مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره چهاردهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹۵

دکترفاطمه قادری[1] (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، یزد، ایران، نویسنده مسوؤل)
محسن زمانی[2] (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، یزد، ایران)

بررسی هنجارگریزی در «بال‌های شکسته» اثر جبران خلیل جبران

چکیده

هنجارگریزی که بنا به نظر ساختارگرایان یکی از مؤثرترین روش‌های برجستگی زبان و آشنایی‌زدایی در ادبیات اعم از شعر و نثر است، این امکان را برای شعرا و نویسندگان فراهم می‌کند تا زبان متداول را به هم ریزند و معانی و مفاهیم مورد نظر خود را در قالبی جدید و با زبانی ناآشنا ارائه داده و مخاطب را مجذوب خود نمایند. شاعران و نویسندگان پیشگام در ادبیات معاصر عرب نیز همراه با رویکردهای نوگرایی در مفاهیم و زبان خود دست به نوآوری زدند که جبران خلیل جبران (۱۸۸۳ – ۱۹۳۱م) یکی از آن‌هاست. وی با بهره‌گیری از صور گوناگون خیال و عنصر عاطفه، معانی و مفاهیم مورد نظر خود را در قالبی زیبا همراه با موسیقی برخاسته از گزینش و چینش الفاظ و با زبانی متفاوت بیان کرده است. پژوهش حاضر عناصر هنجارگریزی را در *بال‌های شکسته* مورد بررسی قرار داده است و با روش توصیفی – تحلیلی و با کمک نمونه‌هایی از متن، هنجارگریزی را در سه سطح واژگان، معنا و هنجارگریزی غیر زبانی بررسی کرده و به این نتیجه دست یافته است که جبران بیش از هر چیز با استفاده از صور خیال به‌ویژه تشبیه و در حوزه واژگانی با آوردن ترکیب‌های نو و جدید از متن آشنایی‌زدایی کرده و این هنجارگریزی‌ها را در خدمت بیان بهتر احساسات درونی، عقاید و آرای خود در قبال اوضاع نابسامان اجتماعی و حاکمان فاسد دینی، به کار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی، هنجارگریزی، جبران خلیل جبران، بال‌های شکسته.

۱- مقدمه

زمانی که انسان به موقعیتی دست می‌یابد و یا به طبیعت خاصی خو می‌گیرد و حداقل امکانات زیستن را پیدا می‌کند محدوده‌ای برای خود به وجود می‌آورد و در داخل آن به بهره‌جویی و مؤانست با آن پدیده‌ها می‌پردازد که در اثر تداول و تکرار،

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۵

پست الکترونیکی: 2. Mohsenzamani66@gmail.com 1. ghaderi_m @yazd.ac.ir

آنچه در داخل آن قرار گرفته به معیار تبدیل می‌شود. آنچه داخل آن محدوده قرار دارد هنجار و بیرون آن برون هنجار نامیده می‌شود. این هنجار و ناهنجارها ممکن است در محدوده سخن باشد که به آن هنجارگریزی در کلام گویند. «کلام همان سخنی است که مردم در امور گوناگون خود آن را بین یکدیگر رد و بدل می‌نمایند، این کلام گاهی سخنی عادی و گاهی کلامی ادبی است؛ اما همین کلام در ادبیات دارای ویژگی‌های مشخصی است که بارزترین آن «هنجارگریزی» و «ایحاء» است و همین ویژگی آن را از کلام عادی متمایز می‌کند.» (قصاب، ۲۰۰۹: ۱۳۰) در حقیقت این هنجارگریزی‌ها و شکستن و فرو ریختن قواعد متعارف در زبان برای رسیدن به قانونمندی‌ها و هنجارهای فراتر است تا تأثیر سخن بیشتر و طنین و دوام آن افزون‌تر شود. این گریز از هنجارها اگر عالمانه، زیبا و هنجارمند اتفاق افتد گذشته از شکوفایی، بالندگی و استمرار حیات شعر [و نثر] به غنای زبان نیز کمک می‌کند. (سنگری، ۱۳۸۳: ٤٣) از اینجا بود که ناقدان بر آن شدند تا علل و اسباب و بازخورد این هنجارگریزی و تأثیر آن را بر خواننده شناسایی و مورد بررسی قرار دهند که منجر به ظهور برخی اصطلاحات جدید از جمله «آشنایی‌زدایی»، «برجسته‌سازی»، «هنجارگریزی» و ... شد که این اصطلاحات در دایره مکتب فرمالیسم یا صورتگرایی قرار می‌گیرد.

۱- ضرورت تحقیق

هنجار گریزی - که می‌تواند یکی از اساسی‌ترین مؤلفه‌ها در سبک‌شناسی یک اثر ادبی به‌حساب آید - هم در شعر و هم در نثر اقسام و انواع متنوعی دارد که از بعد زبانی اثر تا بعد معنایی آن را شامل می‌شود. ازاین‌رو باید گفت بخش قابل‌توجهی از تشخص سبک «جبران خلیل جبران» در «بال‌های شکسته» مربوط به هنجارگریزی وی در دو بخش زبانی و معنایی است که در این مقاله به مصادیق هنجارگریزی در این دو حوزه خواهیم پرداخت. چرا که از طریق سنجش میزان «انحراف از نُرم» این

اثر، اسباب تمایز سبکی و عوامل تمایز نثر او نسبت به سایر نویسندگان را تا حدی می‌توان شناخت. بر این اساس پاسخ به پرسش‌های زیر مد نظر بوده است:

۱- جبران تا چه اندازه با خروج از زبان معیار در بیان احساسات درونی خود –که غالباً حزن اندوه بوده – موفق بوده است؟

۲- کدام سطح از هنجار گریزی در متن *بال‌های شکسته* بسامد بالاتری داشته است؟

۳- وجه تمایز جبران با دیگران در کدام موارد هنجار گریزی بوده است؟

۲- روش تحقیق

روش کار در این مقاله به این صورت است که در ابتدا اشاره مختصری به صورتگرایی و هنجارگریزی صورت گرفته است، در ادامه با معرفی کوتاهی از داستان «بال‌های شکسته» جبران به بررسی هنجارگریزی در سه سطح واژگان، معنا و هنجارگریزی غیر زبانی در این اثر پرداخته شده، بدین‌صورت که برای هر مورد شاهد مثال‌هایی از متن آورده شده است و در ادامه با تحلیل شواهد به بیان رابطه آن با احساسات درونی شاعر و میزان آشنایی‌زدایی از متن اشاره شده است.

۳- پیشینه تحقیق

تاکنون در مورد جبران و شعر و نثر او مقالات و کتاب‌ها و پایان‌نامه‌های زیادی به رشته تحریر درآمده است که از مهم‌ترین آن‌ها به این موارد می‌توان اشاره کرد:

مصطفی کمال‌جو در مقاله خود «جلوه‌های دین در آثار جبران» (مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، ۱۳۸۳ش) به رد بی‌دینی جبران که کشیشان آن زمان به آن معتقد بودند می‌پردازد و معتقد است که جبران دین را به‌عنوان یک حقیقت می‌پذیرد. علی سلیمی در مقاله «گفتمان عرفان در آثار جبران خلیل جبران» (مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸٤ش) به بررسی عرفان جبران و منابع عرفانی وی (قرآن، انجیل، تورات و حکمت شرق) پرداخته است. خلیل پروینی در مقاله «نگاهی به طبیعت در آثار جبران» (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر،

۱۳۸۵ش) بـه بررسـی جایگـاه طبیعـت در اندیشـه و آثـار جبـران پرداختـه و برخـی از مهـم‌تـرین اصـول نـوع نگـرش جبـران بـه طبیعـت را بیـان کـرده اسـت. حامـد صـدقی در مقالـه «ارم ذات العمـاد و نگـرش صـوفیانه جبـران» (مجلـه تخصصـی زبـان و ادبیـات دانشـگاه مشـهد، ۱۳۸٦ش) بـه بررسـی ایـن نمایشـنامه و آراء و اندیشـه‌هـای صـوفیانه جبران که در پی ایجـاد یـک آرمـان‌شـهر توحیـدی اسـت مـی‌پـردازد و شخصـیت‌هـای ایـن نمایشـنامه و نمادهـای آن‌هـا را تحلیـل و بررسـی کـرده اسـت. حمیـد احمـدیان در مقالـه «دیـن و تکثرگرایـی دینـی نـزد جبـران و سـپهری» (نشـریه ادبیـات تطبیقـی دانشـگاه شـهید باهنر،۱۳۹۱ش) به تحلیـل دیـدگاه جبـران و سـهراب دربـاره دیـن و تکثرگرایـی دینـی مـی-پردازد و به این نتیجه می‌رسد که اندیشـه‌هـای دینـی آن دو گرچـه یکـی نیسـت امـا بـه هـم نزدیک است و هـر دو کوشـیده‌انـد بـاور بـه حقانیـت همـه ادیـان را رواج دهنـد و بـه بیـان نکـات مشـترک و نقـاط اخـتلاف ایـن دو شـاعر پرداختـه اسـت. طیبـه جعفـری در مقالـه «تحلیـل و نمـادپردازی پیـامبر نوشـته جبـران بـا توجـه بـه کهـن‌الگوهـای ...» (مجلـه فنـون ادبی دانشـگاه اصـفهان، ۱۳۸۹ش) بـه بررسـی سـلوک عرفـانی موجـود در ایـن کتـاب مـی-پـردازد. بـه نظـر مـی‌رسـد بیشـتر کارهـای انجـام شـده در بعـد اعتقـاد و باورهـای جبـران است و حتی بـال‌هـای شکسـته هـم تـا حـدی مهجـور مانـده کـه در ایـن مقالـه بـه بررسـی هنجـارگریزی در ایـن اثـر در سـطوح واژگـان، معنـا و هنجـارگریزی غیـر زبـانی خـواهیم پرداخت.

۳- چارچوب مفهومی

با توجه به اینکـه هنجـارگریزی از یافتـه‌هـای مهـم فرمالیسـت‌هـا بـه شـمار مـی‌رود، بـه نظـر مـی‌رسـد نگـاهی کوتـاه بـه «فرمالیسـم» و خـود هنجـارگریزی و همچنـین مشـخص کردن چارچوب‌های آن لازم می‌نماید:

۳-۱- صورتگرایی (Formalism)

در بررسی جریان شناختی نقد ادبـی در قـرن بیسـتم، فرمالیسـم یـا صـورتگرایی بـه شـیوهٔ نقد آن دسته از منتقدانی اطلاق مـی‌شـود کـه در بررسـی اثـر ادبـی بـیش و پـیش از هـر چیـز

بر زبان، صورت یا عین اثـر تأکیـد داشـتند. صـورت‌گرایـی بـه‌عنـوان یـک مکتـب مسـتقل در عرصـه پـژوهش ادبـی روسـی، در دهـه دوم سـده بیسـتم ظهـور کـرد (فضـیلت،۱۳۹۰: ۱۹٤) و نخسـتین گـام را در ایـن زمینـه «ویکتـور شکلوفسـکی» در سـال ۱۹۱٤م، بـا انتشـار «رسـتاخیز واژه‌هـا» برداشـت. (علـوی مقـدم، ۱۳۷۷: ۸) ایـن مکتـب کـه در مقابـل رمانتیسـم ظهور کرد در سال‌های ۱۹۲۰ به اوج خود رسید.

صـورت‌گرایـان موضـوع اصـلی کـار خـود را خـودِ مـتن جـدای از موضـوعات و چشـم‌انـدازهای خـارج از مـتن قـرار دادنـد و سـعی کردنـد بـه تمـایز متـون ادبـی بـا متـون دیگر یا به‌طـورکلی تمـایز زبـان ادبـی و زبـان روزمـره بپردازنـد. آن‌هـا خـودِ اثـر را در نظـر گرفته و سعی داشتند تا بـه اجـزای سـازنده دلالـت معنـایی مـتن از طریـق شـکل و صـورت آن برسند و بررسی زمینه‌هـایِ تـاریخیِ پیـدایشِ اثـر را در درجـه بعـدی اهمیـت قـرار مـی-دادنـد. (افخمـی،۱۳۸۰: ۲۱۰ – ۲۱۱) مشخصـه بـارز ایـن مکتـب، گسسـتن از هنجارهـای ادبـی گذشـته و کشـف راز «ادبیـت» یـک اثـر ادبـی اسـت. (مدرسـی، ۱۳۸۷: ۱۱۹) صورت‌گرایان با مـتن ادبـی بـه‌عنـوان یـک کیـان لغـوی (زبـانی) مسـتقل برخـورد مـی‌کنـد، ازاین‌جهت اسلوب را اساس عمل ادبـی قـرار مـی‌دهـد. بـه اعتقـاد آنـان، ویژگـی ادبـی مـتن مربـوط بـه آشـنایی‌زدایـی در زبـان و نظـم نـوین اسـت کـه در ارتبـاط بـا فـرم مـی‌باشـد. (قصّاب، ۲۰۰۹: ۸٦)

اسـاس نظریـه ادبـی صـورت‌گرایـان کـه در آثـار شکلوفسـکی (V.shklovsky)، موکارفسـکی (J.Mukarovsky) و هاورانـک (B.Havranek)، بیـان شـده بـر شـالودهٔ مفـاهیمی چـون آشـنایی‌زدایـی یـا بیگانـه‌سـازی (Defamilarization) و برجسـته‌سـازی (Foregrounding) زبـان بنـا شـده اسـت. صـورت‌گرایـان پیـدایش شـکل در ادبیـات را حاصـل ایـن دو کـارکرد متضـاد مـی‌دانسـتند و معتقـد بودنـد آنچـه شـعر را از غیـر شـعر متمـایز مـی‌کنـد زبـانی اسـت کـه بـرای مخاطـب بیگانـه مـی‌نمایـد. صـورت‌گرایـان، تمـام شگردها، ترفندها و آرایه‌هـایی کـه زبـان شـعر را از زبـان غیـر شـعر (معیـار) جـدا کـرده، آن را برای مخاطب بیگانه مـی‌سـاخت، تحـت عنـوان کلـی «آشـنایی‌زدایـی» جـای دادنـد. (پـور نامداریان، ۱۳۷٤: ٤) از نظر آنـان ایـن آشـنایی‌زدایـی هـم از طریـق حـذف یـا کـاهش برخـی

عناصر از زبان معیار (قاعده کاهی) و هم از طریق افزودن برخی عناصر به زبان معیار (قاعده افزایی) صورت می‌گیرد. (رک: صفوی، ۱۳۸۰، ۳٦ – ۳۸)

مسأله مهم در آشنایی‌زدایی این است که برداشت آشنا و معمولی مخاطب از زبان از بین برود تا مخاطب به جهت غرابت و ناآشنایی زبان و بیان، به نخستین ادراک حسی خود از اثر بسنده نکرده و به تأویل آن بپردازد. (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۹۷)

باید به این نکته اشاره کرد که مقصود فرمالیست‌ها از شکل، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هر نوع ادبی دیگر نیست بلکه صورت یا شکل در یک نوع ادبی 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. (شایگان فر، ۱۳۸۰: ٤۳) بدین لحاظ همه اجزای یک متن مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها، مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان، صنایع مختلف بدیعی به‌ویژه ایهام، استخدام، ایهام تناسب، تضاد، تلمیح و... نوع ادبی، پلات، زاویه دید و... جزء شکل محسوب می‌شوند. به دیگر سخن، تمامی عناصری که ساختار منطقی و زیباشناختی اثر را می‌سازند. (همان، ٤۳) پس فرمالیست‌ها جوهر ادبی را در «آشنایی‌زدایی» می‌دیدند.

۳-۲- هنجارگریزی

هنجار گریزی به هر نوع استفاده زبانی ــ از کاربرد معناشناختی تا ساختار جمله ــ که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، اشاره دارد. (داد،۱۳۸۳: ٥٤٠) به‌عبارت‌دیگر هنجارگریزی «یعنی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم هماهنگی با زبان متعارف». (انوشه، ۱۳۷٦: ۱٤٤٥)

هنجارگریزی از یافته‌های مهم فرمالیست‌هاست و امروزه، اساس بحث‌های سبک‌شناسی را تشکیل می‌دهد. آنان زبان ادبی را «عدول از زبان معیار» معرفی و سبک را نیز بر اساس همین اصل مطالعه می‌کنند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۷). با توجه به اهمیت و نقش هنجارگریزی در متون ادبی، منتقدان در پژوهش‌های خود تقسیم‌بندی‌های مختلفی را از هنجارگریزی انجام داده‌اند، از جمله شفیعی کدکنی در

بحث هنجارگریزی آن را جزء برجسته‌سازی و گروه زبان‌شناختی دانسته و آن را به آشنایی‌زدایی واژگانی، نحوی و بیان پارادوکسی تقسیم می‌کند. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ٢٤) و همچنین صفوی آن را به زیرمجموعه هنجارگریزی آوایی، واژگانی، نحوی، گویشی و سبکی تقسیم می‌نماید. (صفوی،۱۳۸۰: ٤٥-٥٥) در این پژوهش هم نویسنده با الهام از این تقسیم‌بندی‌ها هنجارگریزی در سطح واژگان، معنا (استعاره، تشبیه، تشخیص، پارادوکس، حس‌آمیزی و صنایع بدیعی) و هنجارگریزی غیر زبانی را در بال‌های شکسته جبران خلیل جبران بررسی می‌کند. ذکر این نکته لازم است که یکی از انگیزه‌های اصلی و محوری گزینش این اثر جدای از جایگاه آن در ادبیات معاصر عربی، حزن و تراژدی غالب بر این اثر است که در کلام نویسنده موج می‌زند که همین عاطفه غالب در بحث تحلیل مفهومی و واژگانی اثر کمک شایانی می‌کند؛ اما قبل از ورود به بحث نگاهی مختصر به بال‌های شکسته می‌تواند در تحلیل بهتر نمونه‌های موجود در متن مؤثر باشد.

۳-۳- بال‌های شکسته

بال‌های شکسته روایتی است که جبران در سال ۱۹۱۲میلادی آن را به رشته تحریر درآورد. این روایت دربرگیرنده داستان اولین عشق و دلدادگی وی است و در آن به بیان این موضوع می‌پردازد که چگونه آداب‌ورسوم و سلطه رجال دینی مانع رسیدن دو عاشق به یکدیگر می‌شود. (الفاخوری، ١٤٢٨: ٢/ ٢٢٨) داستان پسر و دختری جوان و عشقی معنوی و پاک که آن دو را به هم پیوند زده است. داستان قصه دلدادگی جبران به دختری به نام «سلمی کرامه» است که از یک مقدمه و ده فصل تشکیل شده می‌شود که به ترتیب عبارت‌اند از الکآبة الخرساء (= افسردگی لال)، ید القضاء (= دست قضا و قدر)، في باب الهیکل (= بر در معبد)، الشعلة البیضاء (= شعله سفید)، العاصفة (= طوفان)، بحیرة النّار (= دریاچه آتش)، أمام عرش الموت (= در برابر عرش مرگ)، بین عشتروت و المسیح، التضحیة (= فداکاری)، المنقذ (= منجی).

خلاصه داستان: جبران چنانکه خود می‌گوید در ۱۸ سالگی عاشق "سلمی کرامه" دختر یکی از دوستان قدیمی پدرش به نام "پطرس کرامه" می‌شود. سلمی دختری

بسیار با حیا، با وقار، با ادب، پاکدامن و دارای جمال و کمال بود. بعد از مدت کوتاهی جبران و سلمی به‌شدت به هم دل می‌بندند، اما چیزی نمی‌گذرد که "مطران" کشیش شهر که مردی حریص و دنیاپرست بود، از سلمی برای برادرزاده خود "منصور بک غالب" که مردی فاسد بود و به طمع برای تصاحب اموال سلمی و پدرش معروف بود، خواستگاری می‌کند و طبق قانون فاسد و رایج آن زمان پطرس کرامه چاره‌ای جز قبول این ازدواج نداشت. جبران و سلمی با شنیدن این خبر، تمام آمال و آرزوهای خود را بربادرفته می‌بینند. سلمی به‌ناچار تن به این ازدواج می‌دهد و وارد زندانِ خانه شوهر خود می‌شود؛ اما وی کماکان با عاشق و معشوق حقیقی خود یعنی جبران ارتباط دارد و ماهی یکبار در معبدی متروک و قدیمی با هم ملاقات دارند تا اینکه سلمی متوجه می‌شود مطران برای آنان جاسوس قرار داده و به‌ناچار برای نجات جبران، این ارتباط را علیرغم مخالفت جبران قطع می‌کند. سلمی بعد از ۵ سال صاحب فرزند می‌شود اما در شب تولد فرزندش، در سپیده‌دم همان شب مادر و فرزند با مرگ ملاقات کرده و دنیای اندوه و غم جبران را چندین برابر سنگین‌تر می-کنند.

در حقیقت هدف جبران از نوشتن داستان عشق خود با سلمی کرامه، به تصویر کشیدن مشکلاتی همچون ظلم و فساد دستگاه‌های حاکم، بی‌عدالتی و اوضاع جامعه و مردمی مظلوم است که بازیچه دست قدرتمندان و سرمایه‌دارانی شده‌اند که تمام مایملک آنان را به غارت برده و چنان‌که خود بیان می‌کند، سلمی نماد و رمز این جامعه و این ملت است. «... و أنا قد وقفتُ دموعی علی ذکری أیامِ امرأةٍ ضعیفةٍ لم تعانق الحیاةَ حتی احتضنها الموتُ و لکن أ لیست المرأةُ الضعیفةُ هي رمزُ الأمةِ المظلومةِ؟» (جبران،۲۰۰۷: ۱۸۳/۱) که منظور از "امرأة ضعیفة" و " المرأة الضعیفة" در اینجا همان سلمی کرامه است.

ترجمه: من اشک‌هایم را وقف بزرگداشت روزگار زنی ضعیف نمودم که زندگی را لمس نکرد تا اینکه مرگ او را به آغوش کشید، ولی آیا زن ضعیف همان رمز و نماد ملت ستمدیده و مظلوم نیست؟

آنچه که بر ارزش این اثر افزوده همان جریان شعری بوده که در تمامی سطور آن رخنه کرده است. علاوه بر این، تأملات اخلاقی و ادبی که در جای جای آن تجلی یافته و عواطف و مفاهیم والایی که از روح متفکر و حساس جبران سرچشمه گرفته این اثر را در زمره زیباترین و جذاب‌ترین آثار ادبی قرار داده است. این ویژگی‌ها و دیگر ویژگی‌های بال‌های شکسته باعث شده است تا زبان جبران در این اثر به شعر نزدیک گشته و خواننده را در مقابل دنیایی از اندوه، احساسات، فوران عواطف و لبخندهای تلخی قرار دهد که با تمام وجود دردهای وی را حس و لمس نماید.

٤ – نمودهای هنجارگریزی در «بال‌های شکسته»

جبران با استمداد از عناصر شاعرانه‌ای که به واسطهٔ بسامد و کاربرد زیادشان از زبان اثر آشنایی‌زدایی کرده و با بهره‌گیری از عنصر عاطفه تلاش کرده تا حزن و اندوه غالب بر خود را به مخاطب منتقل نموده و او را نیز در اندوه و غم خود شریک سازد به‌طوری‌که بیشتر هنجار گریزی‌های شاعر هم در خدمت همین هدف قرار گرفته است. ازاین‌رو این جستار هنجارگریزی را در سه سطح واژگان، معنا و هنجارگریزی غیر زبانی را به کمک نمونه‌هایی از متن بررسی کرده است.

٤-١- هنجار گریزی واژگانی (Morphological deviation)

در زبانِ هنجار هزاران واژه هست که کار ارتباط و انتقال پیام را بر عهده دارند. این واژگان در کاربرد متعارف با هم همراه می‌شوند و کلام را می‌آفرینند؛ اما گاه شاعر یا نویسنده با گریز از شیوه معمولی ساختن واژه در زبان هنجاری، دست به ساخت واژگان تازه می‌زند که بر شگفتی و تأثیر متن می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود؛ زیرا بسیاری از این واژه‌ها آرام آرام جذب زبان می‌شوند و درنتیجه اعتبار ادبی آن‌ها به نفع زبان از دست می‌رود. (سنگری، ۱۳۸۳: ٤۳) با این توضیح هنجارگریزی واژگانی را در سطوح زیر می‌توان در بال‌های شکسته بررسی نمود.

٤-١-١- واژگان (Morphological)

هر شاعر یا نویسنده معمولاً واژگان خاصی دارد؛ به‌عبارت‌دیگر هر شاعر و نویسنده تحت تأثیر افکار، عقاید، محیط اجتماعی و قالب شعر یا نثر خود با برخی از واژگان انس بیشتری دارد و در آثارش آن واژگان را به کار می‌گیرد به‌گونه‌ای که کاربرد آن واژگان مختص متن او می‌گردد و به‌ندرت می‌توان استعمال آن واژگان را در آثار دیگر شاعران یافت. (مشایخی، ١٣٩١: ٥٩)

از جمله مواردی که در بحث واژگان و نقش آن‌ها در آشنایی‌زدایی از متن مورد اهمیت است، تکرار واژگان می‌باشد. «تکرار در سطح واژگان از عواملی است که موجب قاعده افزایی و رستاخیز واژه‌ها می‌شود.» (مدرسی، ١٣٨٧: ١٣٠) و «قاعده اساسی در تکرار آن است که لفظ یا عباراتی که تکرار می‌شود ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زیباشناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم است پیروی کند.» (رجایی، ١٣٨٧: ١١٠) تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها از جمله عواملی است که در متن نوعی موسیقی درونی را به وجود می‌آورد و «این موسیقی درونی را می‌توان در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی زبان و آشنایی‌زدایی جای داد.» (علوی مقدم، ١٣٧٧: ١١٦)

نکته قابل تأمل در متن جبران این است که موسیقی حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها چنان با فضای متن هماهنگی و همسویی دارد که گویی این عناصر موسیقایی و آهنگ، هماهنگی‌های آوایی است که موضوع و محتوای متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مثلاً در آنجا که صحبت از شادی و سرور است کلمات با مصوت-های کوتاه و آنجا که صحبت از اندوه است کلمات با مصوت‌های بلند می‌آید. وی با تکرار مصوت « الف ــ واو ــ یاء » در متن، جریان درد و زخم خود را طوری بیان می‌کند که می‌توان به‌آسانی عمق غم و اندوه او را دید. جبران آنجا که از غم و اندوه خود سخن می‌گوید بیشتر از حروف حلقی و از آن‌ها هم دو حرف «هاء و حاء» استفاده می‌کند تا نوعی احساس درد را هم در مخاطب بر انگیزد. مثلاً در آنجا که از

افسردگی و تنهایی صحبت می‌کند ضمن ملازم قرار دادن آن دو با هم با استفاده از مصوت «الف» و حرف «حاء» این هماهنگی را با معنا ایجاد کرده است:

«للكآبة أيادٍ حريرية الملامس، قوية الأعصاب تقبضُ على القلوب و تؤلمها بالوحدة. فالوحدة حليفةُ الكآبة كما آنها أليفةُ كلِّ حركةٍ روحيةٍ.» (جبران، ۲۰۰۷: ۱٤۷/۱)

ترجمه: افسردگی دست‌هایی حریری و اعصابی قوی دارد که دل‌ها را به بند می-کشد و با [درد] تنهایی آن‌ها را به درد می‌آورد، تنهایی قرین افسردگی است، کما اینکه با هر حرکت روحی و روانی همدم و همنشین است.

جبران به کمک تکرار صامت و مصوت‌ها (آ ـ و ـ ی) موسیقی خاصی ایجاد کرده که در القای معنا بسیار موثّر است. واج‌آرایی در متن او گاهی از طریق هم حروفی و گاهی از رهگذر هم‌صدایی و گاهی از اشتراک هر دوی اینها شکل می‌گیرد. مثلاً آنجا که با سلمی در فضایی کاملاً عاطفی و احساسی در زیر نور مهتاب به گفتگو نشسته است، فضا را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

«إنّ نفسكِ التي تسمعُ همسَ الأزهارِ و أغاني السكينة تستطيع أن تَسمَعَ صُراخَ روحي و ضجيجَ قلبي.» (جبران، ۲۰۰۷: ۱/ ۱٦۲)

ترجمه: روح و جان تو که نجوای گل‌ها و سرود آرامش را می‌شنود، می‌تواند فریاد روح و جان من و نالهٔ قلبم را [نیز] بشنود.

نویسنده با تکرار فعل "تسمع" و آوردن "تستطيع" که تا حدودی اشتراک حروف دارند و با واج‌آرایی حرف سین و کثرت مصوت‌های "آ – ی" آهنگ دلنشینی را به وجود آورده که با فضای انس و عاطفه بسیار هماهنگ است.

اما نمونه بسیار زیبای دیگر که هماهنگی خاصی میان صامت‌ها و مصوت‌ها و موسیقی برخواسته از این هماهنگی با معنا وجود دارد، آنجاست که جبران درباره مادر با تمام احساس خود سخن می‌گوید:

«إنّ أعذَبَ ما تحدّثهُ الشفاهُ البشرية هو لفظة "الأم" و أجملُ مناداةٍ هي "يا أمّي" كلمةٌ صغيرةٌ كبيرةٌ مملوءةٌ بالأمل و الحبّ و الإنعطاف و كلّ ما في القلب البشري من الرّقة و الحلاوة

و العذوبة. الأم هي كلُّ شيء في هذه الحياة، هي التعزية في الحزن، و الرجاء في اليأس، و القوة في الضعف، هي ينبوع الحنوّ و الرأفة و الشفقة و الغفران.» (همان، ۱۸۷)

ترجمه: بی‌تردید گواراترین لفظی که از لب‌های بشریت جاری می‌شود واژه "مادر" است و زیباترین ندا همان "ای مادر" است، کلمه‌ای کوچک [اما] بزرگ که سرشار از امید، عشق، انعطاف و تمام رقت و شیرینی و گوارایی موجود در قلب بشری است. مادر همه چیز این زندگیست، او تسلی بخش غم‌ها، امید در ناامیدی، تاب و توان در سستی و ضعف‌هاست، مادر چشمه مهربانی و رأفت و دلسوزی و بخشش است.

آوردن کلماتی چون «الأمل»، «الحبّ»، «الإنعطاف»، «الرقة»، «الحلاوة»، «العذوبة» که همگی بیانگر مهربانی‌اند و تکرار مصوت‌ها «آ – او – ی» همچنین تکرار لفظ «الأم» و ضمیر «هی» و آوردن صفت‌های متعدد به دنبال یکدیگر و در آخر هم بهره‌گیری از صنعت طباق فضایی از محبت و عاطفه صادقانه را ترسیم نموده است که بیانگر عمق احساس نویسنده است.

٤-١-٢- ترکیب‌ها

از در هم آمیختن و برخورد واژه‌ها باهم ترکیب به وجود می‌آید. این ترکیب‌ها، علاوه بر اینکه کلمات تشکیل دهندهٔ خود را از حالت عادی و معمول خارج می‌کنند در بسیاری از موارد معنایی متفاوت از اجزای سازنده خود دارند پس معناهایی که ما در زبان می‌یابیم معناهایی رابطه‌ای محسوب می‌شوند که در اثر آمیزش در نظام زبان پدید می‌آیند. هنجارگریزی در ترکیب‌ها را در دو سطح ترکیب‌های اضافی و ترکیب‌های وصفی می‌توان بررسی کرد.

از این قبیل ترکیب‌ها در متن بال‌های شکسته بسیار دیده می‌شود مثلاً ترکیب «الكآبة الخرساء» که به‌عنوان نام برای فصل دوم انتخاب شده است خود گویای شدت و سنگینی افسردگی شاعر می‌باشد. یا در جای دیگر چنین می‌گوید:

«و بينَ هذهِ المدافن الخرساء تنموُ كآبتُهُ مع أشجار السرو و الصفصاف». (همان، ١٤٥)

ترجمه: در میان این مدفن‌های گنگ، افسردگی و دلتنگی‌اش همراه با درختان سرو و بید رشد و نمو می‌کند.

«المدافن الخرساء» ترکیبی است که به‌ندرت از دیگر نویسندگان و شاعران دیده شده است که بر گرفته از فضای حزن و اندوه و افسردگی است که بر شاعر غلبه دارد. از جمله این ترکیب‌ها به «دموع اليأس و الاسف» می‌توان اشاره کرد که شاعر برای بازگو کردن حالت خود و بی فایده بودن گریه بر گذشته از آن کمک گرفته است:

«... ذكرياتٍ موجعةٍ ترفرفُ كالأجنحة غير المنظرة حول رأسي، مثيرةً تنهّدات الأسى في أعماق صدري، مستقطرةً دموع اليأس و الأسف من أجفاني» (همان، ١٤٥)

ترجمه: ...خاطرات دردناکی که همچون بال‌های نامرئی دور سرم در پرواز است و آه و غم و اندوه‌ها را در دلم شعله ور می‌سازد و اشک‌های ناامیدی و اندوه و تأسف را از پلک‌هایم می‌چکاند.

ترکیب مألوف و رایج که نزد اهل زبان کاربرد دارد اشک شوق و اشک ماتم است و تعبیر اشک ناامیدی و تأسف می‌تواند در نوع خود تازه و جدید باشد.

از دیگر ترکیب‌های زیبای وی «عرش المحبة» (همان، ۱۵۵) است. این ترکیب از جمله ترکیب‌های منحصر به فرد جبران است که بیانگر بزرگی و عظمت محبت در نظر وی است. از نمونه‌های دیگر که تا حدی منحصر به جبران است می‌توان به این موارد اشاره کرد: «الخبز العلوی»، «الخبز الروحی»، «الخبز السحری» (همان، ۱۵۷)، «صراخ القبور» (همان، ١٦٥)، «انوار المغرب البرتقالی» (همان،۱۹۳)، «عيوبٌ جهنّميةً» (همان، ۲۰۳)، « أكمام الحياة» (همان، ٢٠٦)، «ضباب الحيرة» (همان، ١٥٦)، «همس الوردة» (همان، ١٥٦)، «جنة الحبّ و الطّهر» (همان، ١٤٥) که همگی مبین ذوق و قریحه سرشار و احساس لطیف و شاعرانه جبران است. ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که جبران در آوردن ترکیب‌ها تازه و نو بیش از هر چیز دست به دامن علم بیان به‌ویژه دو صنعت تشبیه و استعاره شده است، به‌طوری‌که در بیشتر این ترکیب‌ها نوعی استعاره و تشبیه نهفته وجود دارد.

٤-٣-١- عباراتی

عبارات نتیجه به هم پیوستن ترکیب‌هاست. عبارات جدید نه تنها به نو شدن زبان شاعر یا نویسنده می‌انجامند، بلکه در تصویرسازی و معنا آفرینی بیشترین سهم را دارند. «در حقیقت هر عبارت، حاصل تجربهٔ ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است. ذهن شاعر یا نویسنده به کمک نیروی تخیل ارتباط‌هایی تازه بین انسان و اشیای اطراف او کشف می‌کند و این کشف که حاصل تصرف شاعر در مفاهیم عادی زندگی است به وسیلهٔ عبارات جدید به خواننده منتقل می‌شود.» (مشایخی، ۱۳۹۱: ٦١)

جبران از این نمونه عبارات در متن بال‌های شکسته برای انتقال تجارب شخصی خود سود برده است. مثلاً در آنجا که صحبت از "الكآبة" (= افسردگی) گذشته خود به میان می‌آورد چنین می‌گوید: «وتُخلعُ عن كتفيّ أجنحةَ الصبا» (جبران، ۲۰۰۷، ١٤٨/١) وی بجای اینکه بگوید افسردگی، دوران کودکی/ نوجوانی مرا تباه کرده است با کنار هم قرار دادن ترکیب «تخلع عن کتفی» و «أجنحةَ الصبا» با در هم آمیختن تشبیه و استعاره هم طروات و شادابی کودکی را نشان می‌دهد و هم با از دست دادن آن که به مثابه بال پرواز می‌باشد زمین‌گیر شدن خود را به تصویر می‌کشد.

جبران در آنجا که سخن از هجده سالگی خود، یعنی همان سال آشنایی با سلمی، به میان می‌آورد و به مقایسه آن با گذشته‌ای می‌پردازد که مملو از افسردگی و یأس و نا امیدی بوده، با عباراتی زیبا این چنین بیان می‌کند:

«في تلك السنة ولدتُ ثانيةً و المرءُ إن لم تحبل به الكآبةُ و يتمخّض به اليأسُ و تضعُهُ المحبّة في مهد الأحلام، تظلّ حياتُهُ كصفحةٍ خاليةٍ بيضاء في كتاب الكيان.» (همان، ١٤٨)

ترجمه: در آن سال تولدی دوباره یافتم. انسان اگر به افسردگی گرفتار نشود و درد ناامیدی را تحمل ننماید و محبت او را در گهواره آرزوها قرار ندهد (با محبت زاده نشود)، زندگی‌اش به صفحه خالی سفیدی در کتاب هستی تبدیل می‌شود.

نویسنده با آوردن ترکیبانی زیبا که از کنار هم قرار گرفتن واژه‌های «حبل»، «تمخض»، «وضع»، «مهد» به دست آمده است تصویری منحصر به فرد را خلق کرده

که به‌شدت مخاطب را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. وی بجای اینکه مراحل زندگی خود و رسیدن به محبت و عشق پاک را با تعابیری معمولی و رایج بیان کند با در هم آمیختن واژگان و ایجاد مراعات نظیر از یک سو و اسناد اعمالی که مختص موجودات زنده و به‌ویژه انسان می‌باشد، به حالات درونی چون افسردگی، یأس و محبت از سوی دیگر، ضمن پیوند زدن عالم درون و جهان بیرون، جایگاه حیات بخش عشق و محبت در زندگی را بیان کرده و از میزان علاقه قلبی و محبت درونی خود به سلمی پرده برداشته است. ازاین‌رو می‌توان گفت آنچه که بیش از هر چیز مخاطب را در احساس نویسنده شریک کرده است همین زبان سحر آمیز نامألوف و بیان ادیبانه حاکم بر متن می‌باشد.

٤-٢- هنجارگریزی معنایی (Semantic deviation)

برجسته سازی ادبی بیشتر در حوزه معنی که انعطاف پذیرترین سطح زبان است، صورت می‌گیرد. (صفوی، ۱۳۷۳: ٨٤) در این نوع هنجار گریزی، نظم و همنشینی واژه‌ها که بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار می‌باشد تغییر می‌یابد. (شمیسا، ١٣٧٤: ۲۹۸) در این شگرد ادبی شاعر و ادیب برای برجسته‌سازی از آرایه‌هایی چون تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تشخیص، پارادوکس و ... استفاده می‌کند تا بتواند به اثرش روح هنری بخشد و بر پیچیدگی و کثرت معنوی آن متن بیفزاید. شایان ذکر است که این تصاویر، استعاره‌ها و تشبیهات در خدمت اعتلا بخشیدن به معانی بوده و با دیگر عناصر تناسب و هماهنگی دارد همچنان‌که عبدالقاهر در نظریه نظم خویش بیان کرده، ارزش تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه به جهت تشبیه بودن، و یا استعاره، مجاز و کنایه بودن آن‌ها نیست بلکه به جهت توانایی استعاره یا تشبیه در آمیختگی و تناسب با دیگر عناصر بیان ادبی و هماهنگی با آن‌هاست (العشماوی، بی تا، ۳۱۲) آنچه که بر اهمیت هنجارگریزی معنایی افزوده این است که دال‌های زبانی از مدلول-های آشنا و پذیرفته شده‌شان جدا می‌شوند و مدلول‌های جدیدی در ذهن مخاطب حاضر می‌شود. در ذیل به بررسی این نمونه‌ها در بال‌های شکسته در دو بخش صنایع بیانی و بدیعی پرداخته شده است.

٤-٢-١- صنایع بیانی

٤-٢-١-١-تشبیه (Simile)

تشبیه کشف و یادآوری شباهت بین دو چیز یا دو امر متفاوت است. این کشف حاصل دقت و موشکافی شاعر یا ادیب است؛ او با همانند ساختن پدیده‌ای به پدیده-ای دیگر سعی بر آن دارد تا معانی و ظرایف نهفتهٔ پدیده‌ها را آشکارا به تصویر کشد، دور را نزدیک می‌سازد، بدین ترتیب بر شگفتی مخاطب نیز می‌افزاید و او را مسحور هنر خود می‌کند.

باید گفت طبق نظر پژوهشگران همه آنچه اهل بلاغت در نوشته‌های خود با عنوان تشبیه بدیع، تشبیه لطیف، تشبیه غریب و ... آورده‌اند می‌توانند در دایره آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی قرار گیرد. (محمد ویس، ۲۰۰۲: ۱٤۳-۱٥۳)

اما روش جبران در استفاده از تشبیه بدین گونه است که بیشتر از تشبیهات مرکب و مقید استفاده می‌کند تا مفرد؛ چرا که برای شاعر زمینه را در جهت مجسم نمودن اندوه و یا سرور درونی خود در نظر خواننده، بیشتر فراهم می‌نماید. وی در بسیاری از موارد از ترکیب مفعول مطلق استفاده می‌کند که در نوشته‌هایش به کرات دیده می-شود. مثلاً آنجا که قصد بیان مقدار و میزان اشتیاق خود نسبت به خاطرات دلدادگی-اش به سلمی را دارد با هنرمندی خاصی آن را به اشتیاق کودک شیرخوار به سینه مادر همانند می‌سازد و چنین می‌گوید:

«ولكن هذه المحاسنُ التی أذكرها الآن و أشوق إليها شوقَ الرضيعِ إلى ذراعي أمّه هي التی كانت تعذّب روحي المسجونة في ظلمة الحداثة ...» (جبران، ۲۰۰۷: ۱٤٦/۱)

ترجمه: اما این زیبائی‌ها و افسونگرهایی که اکنون آن را بیان می‌کنم و همانند اشتیاق طفل شیرخوار به آغوش مادر، مشتاق آنهایم، همان زیبایی‌هایی هستند که روح دربند و زندانی مرا در تاریکی نوجوانی معذب می‌ساخت و شکنجه می‌داد.

و آنجا که از میزان علاقه سلمی به خود صحبت می‌کند آن را به علاقه مادر به تنها فرزند خود تشبیه می‌کند و چنین می‌آورد:

«أنت تعلمُ بأنّني أحبّكَ مُحبّةَ الأمّ وحيدَها.» (همان، ۱۹۹)

ترجمه: تو می‌دانی که من به اندازه محبت مادر به تنها فرزندش تو را دوست دارم.

یکی از اسلوب‌های جبران در تشبیهات خود این است که یک مشبه را به چند مشبه به (تشبیه جمع) در آن واحد تشبیه می‌کند، آن هم با مشبه‌به‌های مرکب که این امر با قرار دادن فضایی بیشتر در اختیار مخاطب برای تفکر او را درمقابل دنیایی از شادی و یا غم قرار می‌دهد و در خود این احساس شادی و اندوه نویسنده را بهتر حس می‌کند. به‌عنوان مثال وی از زبان سلمی چنین می‌گوید:

«...فقالت: أريدُ أن تُحبّني. أريدُ أن تُحبّني إلى نهاية أيامي، أريدُ أن تُحبّني مثلما يحبّ الشاعرُ أفكارَهُ المحزنة، أريدكَ أن تذكرني مثلما يُذكرُ المسافرُ حوضَ ماءٍ هاديءٍ رأى فيه خيالَ وجهه قبلَ أن يشربَ من مائه، أريدكَ أن تذكرني مثلما تذكرُ الأمُّ جنيناً ماتَ في أحشائها قبل أن يرى النورَ و أريدكَ أن تُفكّرَ بي مثلما يفكّرُ المِلِكُ الرؤوف بسجينٍ قبل أن يبلُغَهُ عفوُهُ و ... » (همان، ١٧٤)

ترجمه: ...چنین ادامه داد که: می‌خواهم مرا دوست بداری. می‌خواهم مرا تا پایان عمرم دوست بداری، می‌خواهم مرا دوست داشته باشی همانند دوست داشتن شاعر افکار و اندیشه‌های حزن انگیزش را، می‌خواهم مرا به یاد آوری همانند مسافری که به یاد می‌آورد حوض آب آرامی را که قبل از نوشیدن از آب آن، تصویر صورتش را در آن می‌بیند. می‌خواهم مرا به یاد آوری آنگونه که مادر جنین خود را به یاد می-آورد، جنینی که قبل از اینکه نور را ببیند، در درون وجودش می‌میرد؛ و دوست دارم همانند پادشاه مهربان و رئوفی به من فکر کنی که در فکر آن زندانی است که در انتظار رساندن خبر بخشش به اوست.

همانطور که دیده می‌شود ذکر و یادآوری از طرف محبوب را یک بار به مسافر تشنه، یک بار به مادری که جنین خود را از دست داده است و بار سوم به پادشاهی که زندانی بی‌گناه را به یاد می‌آورد تشبیه نموده است و اشتیاق به محبوب و حزن و اندوه دوری و فراق از او را چنان به کمک تشبیه به تصویر می‌کشد که عمق آن در نظر خواننده مجسم می‌شود؛ و در جای دیگر از زبان سلمی کرامه چنین می‌گوید:

«... فبَكَيتُ بكاءَ مَلِكٍ أضاعَ مُلكَهُ و غَنِيٍّ فَقَدَ كُنُوزَه.» (همان، ٢٠٠)

ترجمه: گریستم، همانند گریه پادشاهی که سلطنت خود را تباه کرده و توانگری که گنج‌هایش را از دست داده.

جبران در اینجا نیز حال گریان و زار خود را یک بار به حال پادشاهی که سلطنت خود را نابود کرده و بار دیگر به توانگر و ثروتمندی که گنج‌های خود را از دست داده است، تشبیه می‌کند.

این نوع تشبیه یکی از شیوه‌هایی است که در نوشته‌های جبران خلیل جبران بسیار دیده می‌شود و کثرت استفاده از این شیوه تا حدی متن وی را متمایز ساخته است.

هنر جبران بیش از هر چیز در تصویر سازی‌هایی است که به کمک تشبیه و به کار گرفتن پدیده‌های طبیعی خلق می‌کند. مثلاً آنجا که بیروت را در فصل بهار به دخترکی زیبارو تشبیه می‌کند که در برکه استحمام کرده و بر لب آن نشسته تا خشک شود اوج جلوه رمانتیک گرایی این نویسنده مکتب رمانتیک است:

«و بيروت في الربيع أجمل منها في ما بقيَ منَ الفصولِ لأنّها تخلو فيه من أوحال الشتاءِ و غُبارِ الصيف و تصبحُ بينَ أمطار الأول و حرارةِ الثاني كصبيةٍ حسناءَ قد اغتسلت بمياه الغدير ثمّ جلست على ضفّته تُجفّف جسدها بأشعة الشمس.» (همان، ١٤٩)

ترجمه: بیروت در فصل بهار از همه فصول زیباتر است، زیرا که در بهار از گل و لای زمستان و غبار تابستان تهی می‌گردد و در میان باران اول (بهار) و حرارت و گرمای دوم (تابستان) مانند دخترکی زیبا روست که با آب برکه خود را شستشو داده سپس بر لب آن نشسته و با پرتو خورشید خود را خشک می‌کند.

کثرت استفاده از عناصر طبیعی چون فصل بهار، زمستان و تابستان، برکه و نور خورشید به متن زیبایی خاصی بخشیده که در تصویر سازی ذهنی بسیار مؤثر است.

٤-٢-١-٢-استعاره (Metaphor)

اساس استعاره بر جایگزینی هویت عاریه‌ای به جای هویت حقیقی پدیده و همانندسازی موقتی استوار است و بلاغت استعاره در این است که صورت تازه‌ای را

در خیال مخاطب نقش می‌زند که گیرایی آن صورت، تشبیه پنهان و پوشیده در دل کلام را از یاد مخاطب می‌برد. (عرفان، ۱۳۸۵: ۱۹۸) منتقدان ادبی بر این امر اصرار دارند که استعاره‌های علمای بلاغت در دایره بحث آشنایی‌زدایی یا هنجار گریزی قرار می‌گیرد و هر قدر استعاره غریب و نامأنوس‌تر باشد عنصر غافلگیری در آن بیشتر است و ذهن مخاطب برای فهم آن بیشتر درگیر می‌شود. (محمد ویس، ۲۰۰۲: ۱۳۲-۱۳۹) بدیهی است که زیبایی و لذتِ کشف و دقّتی که در استعاره مکنیه وجود دارد، باعث آشنایی‌زدایی و خرق عادت بیشتری می‌شود و ازاین‌رو نویسندگان و شاعران از آن بیشتر استفاده می‌کنند. جبران آنجا که خاطرات گذشته را به یاد می‌آورد برای اینکه شدت اندوه و دردی که او را فرا می‌گیرد بیان کند چنین می‌گوید:

«و هي التی کانت تملأ صدري بأوجاع التأمّل و مرارة التفکیر، و تنسج بأصابیع الحیرة و الالتباس نقاباً من الیأس و القنوط حول قلبي» (جبران، ۲۰۰۷: ۱٤۷/۱)

ترجمه: [خاطراتی که] سینه‌ام را مملو از دردهای اندیشه و تلخی تفکّر می‌کرد و با سرانگشتان حیرت و غموض نقابی از یأس و ناامیدی در اطراف قلبم می‌بافت.

در ترکیب «أصابیع الحیرة» غم و اندوه‌ها (خاطرات گذشته) را به انسانی تشبیه کرده است، سپس با کلمه اصابیع (سر انگشتان) به مشبه به اشاره کرده است.

در جای دیگر با استعاره آوردن جناح از تخیل و افکار، چنین می‌گوید:

«یحرّک جناحیه لیُطیرَ سابحاً في فضاء المحبّة و المعرفةِ و لکنّه لا یستطیعُ النهوضَ لضعفِه». (همان، ۱۵۹)

ترجمه: بال‌های خود را حرکت می‌دهد تا آزادانه و شتابان در فضای محبّت و معرفت به پرواز درآید، ولی ضعفش مانع بلند شدن و جَستنش می‌شود.

وی افکار و اندیشه را به پرنده‌ای تشبیه کرده است سپس آن را حذف نموده و بال که یکی از ابزار و لوازم پرنده است را برای آن به عاریت گرفته است.

در جای دیگر چنین می‌گوید:

«فأجبتُها و حبّاتُ قلبي تذوبُ في عینيَّ... » (همان، ۱۷۵)

ترجمه: او را دوست دارم درحالیکه پاره‌های قلبم در درون چشمانم ذوب می‌شود.

وی برای بیان کردن گریه خود که ناشی از غم قلبی و اندوه درونی وی است، به‌طور مستقیم به این امر اشاره ندارد و آن را در قالب یک استعاره کاملاً شیوا می-آورد و با آوردن لفظ «حبات القلب» (= پاره‌ها و دانه‌های دل) بجای اشک از یک طرف عمق غم و اندوه خود را نشان داده و از درون آشفته‌اش برای مخاطب پرده برمی‌دارد و از طرفی دیگر با شیوه بیان خود ضمن دوری از تکرار؛ شیرینی خاصی به مخاطب چشانده است.

٤-۲-۱-۳- مجاز (Figure)

مجاز یکی از شیوه‌ها و نگرش‌های خاص شاعرانه به شمار می‌رود و در تعریف آن گفته‌اند: «هرگاه از معنای وضعی کلمه و کلام تجاوز نمودی و آن را در معنایی غیر از معنای وضعی آن، با ملاحظهٔ مناسبت میان معنای اصلی و مجازی استعمال نمودی، پس آن کلمه را در معنای مجازی به کار برده‌ای». (فاضلی، ۱۳۷٦: ۳۸۹)

این نوع از هنجارگریزی یکی از انعطاف پذیرترین و در عین حال دلپذیرترین نوع آن در حوزه معنا است؛ چرا که به شاعر این امکان را می‌دهد تا تصاویر نامتعارف بیشتری خلق کرده و به وسیله آن بر متن خود هنجارگریزی معنایی و زبانی را حاکم نماید و نشانه‌های زبانی را به کلی از مدلول‌های آشنا و پذیرفته شان جدا کند و به دالهای مستقلی راهنمایی کند که معنای مورد نظر شاعر و ادیب به تعویق می‌افتد. به‌عنوان مثال می‌توان گفت در عبارت:

«قد بثَّ عليَّ العيونَ لِيَرقُبني... وآذاناً تسمعُ همسَ أفكاري...» (جبران، ۲۰۰۷: ۱۹۷/۱)

ترجمه: جاسوسانی بر من گماشته تا مراقب من باشند ... و گوش‌هایی تا نجوای افکارم را بشنوند.

کلمه «عین» و «آذان» مجاز از جاسوس می‌باشد با علاقه جزئیه. البته باید به این نکته نیز اشاره کرد که آوردن «گماشتن افرادی برای شنیدن نجوای افکار» دلالت بر شدت مراقبت بر کردار و رفت و آمدهای سلمی را دارد.

از آنجایی که عنصر غالب بر بال‌های شکسته حزن و غم و اندوه می‌باشد، جبران از یکی از ملزومات آن یعنی «اشک» را بسیار در متن خود استفاده کرده و صفات مختلفی نیز برای آن ذکر کرده است از جمله: «الدموع السخينة»، «دموع اليأس»، «دموع الأسف»، اما آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند این است که نویسنده در بیشتر مواردی که صحبت از اشک می‌کند، منبع سرازیری آن را پلک‌ها معرفی می‌کند نه خود چشم و از آنجایی که پلک و چشم هر دو مجاور همدیگرند می‌توان آن را در ردیف مجاز با علاقهٔ مجاورت آورد؛ از جمله آنجا که احوال فارس کرامه بعد از خواستگاری از سلمی توسط مطران را بیان می‌کند این‌گونه می‌نویسد:

«و لما أخذتُ يده و هزّزتُها صامتاً أحسستُ بقطرات الدموع السخينة قد تساقطت على يدي من أجفانه»(همان، ١٦٧)

ترجمه: هنگامی که دستانش را گرفتم و با آرامش آن را تکان دادم، قطرات اشکی که از پلکهایش (چشمانش) بر دستانم افتاد را احساس کردم.

در جای دیگر از زبان سلمی کرامه که از ضعف و سیه روزی زن به خداوند شکوه می‌کند و برای ملموس‌تر کردن احساسات درونی خود برای مخاطب، از این صنعت بیانی استفاده کرده است:

«يا ربّ... أنت عظيمٌ و هي تدبُّ حولَ عرشک فلماذا تسحقها بقدميک ... بأصابعک الخفيّة تمنطق باللذّة أوجاعها و بأصابعک الظاهرة ترتسم هالات الأوجاع حول ملذّاتها... أنت قبّلتَني بشفتيکَ و بيدکَ القوّية صَفَعتَني...» (همان، ۱۷۷)

ترجمه: خدایا! ... تو بزرگی و او به دور عرش تو می‌خزد پس چرا با قدم‌هایت او را در هم کوبیده و خرد می‌کنی ... با سرانگشتان پنهانت دردهایش را با لذت همراه کرده و احاطه می‌نمایی و با سرانگشتان ظاهرت هاله‌هایی از درد بر اطراف خوشی-هایش می‌کشانی... خدایا! با لبهایت بر من بوسه زدی و با دست قدرتمندت بر من سیلی زدی.

در اینجا الفاظ «قدم» و «أصابع» و «ید» مجاز از قدرت خداوند بوده که علاقه آن نیز «آلیهٔ» می‌باشد. همان طور که ذکر لب در اینجا برای خداوند می‌تواند مجاز با

علاقه مذکور باشد؛ چرا که ابزار عمل بوسیدن که از افعال انسان بوده همان لب‌هاست و اسناد آن به ذات مقدس خداوند مجاز از صفت مهربانی و ترحم الهی است.

نوع دیگری از هنجارگریزی، هنجارگریزی اسنادی است که در ذیل همین مجاز می‌آید. در این مورد نویسنده برای القای افکار و اندیشه‌های خود روابط عادی جملات را به هم می‌ریزد و به نوعی به «الإسناد إلی غیر ما هو له» روی می‌آورد که اهل لغت و اهل بلاغت آن را مجاز عقلی یا مجاز اسنادی می‌نامند. این کار فضایی تازه در متن خلق می‌کند. نمونه متن در این مورد را در ادامه بحث ـ قسمت تشخیص ـ ذکر خواهیم کرد.

٤-٢-١-٤- کنایه (Metonymy)

کنایه در اصطلاح ادبی آن است که گوینده بخواهد معنا و مفهومی را برساند، اما برای این منظور از لفظ وضع شده برای آن مفهوم استفاده نکند، بلکه به معنایی اشاره کند که در عالم وجود همطراز و مترادف معنای اصلی و مقصود باشد (جرجانی، ٢٠٠٤م، ٦٦) و او این معنای ظاهری را دلیل و برهانی برای معنای مورد نظر قرار می‌دهد.

آنچه که علمای بلاغت در مجال کنایه و مصطلحات نزدیک به آن از جمله «تجاوز» و «اشاره» بحث کرده‌اند در دایره هنجار گریزی قرار می‌گیرد. (رک محمد ویس، ٢٠٠٢: ١٥٤-١٦٠)

از جمله مواردی که جبران برای بیان آن روبه کنایه می‌آورد هنگام ذکر مرگ است که از تعابیر کنایی چون «سیظلّ الحُبُّ معي یا سلمی الي نهایة العُمرِ ... الي أن تجمَعُني بکِ قبضةُ اللهِ.» (جبران، ٢٠٠٧: ١٧٧/١)، «... جمدت الحیاةُ في جسده... » (همان، ١٩٠) استفاده می‌کند که همگی کنایه از موصوف (= مرگ) به‌حساب می‌آید.

اما در موارد دیگری جبران عباراتی کنایه آمیز را می‌آورد که برگرفته از ذهن خلاق وی است و آنچنان در میان اهل زبان رایج و معمول نیست که این خود نوعی

آشنایی‌زدایی از متن به‌حساب می‌آید مثلاً وی برای بیان ملازمت ضعف و سستی با جسم چنین می‌گوید:

«یاربّ ... و بقضائکَ تجعلُ جسدَها بعلاً للضعف و الهوانِ.» (همان، ۱۷۷) که عبارت «جَعَلَهُ بَعلاً لَهُ» ... کنایه از همراه و همنشینی با کسی یا چیزی بودن است.

ترجمه: خدایا ... با قضای خود جسم او را قرین ضعف و خواری نمودی.

٤-۲-۱-۵- تشخیص (Personification)

تشخیص عبارت است از جان بخشیدن به اشیای بی جان، به این صورت که احوال، کردار و رفتارهای انسانی را به آن شیء نسبت دهیم. تشخیص نوعی اسناد مجازی و از مباحث فن بیان است.

تشخیص که در علم بلاغت استعاره مکنیه تخییلیه به‌حساب می‌آید از مطرح‌ترین شیوه‌های آفرینش ادبی و نوعی اسناد مجازی است که به دور شدن از کلام عادی و تکراری و غیر تأثیر گذار کمک می‌کند. جبران نیز با هدف ادبی کردن متن خود از این نوع ادبی بسیار بهره برده است.

جانبخشی به روزگار و نسبت دادن افعال انسان به آن یکی از موارد به کارگیری صنعت تشخیص توسط جبران است که به زیبایی متن و القای معنی به شیوه جدید و دور از عادت به خواننده کمک می‌کند. مثلاً با نسبت دادن دو فعل «کَفَنَ» و «قَبَرَ» که اغلب از اعمال انسان و کارکردهای اوست و یا برای انسان به کار می‌رود، به روزگار و قرار دادن «قلب» و «سینه» برای روزگار که بیشتر در ارتباط با جانداران به‌ویژه انسان است، به زیبایی خاطرات گذشته را مرور می‌کند و می‌گوید:

«... تالیاً علی مسامعنا أخبارَ أعوام قضت فَکَفَنها الدهرُ بقلبه و قبَرَها في صدره... » (همان، ۱٤۹)

ترجمه: در حالیکه بر گوش‌های ما اخبار و حوادث سالیان سپری شده را روایت می‌کرد، اخباری که روزگار آن‌ها را با قلب خود کفن نموده و در سینه‌اش دفن کرده است.

جبران بارها در متن خود حب (= عشق) و نا امیدی را به انسان و جانداران نزدیک ساخته و اعمال و رفتار آن‌ها را به آن دو نسبت داده است مثلاً:

«وَقَفنا للوداع و قد وقفَ بيننا الحبُّ و اليأسُ شَبَحَينِ هائلينِ، هذا باسطٌ جناحيه فوقَ رأسينا وذاک قابضٌ بأظافره على عُنُقينا. هذا يبكي مُرتاعاً و ذاک يضحکُ ساخراً.» (همان، ۱۷۹)

ترجمه: برای وداع ایستادیم در حالیکه دو شبه سهمگین عشق و ناامیدی بین ما ایستادند، این یکی بال‌هایش را بر بالای سر ما گستراند و دیگری با چنگال‌هایش گلوی ما را گرفت. این یکی وحشت زده و هراسان گریه می‌کرد و دیگری با تمسخر خنده می‌کرد.

نسبت دادن اعمال و رفتاری چون ایستادن، گستراندن بال و گریه کردن به عشق و همچنین نسبت دادن ایستادن، گرفتن با چنگال و خندیدن به یأس و نا امیدی نوعی شخصیت بخشی به این دو احساس است. این امر باعث می‌شود تا مخاطب تصویری خیالی را در ذهن خود متصور شده و عمق و شدت احساس شاعر را بهتر درک نماید.

در جای دیگر هم فعل «زادن» که مختص جانداران و انسان است را به « الحبّ (= عشق) و الحنو (= مهربانی) نسبت داده و چنین می‌آورد:

«و أطفال البشر أزهارٌ يلدها الحّبُ و الحُنُوُّ.»[1] (همان، ۲۰٤)

ترجمه: فرزندان انسان گل‌هایی هستند که عشق و مهربانی آن‌ها را می‌زاید. (زاییده عشق و مهربانی‌اند.)

اما نباید فراموش کرد که جبران یکی از سردمداران مکتب رمانتیک در ادبیات معاصر است ازاین‌رو «جبران نیز چون دیگر رمانتیک‌های بزرگ، به طبیعت و پدیده-های آن در آثار خود حیات و اصالت بخشیده و با دیدگاهی عاطفی به توصیف پدیده‌های طبیعی پرداخته است... از لحاظ فنی نیز اعتقاد جبران به زنده بودن طبیعت و اجزای آن باعث شده است که از صنایع ادبی مانند تشخیص در تصویرگری طبیعی استفاده نماید.» (پروینی، ۱۳۸۵: ٤۱-٤۲)

٤-٢-١-٦- پارادوکس (Paradox)

واژه پارادوکس معادل واژه «التناقض الظاهری» در عربی (وهبه، ١٩٤٨: ١٢٣) و «متناقض نما» در فارسی است. منشأ آن واژه یونانیِ «paradoxon» مرکب از «para» به معنی «مقابل» یا «متناقض با» و «doxon» به معنی «عقیده و نظر» آمده است. (کهنمویی پور، ١٣٧١: ٥٦٧) پارادوکس بدین معنی است که شاعر تناقضی را در بین عناصر یک جمله یا در یک ترکیب می‌آورد. اگر چه از نظر منطقی عیب است و پوچ و بی معنی به نظر می‌آید اما همین معنی پوچ ظاهری حقیقتی را در خود نهان دارد و این تناقض ظاهری مفهوم جمله، باعث تعمق خواننده وکشف مفهوم زیبای پنهان در آن می‌شود. این نوع ادبی در نثر جبران بسامد بسیار بالایی دارد برای نمونه:

«فذهبتُ و نفسي جائعةٌ إلى ذلک الخبزِ العلويِ الذي وضعته السماءُ بينَ يدي سلمى – ذلک الخبزُ الروحيُ الذي نلتهمه بأفواه أفئدتنا فتزدادُ جوعاً – ... » (جبران،٢٠٠٧: ١٥٧/١)

ترجمه: رفتم در حالیکه جانم گرسنهٔ آن نان والا و آسمانی بود که آسمان در مقابل سلمی گذاشته بود. آن نان معنوی که با دهان دلهایمان آن را تناول می‌کنیم و گرسنه‌تر می‌شود.

به‌طور طبیعی انسان با خوردن به سیری می‌رسد و فعل خوردن با دهان ظاهری انجام می‌پذیرد؛ اما جبران با جمله «تزداد جوعاً» و ترکیب «أفواه أفئدتنا» بیان می‌کند که گرسنگی و نیاز او مادی نیست تا در چهارچوب قوانین مادی و طبیعی بگنجد؛ و در جایی دیگر تصویر تپه‌ها، سواحل و روستاهای بر لب درّه‌ها را زیر نور مهتاب چنین وصف می‌کند:

«و طَلَعَ القَمَرُ إذا ذاک من وراء صنين و غَمَرَ بنوره تلک الروابي و الشواطىء فظهرت القرى على أكتاف الأودية كأنّها قد انبثقت من اللاشيء». (همان،١٦٢)

ترجمه: در این هنگام ماه از پشت قله کوه طلوع کرد و نورش آن تپه‌ها و سواحل را فرا گرفت، روستاها بر روی کتف درّه‌ها ظاهر شدند گویا اینکه از نیتسی وعدم سرچشمه گرفته‌اند.

بر اساس قانون علّیت هر معلولی زاده یک علت است، اما سرچشمه گرفتن این تصاویر از «لا شیء» (= نیستی) نوعی پارادوکس و هنجار شکنی است که به زیبایی این تصویر سازی افزوده است و به نوعی بیانگر رمانتیکی بودن نویسنده است. گویا نویسنده برای مبالغه در زیبایی این تصویر، منبع آن را نیستی ذکر کرده است تا با چیزی قابل قیاس نباشد.

نمونه دیگر از پارادوکس ترکیب «صراخ القبور» است. جبران در وصف حال سلمی زمانی‌که که خبر ازدواج با «منصور بک» را از زبان پدرش می‌شنود مضطرب و بهت زده چنین می‌گوید:

«ثمّ شخصت به کأنّها تريد أن تزيل بنظراتها الغلافَ عن مخبآت صدره؛ و بعد دقيقةٍ مُثقلةٍ بعوامل ذلک السکون الشبيه بصراخ القبور قالت: قد فهمتُ الآن... قد عرفتُ کلَّ شيءٍ...» (همان، ١٦٥)

ترجمه: سلمی به پدرش خیره شد، گویا اینکه می‌خواهد با نگاهش پرده از رازهای سینه‌اش بردارد. پس از یک دقیقهٔ سنگین ناشی از آن سکون مرگبار که به فریاد قبرها می‌ماند، گفت: الان فهمیدم ... همه چیز را متوجه شدم.

سکوتی که شبیه به فریاد باشد نوعی پارادوکس است ولی با آمدن این تناقض بر سنگینی فضا و ترسیم حزن و وحشت آن بسیار کمک کرده است.

یا آنجا که سلمی از سرنوشتی که در انتظار اوست درمانده، ملول و آزرده خاطر می‌گردد، مرگ را عامل حیات بخش خود می‌داند و چنین می‌گوید:

«إن قَتَلَتنا هذه الحياةُ فذاک الموتُ يُحيينا... » (همان، ۱۷۳)

ترجمه: اگر این زندگی ما را نابود کند و از بین ببرد، آن مرگ ما را زنده می‌کند.

مرگ که خود زندگی را می‌گیرد و سبب نیستی است در اینجا به‌عنوان عامل زندگی بخش و حیات آورده شده است که نوعی تناقض یا پارادوکس زیبا به‌حساب می‌آید.

اما نوع دیگری از پارادوکس که در کلام جبران دیده می‌شود را می‌توان پارادوکس در کلام نامید نه در کلمه و واژه. در این مورد است که آشنایی‌زدایی از

متن به زیبایی صورت می‌گیرد و به نوعی وجه تمایز جبران در مقایسه با دیگران است. از این نوع جملات در متن بال‌های شکسته بسیار دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال آنجا که از شنیدن قرار ازدواج منصور بک با سلمی باخبر می‌شود؛ درمانده و سرگردان از خانه پطرس کرامه خارج می‌شود چنین می‌گوید:

«خرجت من ذلک المکان ... خرجتُ شاعراً بأنّ تلک اللیلة التی ولدتُ فیها ثانیةً هي اللیلة التی لمحتُ فیها وجهَ الموتِ لأول مرّة » (همان، ١٦٧)

ترجمه: از آن مکان بیرون آمدم... بیرون آمدم در حالیکه احساسم بر این بود که آن شب که من در آن تولدی دوباره یافتم همان شبی بود که در آن برای اولین بار چهره مرگ را ملاقات کردم.

همراه بودن تولد و مرگ در یک زمان به نوعی امری غیر طبیعی و ناهنجار است ولی شاعر این دو معنا را با ظرافت همراه ساخته تا شدت حزن و اندوه خود را بیان و به مخاطب القا کند، ازاین‌رو به پارادوکس روی آورده است.

و در جای دیگر از زبان سلمی چنین می‌گوید:

«أنت أنت یا ربِّ قد فتحتَ عینيَّ بالمحبّةِ و بالمحبّة أعمیتَني...» (همان، ١٧٧)

ترجمه: تو! توای پروردگارم چشمم را با محبت باز و بینا کردی و با آن مرا نابینا کردی.

در اینجا جبران عامل باز کردن چشم را محبت ذکر می‌کند و عامل بسته شدن و نابینایی آن را نیز محبت می‌داند؛ اینکه یک عامل در آن واحد دو معمول و معلول متضاد داشته باشد در نزد مخاطب یا عامه مردم امری عجیب و دارای تناقض است، ولی جبران آن را از زبان سلمی بیان کرده تا عاطفه خروشان و درد عمیق درون وی را نشان دهد.

٤-٢-١-٧- حس آمیزی (Synesthesia)

در بسیاری از موارد با یک حس نمی‌توان زیبایی پدیده‌ای را درک کرد و خصایصش را آن گونه که شایسته است به تصویر کشید. ازاین‌رو شاعر و ادیب باید بتواند با آمیزش حواس متفاوت به حسی برتر از هر یک از حواس پنجگانه انسانی

برای درک موضوعات و پدیده‌ها دست یابد. «حس‌آمیزی یا همان «تراسل الحواس» نوعی پاردوکس گفتاری است که در آن وابسته‌های حواس پنجگانه به همسازی می‌رسند.» (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۳) ساخت حس‌آمیزی بر پایه‌ی اجتماع نقیضین استوار است، ولی در محدودهٔ وابسته‌های حواس پنجگانه، یعنی یکی از دو نقیض، وابسته به یک حس و دیگری وابسته به حس دیگر است.

جبران هم در برخی موارد برای بهتر نشان دادن احساسات درونی خود و زیبا سازی متن از این صنعت ادبی بهره برده است. به‌عنوان مثال در توصیف زیبایی پلک‌های (چشم) سلمی کرامه یا به بیان بهتر توصیف نگاه وی صفت تبسّم زدن که مختص لب‌هاست و نمود آن بیشتر در لب‌هاست را به آن نسبت می‌دهد و می‌گوید:

« ... فرأیتُ تلکَ الأجفانَ التی کانت مُنذُ أیامٍ قَلیلَةٍ تَبتَسِمُ کالثّغاه ... قد غارت و جَمَدَت و اکتَحَلَت بخیالاتِ التّوجّع و الألَمِ.» (جبران، ۲۰۰۷: ۱۷۰/۱)

ترجمه: آن پلک‌هایی که از چند روزی کوتاه همانند لب‌ها تبسم می‌کردند ... دیدم که خشکیده‌اند و از شبح‌های رنج و درد سرمه کشیده‌اند.

ارتباط پلک‌ها بیشتر با حس بینایی است نه خندیدن که بیشتر یک حس درونی بوده و نمود آن بر روی لب است.

در جایی دیگر جبران با تشبیه محبتِ چیره شدهٔ سلمی بر قلب خود به «الخبز العلوی» اعجاب مخاطب را بر می‌انگیزد، اما در ادامه برای تبیین این مفهوم با در هم آمیختن هنرمندانهٔ حواس آن را تشریح می‌کند:

«ذلک الخبز العلوي الذي عجنته الآلهة بحلاوة القبل و مرارة الدّموع و أعدّته مأکلاً للنفوسِ الحسّاسة المستیقظة ...» (همان، ۱۵۷)

ترجمه: آن نان علوی که خدایان با شیرینی بوسه‌ها و تلخی اشک‌ها آن را خمیر کرده و به‌عنوانی طعامی برای جان‌های حساس و بیدار آماده کرده‌اند.

آرودن شیرینی که مربوط به حس چشایی است برای بوسه که طعم آن با ادراک درونی حس می‌شود در نوع خود به متن زیبایی خاصی بخشیده است. همچنین آوردن تلخی برای اشک نیز ترکیب احساس درونی با حس چشایی است که بیان

معنای متن را از شیوه معمول خارج کرده است. نکته قابل توجه در متن جبران این است که در بیشتر مواقع یک طرف حس‌آمیزی از احساسات و ادراکات درونی بوده که با حواس ظاهری قابل لمس و درک نمی‌باشد و طرف دیگر از حواس پنجگانه ظاهری است، شاید به این دلیل باشد که نویسنده به دنبال آن است که احساسات و عواطف درونی خود که غالباً حزن و اندوه می‌باشد را برای مخاطب ملموس سازد، ازاین‌رو به حس‌آمیزی روی می‌آورد.

نمونه دیگر از حس‌آمیزی آوردن شنیدن برای «اهلال» (طلوع کردن ماه) است که بیشتر امری دیدنی است. ولی با تشبیه کردن تولد فرزند سلمی به طلوع ماه به صورت ضمنی هم به زیبایی آن اشاره دارد و هم به تولدش که به برآمدن هلال ماه همانند شده است.

«عندما لاح الفجر ولدت سلمی ابناً، و لما سمعت إهلاله فتحت عینیها المغلقتین بالألم...» (همان، ۲۰۵)

ترجمه: با طلوع سپیده‌دم سلمی فرزند خود را به دنیا آورد و هنگامی که [خبر] به دنیا آمدنش را شنید، چشمانِ از درد بسته‌اش را باز کرد...

٤-۲-۲- صنایع بدیعی (Embellishment)

بررسی انواع صنایع بدیعی بخصوص استخدام، ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد و چند صنعت برجسته از دیگر مواردی است که فرمالیست‌ها در برخورد با متن بدان توجه ویژه‌ای دارند (شایگانفر، ۱۳۸۰: ۵۵) چرا که سبب آشنایی‌زدایی در متن می‌شود. در زیر به بررسی پاره‌ای از این صنایع در متن جبران خلیل جبران خواهیم پرداخت.

٤-۲-۲-۱- طباق (Oxymoron)

این صنعت را تضاد یا مطابقه نیز گویند و تعریفش چنان است: « بین دو یا چند لفظ تناسبِ تضاد (تناسب منفی) باشد، یعنی کلمات از نظر معنا ضد هم باشند.» (شمیسا، ١٣٦٨: ۸۸) ابو هلال عسکری طباق در لغت را به معنای «جمع بین دو شیء» آورده است. (العسکری، ۱۹۹۸: ۳۰۷) پس تضاد یعنی اینکه دو معنا را که فی

الجمله تقابل و تضاد در میانشان باشد، در کلام ذکر کنند؛ خواه آن هر دو اسم باشد، خواه یکی اسم باشد و یکی فعل، و هر یک از این‌ها یا به طریق ایجاب واقع شود یا به‌طور سلب.

جبران از صنعت طباق بیش از دیگر صنایع بدیعی استفاده کرده است و معمولاً این صنعت را برای بیان مفاهیم و نمادهایی چون مرگ و زندگی، امید و ناامیدی، روشنایی وسیاهی و... بکار برده است. برای مثال: آنجا که از شخصیت برادر زاده مطران و سلمی کرامه و ازدواج آن دو توسط مطران صبحت می‌کند، چنین می‌آورد:

«و لیس بعیداً الیوم الذي ینتصبُ فیه المطرانُ بملابسه الحبریة جاعلاً ابن أخیه عن یمینه و ابنة فارس کرامة عن شماله، رافعاً بیده الأثیمة إکلیل الزواج فوق رأسیهما مقیّداً بسلاسل التکهین و التعزیم جسداً طاهراً بجیفته منتنة، جامعاً في قبضةِ الشریعة الفاسدة روحاً سماویةً بذاتٍ ترابیةٍ.» (جبران، ۲۰۰۷: ۱۵۱/۱)

ترجمه: دور نیست روزی که مطران در آن با لباس‌های ابریشمی می‌ایستد در حالیکه برادر زاده‌اش در طرف راست و دختر فارس کرامه در سمت چپ اوست و با دست‌های آلوده به گناهش تاج ازدواج را بر سر آن دو می‌گذارد و با زنجیرهای پیشگویی و افسونگری جسمی پاک و طاهر را به لاشه‌ای بدبو پیوند می‌زند و در قبضهٔ دینی [قانونی] فاسد روحی آسمانی را در کنار جسمی خاکی قرار می‌دهد.

آنچه که در اینجا از متن آشنایی‌زدایی نموده است استفاده هنرمندانه از صنعت طباق است. تضاد بین واژهای «جسداً طاهراً» و «جیفهٔ منتنهٔ»، «سماویهٔ و ترابیهٔ» که جبران از آن برای به تصویر کشیدن شخصیت آسمانی سلمی و شخصیت خاکی و دنیا زده برادر زاده مطران (منصور بک) استفاده کرده است؛ واژه «تراب» می‌تواند نمادی از پلیدی‌های زمین و یا پستی باشد؛ و در جای دیگر چنین می‌گوید:

«و من تلک العاطفة قد تولّدت سعادتي و تعاستي مثلما ظهرت و تناسخت الکائنات بإرادة ذلک الرّوح» (همان، ١٥٤)

ترجمه: از همان عاطفه خوشبختی و بدبختی من زاده شده است. گو اینکه پیدایش و دگرگونی کائنات به خواست و اراده آن روح است.

در اینجا نویسنده با بهره‌گیری از صنعت تقابل یا تضاد سرگردانی و اضطراب درونی خود را با قرار دادن منبعی یکسان (عاطفهٔ) برای آن، به شکلی زیبا و برجسته ابراز می‌کند.

به نظر می‌رسد بیشتر تضادهایی که جبران استفاده می‌کند برگرفته از یک تضاد درونی باشد که وی بارها از آن پرده برداشته است. تضاد بین مرگ و زندگی، زشت و زیبا، پاک و ناپاک، اندوه و شادی، خوشبختی و سیاه روزی، فقر و غنا و ... همه آن‌ها را در کنار یکدیگر به کار برده است تا درون آشفته خود را به نمایش بگذارد و بیان کند که قوانین فاسد حاکم بر زندگی بشری تمام لذت‌ها و خوشی‌ها را به یأس، نا امیدی و اندوه تبدیل کرده است. در جای دیگر این تضاد را از زبان سلمی چنین به تصویر می‌کشد:

«قد شعرتُ بعاطفةٍ غريبةٍ مجرّدةٍ من كلّ علاقةٍ. عاطفةٍ قويةٍ عميقةٍ مُخيفةٍ لذيذةٍ تملأ قلبي حزناً و فَرِحاً». (همان، ١٦٤)

ترجمه: احساس عاطفهٔ عجیبی به من دست داد که جدای از هر علاقه و ارتباطی بود، عاطفه‌ای نیرومند، عمیق، ترسناک و شیرین که قلبم را پر از اندوه و شادی می‌کرد.

اینکه قلب شاعر مملو از شادی و غم می‌باشد ناشی از آشفتگی روحی نویسنده است که می‌تواند نتیجه نابسامانی‌های محیط بیرون و شرایط حاکم بر جامعه وی باشد. جامعه‌ای که قوانینش را حکّام دنیا پرست بر مردم درمانده و بیچاره تحمیل نمود است.

یکی از اهداف به کارگیری این صنعت توسط جبران، نشان دادن درگیری بین خوبی‌ها و زشتی‌ها و برتری خوبی بر رذایل است که در جای جای متن بال‌های شکسته این درگیری و رویارویی دیده می‌شود، هر چند قوانین اجتماعی و باورهای غلط حاکمان راه را بر خیر و نیکی بسته است. این درگیری برگرفته از آزردگی خاطر نویسنده و روح پریشان وی است که در قالب تضاد کلمات و عبارات در متن نمود یافته است:

«إنَّ ظَمَأ الرّوحِ أعظَمُ مِن إرتواء المادّة، و خَوفَ النّفسِ أحَبُّ مِن طُمأنينة الجَسَدِ ... » (همان، ۱۷۲).

ترجمه: تشنگی روح برتر و عظیم‌تر از سیرابی ماده [جسم] است و ترس روح محبوب‌تر از آرامش جسم است.

جبران هم مانند بسیاری از رمانتیک‌های دیگر بر دوگانگی روح و ماده تأکید دارد، به روح قداست می‌دهد و ماده را تحقیر می‌کند. همچنان‌که خود بیان می‌کند «تشنگی روح برتر و عظیم‌تر از سیرابی ماده [جسم] است و ترس روح محبوب‌تر از آرامش جسم است» چرا که تشنگی روح در حقیقت تشنگی و شوق به منبع و اصل خود است، به سوی کمال، به سوی خداوند در حالیکه سیرابی جسم فساد است زیرا از این حقیقت دور گشته و به سوی تمایلات و خواهش‌هایی گرایش دارد که روح را از منبع و سرچشمه حقیقی خود و از خیر مطلق جدا می‌کند. بدین خاطر جبران برا این اعتقاد است که مرگ، انسان را از عبودیت جسم و زندان مادی رهایی می‌بخشد و زندگی پس از مرگ همان زندگی حقیقی است و این زندگی مادی چیزی جز رؤیا و سرابی کاذب نیست، این همان چیزی است که جبران آن را از زبان یکی از قهرمانان خود "فارس کرامه" در حالیکه در بستر مرگ افتاده خطاب به دختر خود این گونه بیان می‌کند: «بگذار تا روح من بیدار شود زیرا که فجر و سپیده دم سر زد و رؤیا به پایان آمد» (همان، ۱۹۰)

٤-۲-۲-۲- مقابله (Antitheses)

مقابله آن است که دو معنی یا چند معنی که با هم متوافق باشند، یعنی متقابل نباشند بیاورند، بعد از آن مقابل آن معنا به همان ترتیب ذکر کنند. (رجایی، ۱۳۵۳، ۳٤۱) خطیب قزوینی نیز در تعریف مقابله آورده است «آوردن دو معنای متوافق یا بیشتر، سپس مقابل آن معنا به همان ترتیب آورده شود.» (عتیق، د.ت، ٥۰٤) به‌طورکلی مقابله عبارت است از آنکه دو یا چند لفظ بیاورند سپس اضداد آن‌ها را به ترتیب ذکر کنند.

جبـران از ایـن صـنعت بـدیعی بسـیار بهـره بـرده اسـت. نمونـه‌هـای بسـیاری در مـتن جبران وجود دارد مثلاً:

«کلّ ما یفعلُهُ الإنسانُ في ظلمةِ اللّیل یُظهِرُهُ الإنسانُ عَلَناً في نُورِ النّهار» (همان، ١٦٧)

ترجمه: تمام آنچه را کـه بشـر در تـاریکی شـب انجـام مـی‌دهـد، چشـم‌هـا آن را در نـور روشنایی روز هویدا می‌سازند.

جناس تـام بـین دو کلمـه انسـان اول و انسـان دوم (= مردمـک چشـم) و تقابـل واژه بـه واژه بـین قسـمت اول جملـه و قسـمت دوم زیبـایی خاصـی را بـه وجـود آورده کـه جملـه را از حالت معمول و مألوف خارج نموده است.

جبران در بیشـتر مواقـع بـرای مقایسـه بـین برخـی احـوال و رخـدادها یـا مقایسـه دوران گذشته و حال به‌جای مقایسه ساده بـا کمـک صـنعت تقابـل بـر تـأثیر کـلام خـود مـی‌افزایـد و معنـا را در دل مخاطـب بهتـر جـا مـی‌دهـد. مـثلاً آنجـا کـه بـه مقایسـه جایگـاه زن در جامعه گذشته و کنونی می‌پردازد، چنین می‌گوید:

«کانـت المـرأةُ بـالأمسِ خادمـةً سـعیدةً فصـارت الیـوم سـیدةً تعیسـةً، کانـت بـالأمسِ عمیـاءَ تسیرُ فِي نورِ النّهار، فأصبحت مبصرةً تسیر في ظلمةِ اللیلِ.» (همان، ١٨٠)

ترجمـه: زن در گذشـته خـادمی خوشـبخت بـود امـا امـروز سـروری پسـت و تیـره روز شده است، دیروز نابینایی بـود کـه در روشـنایی روز قـدم بـر مـی‌داشـت ولـی امـروز بینـایی است که در ظلمت و تاریکی شب سیر می‌کند.

تقابـل واژه بـه واژه جمـلات اول و دوم زیبـایی خاصـی را بـه معنـا و مفهـوم ـ کـه همان انتقاد از وضع موجـود اسـت ـ بخشـیده اسـت. وی بـا ایـن تقابـل اوضـاع اسـف بـار زن در جامعـه امـروز را در مقایسـه بـا جایگـاه و موقعیـت زن در گذشـته بـه تصـویر مـی-کشد.

٤-٢-٢-٣- تلمیح (Allusion)

تلمیح آن است که گوینده در نظـم یـا نثـر بـرای اثبـات مطلـب خـود بـه آیـه یـا حـدیث یا مَثل و یا قصه‌ی مشهوری اشـاره نمایـد. «یـا اشـاره بـه داسـتانی در کـلام اسـت کـه دارای

دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب می‌باشد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستان است و ثانیاً بین اجزای داستان، تناسب وجود دارد.» (شمیسا، ۱۳٦۸، ۹۰)

یکی از داستانهایی که جبران چندین بار در خلال متن خود به آن اشاره می‌نماید داستان حضرت آدم و حوا و خروج آنان از بهشت است و تا حدی با مقایسه داستان عشق خود با داستان حضرت آدم، از این داستان در جهت نقد جامعه بهره برده است. حتی در مواردی برای آشنا زدایی و ایجاد تأثیر بیشتر در مخاطب، داستان خود را بر داستان آدم و حوا برتری می‌دهد که نوعی خرق عادت و هنجار شکنی به‌حساب می‌آید. مثلاً آنجا که سلمی را با حوا مقایسه می‌کند او را بر این شخصیت آسمانی برتری می‌دهد و چنین می‌گوید:

«و کانت حیاتي خالیةً مُقفرةً باردةً شبیهةً بِسُبات آدم في الفردوس عندما رأیت سلمی منتصبةً أمامي ... فسلمی کرامه هي حوّاءُ هذا القلب المملوء بالأسرار و العجائِب... حوّاء الأولی أخرجت آدَمَ مِن الفردوس بإرادتها و انقیاده، أمّا سلمی کرامه فأدخلتني إلی جنّة الحُبِّ و الطّهر بحلاوتها و استعدادی... » (جبران، ۲۰۰۷: ۱٤٥/۱)

ترجمه: زمانی که سلمی کرامه را ایستاده در برابرم دیدم، زندگی من خالی، وحشت زده و سرد بود همانند سبات آدم در بهشت ... سلمی کرامه همان حوّای این قلب پر از رمز و راز است ... حوای اول با اراده خود و فرمان پذیری آدم او را از بهشت بیرون کرد ولی سلمی کرامه با شیرنی خود و تمایل و آمادگی من مرا به بهشت عشق و پاکی وارد نمود.

جبران تصویر جدیدی از حواء به نمایش می‌گذارد و با برتری دادن سلمی به حضرت حوا نوعی شگفتی را در مخاطب بر می‌انگیزد تا شدت علاقه‌ی خود را به وی نشان دهد. چرا که به باور جبران حوا آدم را از بهشت بیرون کرد، ولی سلمی وی را وارد بهشت محبت و مهربانی کرد. از طرفی اضافه کردن بهشت به حب و پاکی نوعی استعاره جالب است که اوج لطافت عشق و پاکی را نشان می‌دهد و به نوعی تصویری دلکش را ترسیم می‌نماید که مخاطب هم در حس وی شریک می‌شود و همان احساس به او دست می‌دهد.

وی گاهی به‌طور مستقیم به این داستان اشاره می‌کند ـ همچنانکه گذشت ـ و گاهی از خلال معنا و مفهوم به این داستان اشاره می‌نماید تا از دام تکرار رهایی یافته و متن را زیباتر گرداند. در جای دیگر با گلایه و شکوه از سرنوشت خود و قوانین اجتماعی و جامعه ثروت گرا که عشق حقیقی را نادیده می‌گیرد و عاشق حقیقی را به داغ جدایی و فراق مجازات می‌نماید و در نهایت به لگد مال کردن محبت و عطوفت می‌انجامد، ضمن اشاره به داستان حضرت آدم و حوا و خوردن میوه ممنوعه چنین می‌گوید:

«... لَم نُخالِف وَصیّةً و لَم نَذُق ثمراً فَکَیفَ نخرُجُ من هذه الجنّة؟ لَم نَتآمَر و لم نَتَمرّد فلماذا نهبطُ إلی الجحیم؟... » (همان، ۱۷۳)

ترجمه: ما وصیتی را زیر پا نگذاشته‌ایم و میوه (ممنوعه‌ای) را نچشیده‌ایم، پس چرا از این بهشت خارج شویم؟ نه توطئه‌ای کرده‌ایم و نه طغیانی نموده‌ایم، پس چرا به جهنم سقوط نماییم؟

از دیگر نمونه‌های تلمیح اشاره به داستان به صلیب کشیدن حضرت مسیح (ع) است. داستان حضرت مسیح و به صلیب کشیدن وی آنجا باعث جذب مخاطب می‌شود که در فصل «التضحیة» سلمی برای نجات جبران از یک سو و ابدی کردن عشق و علاقه بین خود و جبران از سوی دیگر، علی رغم مخالفت جبران، برای همیشه همان تنها وعده دیدار در ماه را هم قطع می‌کند، این ابدیت را با اشاره به داستان مسیح بیان می‌کند و چنین می‌گوید:

ثمّ تقدّمت قلیلاً و جثت خاضعةً أمام صورة یسوع و قبّلت قدمیه المکلومتین مرّات متوالیة ثمّ همست قائلة «ها قد اخترتُ صلیبکَ یا یسوع الناصري ... فاقبلني بین تابعیک الأقویاء و سیّرني نحو الجلجلة[۲] ...» (همان، ۱۹۲)

ترجمه: سپس کمی جلوتر آمد خاضعانه در مقابل تصویر مسیح (ع) زانو زد پیاپی پاهای زخمی وی را بوسه باران کرد، سپس زیر لب این‌گونه نجوا کرد: بله‌ای مسیح من صلیب تو را انتخاب کردم ... پس مرا در میان پیروان نیرومند خود بپذیر و به سوی کوه جلجله روانه کن.

سلمی با انتخاب مرگ خود که در واقع رفتن در خانه ظلمانی منصور بک و قرار گرفتن زیر سلطه مطران بود، هم معشوق حقیقی خود را از مرگ می‌رهاند و هم با این فداکاری، محبت و علاقه بین خود و جبران را جاودانه می‌سازد، همانگونه که حضرت مسیح (ع) زندگی جاودانه و ابدی پیدا کرد.

٤-۲-۲-٤- حسن تعلیل (Conceit)

حسن تعلیل که نزد اهل بدیع از محسنات معنوی می‌باشد آن است که «برای وصفی علتی دعوی کنند که مناسب آن وصف باشد، اما به اعتباری که لطیف و در عین حال غیر واقعی باشد، یعنی در انتخاب علت با مراعات دقّت و لطافت نظر کند و علتی بیاورد که در نفس الامر آن علت موافقت با وصف نداشته باشد.» (الرّادویانی، ۱۳۸٦: ۱٤٥)

یکی از صنایع بدیعی که جبران با ظرافت خاصی در متن خود از آن بهره برده است و به متن زیبایی خاصی بخشیده، همین آرایه حسن تعلیل است. مثلاً در فصل پایانی بال‌های شکسته که تحت عنوان «المنقذ (= منجی)» آمده؛ برای بچه دار نشدن سلمی دلیلی ادبی ذکر می‌کند تا از یک طرف سلمی را از باورهای غلط جامعه تبرئه کند و از طرف دیگر زندگی اسف بار منصوربک غالب را به تصویر کشد. چنین می-نویسد:

«إنَّ الشجرة التی تَنبتُ في الكهفِ لا تُعطِي ثمراً، وسلمی کرامه کانت في ظلّ الحياة فلم تُثمِر أطفالاً.» (همان، ۲۰۳)

ترجمه: درختی که در غار می‌روید ثمری نمی‌دهد، سلمی کرامه در سایه و حاشیه زندگی بود، درنتیجه بچه دار نشد.

و در ادامه دلیلی دیگر را ذکر می‌کند که نشان دهنده روح بلند و آزادی خواه سلمی و در اصل خود جبران است؛ و چنین ادامه می‌دهد:

«إنّ البلبلَ لا يحوكُ عُشّاً في القفصِ کیلا يُورِثَ العبوديّةَ لِفِراخِه، و سلمی کرامه کانت سجينةَ الشّقاءِ فلم تُقَسِّم السماءُ حياتها إلى أسيرَين.» (همان، ۲۰۳)

ترجمه: بلبل در قفس لانه نمی‌سازد تا اینکه بندگی و بردگی را برای جوجه‌های خود به ارث نگذارد، سلمی کرامه [نیز] زندانی شقاوت و تیره روزی بود درنتیجه آسمان اسارت زندگی‌اش را با [موجود] دیگری تقسیم نکرد.

٤-٣- هنجارگریزی غیر زبانی

یکی دیگر از هنجارگریزی هایی که در متن بال‌های شکسته جبران می‌توان به آن اشاره کرد نوعی هنجار گریزی است که در زبان نیست بلکه در باورهای مردم و یا در پدیده‌های طبیعی است که در غریب و نامأنوس جلوه دادن متن و جای گیری بهتر معنا و مفهوم مد نظر در دل مخاطب تأثیر بسیاری دارد. جبران برای جلب توجه و بیان اینکه خود در دنیایی متفاوت زندگی می‌کند، گاهی با افکار و عادات رایج بین مردم به معارضه برمی‌خیزد و نظری جدید را بیان می‌کند. برای نمونه به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

آنجا که جبران از دیدارهای خود با سلمی پس از ازدواجش، در معبدی متروک در حوالی بیروت سخن می‌گوید، برای اینکه باورهای سطحی مردم را رد کرده و میزان خباثت و پلیدی سردمداران دین (مطران) و اطرافیانشان (منصور بک غالب) را نشان دهد، برخی از عرف جامعه را - که نزد عامه مردم مقبولیت دارد - رد می‌کند و از مسیر هنجار آن خارج می‌شود:

«امّا الذين سيعيبونَ سلمى كرامه محاولين تلويث اسمها لأنّها كانت تتركُ منزل زوجها الشّرعي لتختليَ برجلٍ آخر، فهم من السُقَماء الضُعفاءِ الذين يحسبون الأصِحّاءَ مجرمين و كبارَ النّفوسِ متمرّدين.» (همان،۱۹۵)

ترجمه: آن‌هایی که بر سلمی کرامه عیب می‌گیرند و سعی در بدنام کردن او دارند به این دلیل که خانه همسر قانونی خود را ترک می‌کند و با مردی دیگر خلوت می-گزیند، آنان بیماران ناتوانی هستند که درستکاران را مجرم و بلند همّتان را طغیانگر و سرکش می‌پندارند.

عرف جامعه این را که زنی بدون اجازه شوهر و دور از چشم وی از خانه خارج و با مردی دیگر نشست و برخاست داشته باشد رد می‌کند ولی در نظر جبران این

عمل برای سلمی کرامه که اسیر زندان شوهر خود شده است امری هنجار و طبیعی است.

و گاهی نیز با پدیده‌های طبیعی و قوانین طبیعت و خلقت به مخالفت بر می‌خیزد و از این طریق مخاطب را مجذوب می‌کند. مثلاً در باره محبت چنین می‌گوید:

«أنّهم لا یعلمونَ بأنَّ المحبة هي الزهرة الوحیدة التی تنبتُ و تنمو بغیر معاونة الفصول...» (همان، ١٦٤)

ترجمه: آن‌ها نمی‌دانند که محبت تنها شکوفه‌ایست که بدون کمک فصل‌ها و تغییرات آن می‌روید و به رشد و بالندگی می‌رسد.

قانون طبیعت و عقل، نقش بسزای تغییر فصول در رشد گیاهان را انکار نمی‌کند ولی جبران برای نشان دادن مقام و جایگاه محبّت و دوام و پایداری آن نقش فصل‌ها را در رویش شکوفه‌ها نادیده می‌گیرد تا آن را موضوعی فوق طبیعی جلوه دهد.

در باور و اعتقاد دینی و مردم آنچه سبب خروج آدم از بهشت شد اغواگری شیطان و خوردن میوه ممنوعه بود، اما جبران حضرت حوا را مسبب این خروج معرفی می‌کند تا اینکه همانطور که اشاره شد میزان علاقه خود به سلمی کرامه و ارزش محبت واقعی را نشان دهد.

«حوّاء الأولی أخرجت آدَمَ مِن الفردوس بإرادتها و انقیاده، أمّا سلمی کرامه فأدخلتني إلی جنّة الحُبِّ و الطّهر بحلاوتها و استعدادی...» (همان، ١٤٥)

از این قبیل اشارات و نمونه‌ها در متن بال‌های شکسته بسیار وجود دارد که در این موجز مجالی برای ذکر آن نیست.

٥- نتایج بحث

• با توجه به مطالبی که در خصوص صورتگرایی بیان شد اگر بنا باشد *بال‌های شکسته* را از این دیدگاه مورد بررسی قرار دهیم، باید در جستجوی عناصر شاعرانه‌ای باشیم که به واسطهٔ بسامد و کاربرد زیادشان از زبان اثر آشنایی‌زدایی کرده و آن را برجسته ساخته‌اند. صور گوناگون خیال، جنبه‌های بلاغی زبان و موسیقی به ترتیب مهم‌ترین این عناصرند. با این همه عنصر عاطفه نقش پر رنگی در نزدیک

ساختن نثر جبران به گسترهٔ شعر یا شاعرانگی آن ایفا کرده است. عاطفه غالب در *بال‌های شکسته* حزن، درد و اندوه است.

• جبران در این اثر از برخی صنایع بدیعی در راستای القای بهتر معنا و مفهوم بهره برده است. مثلاً از طباق برای نشان دادن اوضاع نابسامان جامعه و جایگاه رقت بار زن شرقی بهره برده است. از حسن تعلیل در جهت مبارزه با برخی عقاید غلط و نابحق جامعه و از صنایع بیانی چون تشبیه برای نشان دادن عمق حزن و اندوه خود استفاده نموده است؛ و در حوزه واژگان نیز دارای ترکیب‌های جدیدی است که نشانگر ذهن خلاق وی در عرصه نویسندگی می‌باشد.

• جبران خلیل جبران یکی از شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیک است که به طبیعت و عناصر طبیعی با دیدگاهی عاطفی نگریسته و با جان بخشیدن و اصالت حیات دادن به آن که نوعی هنجارگریزی به‌حساب می‌آید تا حد زیادی در القای دیدگاه‌ها و آرای خود از آن بهره برده است. به همین دلیل استفاده از تشبیه و توصیف‌های گوناگون از بسامد بالایی در *بال‌های شکسته* برخوردار است.

• گونه‌ای دیگر از هنجار شکنی در متن جبران که به نوعی می‌تواند وجه تمایز وی با دیگران به شمار آید، خارج شدن از عرف رایج جامعه و زمان خود و مخالفت با آن می‌باشد که از آن برای مخالفت با برخی باورهای غلط، قوانین و دستگاه‌های حاکمه فاسد استفاده نموده است. همچنین مخالفت کردن با قوانین و پدیده‌های طبیعی که در نوع خود کم نظیر می‌باشد.

یادداشت ها

۱-در نسخه دیگر چنین آمده است: إنّ أزهار الأو دیة هی أطفالُ یلدها الحبُّ و الحنوُّ.

۲- جلجله مکانی در قدس است که مسیحیان ادعا می‌کنند حضرت مسیح در آن به صلیب کشیده شد. این مکان، «جبل الجلجلة» نیز نامیده می‌شود.

کتابنامه

..... (١٣٦٨). «*نگاهی تازه به بدیع*» چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.

..... (١٣٧٤). «*کلیات سبک‌شناسی*». چاپ سوم. تهران: انتشارات فردوس.

احمدی، بابک. (١٣٧٩). «*حقیقت و زیبایی*». تهران: نشر مرکز.

افخمی، علی، و نوشین دانشگر. (١٣٨٠). «*بررسی زبان شناختی رمز در اشعار نیما یوشیج*». ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. پاییز. صص ٢٠٧ – ٢٢٠.

انوشه، حسن. (١٣٧٦). «*فرهنگنامه ادبی پارسی (٢)*». سازمان چاپ و انتشارات.

پروینی، خلیل و روح الله جعفری. (١٣٨٥). «*نگاهی به طبیعت در آثار جبران خلیل جبران*». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. شماره ١٩ (پیاپی ١٦). صص ٤١-٦١

پورنامداریان، تقی. (١٣٦٨). «*رمز و داستان‌های رمزی*». تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

جبران، خلیل جبران. (٢٠٠٧م). « *المجموعة الکاملة (العربیة)*». الطبعة الأولی. بیروت. موسسة الأعلمی للمطبوعات.

الجرجانی، عبدالقاهر. (٢٠٠٤م). «*دلائل الإعجاز*». مصر. مکتبة الخانجی. الطبعة الخامسة.

داد، سیما. (١٣٨٣). « *فرهنگ اصطلاحات ادبی*». تهران: مروارید.

الرّادویانی، محمد بن عمر. (١٣٨٦). «*ترجمان البلاغة*». به اهتمام دکتر محمدجواد شریعت. چاپ اول. انتشارات دژنپشت.

رجایی، محمد خلیل، (١٣٥٣). «معالم البلاغة». چاپ دوم. شیراز: انتشارات دانشگاه پهلوی.

رجایی، نجمه. (١٣٨٧). «*آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی*». چاپ اول. مشهد. انتشارات دانشگاه فردوسی.

رضایی، عربعلی. (١٣٨٢). «*واژگان توصیفی ادبیات*». تهران: فرهنگ معاصر.

سنگری، محمدرضا. (١٣٨٣). «*هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر*». مجله ادبیات و زبانها. شماره ٤٠. صص ٤٢ – ٤٥

شایگانفر، حمیدرضا. (١٣٨٠). «*نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد*». تهران: انتشارات دسان.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٨١). «*موسیقی شعر*». چاپ هفتم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (١٣٨١). «*نقد ادبی*». تهران: نشر فردوس.

صفوی، کورش. (١٣٨٠). «*از زبان شناسی به ادبیات*». ج ٢. تهران: حوزه هنری.

عتیق، عبد العزیز. (د.ت). «*فی البلاغة العربیة*». بیروت: دار النهضة العربیة.

عرفان، حسن. (۱۳۸۵). «*ترجمه و شرح جواهر البلاغة احمد الهاشمی*». چاپ ششم. قم: نشر بلاغت.
العسکری، ابوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل. (۱۹۹۸). «*کتاب الصناعتین*». بیروت: المکتبة العربیة.
العشماوی، محمد زکی. (د.ت).«*قضایا النقد الأدبی بین القدیم و الحدیث*». قاهره، دار المعرفة الجامعیة. الطبعة الأولی.
علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). « *نظریه‌های نقد ادبی معاصر، صورتگرایی و ساختارگرایی*». چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
فاضلی، محمد. (۱۳۷٦). «*دراسة و نقد فی مسائل بلاغیة هامّة*». مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
فضیلت، محمود. (۱۳۹۰). «*اصول و طبقه بندی نقد ادبی*». چاپ اول. تهران: انتشارات زوار.
قصّاب، ولید. (۲۰۰۹م). «*مناهج النقد الأدبی الحدیث (رؤیة اسلامیة)*». الطبعة اللثانیة. دمشق: دار الفکر.
-کهنمویی پور، ژاله و همکاران. (۱۳۸۱). «فرهنگ توصیفی نقد ادبی». چاپ اول. انتشارت دانشگاه تهران.
محمد ویس، احمد. (۲۰۰۲م). «*الانزیاح فی التراث النقدی و البلاغی*». دمشق: اتحاد الکتاب العربی.
مدرسی، فاطمه و محمد بامدادی. (۱۳۸۹). «*نگاهی به موسیقی اشعار محمد رضا شفیعی کدکنی*». سمنان: انتشارات دانشگاه سمنان. مجله مطالعات زبانی و بلاغی. شماره ۱. صص ۱۱۵ – ۱٤۰.
مشایخی، حمیدرضا. (۱۳۹۱). «*بررسی هنجارگریزی در بخشی از اشعار نزار قبانی*». دو فصلنامه نقد ادب معاصر عربی. سال دوم. شماره دوم. ص ۵۱ – ۷۹
وهبه، مجدی. (۱۹۸٤). «*معجم المطلحات العربیة فی اللغة و الأدب*». الطبعة الثانیة. لبنان.

الدّكتورة فاطمه قادری[1] (الاستاذة المشاركة في قسم اللّغة العربية و آدابهابجامعة يزد، يزد، إيران)
محسن زمانی (طالب الدّكتوراه في قسم اللّغة العربية و آدابهابجامعة يزد، يزد، إيران)

دراسة الإنزياح في «الأجنحة المتكسّرة» لجبران خليل جبران

الملخّص

«الإنزياح» أو «العدول عن المألوف» عند البنيويين إحدى المؤثرات الهامّة في "التمييز" و "التغريب" في الأدب شعراً أو نثراً، حيث يسمح للشاعر أو الكاتب أن يخرجَ من نظامِ اللغةِ المعتادِ و ينقل مشاعره من مستواها المألوف الى المستوى الإنزياحي الغريب في شكل جديدٍ، فيهزّ يقظةَ المتلقي و يثير إحساسَهُ بلغةٍ غير مألوفة.

قد اتّجه الشعراء و الكتّاب العرب المعاصرين إلى الإبداع في المعاني و اللغة الشعرية تزامناً مع الاتجاهات التجديدية في الأدب؛ فيعتبر جبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١م) واحداً من ذلك المتجددين؛ الذي عبّر عن المفاهيم و خلجاناته الروحية في شكلٍ رائعٍ يرافقه موسيقى خاصّة نابعة عن صياغة التراكيب و انتخاب الألفاظ، مستخدماً الصور الخيالية المختلفة و العاطفة الجياشة.

هذا المقال يعالج ظاهرة الإنزياح في الأجنحة المتكسّرة لجبران خليل جبران على أساس المنهج الوصفي – التحليلي؛ فلذلك قام بدراسة هذه الظاهرة في مستوى"المفردات" و " المعنى" و "الإنزياح غير اللغوي"، فتدلّ نتايج هذه الدراسة على أنّ جبران يسعى في تمييز نصّه و تغريبه عبر توظيف الصور البلاغية خاصة التشبيه في نطاق المعنى و الدلالةِ و الإتيان بتراكيب رائعة و جديدة في مجال المفردات اللغوية؛ ممّا يؤدّي إلى تغريب النص و المعنى المتوخى عند المتلّقى؛ غير أنّه يستخدم هذا الإنزياح في سبيل التعميق و التعبير عمّا يرمي إليه من الأحاسيس و الأفكار و الآراء و العقائد قبال الظروف الاجتماعية المتردية و الرّواد الفاسدين للدّين.

الكلمات الدّليليّة: البنيويّة – الإنزياح – جبران خليل جبران – الأجنحةالمتكسّرة

1. ghaderi_m @yazd.ac.ir