Journal of Research in Narrative Literature
https://rp.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Res. article

Journal of Research in Narrative Literature, Razi University
Vol. 10, Issue 2, Summer 2021, 99-122.

Defamiliarization in the Works of Abbas Nalbandian

Yousef Mohammadnezhad Alizaminin[*1]
Assistant Professor, Department of Literary Research, Institute of Language and Literature, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran
Ashkan Jafarei[2]
Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Institute of Language and Literature, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

Received: 02/10/2021 **Accepted:** 03/16/2021

Abstract
Abbas Nalbandian, as a formalist pioneer author had a great influence on the contemporary theatre in Iran. His main concern in his playwrights and literary works was form. Defamiliarization is one of the most important issues which was greatly emphasized by formalists, especially, Shklovsky. This eminent property of Formalism is observed in the works of Nalbandian prominently. Nevertheless, in few studies of his works, content has been considered more than form. So, in this article, it is tried to study and analyze the different dimensions of defamiliarization in the works of Abbas Nalbandian with emphasis on the lexical, semantic, written, stylistic, temporal, and syntactic deviations while the paratextual defamiliarization has been accounted, too. Therefore, this research aims to explain that how defamiliarization and deviation had appeared in the works of Nalbandian? What types of deviation have had a higher frequency in these works? and what are their grounds and causes? Is the deviation frequency in paratextuality a determinant factor as well as the other six mentioned dimensions? The results of the research indicate that the written deviation (according to author's deliberate misspelling) has a high frequency in the studied works. Regarded the semantic deviation, contrast and repetition are greatly emphasized. Moreover, author's deviational approach toward the components of paratextuality is so prominent that they should not be neglected seemingly.

Keywords: Nalbandian, Defamiliarization, Deviation, Paratextuality.

1. **Corresponding Author's Email:** mnezhad.y@gmail.com
2. **Email:** ashkan.jafaree@gmail.com

شاپـــای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ دهم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۰، صص ۹۹-۱۲۲.

آشنایی‌زدایی در آثار عباس نعلبندیان

یوسف محمدنژاد عالی زمینی[*1]
استادیار گروه پژوهش‌های ادبی پژوهشکده زبان و ادبیّات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
اشکان جعفری[2]
دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۲ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۱۲/۲۶

چکیده

عباس نعلبندیان به‌عنوان مؤلّفی فرم‌گرا و پیشرو تأثیر بسیاری بر تئاتر و نمایش معاصر ایران گذارد؛ دغدغهٔ او هم در نمایش‌نامه‌ها و هم در آثار غیر نمایشی‌اش «فرم» بوده است. آشنایی‌زدایی از نکات بسیار مهمّی است که فرمالیست‌ها، به‌ویژه شکلوفسکی، بر آن تأکید می‌کردند. این ویژگی ممتاز فرم‌گرایی به‌صورت برجسته در آثار نعلبندیان نیز دیده می‌شود. باوجود این، در معدود پژوهش‌هایی که تاکنون راجع به او انجام گرفته، بیش از فرم به محتوای آثارش توجّه شده است. از این رو در نوشتار پیش رو کوشش شده تا ابعاد مختلف آشنایی‌زدایی در آثار عباس نعلبندیان با تأکید بر هنجارگریزی‌های واژگانی، معنایی، نوشتاری، سبکی، زمانی و نحوی بررسی و تحلیل شود و ضمن آن به آشنایی‌زدایی در وجوه پیرامتنی این آثار نیز توجّه شود. هدف از پژوهش حاضر پاسخ‌دادن به این پرسش‌هاست که هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در آثار عباس نعلبندیان چگونه صورت گرفته است؟ کدام نوع از انواع هنجارگریزی‌ها در آثار او بسامد بیشتری دارد و دلایل و زمینه‌های آن کدام است؟ آیا بسامد هنجارگریزی در وجوه پیرامتنی به‌اندازهٔ وجوه شش‌گانهٔ مذکور در خوانش آثار او تعیین‌کننده است؟ نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ آن است که بسامد هنجارگریزی نوشتاری (با توجّه به غلط‌نویسی تعمّدی مؤلّف) در آثار مورد بررسی بسیار بالاست. درزمینهٔ هنجارگریزی معنایی نیز تکیه بر تضاد و تکرار بسیار زیاد است؛ همچنین رویکرد هنجارگریزانهٔ نویسنده در اجزای پیرامتنی آثارش چنان پررنگ است که به‌نظر می‌رسد در خوانش این آثار نمی‌توان آن را نادیده گرفت.

کلیدواژه‌ها: نعلبندیان، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، پیرامتنیت.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mnezhad.y@gmail.com
۲. رایانامه: ashkan.jafaree@gmail.com

۱. مقدّمه

عباس نعلبندیان در سال ۱۳۲۸ در تهران متولّد شد. در نوزده‌سالگی با نگارش «پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگ‌واره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی» جایزهٔ دوم جشن هنر شیراز را کسب کرد و در کارگاه نمایش مشغول شد. نمایش‌نامه‌های «سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم»، «قصّهٔ غریبِ سفرِ شادِ شینِ شادِ»، «اگر فاوست یک‌کم معرفت به‌خرج داده بود ...»، «ناگهان»، «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ: یک پنج‌گانه»، «هرامسا ۷۰۵ ۷۰۹»، «داود اوریا»، نمایش‌نامهٔ منتشرنشدهٔ «پوف، یک شادی‌نامهٔ کوتاه»، مجموعه‌داستان «ص ص م از مرگ تا مرگ» و رمان «وصال در وادی هفتم: یک غزل غمناک» و همچنین ترجمه‌های سه قطعه از پیتر هانتکه، «پرومتئوس در بند» آیسخولوس و «طلب‌کارها»ی آگوست استریندبرگ، آثار بعدی اوست که همگی تا پیش از سی‌سالگی نوشته شده است. همین نکته می‌تواند توجیهی بر چشم‌بستن بر برخی ضعف‌های آثارش و توجّه بیشتر به فرم مدرن این آثار باشد.

نعلبندیان را می‌توان نویسنده‌ای فرمالیست دانست؛ زیرا فرم در آثارش اهمّیت ویژه‌ای دارد تا جایی که شاید بتوان گفت او محتوا را تا حدّ زیادی فدای فرم کرده است. او در زمانه‌ای می‌زیست که فرمالیسم نه‌تنها مطرود بود، بلکه نوعی دشنام به‌شمار می‌آمد. باوجود این‌ها با دیدگاهی آوانگارد دست به تجاربی در عرصهٔ فرم زد که هنوز هم جسارت تکرار آن در بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی وجود ندارد. «چرمشیر به‌درستی گفته است که «او پیشنهادی به تاتر ما ارائه نکرد. جنس جدیدی از تاتر را به ما عرضه نکرده است؛ بلکه یک نوع کاربرد جدید تاتر را به ما پیشنهاد می‌کند.» رادیکالیسم نعلبندیان، در جهت تلاشی تعاریف پیشین بود و از همین رو هیاهو برمی‌انگیخت» (رضایی‌راد، ۱۳۸۲: ۳۷). عباس نعلبندیان علاقهٔ عجیبی به آشنایی‌زدایی در تمام جنبه‌های آثارش داشت؛ از اسامی شخصیّت‌ها گرفته تا عناوین فصل‌ها و یا حتّی شکل املایی واژه‌ها. با علاقهٔ بی‌حدّی که نعلبندیان به هنجارگریزی داشت، مثال‌های بسیار جالب و بدیعی از آشنایی‌زدایی و انواع هنجارگریزی را می‌توان در آثار او یافت.

لیچ[1] در کتاب *A Linguistic Guide to English Poetry* هشت نوع هنجارگریزی (واژگانی، معنایی، نوشتاری، سبکی، زمانی، نحوی، آوایی و گویشی) را معرّفی می‌کند، امّا کوروش صفوی با ذکر دلایلی سه نوع آخر را فاقد ارزش هنری می‌داند. در نوشتار پیش رو سعی بر آن است تا با توجّه به این نکته، ابعاد مختلف این هنجارگریزی‌ها بررسی و تحلیل شود.

1. Leech

۱-۱. تعریف موضوع

مفهوم آشنایی‌زدایی[1] با نظریات فرمالیست‌های روسی پیوند خورده است. آشنایی‌زدایی‌را نخستین‌بار ویکتور شکلوفسکی در مقالهٔ معروفش با عنوان «هنر به‌مثابهٔ شگرد (ابزار)» به‌کار برد. آشنایی‌زدایی در کلام شکلوفسکی، معنایی بسیار عمیق دارد و مفهومی گسترده‌تر از معنی ظاهری کلمه را شامل می‌شود. «معنای دوم «آشنایی‌زدایی» در آثار شکلوفسکی معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را دربر می‌گیرد که مؤلّف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند.» نویسنده به‌جای مفاهیم آشنا، واژگان، شیوهٔ بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به‌کار می‌گیرد» (احمدی، ۱۳۹۵: ۴۷). این اصطلاح بعدها در کلامِ دیگر منتقدان مرتبط با مکتب فرمالیسم، دقیق‌تر تعریف شد و کاربرد ویژه‌تری یافت.

صورت‌گرایان چک دو فرایند خودکاری و برجسته‌سازی زبان را از یکدیگر بازمی‌شناختند. به تعبیر هاورانک «برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و درمقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد.» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۳۹) فرمالیست‌ها پایه و اساس شعر را نه در مفهوم و محتوا، بلکه در شکل آن می‌دانستند و بیان این دیدگاه پس از قرن‌ها تأکید بر محتوای اثر، اقدامی انقلابی بود که رابطهٔ انسان را با ادبیّات و حتّی با زبان، از نو تعریف کرد. «بنیان کار هنر در شکل است و نه در درون‌مایه‌ها. هنر گریز از زبان آشناست و دست‌یابی به لذّت بیگانگی. شعر هیچ نیست مگر کاربرد نامتعارف زبان ... در شعر، زبان آشنا درهم می‌شکند. اینجا زبان به هدف تبدیل می‌شود. شاید بهتر باشد که بگوییم زبان در شعر فقط مادّهٔ تشکیل‌دهنده و سازنده نیست، بلکه مبارزه‌طلب است و شعر را به جنگ با خود می‌خواند. باید گفت که هنر مدرن، این راز را پیش از نظریه‌پردازان بزرگ فرمالیست کشف کرده بود. اثر هنری مدرن ناآشناترین چیزهاست» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹)

بیشتر آنچه در منابع مختلف درزمینهٔ آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی بیان شده، مربوط به شعر است؛ امّا به‌طور واضح و مشخّص، آشنایی‌زدایی در نثر نیز اهمّیت فراوانی دارد. شاید تأکید شکلوفسکی بر اصطلاح «تصویر شعری» در کنار شعر (در همان مقالهٔ معروف) ریشه در نگاه ویژهٔ او به رمان و داستان نیز داشته باشد. «رمان و داستان در ظاهر و نه‌فقط در ظاهر که طبیعتش این است که بیشتر از شعر اطّلاع‌رسان است و زبان روزمرّه را بیشتر به‌کار می‌گیرد و در ضمن با عناصر غیر کلامی، چون طرح، شخصیّت‌پردازی و از این قبیل سروکار دارد؛ ولی در رمان نیز از همان زبان محاوره آشنایی‌زدایی صورت

1. defamiliarization

می‌گیرد، امّا به نحوی متفاوت... [شکلوفسکی می‌گوید که] تولستوی هنگام بیان یک پدیده یا واقعه، آن را طوری توصیف می‌کند که گویی با آن برای اوّلین‌بار مواجه می‌شود.» (نفیسی، ۱۳۶۷: ۳۶-۳۷)

لیچ که معتقد بود «برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلّی خواهد یافت» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۴۶) انواع مختلف هنجارگریزی را این‌گونه دسته‌بندی کرده است(۱): هنجارگریزی واژگانی[۱]، هنجارگریزی نحوی[۲]، هنجارگریزی آوایی[۳]، هنجارگریزی نوشتاری[۴]، هنجارگریزی معنایی[۵]، هنجارگریزی سبکی[۶]، هنجارگریزی زمانی[۷].

۱-۲. ضرورت، اهمّیت و هدف

کارکرد آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در آثار خلاقهٔ ادبی، لذّت‌افزایی و تأثیرگذاری بیشتر است. چنان‌که مخاطب تحت تأثیر شگردهای غیر معمول زبانیِ صاحب اثر دچار اعجاب می‌شود و لذّت بیشتری تجربه می‌کند. غالباً آشنایی‌زدایی در تحلیل شعر مورد توجّه است. باوجود این چنان‌که گفته شد، این موضوع در رمان نیز در سطحی متفاوت مطرح و قابل بررسی است. رمان و داستان بیش از شعر اطّلاع‌رسان است و زبان روزمرّه را بیشتر به‌کار می‌گیرد، با این حال در رمان و دیگر آثار منثور ادبی نیز از همان زبان محاوره و روزمرّه آشنایی‌زدایی می‌شود و نویسنده گاه هنگام بیان یک پدیده یا واقعه آن را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که گویا برای نخستین‌بار با آن روبه‌رو می‌شود؛ بنابراین در بررسی هنجارگریزی در نثر نیز هدف، تحلیل شگردهای زبانی مؤلّف به‌منظور تقویت قدرت انتقال مفهوم مورد نظر، اعجاب‌انگیزی و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است. در نوشتار پیش رو نیز هدف نویسندگان تحلیل زبانی آثار عباس نعلبندیان با تأکید بر انواع هنجارگریزی‌های زبانی است که گاه تا مرز «زبان‌پریشی» نیز پیش رفته است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- آشنایی‌زدایی در آثار عباس نعلبندیان دارای چه ویژگی‌های مهمّی است؟
- کدام نوع از انواع هنجارگریزی در این آثار کاربرد بیشتری دارد؟
- دلایل و پیامدهای عمدهٔ این هنجارگریزی‌ها در آثار او کدام است؟

1. Lexical Deviation
2. Gramatical Deviation
3. Phonological Deviation
4. Graphological Deviation
5. Semantic Deviation
6. Deviation of Register
7. Deviation of Historical Period

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

عباس نعلبندیان شاید به‌دلیل شرایط ویژهٔ زندگی‌اش، عدم فعّالیت در سال‌های پایانی زندگی و شکل خاصّ آثارش به‌اندازهٔ دیگر نمایش‌نامه‌نویسان مورد توجّه پژوهشگران قرار نگرفته است. منصور خلج در کتاب *نمایش‌نامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی* و مریم موحدیان در کتاب *نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایران (دههٔ چهل)* صفحات کوتاهی را به زندگی‌نامهٔ او اختصاص داده‌اند. جواد عاطفه و عاطفه پاکباز با نگارش کتاب *عباس نعلبندیان دیگران* عملاً نخستین کتاب مستقل راجع به نعلبندیان را منتشر کردند.

پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد بردیا شعبانی‌نژاد کیسمی (۱۳۹۸) با عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی آثار عباس نعلبندیان با تمرکز بر آرای نورمن کلاف» (که در آن سه نمایش‌نامهٔ «پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگ‌واره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی»، «سندلی کنار پنجره بگذاریم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم» و «ناگهان» بررسی قرار شده است. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد مینا حسین‌نژاد قندی (۱۳۹۱) با عنوان «بینامتنیت در آثار نمایشی و داستانی عباس نعلبندیان». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد محمد ثقفی (۱۳۹۷) با عنوان «بررسی مفهوم مرگ در آثار نمایشی عباس نعلبندیان با تکیه بر نظریهٔ پدیدارشناسی تفسیر مارتین هایدگر» و پایان‌نامهٔ رضا قلی‌پور (۱۳۹۷) با عنوان «بررسی مالیخولیا در آثار نمایشی عباس نعلبندیان براساس آرای ژولیا کریستوا» و چند پایان‌نامهٔ دیگر ازجمله پژوهش‌هایی هستند که پیرامون آثار او انجام شده است؛ امّا نه هیچ پژوهش مستقلی در موضوع آشنایی‌زدایی در آثار وی انجام شده و نه در هیچ‌یک از آثار یادشده به آشنایی‌زدایی پرداخته شده است. در همین معدود پژوهش‌ها هم بیشتر به محتوای آثارش پرداخته شده است نه فرم آن‌ها؛ اتّفاقی که در برخورد با نویسنده‌ای فرمالیست عجیب و قابل تأمّل است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش حاضر به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده و داده‌های آن نیز با مطالعهٔ کتابخانه‌ای فراهم آمده است. آشنایی‌زادیی، به‌مثابهٔ یکی از مفاهیم پرکاربرد صورت‌گرایان روسی که نخستین‌بار ویکتور شکلوفسکی مطرح کرده است، چارچوب مفهومی مورد استفاده در نوشتار پیش رو برای صورت‌بندی و تحلیل موضوعی داده‌ها بوده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. هنجارگریزی واژگانی

در این نوع هنجارگریزی شاعر و نویسنده «برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت‌واژهٔ زبان هنجار،

واژه‌ای جدید می‌آفریند و به‌کار می‌بندد» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۵۳)؛ البتّه لیچ این نوع واژه‌سازی را در انحصار هنرمندان نمی‌داند و تأکید می‌کند که دانشمندان، روزنامه‌نگاران و حتّی گویشوران معمولی زبان برحسب نیاز می‌توانند دست به ساخت واژگان جدید بزنند. واضح است که شکل این کاربرد در زبان ادبی با حیطه‌های دیگر کاملاً متفاوت است. به‌طبع این عمل به‌معنای ساخت بی‌رویهٔ واژگان بی‌قاعده نیست، بلکه از قاعده‌ای بزرگ‌تر و کلّی‌تر پیروی می‌کند. وی دو تابع "Affiction" (اضافه‌کردن پیشوند و پسوند به یک واژه) و "Compuoding" (اتّصال دو یا چند واژه) را به‌عنوان حالات معمول واژه‌سازی در انگلیسی تعریف می‌کند (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۲-۴۳). به‌نظر می‌رسد الگوی واژه‌سازی در فارسی هم عموماً از این دو حالت خارج نیست. در زبان نعلبندیان کمتر با ساخت‌واژه‌های جدید روبه‌رو هستیم، ولی نمونه‌های زیر را می‌توان ذکر کرد:

- «خورشید، این شاهد بی‌رحم و توان‌گیر.» (نعلبندیان، ۱۳۵۴: ۹۵[۲]).
- «به مرد پروقار و احدالعین با سر خوشامد می‌گفت.» (همان، ۱۳۴۹ ب: ۳۷).
- «آیا این بیداری پرهول ترس‌باری است که باید به خابی بی‌انتها بگرایید؟» (همان، ۱۳۵۶ ب: ۵۱)
- «نگرگاه یک، از سمت راست وارد صحنه می‌شود و صحنه را می‌پوشاند.» (همان، منتشرنشده: ۳۴)
- «زن‌ها که در فغنند[۳]» (همان، ۱۳۵۴: ۷).
- «همهٔ گفت‌وگوی این نگرگاه[۴] آرام و سنگین است» (همان، منتشرنشده: ۶۰)
- «گور بابای ... هرچه سندنویس و سندکش و سیاست‌مدار است» (همان، ۱۳۵۱: ۷۴)

۲-۱-۱. اسامی شخصیّت‌ها

در آثار نعلبندیان کمتر به اسمی عادی برمی‌خوریم. در انتخاب نام شخصیّت‌ها نیز مثل هرجایی که توانسته و به‌نظرش رسیده، غیر متعارف عمل کرده است. در پاره‌ای موارد برای انتخاب این نام‌های نامتعارف، دلایل خاصّی به ذهن می‌رسد. ضمن اینکه بسیاری از شخصیّت‌ها (به‌ویژه در نمایش‌نامه‌ها) بدون آنکه نام معلومی داشته باشند، به صفت‌های نامعمول خوانده می‌شوند.

۲-۱-۱-۱. *پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگ‌واره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی*

آخشیگ، خَشاگی، خُگاشی، شِیگاخ، گِیشاخ، یَخشاگ، یشاخگ و یِگُشخا نام هشت تن از شخصیّت‌های این نمایش‌نامه است. به‌نظر می‌رسد افزون بر تکرار حروف هر اسم در اسم دیگر، نویسنده تعمّدی در به‌کاربردن اسامی با تنافر حروف هم داشته است که قدما آن را از عیوب فصاحت می‌دانستند تا به این ترتیب با زیر پاگذاشتن یکی از اصول بدیع سنّتی، بازهم گامی در راستای آشنایی‌زدایی برداشته

باشد. «آدم‌های نمایش همگی اسامی غریبی دارند. همهٔ این اسامی از درهم‌ریختگی حروف واژهٔ «آخشیگ» به‌معنای ضد و عنصر اساسی حیات ساخته شده‌اند. نمایش غیر از کارگردان و دستیارانش هشت شخصیّت دارد، امّا اگر واژهٔ پنج‌حرفی آخشیگ می‌خواست زیرمجموعهٔ خود را آشکار کند، آنگاه می‌بایست به‌جای هشت شخصیّت، صد و بیست شخصیّت می‌داشتیم. گویی نمایش‌نامه‌نویس از آن صد و بیست تن که امکانات بالقوّهٔ آخشیگ‌اند، تنها هشت تن را برگزیده و مابقی در ناپیدای نمایش حضوری غایب دارند. سرنوشت آن صد و دوزاده تن می‌تواند همچون سرنوشت این هشت تن باشد.» (رضایی‌راد، ۱۳۸۲: ۳۸)

۲-۱-۱-۲. *سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم*

نعلبندیان در دومین اثرش نیز با ترکیب همان حروف، هفت نام جدید آفریده است: یشخگا، شاگیخ، یشاگخ، خشیگا، گاخشی، شیخاگ و یخاگش؛ البتّه شخصیّتی با عنوان «پرسنده» هم در نمایش‌نامه حضور دارد. «در این نمایش نعلبندیان هفت تن دیگر را به صحنه می‌آورد که نام‌های آن‌ها نیز از درهم‌ریختگی آخشیگ درست شده است. او این بار از آن صد و دوازده تنِ باقی‌مانده که در ناپیدای نمایش «پژوهشی ژرف...» جا خوش کرده بودند، هفت تن دیگر را برگزید. بدین‌ترتیب نمایش «سندلی...» ادامهٔ نمایش «پژوهشی ژرف...» است و حتّی فراتر از این می‌توان گفت همچون شخصیّت‌ها، خود نمایش «سندلی...» نیز، از ابتدا جایی در ناپیدای نمایش «پژوهشی ژرف...» وجود داشته است. همان الگوی نوشدهٔ روایت‌های کهن، در اینجا نیز به‌کار گرفته شده است. الاّ آنکه در آنجا ارواح در جست‌وجوی گمشده‌ای هستند و به‌طرز مضحکی همان بازی پیشین، یعنی جست‌وجوی راهبر را در جهان فراسو نیز ادامه می‌دهند، امّا اینجا هر یک به محکمهٔ داوری آمده‌اند. در هر دو نمایش امّا کنش یادآوری خاطرات پیشین، جز تذکار بار خردکنندهٔ گناه نیست. نعلبندیان در این دو نمایش تجربه‌گری در الگوهای پیشین را به‌کار گرفت و آن را درون زبانی فخیم آراست.» (رضایی‌راد، ۱۳۸۲: ۳۸)

۲-۲. هنجارگریزی معنایی

به‌باور بیشتر منتقدان، هنجارگریزی معنایی مهم‌ترین حوزهٔ هنجارگریزی است که بیش از تمام انواع دیگر، مجال نوآوری و آشنایی‌زدایی برای هنرمند فراهم می‌کند. «حوزهٔ معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از سطوح دیگر، در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۲: ۸۴). تمام آنچه با عنوان صنایع و بدیع معنوی و بیان ذکر می‌شود، درواقع جزو همین بخش است. «صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آنکه به‌صورت سنّتی در چهارچوب بدیع

معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند.» (همان، ج ۱: ۵۶) لیچ برای تشریح این مطلب، جملهٔ مشهور وردزورث[1] را وام گرفته و با ارائهٔ توضیح کمابیش مفصّلی پیرامون آن کوشیده هنجارگریزی معنایی را بشکافد (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۸).

۲-۲-۱. تشبیه

از مهم‌ترین مقوله‌های بدیع معنوی است که در ادبیّات فارسی بسیار مورد توجّه سرایندگان و نویسندگان بوده است. اساس تشبیه بر مانندکردن چیزی به چیز دیگر استوار است. «می‌توان مدّعی شد که «تشبیه» انتخاب دو نشانه از روی محور جانشینی برحسب «تشابه» و ترکیب آن‌ها بر روی محور هم‌نشینی است. استفاده از «وجه‌شبه» و «ادات تشبیه» بر روی محور هم‌نشینی بر توضیح این عملکرد می‌افزاید و برحسب آنچه «نشان‌دارسازی هم‌نشینی» نامیدیم، اجازه می‌دهد تا «مدلول» به «مصداق» نزدیک‌تر شود» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۲: ۱۲۸). نکتهٔ بسیار مهم این است که شباهت ادّعایی باید در تخیّل مؤلّف شکل گرفته باشد و شباهت حقیقی بین مشبّه و مشبّه‌به وجود نداشته باشد.

– «هیچ می‌دانید دخترتات عشقه‌ای بود سراسر پر از کرم‌های سبز درشت همسان؟» (نعلبندیان، ۱۳۵۵: ۳۹).

– «روزگار آسیای مرگ بر شما بگرداند و شما را سراسیمه پایمال زوال کند.» (همان، ۱۳۵۱: ۸۴)

– «تیغ مثل لبات مسته، خون مثل لپات سرخه. نفس مثل پاهاته که میره و دیگه برنمی‌گرده.» (همان، منتشرنشده: ۳۲).

– «آتش این خنده، چکه‌چکه بر ما می‌چکد. باد، ارابه‌ای رهوار است. آتش، دستی به خاکستر است. ابر، فرشی به خاب و خور است. نسیم، صفیری است که دانهٔ دل رازها را می‌شکند.» (همان، ۱۳۵۶ ب: ۳۰)

– «دانه‌های برف، آغشته به رنگ سپید بی‌رحم؛ و پیچیده در حریر گزندهٔ باد، به صورتم می‌خورد.» (همان، ۱۳۵۴: ۶)

– «من که بودم؟ خری بودم که پایم را از زیادی درد تازیانه‌ها و بریدگی‌های پرخون، پیاپی بر زمین می‌زدم؟ کارتنکی بودم تنها در گوشهٔ یک مستراح؟ بوته‌ای بودم در بیابانی بی‌واحه؟ خابی بودم که گدایی در سایهٔ دیواری، در تابستانی داغ، می‌بیند؟ موج غمی بودم که از دل سوخته‌ای به‌سوی بی‌نهایت آسمان می‌رود؟» (همان: ۱۵۹)

– «پرده‌ای نادریدنی، پرده‌ای چون هلاهل، تلخ.» (همان: ۱۷۱)

1. The child is father of the man

- «آسمان، خشن و خاکستری است. من فوت می‌کنم. کلمات به هم می‌خورند و می‌لرزند همچون ستون‌هایی از دود.» (همان: ۱۷۱)

۲-۲-۲. استعاره

یکی از مهم‌ترین مفاهیم در ادبیّات و حتّی کلّ اندیشهٔ بشری است که از یونان باستان تا همین امروز متفکّران بزرگ به آن پرداخته‌اند. «واژهٔ "metaphor" از واژهٔ یونانی "metaphora" گرفته شده که خود مشتق است از "meta" به‌معنی «فرا» و "pherein"، «بردن». مقصود از این واژه دستهٔ خاصّی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر «فرابرده» یا منتقل می‌شوند، به‌گونه‌ای که از شیء دوم به‌گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اوّل است. استعاره انواع گوناگون دارد و تعداد «اشیاء» دخیل در آن نیز می‌تواند تغییر کند، امّا روال کلّی «انتقال» بلاتغییر می‌ماند.» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) امروزه بسیاری معتقدند حوزهٔ نفوذ استعاره از زبان فراتر می‌رود. استعاره از دو طریق قابل اخذ است. اوّل از راه مجاز؛ «به نظر نیچه «مجازهای نظریهٔ بیان، گوهر زبان هستند» و یکی از رایج‌ترین اشکال مجاز، یعنی استعاره، ساده‌تر از سایر مجازها نشان می‌دهد که زبان برای رساندن معنا نابسنده است. واژگان چونان فاصله‌ای از چیزها، شکلی تجریدی دارند و از این رو بیان هر لفظ معناهای دیگری را جز معنای خاص و مورد نظر گوینده همراه دارند.» (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۱۴). دوم از راه تشبیه؛ «در چنین شرایطی، نشانه‌ای برحسب «تشابه معنایی» به‌جای نشانهٔ دیگری از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و به روی محور هم‌نشینی قرار می‌گیرد. به این ترتیب، می‌توان مدّعی شد که «استعاره» فشرده‌ترین نوع تشبیه است؛ هرچند تفاوتی ظریف میان تشبیه و استعاره وجود دارد.» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۲: ۱۳۳).

سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم (عنوان کتاب) که با توجّه به روال نمایش، «شب» استعاره از قیامت و «بیابان» استعاره از زندگی این دنیاست.

- «روا نیست که شهریاری چنین پاک و مینوی‌سرشت، بی‌تقصیر در دل این نهنگ شوم رود.» (همان، ۱۳۵۶ ب: ۸) که «نهنگ شوم» استعاره از سرنوشت محتوم شهریار است.

- «آهن‌هایی که شب‌ها وقت خاب، روی چشمم می‌گذارمشان تا بخابم.» (همان، ۱۳۵۴: ۱۴) با توجّه به صحبت‌های صفحهٔ پیشش، گویا «آهن‌ها» استعاره از کلمات باشد و به این ترتیب تصویری غریب آفریده است.

- «به فرمان کدام دست پرهنری این تندیس شگفت از عدم به وجود آمده است؟» (همان: ۲۱۰) «تندیس شگفت» استعاره از زن زیبایی است که در داستان عریان شده است.

۲-۲-۳. تضاد

همان‌طور که از نامش برمی‌آید، کاربرد کلمات یا مفاهیم مخالف هم در سخن است. «[مطابقه] در لغت به‌معنی دو چیز را درمقابل یکدیگر انداختن است و در اصطلاح آن است که کلماتی را که ازلحاظ مفهوم باهم تضاد دارند در شعر به‌کار برند... گاه مطابقه را با مراعات نظیر یکی دانسته‌اند، زیرا در بین دو کلمهٔ متضاد نیز، ازآنجاکه یکی باعث تداعی دیگری می‌شود، ارتباطی وجود دارد. مطابقه را تضاد و تناقض و تقابل و طباق نیز نامیده‌اند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۴۶). به‌نظر می‌رسد در آثار نعلبندیان کاربرد تضاد بیش از سایر صنایع بدیعی است. شاید چون یکی از مضامین آثارش، تصویر تضادهای عصر ما بود.

- «پس داد کدام است و بیداد کدام؟» (نعلبندیان، ۱۳۵۶ ب: ۷)

- «ریزش باران سرخ. چه‌قدر گرم است. کژدم‌ها دستم را دوست دارند. مارها فلس دارند. ماهی در آب زندگی می‌کند. آب شور خنک است. مادرم سنگین است. مادرم خیلی سبک است.» (همان، ۱۳۵۱: ۴۸)

- «از میان همهٔ اشیای سطح زمین، گرمایی شاد به بالا می‌آید: از پنجره‌های خاموش و از پنجره‌های روشن می‌گذرم. به بالا و به پایین پرواز می‌کنم.» (همان، ۱۳۵۴: ۱۳۹)

- «راه بهشت از کدام سو است، پدر جان؟ تو مرز را دیده‌ای، می‌دانم، چشمان تر و لب‌های خشک داری.» (همان، ۱۳۵۱: ۵۴).

- «اگرچه نهال تازه‌سالی باشد که درخت پرسالی شود. اگرچه آتشی باشد که خاکستری گردد. اگرچه خجسته‌بختی باشد که تیره‌بختی درش بیاویزد. اگرچه این پادافره به کودکان ما برسد. اگرچه باد بلندی باشد که بر دشت‌ها بوزد. اگرچه جادوی زندگانی باشد که بر ملکوت بپراکند.» (همان، ۱۳۵۶ ب: ۹).

- «سرواده سرایی که از مرگی حقیر به هذیان مرگی شکوه‌مند می‌گریخت.» (همان، منتشرنشده: ۶۷).

۲-۲-٤. تکرار

تکرار آگاهانهٔ سخن از روش‌هایی است شاعران و نویسندگان برای افزایش تأثیرگذاری محتوایی کلام و زیبایی موسیقایی آن به‌کار می‌گیرند. رومن یاکوبسن در عین حال که بر اهمّیت تکرار در آشنایی‌زدایی تأکید خاصّی داشت، بر تفاوت میان تکرار مکانیکی و تکرار هنری انگشت می‌نهاد (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۱۶۷). تکرار می‌تواند در سطوح گوناگون آوایی، واژگانی و نحوی و به‌طور کامل یا ناقص رخ دهد. کاربردهای مختلف تکرار یا دوگان‌سازی با توجّه به نقش کلمه می‌تواند متفاوت باشد. «بیشتر زبان‌های جهان از ابزار ساخت‌واژی دوگان‌سازی، یعنی تکرار یک یا دو هجای واژه، یا کلّ واژه به این ترتیب استفاده می‌کنند. تاآنجاکه ما می‌دانیم تمامی مواردِ دوگان‌سازی در زبان‌های دنیا نمونه‌هایی هستند که در

آن‌ها صورت بیشتر به‌جای محتوای بیشتر به‌کار می‌رود.» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۱۵۷).

نعلبندیان علاقهٔ زیادی به کاربرد تکرار در نوشته‌هایش دارد و از آن به‌عنوان یکی از عوامل اصلی مفهوم‌سازی بهرهٔ بسیاری گرفته است. شاید پرداختن به روزمرّگی و ملال که از درون‌مایه‌های آثار اوست، یکی از دلایل این امر باشد. می‌توان در این زمین مثال‌های متعدّدی ذکر کرد:

– «ای تو پیمانی پیمانی پیمانی چنین شوم را پایمردی کن!» (نعلبندیان، منتشرنشده: ۱۵)

– «ستل‌های بلند فراهم آورید و از سرخ مملوشان کنید. آنگاه، سرخ را بر جنگل‌ها بپاشید. درخت را سرخ دوست دارم. نبات و خاک جنگل را سرخ دوست دارم. مردمان را سرخ.» (همان، ۱۳۵۱: ۲۸).

– «آسمان، دریا دریا بارید.» (همان، ۱۳۵۶ ب: ۱۹)

– «انگشتان بی‌ناخنش با چنان رازی آمیخته‌اند و اندامش آن‌چنان در هم مختصر شده است که مرگ مرگ مرگ مرگ.» (همان، ۱۳۵۴: ۱۴)

– «غبار سبزی که همه‌چیز را پوشانده، به‌نرمی، به‌نرمی، به‌نرمی، به‌نرمی، برمی‌خیزد و به درون برگ‌ها می‌ریزد.» (همان: ۱۴)

– «نبض نامریی زندگی دنگ، دنگ، دنگ، دنگ می‌کوبد.» (همان: ۲۵)

– «خونی سبز، سبز پرنور، از قلب او به بیرون می‌جهد می‌جهد می‌جهد می‌جهد و همهٔ در را پر می‌کند.» (همان: ۱۳۳)

– «ماه می‌تابد و می‌رود. سدای تنفس خشن شب. خاب شب. شب که شب را به خاب می‌بیند. شب و شهر سرد سکوت: بیم باد بلند.» (همان: ۱۴۵)

– «و تسلیم آن پرده که می‌رفت می‌رفت می‌رفت می‌رفت. سپید سپید. گیجی. رخوت. رخوت مدام. آن پرده که می‌رفت می‌رفت می‌رفت می‌رفت.» (همان: ۱۵۰).

– «زمانی گمان می‌کردم یکی از آن هزاران مرغی‌ام که به طلب سیمرغ سیمرغ سیمرغ سیمرغ سیمرغ! درحرکت‌اند.» (همان: ۱۵۰)

۲-۲-۵. تشخیص

یکی از گونه‌های استعاره است که با تخیّلی عمیق به بی‌جانان، جان می‌بخشد یا غیر انسان را در مقام انسان قرار می‌دهد. «یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیاء و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش بدان‌ها جنبش و تحرک می‌بخشد و درنتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه‌چیز در برابر ما سرشار از زندگی و

حرکت و حیات است و این مسئله ویژهٔ شعر نیست...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۹). در بلاغت قدیم به تشخیص کم‌توجّهی شده و تنها به‌عنوان زیرمجموعهٔ استعاره از آن سخنی رفته است؛ امّا پس از آشنایی با شیوه‌های بلاغی مغرب‌زمین، تشخیص مورد توجّه قرار گرفت.

- «در این صبح نسیم بی‌قراری می‌آید که دیوانگی متبسّمی در خیش دارد.» (نعلبندیان، ۱۳۵۵: ۱۳)
- «زمین از خیش[۵] می‌گریزد.» (همان، ۱۳۵۱: ۹۲).
- «برگ‌ها سبزتر می‌شوند. شهر سیاه می‌شود. شهر سیاه‌تر می‌شود. برگ‌ها تبسّم‌کنان از من دور می‌شوند و من همچنان می‌دوم.» (همان، ۱۳۵۴: ۱۴).
- «با خود فکر می‌کنم که درد، قلب چمدان را دارد می‌دَرَد.» (همان: ۲۸۱).
- «ریزش باران سرخ. چه‌قدر گرم است. کژدم‌ها دستم را دوست دارند.» (همان، ۱۳۵۱: ۴۸).

۲-۳. هنجارگریزی نوشتاری

طبیعتاً هرگونه غرابت لفظی یک مابه‌ازای نوشتاری هم دارد، امّا قسمی هنجارگریزی نوشتاری را می‌توان درنظر گرفت که نمود لفظی ندارد. چیزهایی مثل غیر منظّم نوشتن مصراع‌های یک شعر، کاربرد نامتعارف علائم نگارشی و... یکی از ویژگی‌های شعر آزاد[1] همین نابرابری خطوط نوشتاری است (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۷). درواقع این نوع قاعده‌کاهی مشتمل بر مواردی است که تغییر در نوشتار، نمود لفظی نداشته باشد. «شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به‌کار می‌برد که تغییری در تلفّظ واژه به‌وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید.» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۵۴).

۲-۳-۱. غلط‌نویسی

مسئلهٔ خطّ فارسی و بازنگری در آن تقریباً مقارن مشروطه مورد توجّه و بحث برخی صاحب‌نظران قرار گرفت. «اگر روشن‌فکرانی چون ملکم و مستشارالدوله راه نجات ایران را در یک کلمه یعنی قانون می‌دیدند، منتقدی چون آخوندزاده که در مقام نظر، ظاهراً با نظر «حکمت و فیلسوفیت» تاریخ و فرهنگ ما را به‌نقد کشیده بود، در مقام عمل، مهم‌ترین راه‌حلّی که برای نجات مردم ایران و به‌طور کلّی مسلمانان پیشنهاد می‌کرد، تغییر الفبا و تغییر خط اسلام... حتّی برای آزادکردن خیال یا اندیشه در جوامع شرقی، مبنای کار را بر تغییر الفبا می‌نهاد تا از این طریق و با زودتر باسوادشدن مردم، کار به تحوّلات اساسی منجر شود.» (آجودانی، ۱۳۸۶: ۲۲۰)؛ البتّه بیان معایب این خط چیز جدیدی نیست و پیشینهٔ بیش از هزارساله دارد. «دانشوران ایرانی هزار سال پیش از این به آن کاستی‌ها پی برده‌اند.

1. Verse Libre

ابوریحان با نبوغ علمی استثنایی خود همهٔ آن نواقص و اشکالات را تمیز داده، مجموعشان را «آفت عظیم» خط عربی نامیده است. آن ایرادها به ارث به خطّ فارسی رسیده...» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۷۱)؛ امّا این تمیزدادن‌ها هرگز به یافتن راه‌حل یا پیشنهاد تغییرات منجر نشده بود و اندیشهٔ تغییر خط کاملاً جدید است. «اندیشهٔ اصلاح و تغییر الفبا از آثار برخورد تمدّن مشرق و مغرب و استیلای تمدّن اروپاست. پیش‌رو آن فکر و سازندهٔ خطّ جدید در جامعه‌های اسلامی میرزا فتحعلی [آخوندزاده] است. از او به عثمانی سرایت کرد» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۶۹)؛ البتّه به‌جز آخوندزاده، بسیاری دیگر تا همین امروز این ایده را دنبال می‌کنند. این تلاش‌ها حدود یک قرن پیش و پس از برچیده‌شدن بساط امپراتوری عثمانی در ترکیه جواب داد، ولی فارسی‌زبانان هنوز تن به چنین تغییری نداده‌اند و البتّه مخالفان و موافقان هم استدلال‌های خود را مطرح می‌کنند.

نوشتار پیش رو در مقام داوری این موضوع نیست، فقط با توجّه به ویژگی‌های نوشتاری خاصّ عباس نعلبندیان، توضیح کوتاهی در این زمینه ضروری بود. به‌هرحال بارزترین ویژگی سبک نوشتاری نعلبندیان، کاربرد عمدی شکل املایی نادرست واژه‌هاست. لیچ در توضیحاتی که ذیل عنوان «هنجارگریزی نوشتاری» درمورد شاعری به‌نام «ویلیام کارلوس» ارائه کرده، کاملاً به این معنی نظر داشته است (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۷–۴۸). نعلبندیان با چنان گشاده‌دستی‌ای این نوع هنجارگریزی را در نوشتار به‌کار گرفته که شاید بررسی تمام جوانب آن اینجا ممکن نباشد. نکتهٔ قابل توجّه این است که اصرار به غلط‌نویسی تمام واژه‌ها نداشته و فقط برخی کلمات را غلط می‌نوشته است. توجّه به وحدت رویهٔ او در غلط‌نویسی، تأکید بر حذف تمام حروف غیر ملفوظ در کلمات فارسی و عربی و اینکه در اکثر قریب به اتّفاق موارد، کلمات فارسی را با املای غیر رایج می‌نوشته، می‌تواند نوع نگرش او را به این موضوع تا حدودی تبیین کند. صرف همین املای متفاوت نوعی آشنایی‌زدایی در چشم مخاطب می‌آفریند. ضمن اینکه دست‌کم در پاره‌ای موارد، غلط‌نویسی‌ها نوعی کژی و نادرستی در شرایط اجتماعی یا ذهنی قهرمانان داستان را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.

– «آهن‌هایی که وقت خاب، روی چشمم می‌گذارمشان تا بخابم.» (نعلبندیان، ۱۳۵۴: ۱۴)

– «از پیرمردی که در یک کالسکهٔ شکسته چیز می‌فروشد، یک سیر آب‌نبات غیچی می‌خرم.» (همان: ۱۰۳).

– «کمی بالاتر، زنی پیچیده در چادری سیاه، در کنار پیاده‌روی خیس و درگذر سوز سرما، خابیده است. منغلی خاموش در یک کنارش و توله‌سگی خاب، در کنار دیگرش.» (همان: ۱۰۸).

- «زمین از خیش می‌گریزد.» (همان، ۱۳۵۱: ۹۲).

- «تنها شوبرت نیست. اصولن سرور مفیستوفلس علاقه دارند که دقایق خلوت خیش را با نغمات موسیغی پر کنند.» (همان، ۱۳۴۸ الف: ۹۰).

حتّی در آثاری که ترجمه کرده نیز اصرار به غلط‌نویسی مشهود است:

- «تو از آن در دیگر به اتاغ من می‌روی و من به این اتاغ می‌آیم که مار را افسون کنم.» (استریندبرگ، ۱۳۵۱: ۴۷).

- «سداها را شنیدم. سداها را از هم تشخیص دادم. تولید سدا کردم. به سدا درآمدم. آهنگ برآوردم. قادر شده بودم که آهنگ و سدا تولید کنم. سدا برآوردم.» (هانتکه، ۱۳۵۱: ۲۱).

۲-۳-۲. استفادهٔ نامتعارف از علائم نگارشی

بسامد آن در آثار نعلبندیان چشم‌گیر نیست.

- «من و؛ دیگران، دیگران، دیگران.» (نعلبندیان، ۱۳۵۴: ۱۲۵).

- «مرگ، مرگ. من خاهم مرد.» (همان، ۱۳۵۱: ۴۷).

۲-٤. هنجارگریزی سبکی

درواقع شامل هر نوع گریز نویسنده یا شاعر از گونهٔ نوشتاری معیار است. «آمیختن یا اختلاط گونه‌های زبان و استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونهٔ گفتاری در آنچه به هنگام استفاده از گونهٔ نوشتاری زبانِ خودکار متداول است، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی پدید آورد.» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۲: ۸۲) جفری لیچ برای مثال، به‌کارگیری هم‌زمان زبان شاعرانهٔ اغراق‌آمیز و پرطمطراق را در کنار عبارت‌پردازی‌های ژورنالیستی در «سرزمین هرز[1]»[۶] به‌وسیلهٔ الیوت یادآور می‌شود (لیچ، ۱۹۶۹: ۵۰). او همچنین اشاره می‌کند که گاهی هنجارگریزی سبکی بیش از آنکه نمود زبانی داشته باشد، در تقابل بین موضوع و شیوه رخ می‌نماید. شبیه آن نوع سبک قهرمانی مسخره که در قرن هجدهم بسیار رایج بود (همان: ۵۱)[۷].

- «چون وفات کرد بر پیشانی او نبشته بود به خطی سبز: هذا حبیب اله، مات فی حبّ اله، هذا قتیل اله، مات به سیف اله. چون جنازهٔ وی برداشتند، مرغان پر درافکندند و سایه کردند؛ که آفتاب عظیم گرم بود.» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۶۱)

- «انسانیت از تمام این حرف‌ها بالاتر است. نویسندهٔ دانشمندی گفته است: «طلخک را پرسیدند که د... چه باشد؟ گفت: این مسئله را از قاضیان باید پرسید».» (همان: ۸۰).

1. The West Land

– «از دوستان عزیز دعوت می‌کنم که به بحث جلسهٔ آیندهٔ ما توجّه کنند. در جلسهٔ آینده، دربارهٔ ک... که از مشتقات بسیار شدیدِ جنسی عاطفی سیاسی مالی است، صحبت خاهیم کرد. خوش باشید! ... «چرا باید به آدمی چنین توهین پست و بیهوده‌ای وارد آید؟»» (همان: ۸۰).

– «ای عشق! تو که مادر ما رو ...! بدبختم کردی! روزگارمو سیاه کردی! مسخرهٔ بچه‌هام کردی! مونس سگام کردی! دل ابر به حالم سوخت و تو ابا نکردی، ای عشق!» (همان، منتشرنشده: ۲۶).

– «ببینیم دیالکتیک مارکسیستی – لنینی تضاد و وحدت اضداد را چگونه می‌فهمد. چخه!» (همان: ۵۳).

– «آقای ص.ص.م. شنوای احوال درون بود. «Little Boy Little Boy. ناکازاکی. هیروشیما».» (همان، ۱۳۴۹ ب: ۳۸)

– خندان می‌گویم:

– «پس تو اهل نمی، حسین جون؟»

– می‌گوید:

– «افضل الوان لون مستنیر افضل الاشکال شکل مستدیر» (همان، ۱۳۵۴: ۲۴۹).

۲-۵. هنجارگریزی زمانی

آخرین نوع هنجارگریزی که لیچ در کتابش مورد بحث قرار می‌دهد، هنجارگریزی زمانی است که برپایهٔ عدول نویسنده از زبان عصر خود و بازگشت به گذشتهٔ زبانی بنا شده است. «به‌اعتقاد لیچ، شاعر می‌تواند واژه‌ها یا ساخت‌هایی را در شعر خود به‌کار ببرد که در زمان سرودن شعر، در زبان خودکار متداول نیستند و واحدهایی به‌شمار می‌روند که در گذشته متداول بوده و سپس مرده‌اند. این دسته از قاعده‌کاهی‌ها را «باستان‌گرایی» نیز می‌نامند.» (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۲: ۸۱). جفری لیچ می‌گوید که جویس معتقد بود نویسنده باید با تاریخچهٔ زبانی که به آن می‌نویسد، کاملاً آشنا و حتّی یک واژه‌شناس تمام‌عیار باشد. لیچ همچنین بین آرکاییسم[1] که وام‌گیری از یک زبان گذشته یا حتّی مرده و پیوند برقرارکردن بین آن با زبان امروز است، با آناکرونیسم[2] یا زمان‌پریشی زبانی و همچنین احیای حساب‌شده و آگاهانهٔ یک زبان قدیمی تفاوت می‌نهد (لیچ، ۱۹۶۹: ۵۲). نعلبندیان به‌طور معمول از زبانی صمیمی بهره می‌گیرد، ولی به‌دلیل علاقه‌اش به متون کهن، گاهی به تأسّی از آن‌ها، جملاتی به زبان کهن می‌نویسد.

– «هیچ‌گاه جوی کوچک آبی که معصوم از میان درختان بلند تازه ازخاب‌برخاسته می‌گذرد، ترا سلام کرده است؟» (نعلبندیان، ۱۳۵۵: ۱۱)

1. Archaism
2. Anachronism

- «از که در هراسید؟ هیچ دستی از آسمان بر شما نخاهد آمد.» (همان: ۱۲)

- «این که در دست من است، لوح محفوظ است؛ و هرچه اندر جهان جانور است، نام او بدین لوح اندر نوشته است؛ و من پیوسته بدین لوح اندر می‌نگرم... و فریشتگان رحمت و فریشتگان عذاب فرمان‌بردار من‌اند... و ایشان در من نگاه می‌کنند. چو بینند که من به نهیب به بنده‌ای از بندگان خدای عزوجل اندرنگرم، ایشان سبک به‌تعجیل نزد آن بنده روند.» (همان، ۱۳۵۱: ۱۳-۱۴)

- «[خشماگین.] این اطعمه زهرآگین است.» (همان: ۱۹).

- «و نوادگانمان هم از این پادافره ایمن نخاهند بود.» (همان، ۱۳۵۶ ب: ۶).

- «آن ردا، فراچنگ من است. چادری است که سرانجام، به‌سر بایدش کشید. توفانی است که به‌فرجام، تاراجگرانه خاهد زد.» (همان، منتشرنشده: ۹).

۲-٦. هنجارگریزی نحوی

این نوع هنجارگریزی درواقع «جابه‌جا کردن عناصر جمله» است (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۵۴). هم لیچ و هم صفوی بر این باورند که جابه‌جایی عناصر جمله در شعر بیش از آنکه نوعی آفرینش هنری باشد، اقتضای وزن و قافیه است. صفوی تأکید می‌کند در مثال‌هایی که از ادبیّات فارسی بررسی کرده است، عملاً با نمونه‌ای برخورد نکرده که این قاعده‌کاهی به‌ضرورت قافیه یا وزن صورت نپذیرفته باشد (صفوی، ۱۳۹۴، ج ۲: ۸۰)؛ امّا این نکته که در حیطهٔ نظم کاملاً قابل درک است، در حیطهٔ نثر شکل و شمایل دیگری می‌یابد؛ زیرا در آنجا دیگر جابه‌جایی‌های نحوی، نه به اقتضای وزن و قافیه که کاملاً مطابق میل و سلیقهٔ نویسنده صورت می‌گیرد و بنابراین در نوشته‌های غیر شعری، با اطمینان بیشتری می‌توان قاعده‌کاهی نحوی را در زمرهٔ ابزار آفرینش ادبی به‌حساب آورد.

- «ردای بی‌سیاه بی‌ستارهٔ شب، هم‌اکنون است که در ژرفنایی بعید، از دور بعید است دیده شود.» (همان، منتشرنشده: ۹).

- «چرخ را به چرخش مکررش می‌گردانیم و سفر به نظاره می‌کنیم. سفر به رستگاری مردمان.» (همان: ۳۴).

- «مردت زنی داشت و تو را هم. نیست؟» (همان، ۱۳۴۸ ب: ۷).

- «چشمه‌ای سرد از انتهای آسمان می‌گذرد. آیا راهمان این راه سبز است؟ نسیم می‌بارد و بادی سبز می‌خرامد. می‌ترسم. من می‌ترسم! این دستی که از من به‌در می‌رود به دور می‌رود، از توست؟ سنگین و سرد! باش! باد!» (همان، منتشرنشده: ۴۹)

- «آیا پایان؟» (همان، ۱۳۵۴: ۱۷۵).

۲-۷. آشنایی‌زدایی پیرامتنی

اصطلاح پیرامتنیت[1] را نخستین‌بار ژرار ژنت بهکار برد. متن ادبی هرگز به‌صورت یکّه و تنها وجود ندارد، همیشه پیرایه‌هایی آن را احاطه کرده‌اند. چیزی مثل یک دهلیز (که خواننده را به‌سوی متن یا هر گفتمانی دربار متن راهنمایی می‌کند) یا ناحیه‌ای تعریف‌نشده بین جهان خارج متن و جهان داخل متن که پیرامتن خوانده می‌شود. این حاشیه‌های متن چاپی، به‌نوعی کلیت آن را کنترل و استراتژی خوانش متن را تعیین می‌کنند. ورود به جهان متن و درک و دریافت آن، بدون توجّه به این پیرامتن‌ها ممکن نیست. چیزهایی نظیر نام نویسنده، عنوان، مقدّمه، تصاویر و ... . پیرامتن‌ها را می‌توان به‌مثابهٔ مناسباتی مقدّماتی درنظر گرفت که برای شروع یک کتاب - دست‌کم در عصر ما - لازم است و سبب می‌شود خواننده متن را به‌عنوان یک کتاب بپذیرد (ژنت، ۱۹۹۷ الف: ۱-۲).

ارتباط بین یک متن با متون دیگر از مسائل بسیار مهمّی است که توجّه منتقدان ساختارگرا و پساساختارگرا را به خود جلب کرد. بعد از اینکه ژولیا کریستوا بینامتنیت را مطرح کرد، ژنت هر شکلی از رابطهٔ میان یک متن با متون دیگر یا غیر خود (مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن) را که در دریافت معنای متون نقش اساسی دارند، ترامتنیت نامید و آن را به پنج دسته‌ی کلّی بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت تقسیم کرد.[۸] ژنت معتقد بود شکل ارائهٔ یک متن ادبی در پذیرش آن و فهم و دریافت مخاطبان از معنایش، نقشی تعیین‌کننده دارد. درواقع متن ادبی به‌صورت برهنه به ما ارائه نمی‌شود و همواره با پوشش‌هایی احاطه شده است.

نوع استفادهٔ مؤلّف (و دیگران) از این پوشش‌ها بخشی از ارتباط ما را با اثر ادبی شکل می‌دهد. «پیرامتن‌ها همچون آستانهٔ متن هستند، یعنی برای ورود به جهان متن باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی گذر کرد. این آستانه‌ها همان پیرامتن‌ها هستند ... پیرامتن‌ها دارای انواع و گونه‌های بسیاری هستند؛ چنان‌که عنوان، عنوان فرعی، پیشکش‌نامه، پی‌نوشت، طرح روی جلد، مقدّمه، مصاحبه، تبلیغات و... را دربر می‌گیرند. ژنت این مجموعهٔ پیرامتن‌ها را به دو دستهٔ کلّی: درون‌متن و برون‌متن تقسیم می‌کند؛ بنابراین پیرامتنیت ترکیب درون‌متن و برون‌متن است و چنان‌که مؤلّف کتاب «آستانه‌ها» می‌نویسد: پیرامتنیت = درون‌متنیت + برون‌متنیت» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹-۹۰). ژنت در تقسیم‌بندی پیرامتن‌های درونی به سه عامل ناشری، مؤلّفی و شخص دیگر اشاره می‌کند که طبیعتاً نقش اصلی مربوط به مؤلّف است و در اینجا

1. Paratextualite

نیز تکیهٔ ما بر همین است.

شاید هیچ نویسندهٔ ایرانی تاکنون به‌اندازهٔ عباس نعلبندیان به پیرامتن توجّه نکرده و نوآوری نشان نداده است. طوری که تقریباً تا جایی که توانسته در این زمینه‌ها دست به آشنایی‌زدایی زده و حتّی می‌توان گفت گاهی راه افراط پیموده است.

۲-۷-۱. عنوان کتاب‌ها

عنوان‌بندی کتاب را ژنت مهم‌ترین عنصر پیرامتنیت می‌خواند (ژنت، ۱۹۹۷ ب: ۵۵). نعلبندیان هیچ کتابی منتشر نکرده که عنوان متعارفی برای آن برگزیده باشد؛ از غلط‌های املایی عمدی (که مثل همه‌جا، در عناوین هم به چشم می‌خورد) گرفته تا کاربرد اسامی عجیب در عنوان اثر تا انتخاب عنوانی چنان طولانی که روی جلد کتاب جا نمی‌شد و... . گاهی اسم کتاب از دو بخش تشکیل می‌شود؛ مثل *وصال در وادی هفتم: یک غزل غمناک* یا *داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ: یک پنج‌گانه*. در صفحهٔ معرّفی کتاب *پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگواره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی*، در اقدامی عجیب و بی‌سابقه، روی کلمهٔ بیست و پنجم به نشانهٔ زیرنویس علامت ستاره درج شده و پایین صفحه اضافه کرده است: «و یا چهاردهم، بیستم و غیره، فرقی نمی‌کند».

