر نی.

شایگان‌فر، حمیدرضا، (١٣٨٤)، **نقد ادبی**، تهران : انتشارات دستان.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (١٣٧٣)، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.

_____، (١٣٩١)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس، (١٣٨٣)، **نقد ادبی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

صفوی، کوروش، (١٣٧٩)، درآمدی بر معناشناسی، تهران: سوره مهر.

_____، (١٣٨٣)، **از زبانشناسی به ادبیات**، جلد اول (نظم)، تهران: سورة مهر.

الطلحي، ردة الله بن ردة بن ضيف‌الله، (١٤٢٤ق)، **دلالة السياق**، جامعة أم القرى.

عباس، حسن (٢٠٠٤م)، **خصائص الحروف العربيه ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العلايلي، عبدالله، (١٩٨٨م)، **تهذيب المقدمه اللغوية**، بيروت: دار السؤال.

علوی مقدم، مهیار، (١٣٧٧)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)**، تهران: سمت.

علي عبدالساده، رغد، (۲۰۱۸م)، «**اسم الفاعل دراسة دلالية**»، الإشراف: د.أصيل محمد كاظم، كلية التربية قسم اللغة العربية: جامعة القادسية.

غنيم، كمال احمد، (۱۹۹۸م)، **عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر**، القـاهرة: مكتبـة مدبولي.

قیم، عبدالنبی، (۱۳۹۱)، **فرهنگ معاصر میانه عربی - فارسی**، چاپ ۳، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

کنوش، عواطف، (۲۰۰۷)، **الدلالة السياقية عند اللغويين**، بیروت: دارالجیل.

المالقی، ؟ (لاتا)، **رصف المعانی فی شرح حروف المعانی**. تحقیق: احمد محمد الخراط، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.

محسنی، احمد، (۱۳۸۲)، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

محمد صالح، عبدالرحیم حبیب اللّه (۲۰۰۹ م)، أحرف التنبيه فی القرآن الكريم، پایان نامه کارشناسی ارشد، الإشراف: د. حسن انبعوف احمد، الجامعة الإسلامية: أم درمان.

مطر، احمد، (۲۰۰۸م)، **الاعمال الشعريه الكاملة**، لندن: دار المحبين.

معلوف، لويس، (۱۹۹٤م)، المنجد في اللغة، بيروت: دار المشرق.

میرصادقی، جمال، (۱۳۹۱)، **راهنمای داستان‌نویسی**، تهران: سخن.

واقف‌زاده، شمسی و داوود جهانوند (۱۳۹۷)، «بررسی ژرف ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ احمد مطر»، **دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی**، ش ۱۷: صص ۱۲۹-۱۰۷.

وهبه، مجدی ،المهندس، الكامل، (۱۹۷٤)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والاداب**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان.

Chomsky, Noam (۱۹٦٥). Aspects of the theory of syntax, Cambridge: M.I.T Press.

Cornard, Kleines, Worterbuch, (۱۹۷۸), Sprachwissenschftlicher Termini, Liepzig.

ملامح الانزياح في أنشودة «الحرية» لأحمد مطر على أساس نظرية دلالة السياق

ساجد زارع[*1]

محمدمهدي سمتي[2]

المُلَخَّص

لقد حظي مصطلح الانزياح بعد أن طرحه شكولوفسكي باهتمام كثيرين من أتباع مدرسة النقد الشكلاني. إذ تعتبر الشكلانية منهجاً حديثاً في النقد الأدبي والتي تبحث في القيمة الأدبية للعمل الأدبي وجوانب الانزياح المتمثل فيه من خلال التركيز على النص وعدم الاعتناء بما يجري في خارجه إلى حد كبير نحو شخصية المؤلف والقضايا الاجتماعية والأحداث التاريخية التي تحيط بالمؤلف بحيث تعمد الشكلانية إلى الكشف عن مدى انسجام النصوص وأدبيّتها. انطلاقاً من هذا، ظهرت نظرية دلالة السياق اللغوي متمثلةً في نزوعها إلى تحليل نص العمل الأدبي من خلال تحليل سياق النص والعناصر المكوّنة له في مستويات مختلفة منها المفرداتي، والصرفي-النحوي والبلاغي والإيقاعي. على هذا الأساس، تتناول هذه الدراسة المرتكزة على المنهج الوصفي-التحليلي تجليات ملامح الانزياح في مقطوعة «الحرّية» لأحمد مطر من حيث المضمون والعناصر اللغوية على أساس نظرية دلالة السياق. تدلّ النتائج أنّ الحرية ومواجهتها لمفهوم الإسارة في هذه المقطوعة الشعرية تتمثّل على نحو غير مألوف، إذ تتمثّل صورة مظلمة عن لحظة القبض على الأسير قسراً. وفي الوقت نفسه، تتمثّل الحالة المعنوية الغامرة في أجواء مبتهجة أمام أعين المتلقي. فتمّ اختيار الكلمات نحو «اقتيد، قفزت، تحرّرتُ» بشكل هادف وترتيب العبارات وتوظيف الأصوات على نحو تتجلّى فيه ملامح الانزياح وهو في اتجاه مساير لسياق النص.

الكلمات الدليلية: الانزياح الأدبي، دلالة السياق، أحمد مطر، الحرية.

---

[1]- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد

[2]- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد