پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷، صص ۵۳-۲۹

شگردهای آشنایی‌زدایی در اشعار احمد شاملو بر اساس مکتب فرمالیسم روسی

ناهید خضرایی علیزاده[۱]
جلیل مشیدی[۲]
زهرا قرقی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۱۴ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۱**
10.22080/RJLS.2024.26195.1438

چکیده

آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های برجسته شاعران بزرگ محسوب می‌شود و می‌توان ادعا کرد بیشتر شاعرانی که توانسته‌اند مبدع جریانی نو در شعر فارسی باشند، بسامد کاربرد آشنایی‌زدایی در شعرشان بیش از دیگر شاعران است؛ بنابراین بررسی و تحقیق در آشنایی‌زدایی‌های به‌کارگرفته از سوی یک شاعر و تحلیل نوع هنجارشکنی مد نظر شاعر می‌تواند باعث شناخت بیشتر خواننده از آن شاعر شود. احمد شاملو یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر فارسی است که دارای سبک شعری منحصر به خود است. در این مقاله انواع آشنایی‌زدایی در شعر شاملو بررسی و تحلیل شده است. جامعه‌ی آماری پژوهش، هفت دفتر شعر شاملو شامل (آیدا در آینه، آیدا درخت و خنجر و خاطره، دشنه در دیس، ققنوس در باران، ابراهیم در آتش، مرثیه‌های خاک، شکفتن در مه) است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که توجه خاص شاملو به زبان و به‌کارگیری امکانات گوناگون آن، شعرش را چنان سرشار از گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کرده که توانسته است، وزن را که تا زمان وی از ارکان استوار شعر فارسی و مهم‌ترین عامل برجسته‌سازی به شمار می‌آمد، نادیده بگیرد و جای خالی آن را از طریق انواع آشنایی‌زدایی‌ها پر کند. انواع آشنایی‌زدایی در شعر شاملو عبارت‌اند از: آشنایی‌زدایی زبانی که شامل باستان‌گرایی (آرکائیک) در فعل‌ها و واژگان و عبارات و ترکیب‌ها، آشنایی‌زدایی در ترکیب‌سازی‌ها، آشنایی‌زدایی‌های ادبی که شامل حس‌آمیزی، ایجاز، واج‌آرایی، تشبیه، استعاره، تشخیص و... است. شاملو با استفاده از تکنیک‌هایی همچون باستان‌گرایی، ترکیب‌سازی، صورخیال و... به شیوه‌ای نوین در شعر فارسی دست یافت. او با استفاده از این تکنیک‌ها در شعر خود بر غنای شعر سپید افزود و به آن هویت بخشید.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، احمدشاملو.

---

[۱]- دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: nahidkhazrai@gmail.com

[۲]- استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد اراک، دانشگاه اراک، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: j-moshayadi@araku.ac.ir

[۳]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: z.ghoroghi999@gmail.com

۱- مقدّمه

شعر فارسی به‌عنوان بخش مهمی از ادبیات فارسی در برابر نثر، سرمایه‌ی عظیم تمدنی و فکری است که توسط شاعران بلندآوازه‌ی ایران زمین به دوران ما رسیده و در گذر زمان، فراز و نشیب‌های بسیاری را پشت سر گذاشته و دوره‌های مختلفی را از سر گذرانده است که هر یک ویژگی‌های خاص خود را داراست.

علاوه بر کارکرد شعر در زمینه‌ی غنی‌سازی فرهنگ در کشور، از منظر رویکردهای نقد ادبی نیز شعر فارسی حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. به عبارت دیگر، ادبیات فارسی اعم از نظم و نثر، دارای چنان ظرفیت هنری ارزشمندی است که به راحتی می‌توان مصادیق بارز و همچنین رگه‌هایی از نظریه‌های ادبی معاصر را در آن پی گرفت. وجود نشانه‌ها و مؤلفه‌های نظریه‌های نقد ادبی جدید در ادبیات معاصر، محرز و آشکار است و نکته‌ی ظریف این جاست که متون ادبی ما آن‌قدر پربار و ارزشمند است که مؤلفه‌هایی از جدیدترین نظریه‌های ادبی را در خود دارد. دلیل این مدعا، وجود پژوهش‌های ارزشمندی است که پژوهشگران عرصه‌ی نقد ادبی در خلال آن‌ها، به بررسی متون ادبیات فارسی از منظر مکاتب و نظریه‌های ادبی جدید پرداخته و به نتایج ارزشمندی دست یافته‌اند.

احمد شاملو یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر فارسی است که دارای سبک شعری منحصر به خود است و بررسی‌ها نشان می‌دهد او در شعر خود از انواع هنجارشکنی‌ها بهره بسیار برده است. توجه خاص شاملو به زبان و به کارگیری امکانات گوناگون آن، شعرش را چنان سرشار از گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کرده که توانسته است وزن را – که تا آن زمان از ارکان استوار شعر فارسی به شمار می‌آمد- نادیده بگیرد و جای خالی آن را از طریق انواع هنجارگریزی و قاعده‌افزایی‌های دیگر زبانی پر کند. شاملو بر این باور است که شاعر باید از همه‌ی امکانات و ظرفیت‌های زبان آگاه باشد. او پیوسته در جستجوی عوامل و عناصری از درون خود زبان بوده است؛ آگاهی او نسبت به توان بالقوه‌ی سازه‌های زبان از تکواژه‌های کهن تا واژه‌های امروزی موجب شده است که بدون فاصله گرفتن از شعر مفهوم‌گرا و تعهد هنری، انرژی نهفته در ورای پرده‌ی ظاهری الفاظ را در تقویت ادبی شدن کلام خود به کار گیرد.(ر.ک: عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۷۸)

شاملو توجه وافری به هنجارشکنی‌های ادبی و زبانی نشان داده است. یکی از عمده‌ترین هنجارشکنی‌های شاملو در حوزه زبان، هنجارشکنی موسیقایی است که حاصل آن ابداع شعر سپید است.

«شاملو با در پیش گرفتن شعر سپید، دست از موسیقی عروضی شست. وی در ازای از دست دادن موسیقی بیرونی و عروض، عناصر دیگری را به خدمت گرفته است تا جبران موسیقی عروضی را

بکند.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۷۱) از جمله‌ی این عناصر عبارت‌اند از: تکرار حروف، تکرار مصوت، آوردن کلمات هم‌وزن، موازنه، تکرار و... . (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۲۰-۴۴۲)

برخی از هنجارشکنی‌های شعر شاملو عبارت‌اند از: هنجارشکنی واژگانی(ساخت واژگان و ترکیبات جدید)، کهن‌گرایی زبانی(آرکائیسم)،کهن‌گرایی نحوی(دستوری)، هنجارشکنی گویشی، نوشتاری و هنجارشکنی سبکی و... .

۱- ۱- بیان مسئله

شعر معاصر به طور کلی - برخلاف شعر کلاسیک- آرایه محور نیست و شاعر معاصر توجهی به آرایش کلام خود به‌وسیله‌ی این ابزارها که در بیشتر موارد تصنعی هستند، ندارد، اما این بی‌اعتنایی در شعر شاملو در بالاترین حد ممکن است، به‌گونه‌ای که در کل مجموعه اشعار او که بیش از هزار صفحه است، به موارد اندکی از این آرایه‌ها برمی‌خوریم که آن هم نه به قصد پیرایه بستن بر سخن، بلکه به‌صورت خودجوش و در نتیجه‌ی رفتار کلی کلام ظاهر شده‌اند.(ر.ک: سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۰۰-۱۰۱)

از اوایل سده‌ی بیستم میلادی که زبان‌شناسی به صورت علمی و در قالب رشته‌ی آکادمیک مطرح شد، موضوع و هدف آن فراتر از بررسی سطوح ابتدایی زبان تعریف شده بود. امروزه نیز هرگونه پژوهش در حوزه‌ی ادبیات و نظریه‌پردازی که شکلی متعالی از کاربست زبان است، بی‌نیاز از توجه جدی به دستاوردهای زبان شناسان نیست و افق‌های فکری و پژوهشی به غایت مشترکی با آن دارد. این امر از بازه‌ی زمانی مقارن با پیدایش فرمالیسم در شوروی سابق تا امروز محل توجه بوده است. فرمالیست‌ها بنیان مؤلفه‌های نظری آرای خود را از مؤلفه‌های فرامتنی برگرفتند و بررسی گوهر ادبیات را، که پدیداری زبانی محسوب می‌شود، بر متن متمرکز کردند. «به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیات صرفاً یک مسئله زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست.» (شمیسا، ۱۴۷:۱۳۸۳)

باید توجه داشت که نسبت زبان ادبی موصوف با زبان روزمره واگرایانه است. به بیان دیگر، زبان معیار با انگارهای اقتصادی، که به اقتصاد زبان موسوم است، به سمت ابهام‌زدایی و انتقال معنا از کوتاه‌ترین مسیر ممکن حرکت می‌کند. حال آن‌که مراد زبان ادبی «نه روشن کردن فوری و مستقیم معانی، بلکه آفرینش حسی تازه، ویژه و نیرومندی است که خود آفریننده‌ی معنی تازه‌ای می‌شود.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸)

کاربرد و جایگزینی واژه‌ها و ایجاد ترکیب‌های نو و هنجارگریز، که در زبان رسمی متداول نیست و مخصوص زبان شعر است، بیانگر توانایی و قدرت شاعر است که شاملو با موفقیت به این هنر دست یافته و از این رهگذر توانسته است زبان شعری‌اش را غنا و توسعه بخشد.

زبان، سطوح و چندگانگی بسیاری دارد و هنر شاعر انتخاب و گزینش واژگان شعری از این بین است. «شعر نوعی زبان چند بعدی است. زبان معمولی همان شکل از زبان است که ما برای داد و ستد اطلاعات به کار می‌بریم. جهت این زبان فقط به سوی فهم شنونده است و به بُعد عقلی زبان توجه دارد، اما شعر هنگامی به ابعاد کاملش می‌رسد که کامل‌تر و هم‌سازتر از زبان معمولی به تعدادی از منابع که هیچ‌یک خاص یک شعر نیست نزدیک شود. با به کار گرفتن این منابع و مصالحی که در زندگی شاعر هست فرم می‌گیرد و آفریده می‌شود.» (پاشایی، ۱۳۸۱: ۲۱) به نظر شاملو «شعر یک حادثه است؛ حادثه‌ای که زمان و مکان سبب‌سازش هست، اما شکل بندی‌اش در زبان صورت می‌گیرد. پس تردیدی نیست که برای آن بتوان همه‌ی امکانات و ظرفیت‌های زبان را شناخت.» (شاملو، ۱۳۸۶: ۸)

با در نظر داشتن اهمیت اشعار شاملو و این که اشعار وی قابلیت بحث از منظر هنجارگریزی دارد، بر آن شدیم که در این گفتار تا حد امکان بحثی تحلیلی و مفصل درباره‌ی زبان شعر شاملو که آشنایی‌زدایی از زیر مجموعه‌های مهم آن است، داشته باشیم. هدف اصلی این پژوهش روشن کردن برخی نقاط مبهم شعری برای خواننده است تا بتواند درکی درست و واقعی از متن یا شعر داشته باشد.

نقد امروزی دنبال آن است که بگوید هنر هنرمند اصیل صرف مطلق جذبه و الهام نیست، بلکه ذهن و فکر تحت تأثیر انگیزه‌های فردی و اجتماعی، قدرت و استعداد آفرینندگی دارد؛ بنابراین با نقد اثر ادبی می‌توان به نقاط تاریک و ارزشمند ذهن و هنر بشر که تحت تأثیر حالات روانی، ناخوآگاه فردی، جمعی و اجتماعی است، پی برد. در این پژوهش تلاش خواهد شد که درباره زوایای مختلف هنری شعر احمد شاملو که مربوط به شیوه‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی هستند، بررسی علمی انجام شود.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

۱- احمد شاملو با چه هدف و انگیزه‌ای به آشنایی‌زدایی روی آورده است؟

۲- انواع آشنایی‌زدایی در شعر شاملو چه تأثیری در اثرگذاری اشعار او داشته است؟

۳- مهم‌ترین انواع آشنایی‌زدایی در اشعار شاملو کدام‌ها هستند؟

۱- ۳- روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر اسناد کتابخانه ای است. ابزار گردآوری داده‌ها، فیش و شیوه‌ی تجزیه و تحلیل داده‌ها، تنظیم موضوعی فیش‌ها و تجزیه و تحلیل مطالب بر مبنای پیشینه‌ی مطالعاتی است.

۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی زبان و سبک شعر شاملو، تا کنون تحقیقات متعددی انجام شده است که بیش‌تر با نگرشی واحد از منظر هنجارگریزی به آن نگریسته شده است؛ تحقیقاتی مانند فراهنجاری‌های دستوری،

باستان‌گرایی، پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی در شعر شـاملو؛ در پژوهش‌هایی دیگر به طور پراکنده و گذرا به برخی ویژگی‌های زبان شعری شاملو مانند آشنایی‌زدایی در شعر شاملو(آیینه بی طرح) و زیبایی‌شناسی شعر او نام اشـــاره کرد. با این حال تاکنون کاری مستقل با عنوان «شیوه‌ها و شگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر شاملو» انجام نشده است و از آن‌جا که پژوهش حاضر از دیدگاهی تحلیلی به اشعار شاملو نگریسته و همچنین نحوه طبقه‌بندی اشکال آشنایی‌زدایی و نمود آن را در شعر او بررسی کرده است، با سایر پژوهش‌های مرتبط، چه در حیطه نظریه‌های زبان‌شناسان که تا کنون مطرح شده است و چه خارج از این محدوده، تفاوت دارد. در اینجا به برخی از پژوهش‌هایی که تا حدی همســو با این مقاله بوده و کم و بیش به مباحث و موضوعات مطروحه در این پژوهش پرداخته‌اند، اشاره می‌کنیم:

-اسدیان و رزاق پور (۱۴۰۲) تحقیقی با عنوان بررسی فرمالیستی-تطبیقی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در شعر شاعران معناگرا و صورتگرا با تاکید بر احمد شاملو و یدالله رؤیایی انجام دادند. نتایج تحقیق نشان داد که شـاملو، معناگرایی اسـت که در میان شـاعران معاصـر به ژرف‌ترین سـاحت‌های معنا دسـت یافته و ضمن توجّه به معنا (پیام)، صورت شعر را نیز برجسته کرده است. رؤیایی به‌عنوان شاعر صورت‌گرا، تأکید بر صـورت و بسـامد بالای اسـتفاده از هنجارگریزی زبان دارد و گاه در کنار این توجّه، نشـانه‌هایی از پیام اجتماعی هم در اشعار وی دیده می‌شود.

-کریمی و همکاران (۱۴۰۱) تحقیقی با عنوان بررســی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شــعر حافظ با تاکید بر مکتب کلاسـیک انجام دادند. یافته‌های تحقیق حاضـر نشـان می‌دهد به کارگیری ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شـعر حافظ و اسـتفاده مداوم وی از سـاحت تأویلی زبان، باعث پیچیده‌تر شـدن شــعر وی شــده، به گونه‌ای که نمی‌توان از یک بیت یا یک غزل، انتظار ابهام زبانی یا بلاغی و معنایی نداشـت؛ به ویژه اینکه حافظ شـاعری اسـت که میراث گرانبهای ادب فارسـی را در خود گرد کرده و به نوعی به مثابه میراث‌دار سنت ادبی کلاسیک شعر فارسی، از یک سو، با بهره‌گیری از نبوغ و عوامل زبانی، تصویری چندلایه، هندسی، مبهم و تأویل‌پذیر از مفاهیم و مضامین شعر فارسی ارائه داده است و از سوی دیگر، با اسـتفاده از عوامل بلاغی و معنایی، صـورت‌بندی‌های تازه‌ای از عناصـر درونی شـعر و نیز عناصـر حیاتی عصـر خویش ارائه داده که پیامد آن گسـترش سـاحت تأویلی زبان شـعر در عصـر شـاعر بود که در واقع از ابهام موجود در شعر ناشی می‌شد.

- شــهرام پناهی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ی کارشــناســی ارشــد خود با موضــوع «شــیوه‌ها و شــگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در اشعار احمد شاملو» به این نتیجه رسیده است که برخی از برجسته‌سازی‌ها و ساختارشکنی‌ها که در شعر یک شاعر کم سواد ممکن است عیبی بزرگ باشد، در شعر شاملو چنان خوش نشسته که آن را به نوعی هنجارافزایی تبدیل کرده است. در این نوشتار شعر شاملو با توجه به آرای

«لیچ» دربارهٔ انواع هنجارگریزی و با توجه به تعاریفی که در فرهنگ اصطلاحات ادبی سیما داد ارائه شده، بررسی شده است.

- فریده آفرین و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «تحلیل آشنازدایی در شعر «با چشم‌ها»ی احمد شاملو» به این نتیجه رسیده‌اند که او برای نمونه با کاربرد ترکیب‌های آرکائیک در «از کیستان نرفته»، ابهام در نسبت دادن صفت به مضاف یا مضاف الیه در «دریچه خورشید چارطاق»، واج‌آرایی در «من درد در رگانم حسرت در استخوانم» و نیز هنجارگریزی تصویری در تکرار عمودی و سه‌ضربی «قطره، قطره، قطره» و... چگونه به انواع هنجارگریزی برای خلق شعرش توسل جسته است. تحلیل هنجارگریزی‌ها نشان می‌دهد «با چشم‌ها» ذهن، زبان، اندیشه و ادراک مخاطب را در سه سطح زبان، مفاهیم و اشکال ادبی به بازی می‌گیرد و همین پررنگ‌ترین دلیل حضور آن در ذهن و روان مخاطب است.

۲- مبانی نظری پژوهش

قبل از ورود به بحث انواع آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در شعر شاملو، لازم است در ابتدا و به اختصار به تعاریف و مبانی آن بپردازیم.

۲-۱- انواع آشنایی زدایی

یکی از دلایلی که بر اهمیت آشنایی‌زدایی می‌افزاید، آن است که به بخش یا بخش‌هایی از متن منحصر نمی‌شود، بلکه بخش‌های مختلف و متعدد متن را در برمی‌گیرد و از آنجایی که پیکره‌ی متن از کلمات و جملات تشکیل می‌شود، آشنایی‌زدایی می‌تواند در بخش زیادی از این کلمات و جملات بیاید. به همین جهت می‌توان آشنایی‌زدایی را به دو نوع اساسی تقسیم کرد، که همه‌ی انواع آشنایی‌زدایی در آن بگنجد. نوع اول به جوهر ماده‌ی زبانی مربوط است؛ که جان کوهن (رمان‌نویس و منتقد ادبی آمریکایی و نویسنده‌ی کتاب **بنیهٔ اللغهٔ الشعریهٔ**) آن را «آشنایی‌زدایی استبدالی یا جایگزینی می‌نامد.» (۱۹۸۶: ۵-۲) نوع دوم به ترکیب کلمه با کلمات دیگر در سیاق مربوط است، سیاقی که گاه طولانی و گاهی کوتاه است و این نوع آشنایی‌زدایی «ترکیبی یا ساختاری نام دارد.» (همان)

۲-۲-آشنایی‌زدایی و رسانگی

می‌دانیم که وظیفه‌ی اصلی زبان، رسانگی است. یعنی می‌خواهد مفهومی را به خواننده یا شنونده القا کند، با در نظر گرفتن این اصل، آیا شاعر می‌تواند به بهانه‌ی آشنایی‌زدایی، از وظیفه‌ی اصلی زبان (رسانگی) غافل بماند؟ به عبارت دیگر آیا هرگونه آشنایی‌زدایی، شعر محسوب می‌شود؟ شفیعی کدکنی ضمن تأکید بر اهمیت این تمایز زبانی و نقش این توسع‌های زبانی در افزایش قلمرو مالکیت زبان هشدار می‌دهد که اگر چه این توسع‌های زبانی می‌تواند تا بی‌نهایت گسترش یابد، اما در نهایت اهل زبان در حدی آن را نخواهند پذیرفت؛ از این رو، وی برای آشنایی‌زدایی شاعر و توسع‌های زبانی‌اش دو شرط را ضروری

می‌داند: یکی «اصل جمال‌شناسیک» (به این معنی که وقتی کلمه‌ای را از خانواده‌ی خود جدا کردیم و در کنار خانواده‌ی دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنونده‌ی اهل زبان در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی احساس کند) و دوم «اصل رسانگی» و «ایصال» (به این معنی که وقتی کلمه‌ای را از خانواده‌ی خود جدا کردیم و به ترکیب با خانوادهای دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس جمال‌شناسیک در حدود منطق شعر احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد.» (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴-۱۲) و این همان دیدگاهی است که لیچ بر آن تأکید می‌کند. (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳) کوهن نیز با اشاره به نقش آشنایی‌زدایی در ساحت شعر و اینکه شعر بر هم زدن قانون زبان است، تأکید می‌کند که «این آشنایی‌زدایی کارکرد شعری ندارد، مگر این که در برابر قانونی که آن را از نامعقول متفاوت می‌کند، سر تسلیم فرود بیاورد. فرایند اول (آشنایی زدایی از زبان معیار) همانند فرایند دوم (شعری واقع شدن آشنایی زدایی بشرط تسلیم در برابر قانونی که آن را از نامعقول متفاوت نشان دهد) خطا و اشتباه است، ولی با این تفاوت که خطای نخستین قابل تصحیح است، در حالی که دومی چنین نیست.» (کوهن، همان:۶) با توجه به آن چه گفتیم، چنین به نظر می‌رسد که «زبان شعر جایگاه بینابین دارد و بین دو قطب در نوسان است که یکی زبان خالی از آشنایی‌زدایی و نامعقول که نمونه‌ی بارز آن، گفتار علمی است و دیگری زبان نامعقول است، مثل این که بگوییم «عدد ۳ تخم می‌گذارد» که این دو قطب متضاد هم هستند. یکی دارای معنا و دیگری بی‌معنا و نامعقول. زبان شعر از لحاظ شکستن قانون زبان با نامعقول در ارتباط است و از لحاظ قابل تأویل بودن و بازگرداندن انسجام، با قطب اول در ارتباط است.» (کوهن، همان:۶)

۲-۳- برجسته‌سازی

برجسته‌سازی در لغت به معنای جای برجسته و آشکار و پیش‌زمینه به کار رفته و در اصطلاح به انحراف هنری و عدول از هنجار متعارف زبان گفته می‌شود. این اصطلاح نخستین بار از طرف فرمالیست‌های روس مطرح شد. فرمالیست‌ها برای توضیح نظریه خود از دو کاربرد «خودکاری» و «برجسته‌سازی» زبان سخن می‌گویند که مفهوم آن به زبان ساده عبارت است از زبان در استفاده‌ی روزانه و در متون علمی و تحقیقی روان و خودکار است و اساساً به عنوان وسیله‌ای برای انتقال معنا استفاده می‌شود، بی‌آنکه خود موضوعیت یابد. لفظ برابر با معنا است و گوینده تلاش می‌کند منظور خود را با آن بیان کند، اما هنگامی که شاعری می‌خواهد از این زبان به عنوان ابزار بیان شعری استفاده کند، زبان به این شکل، باقی نمی‌ماند، بلکه از فرم و حالت معیار، خارج شده وارد عرصه‌ی شعر می‌شود. به بیان دیگر شاعر با شکستن خط معیار زبان با کمک وزن، صورخیال، انتخاب ترکیب‌ها و واژه‌های متناسب و گاه حتی جابجایی بعضی ارکان جمله، زبان را از هنجار کلام روزمره دور کرده و شکلی دیگر به آن می‌بخشد. به این کار او «برجسته‌سازی» می‌گویند.

نتیجه اینکه زبان در این گونه متن‌ها صرفاً جهت ایجاد ارتباط به کار نمی‌رود یعنی کارکردی که زبان در متن‌های علمی یا گفتار روزمره داشت، بلکه خود در این عرصه موضوعیت می‌یابد.

«لیچ» از فرمالیست‌های روس، فرآیند برجسته‌سازی را به دو نوع تقسیم می‌کند:

نخســـت هنجارگریزی یا فراهنجاری، و دیگری قاعده افزایی؛ فراهنجاری یعنی شکستن نرم منطقی و طبیعی زبان با نگرش هنرمندانه که به موجب آن عناصر زیباشناختی و ادبی کلام، مجال ظهور پیدا کنند. این فرآیند از چند طریق تحقق می‌یابد:

الف) واژگانی

زبان فارسی، از نظر ساخت ترکیب‌های جدید با معانی تازه و بکر ممتاز اســـت. ترکیب‌هایی مثل، گلگشت، روشندل، پیشاهنگ، دیرزمان و... ترکیب‌هایی هستند که به طور معمول در زبان به کار می‌روند؛ مثل این شعر فروغ فرخزاد: «گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی» (فرخزاد،۱۳۸۱: ۱۳۹)

بسیاری از این ترکیب‌ها منجر به یک تشبیه یا استعاره می‌شوند.

فرمالیست‌ها، ساختار همین ترکیبات را که نوعی انحراف از فرم طبیعی زبان است، منجر به برجسته‌سازی واژگانی می‌دانند. انواع اضافه‌های تشبیهی، استعاری، اقترانی، در این حیطه قرار می‌گیرند.

ب) فراهنجاری معنایی

گاهی شاعر در عرصه معنا برجسته‌سازی کرده و از کنار هم گذاشتن واژه‌ها، به معنایی غیرمتعارف یا متناقض می‌رسد. مثل این شعر شفیعی کدکنی: «جایی که نان گرسنه شد و آب تشنه زیست... .» (شفیعی‌کدکنی، ۱۲۴:۱۳۸۰) بیان متناقض یا جمع نقیضین «گرسنه شدن نان»که خود رفع گرسنگی می‌کند یا تشنگی آب، شعر را از نظر معنایی برجسته می‌کند.

مثال از شاملو: «سال بی باران/ آب، نومیدی است/ شرافتِ عطش است و/ تشریف پلیدی/ توجیه تیمّم/ به جدّ می‌گویی خوشا عطشان مُردن/ که لب ترکردن از این/ گردن نهادن به خفّت تسلیم است/ تشنه را گرچه از آب ناگزیر است و گشنه را از نان/ سیر گشنگی‌ام، سیراب عطش/ گر آب اینست و، نان است آن» (شاملو، ۹۳۲:۱۳۸۵)

سیر گشنگی و سیراب عطش بودن فراهنجاری معنایی رقم زده است.

ج) فراهنجاری آوایی

در تقسیم‌بندی فرمالیست‌ها، فراهنجاری آوایی با «واج‌آرایی» زبان و شعر فارسی قرابت و همانندی خاصی دارد. واج‌آرایی یکی از صنایع شعری است که شاعر می‌تواند برای القای هرچه بهتر و مؤثرتر معنای مورد نظر خود، با تکرار واج‌هایی، از موسیقی به وجود آمده‌ی آن استفاده کند. مانند «بر شیشه‌های پنجره آشوب شبنم است.» (شاملو، ۲۴۶:۱۳۸۵) تکرار مصوت‌ها که از منظر بلاغت فارسی، باعث قوت موسیقایی

شعر شده و یکی از صنایع ادبی محسوب می‌شود، از نظر فرمالیست‌های روس نوعی برجسته‌سازی در بخش آوا یا صداهای زبان به شمار می‌رود.

د) فراهنجار نوشتاری

شاعر به گونه‌ای شعر می‌سراید که صورت و حالت فیزیکی واژه‌ها، مفهوم مورد نظرش را القا کند. این نوع شعر، نوعی نقاشی است که در آن شاعر، تصویری از معنا را به کمک واژه‌ها ترسیم کرده و زبان هنری می‌آفریند. این همان تکنیکی است که از جنگ جهانی دوم چند تن از شاعران انگلیس از جمله سیمون کاتز، استیوارت ملیز و... به‌کار بردند و به شعر کانکریت یا شعر مجسم معروف شد. نمونه‌ی این شعر را از اشعار حمید مصدق می‌آوریم:

«او بود/ از روی نرده/ خم شده/ روی/ رود» (مصدق،۲۷:۱۳۸۹)

در این شعر، واژه‌ها طوری نوشته شده‌اند که وضعیت خمیدگی بر روی رود و در عین حال حالت جریان رود را تداعی کنند. شاعران جدید به این تکنیک علاقه نشان داده و گاه شواهدی از آن در اشعارشان یافت می‌شود. احمد شاملو از جمله شاعرانی است که در شعرش از این شیوه بسیار بهره گرفته است:

«ای کاش می‌توانستم/ خون رگان خود را من/ قطره/ قطره/ قطره/ بگریم/ تا باورم کنند» (شاملو،۶۵۷:۱۳۸۵)

«این نوع آشنایی‌زدایی را می‌توان شعر تصویری یا تجسمی نامید؛ به این شکل که حروف یا کلمات گاه طوری تنظیم می‌شوند که تصویری مشخص را روی صفحه‌ی کاغذ ایجاد می‌کنند و گاه شاعر تلاش دارد تا با نوع چیدمان حروف، مفاهیم و تصاویر مورد نظر خود را به شکلی که در ذهن دارد، برای مخاطب خود قابل درک کند.» (اسدیان و رزاق‌پور؛ ۱۴۰۲: ۱۰۱)

۳- تحلیل داده‌ها

در ذیل به جستجو و استخراج انواع آشنایی‌زدایی در شعر شاملو پرداخته و سپس به تجزیه و تحلیل آنها خواهیم پرداخت.

۳-۱- آشنایی‌زدایی‌های زبانی در شعر شاملو

آشنایی‌زدایی در زبان، انحراف از قواعد و زبان معیار است. در شعر شاملو آشنایی‌زدایی‌های زبانی در ابعاد گسترده دیده می‌شود که در ذیل به ذکر و بررسی آنها می‌پردازیم.

۳-۱-۱- باستان‌گرایی (آرکائیک) فعل‌ها

باستان‌گرایی یکی از شگردهای آشنایی‌زدایی در نظریه‌ی فرمالیست‌های روسی است. «کاربرد زبان آرکائیک یا گریز شاعر از گونه‌ی زبان هنجار و به‌کارگیری ساخت زبانی گذشته که امروزه در زبان معیار کاربرد ندارد، باستان‌گرایی[1] نامیده می‌شود.» (یاسینی و مدرسی، ۱۳۸۶: ۱۱)

در اشعار شاملو، باستان‌گرایی در شکل‌ها و بخش‌های مختلف زبان نمود یافته است. نگارنده در این پژوهش، باستان‌گرایی را در بخش‌های مربوط به فعل، واژگان، عبارات و ترکیب‌ها بررسی کرده است.

۳-۱-۱-۱- فعل آرکائیک زمان گذشته

شاملو از افعال آرکائیک در شعر خویش استفاده فراوان کرده است. این گونه استعمال در کنار ساختار نوین جمله نوعی برجستگی به شعر او داده است.

«بی‌گاهان/ به غربت/ به زمانی که خود در نرسیده بود» (شاملو، ۱۳۴۳ :۴۷۵)

شاعر در شعر بالا فعل «در نرسیده بود» را بیان کرده است که به وسیله‌ی حرف اضافه‌ی «در» به فعل گذشته پیوند می‌یابد.

«اینان مرگ را / چندان شکوهمند و بلند آواز داده‌اند» (همان: ۴۸۵)

۳-۱-۱-۲- فعل مرکب

جنگل آینه‌ها به هم درشکست/ و رسولانی خسته بر این پهنه‌ی نومید فرودآمدند.» (همان: ۴۸۷)

فعل مرکب «فرود آمدند» امروزه به صورت «پایین آمدن» استعمال می‌شود و این شیوه‌ی استفاده نشان از گرایش شاملو به استفاده از زبان فاخر دارد.

«با دستان سوخته/ غبار از چهره‌ی خورشید سترده بودند» (همان)

«آواز دادند» و «سترده بودند» از افعال مرکب آرکائیک هستند.

«جستن‌اش را پا نفرسودم / به هنگامی که رشته‌ی دار من از هم گسست» (همان: ۵۰۱)

«خاک را بدرودی کردم و شهر را / چرا که او، نه در زمین و شهر و نه در دیاران بود» (همان: ۵۰۲)

استفاده فعل کهن «بدرود» در بافت جمله‌ی نوین:

«اینان دردند و بود خود را / نیازمند جراحات به چرک اندر نشسته‌اند» (همان: ۵۱۳)

«اندر نشسته‌اند» بهره‌گیری از صورت کهن حرف اضافه‌ی «در»

۳-۱-۱-۳- فعل آرکائیک آینده

فعل آینده در زبان معیار معاصر امروز همراه با «خواه» به کار برده می‌شود، اما در فعل آرکائیک همراه «خواه» پسوندها و پیشوندهایی نیز می‌آیند.

[1] Archaism

چرا که چون نوشته‌اید و بادی به بیروناش افکند / از غضب پوست بر اندام خواننده بخواهد درید» (همان: ۵۰۴)

در شعر بالا، حرف «ب» قبل از خواه آورده شده است.

«اما من آن گاه نیز بنخواهم جنبید» (همان: ۵۰۹)

در شعر فوق حروف اضافه‌ی «ب» و «ن» پیش از خواه آمده‌اند.

«تابستان از کدامین راه فراخواهد رسید» (همان: ۵۲۰)

شاملو در شعر بالا، پیشوند «فرا» را پیش از فعل معین «خواه» به کار برده است.

۳-۱-۱-۴- فعل آرکائیک زمان امر و نهی

امروزه در زبان معاصر افعال امر معمولاً به شکل ساده کاربرد دارند و افعال نهی نیز با «ن» منفی‌ساز منفی می‌شوند، اما شاملو صورت‌های کهن افعال امر و نهی را استعمال نموده است.

«ای برادران/ شماله‌ها فرود آرید» (همان: ۴۸۵)

آوردن پیشوند «فرود» پیش از فعل امر و افزودن بار معنایی به فعل.

«فریادی درافکن / و جانات را به تمامی / پشتوانه‌ی پرتاب آن کن» (شاملو، ۱۳۴۴ : ۸۱۵)

آوردن پیشوند «در» پیش از فعل امر و افزودن بار معنایی مناسب شعر به فعل.

۳-۱-۱-۵- فعل آرکائیک دعایی

یکی از افعال دعایی پرکاربرد در زمان گذشته تبدیل فعل «بود» به «باد» است.

«بگذار از ما / نشانه‌ی زندگی / هم زباله‌ای باد که به کوچه می‌افکنیم» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۹۲)

افزودن «الف دعایی» به فعل «بود» که در زبان فارسی کهن بسیار استفاده می‌شده است.

۳-۱-۲- باستان‌گرایی (آرکائیک) واژگان

گاه باستان‌گرایی خود را در واژگان و کلمات نشان می‌دهد. شاملو در اشعار ذیل واژگان کهن را در بافت جدید جملات خود قرار داده است و رنگ اصالت به شعر خویش تزریق نموده است.

«بی‌گاهان/ به غربت/ به زمانی که خود در نرسیده بود» (همان: ۴۷۵)

واژه‌ی «بی‌گاهان» از واژگان نثر قدیم است.

«آفتاب را در فراسوی افق پنداشته بودم/ به جز عزیمت نا به هنگام گریزی نبود» (همان: ۴۷۸)

«فراسو» واژه‌ی آهنگین و کهنی است که در برخی از اشعار کلاسیک مورد استعمال واقع شده است.

«من و تو یکی شویم/ از هر شعله‌ای برتر/ که هیچ گاه شکست را بر ما چیرگی نیست/ چرا که از عشق/ رویینه تنیم» (همان: ۴۸۲)

اسم مرکب «رویینه تن» از واژگانی است که هم ساختار کهنی دارد و هم افزوده شدن «ه» به آن به کهن بودن و آهنگین شدن آن افزوده است.

«و بدین‌گونه بود/ که سرود و زیبایی/ زمینی را که دیگر از آنِ انسان نیست/ بدرود کرد» (همان: ۴۸۹)

«بدرود» از افعال کهن و پر استعمال در ادبیات کلاسیک است.

«تردیدی است این؟/ یا خود/ گام صدای بازپسین قدم هاست» (همان: ۴۹۷)

«بازپسین» از جمله واژگانی است که کاملاً مختص زبان فارسی است و در متون کهن استفاده می‌شده است.

سایر شاهد مثال‌ها: انده‌گزاری و اندوه‌گساری (همان: ۴۹۹)/ بداندیشانه (۵۰۱) هیمه (۵۰۲)/ شادمانه (۵۰۲)/ بازارگان (۵۰۳)/ دوسترش (۵۰۴)/ بسی (۵۰۹)/ آشکاره‌تر (۵۱۳)/ چونان (۵۱۶)

در مواردی که مطرح شد شاعر کهن‌گرایی و آرکائیک را در واژگان و افعال به کار برده است. پیش از این بسیاری از معاصران شاملو به جز تعدادی قلیل از واژگان روزمره در شعر خود بهره می‌بردند. آنها شعر معاصر را در واژگان معاصر جست‌وجو می‌کردند و در پی بیان اندیشه و احساسات در قالب واژگان و افعال نوین و کاربردی امروز بوده‌اند.

شاملو با به‌کاربردن واژگان و افعال در شکل امروزی به نوعی هنجارگریزی از نُرم و زبان معمول آن روزگار دست زده است. کاربرد این واژگان در شعر وی سبب شده است تا به نوعی تشخص زبانی دست یابد و علاوه بر آن ثمرات دیگری نیز به همراه داشته باشد. انتقال احساسات شاعر و شعر او از خلال این واژگان کهن که به گوش و چشم خواننده‌ی معاصر نو جلوه می‌کنند، بسیار قوی‌تر شده است. این امر در زبان‌شناسی نیز مورد بررسی قرار گرفته است. «دیوید لیچ» معتقد است تفاوت‌های بسیاری در زبان کهن و نو وجود دارد و برخی از این تفاوت‌ها آشکارا برای شاعران مفید است، زیرا بهره‌گیری از این واژگان سبب می‌شود تا آنان راحت‌تر به بیان احساسات بپردازند.

۳-۱-۳- باستان‌گرایی (آرکائیک) عبارات و ترکیب‌ها

در اشعار ذیل شاملو با استفاده از واژگان و بافت آرکائیک عبارتی با زبان و لحن فارسی گذشته، به‌کار برده است.

من و تو یکی دهانیم (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۸۱)/ من و تو یکی شوریم که هیچ‌گاه شکست را بر ما چیرگی نیست (۴۸۲)/ از برایش شعرها می‌خوانم (۵۰۴)/ هیچ به از نیشخند زدن نیست (۵۰۹)/ که دیری دوستارتان بوده‌ام (۵۱۰)/ چگونه تواند شد (۵۱۰)

شواهد مثال فراوانی در این زمینه در اشعار شاملو وجود دارد. همان طور که علی‌پور در کتاب خود اشاره کرده است: «اخوان و شاملو پیشروترین شاعران آرکائیست امروزند.» (۱۳۸۷: ۱۶۳)

شاملو در مثال‌های بالا ساختار عبارت را به سوی آرکائیسم سوق داده است. مثلاً در عبارت «من و تو یکی دهانیم» علاوه بر آن که ذهن را به سمت عبارت آشنای «من و تو یک روحیم» سوق می‌دهد، اضافه شدن «ی» به «یک» در این ترکیب نوعی آشنایی‌زدایی ذهنی و زبانی را فراهم می‌سازد.

در عبارت «من به خلوت خویش از برایش شعرها می‌خواندم» شاعر از دو حرف اضافه بهره برده است. این نوع استعمال حروف اضافه در متون شعر و نثر کهن به وفور یافت می‌شود و شاملو به سبب موسیقی درونی ذاتی که این ترکیب در خود دارد از آن بهره جسته است، اما بهره‌گیری از آن در ادبیات و شعر معاصر که همواره از یک حرف اضافه استفاده می‌کند، نوعی هنجارگریزی را به همراه دارد.

۳-۲- آشنایی‌زدایی از طریق ترکیب‌سازی

واژه‌های بسیط به تنهایی گویای همه‌ی مقاصد شاعر نیستند. شاعر برای بیان وضعیت‌های گوناگون نیازمند «ترکیب‌سازی واژگانی» هم هست، بنابراین حوزه‌ی خلاقیت شاعر در ساحت زبان، ایجاد ترکیبات تازه است با استفاده از واژگان بسیط از پیش موجود. (قاسمی‌پور، ۱۳۹۰ : ۱۲۰)

شاملو به دنبال ایجاد قالب و ساختار نو در شعر، برای بیان اندیشه‌های خویش در بسیاری از اشعارش از ترکیب‌سازی بهره برده است. «در اشعار شاملو وجود هنجارگریزی واژگانی را به جد می‌توان مشاهده کرد، زیرا کار شاملو در حوزه پیام و بافت معنایی، به‌هم‌ریختن ساختار کلمات و آفرینش ترکیب‌های جدید و شگفت‌انگیز است. شاملو در زمینه استفاده از هنجارگریزی واژگانی، آفریننده‌ی کلمات و ترکیباتی است که مختص خود اوست؛ کلماتی که از صلابت و فخامت برخوردارند و باعث زیبایی شعر می‌شوند.» (اسدیان و رزاق‌پور، ۱۴۰۲: ۹۷)

«آنک چشمانی که خمیرمایه‌ی مهر است/ وینک مهر تو/ نبردافزاری/ تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۷۸)

«نبردافزار» واژه‌ای است که در کنار معنای حماسی که دارد، جنبه نو و تازگی را نیز به همراه می‌آورد. از آنجاکه از کلیشه‌های واژگانی نیز دوری جسته است، معنای مورد نظر شاعر را بهتر انتقال می‌دهد.

«و پرستویی که در سرپناه ما آشیان کرده است/ با آمدشدنی شتاب‌ناک/ خانه را/ از خدایی گم شده/ لبریز می‌کند» (همان: ۴۸۲)

استفاده از پسوند «ناک» در کسوت پسوندی سنتی با واژه‌ی کاربردی «شتاب» ترکیب آهنگینی را ساخته است که در عین زیبایی به غنای محتوایی عبارت نیز کمک کرده است.

«بگذار از ما/ نشانه‌ی زندگی/ هم زباله‌ای باد که به کوچه می‌افکنیم/ تا از گزند اهرمنان کتاب‌خوار/ که مادربزرگان نرینه‌نمای خویش‌اند/ امان‌مان باد» (همان: ۴۹۲)

استفاده از پسوند منفی «خوار» برای واژه‌ای با بار معنایی فرهنگی بیانگر این است که شاعر به دنبال واژه‌ای بوده است تا شدت این پلیدی و زشتی را بهتر نمایان سازد.

«مرا می‌باید که در این خم راه/ در انتظاری تاب‌سوز/ سایه گاهی به چوب و سنگ برارم» (همان:۴۹۴)

ترکیب «تاب‌سوز» به عنوان صفتی برای انتظار به کار رفته است. پسوند «سوز» علاوه بر آنکه معنای سوختن را به ذهن متبادر می‌کند غم و اندوه را نیز منتقل می‌کند و همین امر سبب شده است تا این ترکیب به تنهایی بار غمگنانه‌ی عبارت را به دوش بکشد.

«ای پری‌وار در قالب آدمی/ که پیکرت جز خلواره‌ی ناراستی نمی‌سوزد.» (همان: ۵۲۱)

«وار» پسوندی است که معنای شباهت می‌دهد. ترکیب «وار» با «پری» به عنوان اسمی که وجودی خیالی دارد و در ادبیات معاصر چندان استعمال نمی‌شود، ترکیبی رویاگونه به معشوق شاعر می‌بخشد و جلوه‌ای آسمانی از معشوق ارائه می‌دهد. معشوقی که با معشوق سبک عراقی پهلو می‌زند.

«به شکیبائی بشکه‌ای بر گذرگاهی نهاده/ که نظاره می‌کند با سکوتی دردانگیز» (همان: ۵۸۳)

ترکیب «دردانگیز» به قیاس روح‌انگیز، مهرانگیز، شورانگیز و... ساخته شده است. غالب ترکیب‌هایی که با این پسوند ساخته می‌شوند بارمعنایی مثبتی دارند، اما شاعر با اضافه کردن واژه‌ی «درد» به پسوند «انگیز» بار معنایی غم‌باری را در شعر می‌نشاند و به نوعی هنجارگریزی در استعمال این پسوند دست می‌زند.

«بر موج‌کوب پست/ که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود بازایستادیم» (همان: ۶۰۲)

«موج‌کوب پست» ترکیبی کوبنده است؛ ترکیبی که سنگینی را انتقال می‌دهد و بر ذهن و زبان می‌نشاند. اضافه کردن واژه‌ی «کوب» به «موج» به تصویرسازی عبارت کمک کرده است.

«امیرزاده‌ای تنها/ با تکرار چشم‌های بادام تلخش/ در هزار آینه‌ی شش‌گوش کاشی/ لالای نجواوار فواره‌ای خرد» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۳۷)

«وار» گاهی صورتی از «بار» است که در این صورت نقش اسمی دارد و نه وندی: خروار، شتروار که (خربار، شتربار) بوده است. (کلباسی، ۱۳۷۱ : ۱۴۱)

در واژه‌ی «نجواوار» پسوند «وار» معنای شباهت دارد. این‌گونه کاربرد از پسوند «وار» و ترکیب‌سازی به وسیله‌ی آن، بیشتر به این دلیل است که شاعر معنای و منظور مورد نظر خود را در میان واژه‌های موجود نیافته است و به همین سبب ترکیب ساخته است.

«همچون زخمی/ همه عمر/ خونابه چکنده» (همان: ۸۴۴)

ترکیب «خونابه چکنده» به معنای چکیدن خونابه است. شاعر به سبب افزایش موسیقی درونی شعر و از آنجا که بار اصلی موسیقی در شعر سپید بر دوش واژگان شعر است، با وسواس به دنبال انتخاب بهترین

واژگان و در صورت لزوم ساخت ترکیبات است. ترکیب «خونابه چکنده» با مصوت‌های کوتاه (ـِ) که به همراه دارد، این چکیدن را بهتر نشان می‌دهد.

«پرنده‌ی نوپرواز/ بر آسمان بلند/ سرانجام/ پر باز می‌کند» (کلباسی، ۱۳۷۱: ۸۴۶)

«نوپرواز» ترکیبی جدید است و ساخت این ترکیب نشان از علاقه و استعداد شاعر در ساختن ترکیب‌های نو دارد. شاملو به جای استفاده از عباراتی مانند: پرنده‌ی کوچک، پرنده‌ای که تازه پرواز آموخته است و... ترکیبی را به کار برده است که هم روی «نو بودن» تأکید دارد و هم روی «پرواز». هنجارگریزی شاملو در این قسمت از شعر روی طیف‌های معنایی که از نوترکیب در بردارد خود را نشان می‌دهد.

۳-۳-هنجارگریزی‌های ادبی در شعر شاملو

یکی دیگر از هنجارگریزی‌های شعر شاملو، هنجارگریزی ادبی است. در بسیاری از اشعار شاملو این نوع هنجارگریزی، به ویژه در شکل و هیات آرایه حس‌آمیزی مشاهده می‌شود.

۳-۳-۱- حس‌آمیزی

۳-۳-۱-۱- حس بینایی و لامسه

«در دیداری غم‌ناک، من مرگ را به دست/ سوده‌ام» (شاملو، ۱۳۴۴ : ۵۸۶)

۳-۳-۱-۲- حس بینایی و شنوایی

«لبخند بی‌صدای صدهزار حباب/ در فرار/ باران را گو به ریشخند بیار» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۴۰)

«و ترانه‌ی رگ‌هایت/ آفتاب همیشه را طالع می‌کند» (شاملو، ۱۳۴۳: ۵۲۰)

۳-۳-۱-۳- حس بویایی و شنوایی

«این است عطر خاکستری هوا که از نزدیکی صبح/ سخن می‌گوید» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۵۱۶)

«ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می‌زدیم» (شاملو، ۱۳۴۵ : ۶۴۴)

۳-۳-۱-۴- حس بویایی و بینایی

«آیا بهار را/ از بوی تلخ برگ‌های خشک/ که به گلخن می‌سوزد/ تبسمی به لب خواهد گذشت؟» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۱۳)

۳-۳-۱-۵- حس چشایی و بویایی

«کلماتی که عطر دهان تو را داشت» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۶۴۶)

۳-۳-۱-۶- حس لامسه و شنوایی

«یله/ بر نازکای چمن/ رها شده باشی/ یا در خنکای شوخ چشمه‌ای/ و زنجره/ زنجیره‌ی بلورین صدایش را ببافد» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۱۶)

استفاده شاملو از صُوَر خیال از رهگذر حس‌آمیزی خالی از هنر نیست. شاملو در حس‌آمیزی‌هایی که در شعر خود به کار می‌برد سعی دارد تا حس خود را هنگام سرایش شعر به تمامی نشان دهد. یکی از مهم‌ترین ابزارهای ایجاد حس‌آمیزی در شعر شاملو، صفات هستند. شاملو در بسیاری از اشعار خود با کمک گرفتن از صفات مختص به حس‌های مختلف، توصیفات خود را موثرتر ساخته و نه تنها حس بینایی، بلکه حس‌های دیگر را نیز درگیر خود می‌سازد. شاملو در هنگام آمیزش حس‌ها به برخی از حس‌ها توجه بیشتری دارد. این حس‌ها عبارت‌اند از: حس بویایی و حس چشایی. حس‌هایی که توأم با لذت هستند و معطوف شدن شاملو به این دو حس می‌تواند نگرش شاعر را نشان دهد. در دوره‌ای که شاعران به نگاه و بینش توجه ویژه‌ای داشتند، نگاه شاملو به پدیده‌های مختلف، نگاهی که در آن چشیدن و بوییدن همه چیز به اندازه‌ی نگریستن به آنها ارزش دارد، نمایشی از هنجارگریزی‌های اوست.

۳-۳-۲- ایجاز

ایجاز از نظر لغوی مصدر فعل «اوجز» برگرفته از ریشه‌ی «وَجَزَ» به معنای اختصار و کوتاهی است. (ابن‌منظور، بی تا:۴۳۷) و در اصطلاح بیان مقصود در کوتاه‌ترین لفظ و کمترین عبارت است به گونه‌ای که رسا و گویا باشد. (شهبازی، ۱۳۹۲ : ۵۷)

قدما، ایجاز را دلیلی برای فصاحت کلام می‌دانسته‌اند و اطناب را مخل فصاحت. در برخی از اشعار شاملو، تصویرسازی‌ها و توصیفات گاه در نهایت ایجاز و اختصار آورده شده است و با توجه به ایجاز بسیار کلام، در انتقال معنا هیچ نقصی ندارند.

«خاطره‌ام که آبستن عشقی سرشار است/ کیف مادر شدن را/ در خمیازه‌های انتظاری طولانی/ مکرر می‌کند» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۹۰)

«کیستی که من/ این گونه به جد/ در دیار رویاهای خویش/ با تو درنگ می‌کنم» (همان: ۴۹۶)

«با درودی به خانه می‌آیی و/ با بدرودی/ خانه را ترک می‌گویی/ ای سازنده لحظه‌های عمر من/ به جز فاصله‌ی میان این درود و بدرود نیست» (همان: ۵۰۵)

«آمدن از روی حسابی نبود و/ رفتن/ از روی اختیاری» (همان: ۵۷۷)

«ریشه/ فروترین ریشه/ از دل خاک ندا داد: عطر دورترین غنچه/ می‌باید/ عسل شود» (همان: ۸۰۷)

«چه بی‌تابانه می‌خواهمت/ ای دوری‌ات آزمون تلخ زنده به گوری!» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۰۷)

۳-۳-۳- تکرار حروف (واج‌آرایی)

یکی از عناصری که در گیرایی و تأثیرگذاری شعر و ماندگاری و مقبولیت آن نقش غیر قابل انکاری دارد، «آهنگ» است. «موسیقی و آهنگ شعر و تناسب موسیقی با موضوع و درون‌مایه‌ی شعر، از مهم‌ترین و سرنوشت‌سازترین عناصر شعر است. سهم موسیقی شعر در تأثیرگذاری تا آنجاست که «رنه ولک»

معتقد است تأثیر کلی شعر مبتنی بر ارکستریشن[1] یعنی آهنگ شعر است. (سنگری، ۱۳۸۱ :۱۶) واج‌آرایی یا «نغمه‌ی حروف» از زیباترین صنایع ادبی در شعر فارسی است.

واج‌آرایی حرف (ش): «از شرم ناتوانی/ در اشک/ پنهان می‌شد» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۷۶)

واج‌آرایی حرف (س): «در انتظاری تاب‌سوز/ سایه‌گاهی به چوب و سنگ برآرم» (همان: ۴۹۴)

واج‌آرایی حرف (گ): «و آفتاب‌گردان دو رنگ/ ظلمت‌گردان شب شده‌اند» (همان: ۵۶۲)

واج‌آرایی حرف (ک): «دیگر چنان که گفتی او خود مخاطب خویش است: کاهش/ کاهیدن/ کاستن/ از درون کاستن» (همان: ۶۰۹)

واج‌آرایی حرف (خ): «این چنین سرخ و لوند/ بر خاربوته‌ی خون/ شکفتن» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۳۲)

واج آرایی حرف (ت): «و دلت کبوتر آشتی‌ست/ در خون تپیده/ به بام تلخ» (شاملو، ۱۳۵۲: ۷۷۱)

واج آرایی حرف (د): «تو خطوط شباهت را تصویر کن/ آه آهن و آهک زنده را/ دود و دروغ و درد را» (همان: ۷۹۲ و ۷۹۳)

شاعر در شعر سپید به سبب کنار گذاشتن وزن و قافیه، بیشتر به دنبال آهنگین کردن شعر است. در اشعار شاملو موسیقی نقش مهمی دارد. از همه مهم‌تر تتابع اضافاتی است که مدام در اشعارش به‌کار می‌برد و باعث افزایش موسیقی شعر می‌شود. شاملو در اشعار فوق، ویژگی آهنگین کردن را دنبال کرده است. این ویژگی با انتخاب واژه‌های آهنگین و کنار هم قرار دادن واژگان هم‌آوا انجام شده است.

در غالب موارد شاملو با آگاهی به انتخاب حروف مورد نظر دست زده است. به طور مثال هنگامی‌که شاعر حرف «ش» را در شعر تکرار می‌کند، نوعی شرم را در فضای شعر تزریق می‌کند، یا هنگامی که از حرف «س» استفاده می‌کند در پی ایجاد سکوت در شعر است.

از صامت‌هایی که در شعر شاملو فراوان مورد استفاده قرار می‌گیرد، صامت‌های «س» و «ص» است. این صامت‌ها نقش مهمی در ایجاد موسیقی شعر او ایفا می‌کنند.

۳-۳-۴- تشبیه

«پذیرش همانندی‌های دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نشان دادن آن همانندی‌ها را، تشبیه یا همانندسازی می‌گویند.» (ثروتیان، ۱۳۶۹ : ۲۹)

شاملو در اشعار خود نمونه‌هایی بدیع از این آرایه ادبی خلق کرده است:

۳-۳-۴-۱- تشبیه مرسل یا صحیح

«مرسل، تشبیهی است که ادات در آن ذکر می‌شود.» (تجلیل، ۱۳۷۰ : ۵۷)

«تو مث مخمل ابری/ مث بوی علفی/ مث اون ململ مه نازکی/ اون ململ مه» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۸۰)

---

[1] *ORCHESTRATION*

«و نسیم خنک بامدادی/ چونان نوازشی ست» (همان: ۵۱۶)

«و مذهبی عتیق را/ چونان مومیایی‌شده‌ای از فراسوهای قرون/ به ورود گونه‌ای جان بخشم» (همان: ۶۴۹)

«من خود از این تیره خاک/ رسته بودم/ چون پونه‌ی خودرویی» (شاملو، ۱۳۴۸ : ۶۹۶)

«بالا بلند/ بر جلوخان منظرم/ چون گردش اطلسی ابر/ قدم بردار» (شاملو، ۱۳۴۹ : ۷۴۱)

۳-۳-۴-۲- تشبیه مؤکّد

«مؤکد، تشبیهی است که ادات در آن ذکر نشود.» (تجلیل، ۱۳۷۰ : ۵۸)

«آدم‌ها و بوی‌ناکی دنیاهاشان/ یکسر/ دوزخی‌ست در کتابی/ که من آن را لغت به لغت/ از بر کرده‌ام» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۵۲۴)

«اندوهش/ غروبی دلگیر است/ غربت و تنهایی» (شاملو، ۱۳۴۴ : ۵۶۴)

«ما شکیبا بودیم/ به شکیبایی بشکه‌ای بر گذرگاهی نهاده» (همان: ۵۸۳)

«و ماه/ ناخن کاغذین کودکی که نخستین بار/ سکه‌ای به مشت اندر نهاده‌اند/ تا به مقراضش بچینند/ (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۰۶)

«و دلت کبوتر آشتی ست/ در خون تپیده/ به بام تلخ» (شاملو، ۱۳۵۲ : ۷۷۱)

۳-۳-۴-۳- تشبیه بلیغ

«در تشبیه بلیغ، ادات و وجه شبه هر دو حذف می‌شوند.» (تجلیل، ۱۳۷۰ : ۵۸)

«آنک چشمانی که خمیرمایه‌ی مهر است/ وینک مهر تو نبردافزاری/ تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۷۸)

«من بهارم تو زمین/ من زمینم تو درخت» (همان: ۴۷۹)

«دستانت آشتی ست/ و دوستانی که یاری می‌دهند/ تا دشمنی/ از یاد/ برده شود» (شاملو، ۱۳۴۳: ۵۲۰)

لبخندشان/ لاله و تزویر است» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۰۲)

یکی از نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های شاخص شاملو در تشبیهاتی که به کار برده است، نمود پیدا می‌کند. شاعر سعی داشته در کنار قالب جدید شعری در به‌کار بردن آرایه‌های ادبی نیز دست به نوآوری بزند و از هنجارهای معمول فاصله بگیرد.

تشبیهات شاملو تحرک و پویایی خاصی دارد و تصویری که در مشبه یا مشبه‌به ارائه می‌کند، تصویری متحرک است و از نشانه‌های آن این است که افعالی که دلالت بر حرکت دارند، در آن دیده می‌شود.

«اغراض تشبیه در شعر شاملو نیز قابل توجه است. با توجه به اینکه شعر شاملو، شعری اجتماعی – انتقادی است و شاعر در بیشتر اشعارش لحنی اندرزگویانه و منتقدانه دارد، تقبیح و زشت جلوه دادن مشبه

و استدلال برای بیان امکان مشبه از اغراضی است که در تشبیهات او دیده می‌شود.» (احمدی‌پور اناری، ۱۴۰۲: ۱)

تشبیهات شاملو در عین حال که محسوس هستند گاه بسیار دور از ذهنند و در برخی موارد به دلیل آنکه بسیار ملموس هستند گاه از یادمان می‌رود که می‌توان به عنوان تشبیه از آنها استفاده کرد. استفاده شاعر از این موارد سبب شده است تشبیهات او قابل درک باشند.

۳-۳-۴-۴- استعاره

«استعاره، پیش چشم آوردن یک چیز به صورت یک چیز دیگر است؛ با اسناد دادن یکی از لوازم این چیز اخیر به آن دیگری.» (ثروتیان، ۱۳۶۹ : ۸۲)

استعاره‌های موجود در اشعار شاملو، به سبب بکر بودن و تازگی، ادعای همانندی در پدیده‌های مورد بحث را قوت بخشیده و همین امر سبب تمایز این آرایه در شعرش شده است.

۱- استعاره مصرحه

«آن است که مشبه را از تشبیه حذف کنیم و تنها مشبه به را ذکر نماییم.» (تجلیل، ۱۳۷۰ : ۶۴)

«میان خورشیدهای همیشه/ زیبایی تو/ لنگری ست/ خورشیدی که/ از سپیده‌دم همه ستارگان/ بی‌نیازم می‌کند» (شاملو، ۱۳۴۳ : ۴۷۷)

«عصر عظمت‌های غول‌آسای عمارت‌ها/ و دروغ» (شاملو، ۱۳۴۴ : ۵۷۱)

«نه/ این برف را/ دیگر/ سر باز ایستادن نیست/ برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند» (شاملو، ۱۳۴۸: ۷۱۳)

۲-استعاره مکنیه

«این استعاره برعکس مصرحه است، چرا که در آن مشبه‌به حذف می‌شود و مشبه ذکر می‌شود، لکن مشبه‌به جای خود را به یکی یا چند تا از مناسبات یا اوصاف خود می‌دهد.» (تجلیل، ۱۳۷۰ : ۶۵)

«از دست‌های گرم تو/ کودکان توأمان آغوش خویش/ سخن‌ها می‌توانم گفت/ غم نان اگر بگذارد» (شاملو، ۱۳۴۴ : ۶۰۰)

«و دندان‌های اراده‌ی خندانشان/ دشنه‌ی معلق ماه است/ در شب راه زن» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۰۹)

«شانه‌ات مجابم می‌کند/ در بستری که عشق/ تشنگی ست» (شاملو، ۱۳۵۶ : ۸۲۵)

هنجارگریزی از رهگذر استعاره در اشعار شاملو کم است، اما تازگی‌هایی دارد که قابل تأمل است. به طور کلی می‌توان گفت که در اشعار نیمایی شاملو استفاده از آرایه‌ی استعاره بسامد بیشتری دارد، چرا که این اشعار از وزن و قافیه و نیز رابطهٔ مشابهت در محور جانشینی سطح واژگانی و نحوی برخوردارند. در اشعار سپید شاملو، وجه غالب، آرایه‌ی مجاز است، چرا که شاعر در آنها با دور شدن از تشابه آوایی، بر

اساس اصل مجاورت در محور هم‌نشینی، به گسترش نظام زبانی شعر خود می‌پردازد و از این رو به زبان غیر ادبی نزدیک‌تر است.

۴- نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که توجه خاص شاملو به زبان و به‌کارگیری امکانات گوناگون آن، شعرش را چنان سرشار از گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کرده که توانسته است، وزن را که تا زمان وی از ارکان استوار شعر فارسی و مهم‌ترین عامل برجسته‌سازی به شمار می‌آمد، نادیده بگیرد و جای خالی آن را از طریق انواع آشنایی‌زدایی‌ها پر کند. بی‌گمان راز زیبایی و موفقیت شعرهای شاملو تا حد زیادی مرهون همین زبان است که نه تنها خلاف عادت‌نمایی آن چهره‌ای شاعرانه به آن می‌بخشد، بلکه تشدید صفت آهنگینی آن هم، جای وزن عروضی و نیمایی را در این شعرها پر می‌کند.

در روند بررسی هنجارگریزی در اشعار شاملو (در مجموعه‌های آیدا در آینه، آیدا درخت خنجر و خاطره، دشنه در دیس، ققنوس در باران، ابراهیم در آتش، مرثیه‌های خاک، شکفتن در مه) مواردی همچون هنجارگریزی‌های زبانی که شامل باستان گرایی (آرکائیک) در فعل‌ها و واژگان و عبارات و ترکیب‌ها، آشنایی‌زدایی در ترکیب‌سازی‌ها، آشنایی‌زدایی‌های ادبی که شامل حس‌آمیزی، ایجاز، واج‌آرایی، تشبیه، استعاره، تشخیص و... می‌شود، یافته شد.

شاملو با استفاده از تکنیک‌هایی همچون باستان‌گرایی، ترکیب‌سازی، صورخیال و... به شیوه‌ای نوین در شعر فارسی دست یافت. او با استفاده از این تکنیک‌ها در شعر خود بر غنای شعر سپید افزود و به آن هویت بخشید.

به طور کلی بررسی اشعار شاملو نشان می‌دهد که بیشترین هنجارگریزی‌های شاملو در حوزهٔ زبانی و واژگانی رخ داده است. او با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی و واژگانی، کلمات و ترکیباتی را آفریده که مختص به خود اوست.

هنجارگریزی از رهگذر دستور زبان نسبت به هنجارگریزی واژگانی در اشعار شاملو بسامد کمتری دارد.

هنجارگریزی از رهگذر صور خیال نیز در اشعار شاملو بسامد نسبتا بالایی دارد؛ در بین صور خیال، هنجارگریزی از رهگذر استعاره در اشعار شاملو کمتر است؛. در اشعار سپید شاملو، وجه غالب، آرایه¬ی مجاز است، چرا که شاعر در آنها با دور شدن از تشابه آوایی، بر اساس اصل مجاورت در محور هم¬نشینی، به گسترش نظام زبانی شعر خود می‌پردازد و از این رو به زبان غیر ادبی نزدیک‌تر است. در اشعار نیمایی شاملو استفاده از آرایه‌ی استعاره بسامد بیشتری دارد.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۸۰) «**ساختار و تأویل متن**». مرکز: تهران.
- پاشایی، ع، (۱۳۸۱) «**نام همه شعرهای تو. زندگی و شعر احمد شاملو**». ثالث: تهران.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱) «**سفر در مه**». تأملی در شعر شاملو. نگاه: تهران.
- تجلیل، جلیل، (۱۳۷۰) «**معانی و بیان**». مرکز نشر دانشگاهی: تهران.
- ثروتیان، منصور، (۱۳۶۹) «**بیان در شعر فارسی**». برگ: تهران.
- سلاجقه، پروین، (۱۳۸۴) «**امیرزاده کاشی‌ها**». مروارید: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۴۳) «**آیدا در آینه**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۴۴) «**آیدا، درخت، خنجر و خاطره**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۴۵) «**ققنوس در باران**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۴۸) «**مرثیه‌های خاک**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۴۹) «**شکفتن در مه**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۵۲) «**ابراهیم در آتش**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۵۴) «**از مهتابی به کوچه**». طوس: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۵۶) «**دشنه در دیس**». در مجموعه آثار. نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۷۸) «**مجموعه آثار (۱۳۲۳-۱۳۷۸)**». نگاه: تهران.
- شاملو، احمد، (۱۳۸۴) «**کتاب شعر احمد شاملو**». گردآوری هیوا مسیح. قصیده‌سرا: تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۵) «**صور خیال در شعر فارسی**». آگاه: تهران.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳) «**نقد ادبی**». میترا: تهران.
- صفوی، کوروش،(۱۳۷۳) «**از زبانشناسی به ادبیات**». چشمه: تهران.
- علی پور، مصطفی، (۱۳۸۷) «**ساختار زبان شعر امروز**». فردوس: تهران.
- فرخزاد، فروغ، (۱۳۸۱) «**دیوان فروغ فرخزاد**». چاپ دوم. روشان روز: تهران.
- کلباسی، ایران، (۱۳۷۱) «**ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز**». پژوهشگاه علوم انسانی: تهران.
- کوهن، جان، (۱۹۸۶) «**بنیهٔ اللغهٔ الشعریهٔ**». ترجمه محمد الولی و محمد العمری، الطبعه الاولی، دار توبقال للنشر.
- مصدق، حمید، (۱۳۸۹)، «**مجموعه اشعار حمید مصدق**». نگاه: تهران.

- احمدی‌پور اناری، زهره (۱۴۰۲)، «شگردهای شاملو در کاربرد تشبیه مرکب». **مجله شعر پژوهی دانشگاه شیراز**، سال یازدهم. شماره‌ی ۲. صص ۱-۱۴.
- اسدیان، امیر و مرتضی رزاق‌پور (۱۴۰۲)، «بررسی فرمالیستی – تطبیقی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در شعر شاعران معناگرا و صورت‌گرا با تأکید بر احمد شاملو و یدالله رویایی». **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**. دورهٔ هفتم. شماره‌ی ۲۲. صص ۱۲۵- ۸۵.
- سنگری، محمدرضا، (۱۳۸۱) «هنجارگریزی و فراهنجارگریزی در شعر». **مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی**. شماره‌ی ۶۴. صص ۴-۹.
- عمران‌پور، محمدرضا، (۱۳۸۶) «کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو». پژوهش‌های ادبی. دوره پنجم. شماره ۱۸. صص ۷۷- ۱۰۲.
- شهبازی، محمود و اصغر، (۱۳۹۲) «کارکردهای زیباشناختی ایجاز حذف در قرآن کریم». **کاوشی در پژوهش‌های زبان شناختی قرآن کریم**. سال دوم. شماره‌ی اول. صص: ۵۵ ـ ۶۸.
- فریده آفرین و همکاران، (۱۳۹۶) «تحلیل آشنازدایی در شعر «با چشم‌های احمد شاملو». **مطالعات زبانی و بلاغی**. دوره هشتم. شماره‌ی ۱۵. صص ۴۰- ۴۷.
- قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۹۰) «ترکیب‌سازی‌های واژگانی در پنج گنج نظامی». **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**. دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه زاهدان. سال سوم. شماره‌ی دوم. صص: ۱۱۷ ـ ۱۳۶.
- یاسینی، امید و فاطمه مدرسی، (۱۳۸۶) «باستان‌گرایی در شعر حمید مصدق». **کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی**. دوره هشتم. شماره‌ی ۱۴.
- اسدیان، امیر، رزّاق‌پور،مرتضی. (۱۴۰۲). بررسی فرمالیستی-تطبیقی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در شعر شاعران معناگرا و صورتگرا با تاکید بر احمد شاملو و یدالله رؤیایی .**پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**،۷(۲۲) doi: 10.22080/rjls.2023.23900.1334 .
- کریمی، مجتبی، زارع، غلامعلی، مهدیان، مسعود، مهدوی، ملیحه. (۱۴۰۱). بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ با تاکید بر مکتب کلاسیک .**پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**. ۶ (۲۰) 125-150.. doi: 10.22080/rjls.2022.24404.1356
- پناهی، شهرام، (۱۳۹۶) «**شیوه‌ها و شگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در اشعار احمد شاملو**»، پیشنهاده دکتری تخصصی، رشته: زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷، صص ۵۳-۲۹

Russian Formalism and Defamiliarization Techniques in the Poetry of Ahmad Shamlou

Nahid Khazrai Alizadeh[1]
Jalil Moshaydi[2]
Zahra Ghoroghi[3]

DOI: 10.22080/rjls.2024.26195.1438

Abstract

Defamiliarization and norm-breaking are two of the prominent features of great poets, and it can be argued that most poets who have been able to introduce new trends in Persian poetry have used defamiliarization more frequently than other poets. Therefore, examining and researching the defamiliarization techniques employed by a poet, along with analyzing their form of norm-breaking, can provide the reader with a deeper understanding of the poet and his poetry. Ahmad Shamlou is one of the most prominent contemporary Persian poets, known for his unique poetic style. This article analyzes and examines the various types of defamiliarization in Shamlou's poetry by focusing on seven of Shamlou's poetry collections: Aida in the Mirror, Aida: Tree, Dagger, and Memory, Dagger in the Dish, Phoenix in the Rain, Abraham in the Fire, Elegies of Earth, and Blossoming in the Mist. Findings reveal that Shamlou's special attention to language and utilization of its various potentials have made his poetry rich with different forms of defamiliarization and foregrounding. He was able to disregard meter, which until his time was considered a foundational element of Persian poetry, filling that void with various types of defamiliarization techniques. Various types of defamiliarization in Shamlou's poetry include: linguistic defamiliarization, which encompasses archaism in verbs, words, and expressions; defamiliarization in word compositions; and literary defamiliarization, which includes synesthesia, conciseness, alliteration, simile, metaphor, personification, etc. Through techniques like archaism, compound word formation, and imagery, Shamlou introduced a novel approach to Persian poetry. His use of these techniques enriched modern Persian poetry and gave identity to free verse.

Keywords: Contemporary poetry, defamiliarization, norm-breaking, Ahmad Shamlou.

[1] PhD student, Department of Persian Language and Literature, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Arak, Iran. Corresponding author: j-moshayadi@araku.ac.ir.
[3] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Extended Abstract

Introduction

In contrast to classical poetry, contemporary poetry is generally not focused on ornamentation through literary devices. Contemporary poets tend not to embellish their language with tools that often feel artificial. This disregard is especially evident in Ahmad Shamlou's poetry, where, in his vast body of work (over a thousand pages), only a few instances of such devices are found. Even then, these elements appear naturally, as a result of the overall linguistic behavior, rather than with the intent of decorating the language (Salajegheh, 2005: 100-101). Since the early 20th century, when linguistics emerged as a scientific discipline and academic field, its subject matter and goals have expanded beyond basic language analysis. Today, any research in literature and literary theory, which involves an elevated use of language, cannot ignore the serious contributions of linguistics. The intellectual and research horizons of literature and linguistics have become closely intertwined. This has been the case since the emergence of Formalism in the former Soviet Union, a movement that remains relevant today. Formalists based their theoretical principles on extratextual elements and focused on analyzing the essence of literature, a linguistic phenomenon, by concentrating on the text.

It is important to note that literary language diverges from everyday language. In other words, while standard language, governed by economic principles, seeks to convey meaning through the shortest possible route, literary language aims not to immediately clarify meaning but to create a fresh, unique, and powerful sensory experience, which leads to the creation of new meaning (Ahmadi, 2001: 48). The use and substitution of words, and the creation of novel and unconventional combinations that are not common in formal language but are unique to poetic language, reflect the poet's talent and power. Shamlou mastered this craft, successfully enriching and expanding the language of his poetry through such techniques.

Research Questions and Methodology

This research follows a descriptive-analytical method based on library resources. Data analysis involves organizing and analyzing the content thematically and based on previous studies to answer the following questions:

1. What goals was Ahmad Shamlou's trying to achieve through employing defamiliarization?
2. How has the use of defamiliarization techniques influenced the impact of Shamlou's poetry?
3. What are the most significant types of defamiliarization found in Shamlou's poetry?

Findings and Conclusion

Findings of this research indicate that Ahmad Shamlou's particular attention to language and his use of various linguistic possibilities filled his poetry with numerous forms of defamiliarization and foregrounding. This allowed him to overlook traditional meter, which until his time had been a fundamental component of Persian poetry and the main factor in creating prominence. Shamlou successfully replaced the absence of meter with these defamiliarization techniques. The beauty and success of Shamlou's poetry largely stem from his innovative language, which not only gives it a poetic appearance through its unfamiliarity but also enhances its musicality.

In the analysis of norm-breaking in Shamlou's poetry collections (Aida in the Mirror, Aida: Tree, Dagger, and Memory, Dagger in the Dish, Phoenix in the Rain, Abraham in the Fire, Elegies of Earth, Blossoming in the Mist), various types of linguistic norm-breaking were identified. These include linguistic archaism in verbs, words, expressions, and compounds, defamiliarization in word formation, and literary defamiliarization such as synesthesia, conciseness, alliteration, simile, metaphor, and personification.

Shamlou used techniques like archaism, word composition, and imagery to innovate Persian poetry, adding depth to free verse and giving it a distinct identity. Overall, an examination of Shamlou's poetry reveals that the most frequent forms of norm-breaking occur in the linguistic and lexical realms. By employing linguistic and lexical norm-breaking, Shamlou created words and compounds unique to his style.

Syntactic norm-breaking occurs less frequently than lexical deviations in Shamlou's poetry. Furthermore, norm-breaking through the use of imagery is relatively common in his poems. Among various literary devices, metaphor is less frequently used in his poetry, particularly in his free verse, where metonymy plays a dominant role. By distancing himself from phonetic resemblance, Shamlou expands the linguistic structure of his poetry based on the principle of adjacency in syntagmatic relationships, bringing it closer to non-literary language. In contrast, in his Nimaic poetry, metaphor has a higher frequency of use.