گاهی در عنوان کتاب غلط املایی وجود دارد؛ مثل *سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم*. گاهی اسم کتاب چنان طولانی است که ناشر ناچار شده فقط بخشی از آن را روی جلد بیاورد؛ مثلاً روی جلد *ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب الله هذا قتیل الله مات بسیف الله* فقط «ناگهان» درج شده، یا روی جلد *قصّهٔ غریبِ سفرِ شادِ شینِ شادِ شنگول به دیار آدم‌کشان و امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان* تنها آمده است: *قصّهٔ غریبِ سفرِ شادِ شینِ شادِ*. در نام‌گذاری برخی کتب هم از اسامی غریب مثل *هرامسا* یا *ص ص م* استفاده شده است.

محلّ قرارگیری و چگونگی نگارش عنوان کتاب از دیگر مواردی است که در بحث از پیرامتنیت، توجّه ژنت را به خود جلب کرده است (ژنت، ۱۹۹۷ ب: ۶۴). کتاب‌های نعلبندیان از همان شیوهٔ نگارش معمول (که به‌قول ژنت برای قرن‌ها بدون تغییر بوده) بهره برده‌اند؛ امّا در مواردی مثل عنوان *وصال در وادی هفتم: یک غزل غمناک* و *داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ: یک پنج‌گانه* شکل‌های متفاوتی به‌چشم می‌آید.

۲-۷-۲. سرنوشته‌ها

۲-۷-۲-۱. قصّهٔ غریبِ سفرِ شادِ شینِ شادِ شنگول

در ابتدای کتاب نوشته‌ای از سفیان ثوری آمده است. «اگر جایی مرگ بینید از برای من بخرید» که

درواقع نقلی است از کتاب *تذکرة الاولیای* عطّار نیشابوری. سفیان ثوری عارفی نامی بود که عطّار باب شانزدهم کتابش را به او اختصاص داده است. «نقل است که چون یکی از شاگردان سفیان به سفر شدی، گفتی: «اگر جایی مرگ بینید از برای من بخرید». چون اجلش نزدیک آمد بگریست و گفت: «مرگ به آرزو خواستم، اکنون مرگ سخت است. کاشکی همهٔ سفر چنان بودی که به عصایی و رکوه‌یی راست آمدی؛ و لکنّ القدومَ علی الله شدیدٌ». به نزدیک خدای، عزّوجلّ، شدن آسان نیست؛ و هرگاه که سخن مرگ و استیلا او شنیدی، چند روز از خود بشدی و به هرکه رسیدی، گفتی: «استعدّ للموتِ قبلَ نُزوله». – ساخته باش مرگ را پیش از آنکه ناگاه تو را بگیرد– از مرگ چنین می‌ترسید و به آرزو می‌خواست؛ و در آن‌وقت یارانش می‌گفتند: «خوشت باد بهشت»؛ و او سر می‌جنبانید که: چه می‌گویید؟ بهشت هرگز به من رسد یا به چون من کسی دهند.» (عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۹۹) از همین چند سطر می‌توان ملاحظه کرد که رویارویی سفیان با مرگ متناقض و شگفتی‌آفرین است و در عین حال بی‌شباهت به راویِ تنها رمان نعلبندیان هم نیست.

۲-۷-۲-۲. *وصال در وادی هفتم*

در ابتدای کتاب، این جمله از شرح شطحیات نقل شده است:

– ... و در مستی شطحیات گفتند؛

– و عالم علم برهم کردند ...

شاید بتوان متن این کتاب و نثر به‌کار گرفته‌شده را نوعی شطحیات مدرن قلمداد کرد.

۲-۷-۲-۳. *پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگ‌واره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی*

در ابتدای کتاب (جز کاربرد زیرنویس برای عنوان کتاب که شرحش رفت)، این نوشتهٔ معروف را ذکر کرده است:

– به خدای کعبه سوگند که رستگار شدم

– (علی (ع) پس از ضربت ابن ملجم).

۲-۷-۲-٤. *ص ص م از مرگ تا مرگ*

خود کتاب سرنوشته ندارد، ولی در ابتدای بخش دوم کتاب این آیهٔ قرآن ذکر شده است:

– إنّ الذین آمنو و عملو الصالحات لهم جنات.

– تجری من تحتها الانهار ذلک الفوز الکبیر.

– بروج – ۱۰

بهاءالدّین خرمشاهی این آیه را (که البتّه آیهٔ ۱۰ نیست و آیهٔ ۱۱ این سوره است) چنین ترجمه کرده:

«بی‌گمان کسانی که ایمان آورده‌اند و کارهای شایسته کرده‌اند، ایشان را بوستان‌هایی [بهشتی] است که جویباران از فرودست آن جاری است، این رستگاری بزرگ است». ضمن اینکه در نگارش «آمنوا» و «عملوا» الفِ غیرملفوظ پایانی را حذف کرده است.

۲-۸. عناوین فصل‌ها

ژنت عنوان‌بندی‌های داخلی را نیز مثل عنوان اصلی کتاب مهم می‌داند و کمابیش تمام آن مواردی که درمورد عنوان اصلی مطرح می‌شود، در اینجا نیز صدق می‌کند. مشابه عناوین کتاب‌ها، نعلبندیان در عناوین فصول مختلف هر کتاب هم از حرکات نامتعارف و غیر معمول به‌هیچ‌وجه روی‌گردان نبوده است. حتّی شاید چون در اینجا آزادی عمل گسترده‌تری داشته، به آشنایی‌زدایی‌های بیشتری دست زده است.

۲-۸-۱. *ص ص م از مرگ تا مرگ*

۱. ص. ص. م.، از هفت تا هفت و نیم؛ ۲. آقای ص. ص. م. از آن دنیا خوشش نمی‌آید و بالنّتیجه بازمی‌گردد؛ ۳. ص. ص. م. [به فریاد] ص. ص. م! ص. ص. م. [به فریاد] ص. ص. م! ۴. آه، آقا! آقای عزیز! چرا به سلام آقای ص. ص. م. پاسخ نمی‌گویید؟ ۵. من و؛ دیگران، دیگران، دیگران؛ ۶. بیضی بستهٔ برفین برای آقای ص. ص. م.؛ ۷. «تو را من دوست...» – ص. ص. م.؛ ۸. «روباشف بودن یا کیریلف بودن، بحث در این است[۹]»؛ ۹. و من آنگاه خواهم گفت: «ای اختتام نیکو».

فصل اوّل سیزده عنوان فرعی دارد که همگی اعلام ساعت است: ۱. هفت تمام؛ ۲. هفت و ده دقیقه؛ ۳. هفت و پانزده دقیقه و... الی؛ ۱۲. نه و بیست و نه دقیقه و سی ثانیه؛ ۱۳. نه و سی دقیقه[۱۰]؛ همچنین در طول فصل دوم چند عنوان فرعی عجیب به‌چشم می‌خورد: – ابرها، اوه ابرها – «ره زین شب تاریک...» – انّ اکرمکم... – از تلا بودن... – سینه خاهم شرحه‌شرحه... که به‌جز اوّلی بقیه به‌ترتیب اشاره دارند به رباعی معروفی از خیّام، آیهٔ مشهوری از قرآن، مثلی معروف و شعر بسیار مشهوری از مولانا. سایر فصل‌ها کتاب عنوان فرعی ندارند.

۲-۸-۲. *داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ*

یک پنج‌گانه: همان‌طور که از نام کتاب برمی‌آید، از پنج بخش مختلف تشکیل شده که نویسنده آن‌ها را «گانه» می‌نامد: گانهٔ یک: سیاه می‌بارد، موت – گانهٔ دو: شب می‌بارد: سرد – گانهٔ سه: شراب می‌بارد، سپید – گانهٔ چهار: خاک می‌بارد: عشق – گانهٔ پنج: ستاره می‌بارد: سیاه.

کاربرد «گانه» به‌جای بخش (که از قسمت دوم پنج‌گانه گرفته شده) خود نوعی آشنایی‌زدایی است.

ضمن اینکه برای هر گانه، نامی غیر متعارف برگزیده که ساختاری مشابه دارند. نام گانهٔ یک با «سیاه» شروع و نام گانهٔ پنج به «سیاه» ختم می‌شود.

۲-۸-۳. *قصّهٔ غریبِ سفرِ شادِ شینِ شادِ شنگول*

۱. سرد است ۲. اکنون سفر آغاز می‌شود؛ ۳. شاهی به شکار می‌رود؛ ۴. مرگ، مرگ. من خاهم مرد؛ ۵. جای چوب شیطان؛ ۶. درنیابد حال پخته هیچ خام / پس سخن کوتاه باید والسلام؛ ۷. مرد، تنها می‌ماند؛ ۸. آدم‌کشان، امردان، جذامیان، دزدان، دیوانگان، روسپیان و ک...

پردهٔ چهارم با مخاطب قرار دادن مرگ و کاربرد نامتعارف علائم نگارشی، عنوانی عجیب دارد. عنوان پردهٔ چهارم بیت مشهوری از مولاناست و عنوان پردهٔ آخر بخشی از نام کامل کتاب است.

۲-۸-٤. *هرامسا ۷۰۵ ۷۰۹*

از یک پیش‌درآمد و چند پرده تشکیل شده است که به‌جای پرده به آن‌ها عنوان «تکّه» داده است.

۲-۸-۵. *وصال در وادی هفتم*

از هفتاد و نُه بخش تشکیل شده است که عنوان هر بخش عدد مربوط به آن است؛ ولی در بخش‌های ۲، ۳۸، ۶۳ و ۶۴ به‌جای این اعداد کلمهٔ «مرگ» با فونتی نامتعارف و به حالتی مُهرگونه در ابتدای بخش آمده است. جالب است که در بخش‌های ۲، ۳۸ و ۶۳ مرگی رخ می‌دهد، البتّه در بخش ۶۴ چنین چیزی وجود ندارد؛ همچنین بخش‌های ۱۳ و ۵۷ هیچ عنوانی ندارند. در بخش ۱۳ یک قتل و در بخش ۵۷ مرگی نه‌چندان آشکار روایت می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

عباس نعلبندیان در آثارش علاقهٔ غیر معمولی برای دست‌زدن به آشنایی‌زدایی در هر شکل و نوعی نشان داده است. این آشنایی‌زدایی‌ها بیش از آنکه در محتوا رخ داده باشند، در فرم و صورت آثار نمود دارند. بسامد آشنایی‌زدایی نوشتاری بسیار بیشتر از حدّ معمول است، تأکید زیاد او بر غلط‌نویسی تعمّدی را می‌توان نوعی اعتراض و دهن‌کجی به شیوهٔ خط فارسی قلمداد کرد؛ همچنین شکل خاصّ آثارش باعث شده تا هنجارگریزی‌های سبکی و زمانی در آن کم نباشد. آشنایی‌زدایی معنایی را بیشتر با تکیه بر دو آرایهٔ تضاد و تکرار انجام داده و این شاید راهنمایی در شناخت نویسنده‌ای باشد که کوشیده روزمرّگی‌ها و تناقض‌های زندگی آدمی را تصویر کند. در آثار او که به‌طور معمول از زبانی صمیمی و همه‌فهم بهره می‌گیرد، قاعده‌کاهی واژگانی کمتر به‌چشم می‌خورد.

باوجود اینکه کوروش صفوی تأکید دارد جابه‌جایی‌های نحوی در شعر به‌طور معمول به‌اقتضای وزن

و قافیه صورت می‌گیرد، در نثرِ شعرگونهٔ نعلبندیان گه‌گاه با نمونه‌های نو و جالبی از آشنایی‌زدایی نحوی روبه رو هستیم. در مجموعهٔ آن چیزی که ژرار ژنت پیرامتن اثر ادبی نامیده است، نعلبندیان دست به بیشترین نوآوری ممکن زده و تقریباً هیچ فرصتی را برای غافل‌گیرکردن مخاطب از دست نداده است تا جایی که شاید در بعضی موارد بتوان نسبت زیاده‌روی به این کار داد. توجّه به همهٔ این مسائل، او را به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نویسندگان فرمالیست در زبان فارسی معرّفی می‌کند و ما را مجاب می‌سازد از دریچه‌ای دیگر و با تکیه بر شاخص‌های صورت‌گرایانه، آثار عباس نعلبندیان را بخوانیم و بررسی کنیم. اگرچه درنهایت باید پذیرفت این فرم خاص قطعاً تأثیر خود را بر محتوای آثار وی نیز نهاده است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) متأسّفانه کتاب ارزشمند لیچ با عنوان *A Linguistic Guide to English Poetry* هنوز ترجمه نشده است. معادل‌های فارسی پیشنهادهای کوروش صفوی است.

(۲) البتّه کتاب شماره صفحه ندارد و شماره‌های ذکرشده از ماست. همین نداشتن شماره صفحه، خود نوعی از آشنایی‌زدایی در مباحث پیرامتنی است.

(۳) با توجّه به تخفیفی که در ساخت‌واژهٔ «فغن» از «فغان» به‌کار رفته است، می‌توان آن را نوعی هنجارگریزی آوایی نیز در نظر گرفت؛ البتّه نظر به توضیحات کوروش صفوی، این نوع هنجارگریزی در نوشتار پیش رو بررسی نشده است.

(۴) نعلبندیان در تمام آثارش، به‌جای دید یا نگاه از واژهٔ نامتداول «نگر» استفاده کرده است.

(۵) «خیش» شکل نادرست «خویش» باید باشد، امّا ممکن است با توجّه به واژهٔ «زمین»، به ایهامی هم در کاربرد خیش (در معنای گاوآهن) نظر داشته است.

(۶) با همین عنوان به‌وسیلهٔ «بهمن شعله‌ور» به فارسی برگردانده شده است.

(۷) بهترین نمونهٔ آن «دون کیشوت» شاهکار سروانتس است؛ البتّه لیچ درادامه اشاره می‌کند که همین سبک نیز پس از مدّتی تازگی خود را از دست می‌دهد و به‌شکل کلیشه درمی‌آید. همین مثال جالب می‌تواند توضیحات شکلوفسکی را در مورد آشنایی‌زدایی ملموس‌تر کند.

(۸) متأسّفانه کتاب مهمّ ژنت به فارسی ترجمه نشده است. در مقالات و نوشته‌های مختلف نیز درمورد معادل فارسی این اصطلاحات اتّفاق نظر وجود ندارد. بابک احمدی در *ساختار و تأویل متن* از «ترامتنیت» استفاده نکرده و این پنج دسته را به‌طور کلّی «مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن» خوانده است. "Arcitextualite" را که بهمن نامور مطلق «سرمتنیت» نامیده، احمدی به «فزون متن» برگردانده و "Hypertextualite" را احمدی «رابطهٔ متنی پیش‌متن و پس‌متن» و نامور مطلق «بیش‌متنیت» گفته است.

(۹) «روباشف» قهرمان داستان ظلمت در نیمروز آرتور کوستلر، بلشویکی قدیمی است که حالا ناچار شده در نظامی که خود از پایه‌گذاران اصلی‌اش بوده تن به محاکمه دهد. «کیریلف» هم قهرمان رمان *شیاطینِ* فئودور داستایفسکی است که سرنوشت اعجاب‌آوری دارد، سخنان جالبی بر زبان می‌راند و درنهایت به‌طرزی غریب دست به انتحار می‌زند.

(۱۰) این نام‌گذاری برحسب ساعت یادآور عنوان‌های فصل‌های رمان *قرنطینه* اثر فریدون هویدا نیز هست که دو سال پیش از نگارش این کتاب، به‌وسیلهٔ مصطفی فرزانه ترجمه و چاپ شده بود. دور نیست که نعلبندیان این کتاب را دیده باشد.

کتابنامه

قرآن (۱۳۹۵)، ترجمه: بهاءالدّین خرمشاهی، چاپ هشتم، تهران: دوستان.

آجودانی، ماشاالله (۱۳۸۶)، *مشروطهٔ ایرانی*، چاپ هشتم، تهران: اختران.

آدمیت، فریدون (۱۳۴۹)، *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*، چاپ اوّل، تهران: خوارزمی.

احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*، چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.

---------- (۱۳۹۵)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ هجدهم، تهران: نشر مرکز.

استریندبرگ، آگوست (۱۳۵۱)، *طلبکارها*، ترجمهٔ عباس نعلبندیان، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

خلج، اسماعیل (۱۳۸۱)، *نمایش‌نامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*، چاپ اوّل، تهران: اختران.

رضایی‌راد، محمد (۱۳۸۲)، «سایه‌روشنی از عباس نعلبندیان»، *کارنامه*، *سال ششم*، شمارهٔ ۳۶، صص ۳۷-۴۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *بیان و معانی*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۹۴)، *از زبان‌شناسی به ادبیات (جلد اول: نظم)*، چاپ پنجم، تهران: سورهٔ مهر.

---------- (۱۳۹۴)، *از زبان‌شناسی به ادبیات (جلد دوم: شعر)*، چاپ پنجم، تهران: سورهٔ مهر.

عاطفه، جواد و پاکباز، عاطفه (۱۳۹۴)، *دیگران عباس نعلبندیان*، چاپ اوّل، تهران: ملیکان.

عطار نیشابوری (۱۳۸۶)، *تذکرة الاولیا*، تصحیح: محمّد استعلامی، چاپ شانزدهم، تهران: زوّار.

لیکاف، جورج و جانسون، مارک (۱۳۹۹)، *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

موحدیان، مریم (۱۳۸۱)، *نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایران (دههٔ چهل)*، چاپ اوّل، تهران: نمایش.

میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶)، *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، *سال چهاردهم*، شمارهٔ ۵۶، صص ۸۳-۹۸.

نعلبندیان، عباس (۱۳۴۸ الف)، *اگر فاوست یک‌کم معرفت به خرج داده بود...* ، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۴۸ ب)، *پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگواره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی*، چاپ اوّل، تهران: سازمان جشن هنر.

---------- (۱۳۴۹ الف)، *سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم*، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۴۹ ب)، *ص ص م از مرگ تا مرگ*، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۵۱)، *قصّهٔ غریب سفر شاد شین شاد شنگول*، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۵۴)، *وصال در وادی هفتم (یک غزل غمناک)*، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۵۵)، *ناگهان*، چاپ دوم، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۵۶ الف)، *داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ (یک پنج‌گانه)*، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (۱۳۵۶ ب)، *هرامسا ۷۰۵ ۷۰۹*، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

---------- (منتشرنشده)، *پوف، یک شادی‌نامهٔ کوتاه*.

نفیسی، آذر (۱۳۶۷)، «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، *کیهان فرهنگی*، سال ششم، شمارهٔ ۲، صص ۳۴-۳۷.

هانتکه، پیتر (۱۳۵۱)، *سه قطعه*، ترجمهٔ عباس نعلبندیان، چاپ اوّل، تهران: ناشر تلویزیون ملّی ایران (کارگاه نمایش).

References

Genette, G. (1997 A), *Palimsests: Literature in the Second Degree*, Translated by: Channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press.

Genette, G. (1997 B), *Paratexts: Threshohds of Interpretation*, Translated by: Jane.E.Lewin, Cambridge University Press.

Leech, G. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman.