The Quarterly Journal of
PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS
University of Tabriz

Vol. 16/ Issue: 38/ Spring 2022

Philosophical Approach to Defamiliarization in Contemporary Iranian Poetry

Mehrnaz Esmaili Borojeni
PhD Candidate, Persian Literature Department, Izeh branch, Islamic Azad University, Iran. mehrnazesmailiborojeni@gmail.com
Malmoli Omidvar (Corresponding author)
Assistant professor at Persian Literature Department of Izeh branch, Islamic Azad University, Iran. shemash123@yahoo.com
Seyed Ali Sohrabnejhad
Assistant professor at Persian Literature Department of Izeh branch, Islamic Azad University, Iran. seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com

Abstract

In this article, we try to show that defamiliarization is basically a philosophical approach to phenomena, especially in the field of language, literature and poetry. In this regard, Derrida's deconstructive approach, as a difference, is more closely related to the concept of Shkolovsky unfamiliarity. Basically, our mentality is a matter of language, and in the meantime, poetry is the crystallization of this kind of mentality. Hence, it can be said that mentality is constructed in the context of language, and in the thinking of poststructuralists such as Barthes, Deleuze, Derrida, this construction is always formed in the form of language. What is particularly important about Derrida's difference and, more generally, about Shkolovsky's unfamiliarity with language, is that we can never say that we have reached the full meaning of a word or sentence or phrase, and so on. Meaning is never fully present in a world. However, in this article, we deal with deviations as defamiliarization in various forms, and suffice with one of these abnormalities, namely the phonetic type, and deal with examples of contemporary Iranian poets from the traditional and romantic spectrum in confirmation of this kind of abnormality. . The poets discussed in this article are Simin Behbahani, Malek e Shoaraye Bahar, Fereydoun Moshiri and Hamid Mossadegh.

Keywords: defamiliarization, anomaly, Derrida's difference, contemporary poetry.

Type of Article: **Original Research**
Received date: **2022.2.23** Accepted date: **2022.4.30**
DOI: 10.22034/jpiut.2022.50536.3134
Journal ISSN (print): **2251-7960 ISSN** (online): **2423-4419**
Journal Homepage: **www. philosophy. tabrizu. ac. ir**

The concept of defamiliarization also leads us to a new understanding of the language and its meaning, and in this respect, these two concepts are in the same direction. We know that this concept of difference plays a role in the philosophies of existence and phenomenology, as well as in the phenomenological and ontological hermeneutics of Gadamer and Ricoeur and others, as well as in Derrida's deconstruction, especially in Derrida's concept of difference. In general, a philosophical approach to man and the world and a rational analysis of man's relationship with the world or man's relationship with his existential dimensions is something that seems unfamiliar to our ordinary and primitive understanding, while in everyday life various things and various phenomena As the most tangible and familiar things, most things remain hidden from view, but at the same time, these things are nothing but the lived experience of man. Our awareness of the ordinary is a preconceived notion, as Merleau-Ponty, a twentieth-century French phenomenologist, points out in his book Phenomenology of Perception. In view of this, the artist and the poet not only see reality as complex, but also its expression requires that this complexity be revealed in language. On the other hand, our mediators and media are with the complex reality of language, and we connect with reality through language. Sometimes language itself plays a major role in the complexity of reality, which we often neglect in lived experience. Defamiliarization of language helps to connect the content and form of the text.

In the same way, in this research, we seek to explain the anomalies that govern the poetry of prominent poets in the two currents of contemporary Persian literature, and we seek to examine and analyze their poems from the perspective of various anomalies. These two currents of poetry, one related to the traditionalist poets of Persian literature and the other related to the poets attributed to Romanticism, both of which are rooted in contemporary Persian literature and show the philosophy and type of view they have towards poetry. The group of contemporary traditionalist poets is mostly dependent on the past of Persian literature and has written poetry in the ancient style. The most prominent poets of these two schools are:

Simin Behbahani, Malek e Shoaraye Bahar, Fereydoun Moshiri and Hamid Mossadegh, respectively. In this research, the poetic characteristics of these poets from the perspective of various aberrations and then their adaptation have been studied. According to what has been said, such an approach can be considered in contemporary Iranian poetry in different ways. Therefore, here we briefly examine the concept of unfamiliarity with the philosophical approach in the poems of these four contemporary Iranian poets (Simin Behbahani, Malek e Shoaraye Bahar, Fereydoun Moshiri and Hamid Mossadegh).

It can be said that among these poets, Fereydoun Moshiri paid less attention to phonetic abnormalities, and after him, Hamid Mossadegh, who is also a member of Moshiri's group, did not pay much attention to phonetic abnormalities. This means that poets attributed to the school of Romanticism did not pay much attention to phonological aberrations in their poems in order to highlight and distinguish them in literary language. Perhaps the reason for this lack of attention is that these poets could not remain faithful to the emotional element of their poems, which they intended to convey to the audience, if they paid much attention to phonetic abnormalities. Language is a type of pronunciation, and because the goal of Romantic poets is to convey emotion, and phonetic aberrations act as a barrier to this transmission, they have tried to use this abnormality in a very small number of cases. The items they have used are basically items that are very simple and understandable and do not interfere with the connection with the audience.

References

- Eysteinsson, Ástráður & Liska, Vivian(edi) (2007) *Modernism,* Volume 1 ,Volume 21 of Comparative history of literatures in European languages Editors, Publisher John Benjamins Publishing.
- Wortham, Simon Morgan (2010) *The Derrida dictionary* (Continuum International Publishing Group)
- Bahar, MohammadTaqi (1380) *Poetry Divan*, Tehran: Toos Publications. (in Persian)
- Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1387) *Poetry Music*, Tehran: Agah. (in Persian)

مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز
سال ۱۶/ شماره ۳۸/ بهار ۱۴۰۱

رویکرد فلسفی به آشنایی‌زدایی در اشعار معاصر ایران

مهرناز اسماعیلی بروجنی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.
mehrnazesmailiborojeni@gmail.com

امیدوار مالملی (نویسنده مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. shemash123@yahoo.com

سیدعلی سهراب نژاد
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com

چکیده

در این مقاله سعی داریم نشان دهیم که آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) اساسا رویکردی فلسفی به پدیده‌ها مخصوصاً در ساحت زبان و ادبیات و شعر است. در این راستا رویکرد ساختارشکنانه دریدا به مثابه تفاوط قرابت بیشتری با مفهوم آشنایی‌زدایی شکلوفسکی دارد.. اساساً ذهنیت ما امری زبانی است و در این میان شعر تبلور این نوع ذهنیت است. از این رو می‌توان گفت که ذهنیت در بافت زبانی ساخته می‌شود و در تفکر پساساختارگرایانی مثل بارت، دلوز، دریدا، لیوتر این ساخته شدن همواره در قالب زبان شکل می‌گیرد. آنچه بطو خاص در تفاوط(difference) دریدایی و بطو عام در آشنایی‌زدایی شکلوفسکی در خصوص زبان حائز اهمیت است این است که هرگز نمی‌توانیم بگوییم کاملاً به معنای یک کلمه یا جمله یا عبارت رسیده‌ایم و دیگر تمام. معنا هرگز در یک جهان به طور تمام و کمال حضور ندارد؛ لیکن در این نوشتار به هنجارگریزی به مثابه آشنایی‌زدایی در اشکال مختلف می‌پردازیم و به یکی از این هنجارگریزی‌ها یعنی از نوع آوایی بسنده کرده و به مصادیقی از اشعار شاعران معاصر ایران از طیف سنتی و رمانتیک در تایید این نوع هنجارگریزی اشاره می کنیم. شاعران مورد بحث در این مقاله عبارتند از سیمین بهبهانی، ملک‌الشعرای بهار، فریدون مشیری و حمید مصدّق.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، تفاوط دریدایی، شعر معاصر.

نوع مقاله: **علمی- پژوهشی**
تاریخ دریافت: **۱۴۰۰/۱۲/٤** تاریخ پذیرش: **۱۴۰۱/۲/۱۰**

هنر وجود دارد تا به ما کمک کند تا حس زندگی را بازیابی کنیم. وجود دارد تا ما چیزها را احساس کنیم، تا سنگ را سنگی کند. غایت هنر این است که حسی به شی دیده شده بدهد، نه آنطور که تشخیص داده شده است. تکنیک هنر این است که چیزها را «ناآشنا» کند، فرم‌ها را مبهم جلوه دهد، تا دشواری و مدت ادراک را افزایش دهد. عمل ادراک در هنر به خودی خود یک هدف است و باید طولانی شود. در هنر، تجربه ما از روند ساخت و ساز است که مهم است، نه محصول نهایی.

ویکتو شکلوفسکی
(هنر به مثابه شگرد ۱۹۱۷)

رویکرد فلسفی به آشنایی‌زدایی

درست است که مفهوم آشنایی‌زدایی(Defamiliarization) اولین بار توسط شکلوفسکی، فرمالیست روسی در اوایل قرن بیستم مطرح شد و آن را به عنوان «ویژگی بارز رمان و داستان مدرنیستی»(Eysteinsson & Liska 2007: 334) معرفی نمود لیکن در حقیقت یک مفهوم فلسفی نیز محسوب می‌شود. این مفهوم شباهت زیادی به مفهوم «تفاوط»(difference) دارد که در آن همزمان مفهوم و معنای «تعویق انداختن» و «تفاوت داشتن» وجود دارند. البته در اینجا قصد آن را نداریم که مفهوم آشنایی‌زدایی شکلوفسکی و تفاوط دریدا را باهم مقایسه کنیم هرچند این موضوع قابل طرح در قالب مقاله‌ای جداگانه است لیکن رویکرد پساساختارگرایانه و فلسفی دریدا به ماهیت متزلزل زبان در مفهوم تفاوط او هویداست. آنچه در اینجا بر آن تأکید داریم این است که اساساً ذهنیت ما امری زبانی است و در این میان شعر تبلور این نوع ذهنیت است. از اینرو بر همین اساس نیز می‌توان گفت که ذهنیت در بافت زبانی ساخته می‌شود و در تفکر پساساختارگرایانی مثل بارت، دلوز، دریدا، لیوتار و دیگر متفکران این ساخته شدن همواره در قالب زبان شکل می‌گیرد.

آنچه بطو خاص در تفاوط دریدایی و بطور عام در آشنایی‌زدایی شکلوفسکی درخصوص زبان حائز اهمیت است این که هرگز نمی‌توانیم بگوییم که کاملاً به معنای یک کلمه یا جمله یا عبارت رسیده‌ایم و دیگر تمام. معنا هرگز در یک جهان به طور تمام و کمال حضور ندارد. معنا همواره «به تعویق انداخته می‌شود» و بیشتر بواسطه غیاب شکل می‌گیرد تا حضور. به همین دلیل است که در

اندیشه دریدایی اصطلاح «دیفرانس»(différance) مطرح می‌شود. از نظر دریدا «دیفرانس» خصلت و ویژگی همه نشانه‌هاست. واژه différence در فرانسه به معنای «تفاوت» است. دریدا به جای حرف e نخست از a استفاده می‌کند و بدین طریق واژه‌ای نو می‌آفریند: یعنی کلمه différance که در زبان فارسی اصطلاح «تفاوط» را برای آن جعل می‌کنیم که همانند کلمه «تفاوت» تلفظ می‌شود ولی به لحاظ نوشتار متفاوت است. دریدا می‌گوید که «بن مایه différance (تفاوط) که مشخصه‌اش یک a بی صدا است، در واقع نه نقش یک «مفهوم» را بازی می‌کند و نه صرفاً نقش یک «واژه» را»(دریدا ۱۳۸۱: ۶۴). این اختلاف و تفاوت فقط در ظاهر و نگاره کلمه مشهود است چون در زبان فرانسه هنگام تلفظ شفاهی differ*a*nce و différence تفاوتی بین این دو کلمه وجود ندارد؛ تنها اختلاف نوشتاری دارند. واژه جعلی Différance به نحو اجتناب‌ناپذیری ما را به نوشتار(writing) فرامی‌خواند تا تفاوت(difference) تفاوط(différance) در ریشه différance را روشن سازیم[1]. کلمه différence در زبان فرانسه صورت اسمی فعل différer است و در زبان فرانسه این فعل دو معنا دارد: یکی تفاوت داشتن (در زبان انگلیسی to differ) و دیگری به تعویق انداختن (در زبان انگلیسی to defer). بنابراین دریدا با ظرافت خاصی واژه «تفاوط» خلق می‌کند که در زبان فارسی همزمان هر دو معنا را دارد. دریدا بر آن است که دیفرانس موجب می‌شود خوانش‌هایِ مختلف از یک گزاره – یا متن– امکان پذیر باشد(ضیمران ۱۳۸۶: ۱۰۷). بنابراین، هر دلالتی به دلالتی دیگر دلالت و ارجاع دارد و این به این معناست که معنا هیچ وقت در متن به چنگ نمی‌آید و به تعویق می‌افتد. نوریس معتقد است که «تفاوط متضمن این ایده است که معنا همواره و شاید تا حدتکمیل‌پذیری بی‌پایان، با بازی دلالت به تعویق می‌افتد»(نوریس، ۱۳۸۵: ۶۱) به همین علت دریدا از لفظ مکمل(supplement) معنا استفاده می‌کند.

از این روست که دریدا به سیالیت معنا اعتقاد دارد. این سیالیت معنا حتی دریدا را وادار می‌کند که قصد و نیت موجود در زبان را نیز رد کند. به عبارت دیگر، در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد که این قصد و نیت ماست که تعیین می‌کند که چه چیزی را بگوییم ولی دریدا به نقش تعیین‌کنندگی قصد و نیت هیچ اعتقادی ندارد. در عوض بر این باور است که معنای کلماتی که استفاده می‌کنیم قصد

و نیت ما را هنگام صحبت کردن تعیین می‌کند. البته این امر بدین معنا نیست که ما در ارتباط برقرار کردن با دیگران قصد و نیت نداریم.

با توجه به این رویکرد فلسفی دریدایی به تفاوط، مفهوم آشنایی‌زدایی نیز ما را به فهم تازه‌ای از زبان و معنای آن می‌رساند و از این حیث این دو مفهوم در یک مسیر قرار می گیرند(ملکی و ایرانی ۱۳۹۵: ۱۳۶)[۲]. می‌دانیم که این مفهوم تفاوط در فلسفه‌های اگزیستانس و پدیدارشناسی و نیز در هرمنوتیک پدیدارشناختی و هستی‌شناختی گادامر و ریکور و دیگران و همچنین در ساختارشکنی دریدا به ویژه در مفهوم difference دریدا به طرق مختلف نقش بازی می‌کند. بطور کلی رویکرد فلسفی به انسان و جهان و تحلیل عقلانی از رابطه انسان با جهان یا رابطه انسان با ابعاد اگزیستاسیال‌اش امری است که برای فهم عادی و اولیه ما ناآشنا و غریب می‌نماید حال آنکه در زندگی روزمره امور مختلف و پدیده های گوناگون به عنوان ملموس و مأنوس‌ترین امور غالب از دیده نهان می‌مانند ولی در عین حال این امور چیزی جز همان تجربه زیسته(lived experience) آدمی نیستند. آگاهی ما به امور عادی و روزمره یک آگاهی پیشاتأملی است چنانکه مرلوپونتی، پدیدارشناس فرانسوی قرن بیستم، در کتاب پدیدارشناسی ادراک به این امر اشاره دارد.

حال باتوجه به این امر هنرمند و شاعر نه تنها واقعیت را پیچیده می‌بیند، بیان آن نیز ایجاب می‌کند که این پیچیدگی در زبان عیان گردد. از دیگر سو، واسطه و میانجی و رسانه ما با واقعیت پیچیده زبان است و ما از طریق زبان با واقعیت پیوند برقرار می‌کنیم. گاهی خود زبان سهمی اساسی در پیچیدگی واقعیت بازی می‌کند که غالباً در تجربه زیسته از آن غفلت می‌ورزیم. آشنایی–زدایی از زبان کمک می‌کند تا محتوا و صورت متن را به هم وصل کنیم.

شکلوفسکی در مقاله مشهور «هنر به مثابه تکنیک» (۱۹۱۷) اصطلاح آشنایی‌زدایی یا Defamiliarization (به زبان روسی *ostranenie*) را ابداع نمود. در واقع آشنایی‌زدایی به معنای ساده کلمه در واقع تکنیک و شگرد هنری است برای آنکه خواننده به زبان توجه خاص کند، معنا در شعر رنگ ببازد، خواننده از معنا به سوی زبان و عناصر زبانی روی آورد و به سوی دریافتی نزدیکتر و ناب‌تر از تجربه هدایت شود؛ بدین ترتیب معنا در خدمت زبان قرار می‌گیرد. شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها کارکرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌دانستند و اعلام می‌کردند که فصل مشترک

همه عناصر ادبیات، تأثیر «غریبه کننده estranging «یا «آشنایی‌زدایندگی» یا defamiliarizing آن‌ها است چرا که تکرار به عنوان جزئی از زندگی، به سرعت زندگی ما انسان‌ها را عادت زده می‌کند، چندان که آگاهی‌مان را نسبت به محیط اطراف مرده می‌سازد و این هنر است که با بکارگیری تمهیدات «بازدارنده» یا «کُندکننده»، به اشیاء جانی تازه می‌بخشد و آن‌ها را «قابل درک تر» و آگاهی ما را نسبت به آن‌ها کامل‌تر و نزدیک‌تر می‌کند.

در حقیقت وظیفه هنر و ادبیات، کشف دوباره موجودیتِ اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست. در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی روح و »خودکار» می‌شود و وظیفه ادبیات این است که ما را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی، در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشیم؛ بنابراین، واکنش‌های معمول، عادی و ایستای ما در برابر این واقعیت‌ها و پدیده های طبیعت، جانی دوباره می‌یابند.

آشنایی‌زدایی به عقیده شکلوفسکی، تمامی شگردها و فنونی را در برمی‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آنها سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند. نویسنده به جای مفاهیم آشنا، واژگان، شیوه بیان یا نشانه های ناشناخته را به کار می‌گیرد. این ترفند البته درک دلالت‌های معنایی اثر را بسیار دشوار می کند و موضوع را چنان جلوه می‌دهد که گویی از این پیش تر وجود نداشته است. هدف بیان زیبایی شناسی در این حالت نه روشن کردن فوری و مستقیم معنا بلکه آفرینش حس تازه، ویژه و نیرومندی است که خود آفریننده معانی تازه می‌شود.

به سخن دیگر، آشنایی‌زدایی یا انحراف از زبان معیار یکی از مهم‌ترین پدیده‌های نوین در عرصهء مطالعات نقد ادبی جدید به شمار می‌آید «اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های شکلوفسکی و صورت‌گرایان چک به‌ویژه موکارفسکیو هاورانک دارد»(صفوی، ۱۳۸۳: ۳۴). بر طبق این رویکرد، کارکرد اصلی زبان ادبی، آفرینش دنیایی جدید است که بر اساس آن جهان متن یا اثر ادبی برای مخاطبان تازگی خاص و ویژه دارد که این تازگی می‌تواند هم در معنا و مضمون و هم در ساختار و تعبیرهایی زبانی خود را نشان دهد. آنچه مشخصهء زبان ادبی است و آن را از سایر صورت‌های سخن متمایز می‌کند، این است که زبان ادبی، زبان معمول در ادبیات را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد، به‌طوری‌که با شگردهای خاص شاعر و نویسنده، تقویت، تحریف و

یا حتّی دگرگون می‌شود. شکلوفسکی می‌گوید «هدف زبان ادبی، به هم زدن عادات ادراکی و احساس، با استفاده از اشکال غریب است و ازاین‌رو شکل(فرم) را برجسته و آشکار می‌کند»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۱۷۴). درنتیجه زبان در ادبیات غریب می‌شود و به‌تبع آن دنیای مألوف در ادبیات یکباره ناآشنا می‌شود. ازاین‌رو میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان‌ها تفاوت بارزی وجود دارد. به عنوان نمونه در زبان روزمره و محاوره، هدف از بکار بردن کلمات و ترکیب‌های زبانی مشخص و روشن کردن حرف‌هاست به همین جهت این زبان از بار تحت‌اللفظی یعنی از یک دلالت صریح برخوردار است و تاجایی که ممکن است از بار دلالت‌های ضمنی خالی است، نوع دیگر زبان، زبان عاطفی است که در آن کلمه یا نشانه از بارهای حسی بیشتری برخوردار است و ازاین‌رو به زبان شاعرانه نزدیک‌تر است؛ اما درعین‌حال با آن تفاوت دارد چون در اینجا نیز کلمه برای بیان حالتی و یا چیزی خارج از خود بکار می‌رود. اما عمل زبان شعری برعکس زبان، اطلاع‌رسانی است. «به قول یاکوبسن زبان شعری تهاجم سازمان‌یافته بر زبان محاوره‌ای یا اطلاع‌رسانی است. ازاین‌رو هر نوع انحراف از فرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساخته‌ای آن در صورتی که به زیبایی‌آفرینی منجر شود از ویژگی‌های سیستماتیک زبان شعری برخوردار است. ادبیات، به یک لحاظ، دنیای ادای معنی به انحای مختلف است (مشروط بر آن که آن اداها مخیّل باشند). یعنی یک معنی را می‌توان به شیوه‌های مختلف خیال‌انگیز گفت»(همان: ۱۴).

فرمالیست‌ها نیز بر این باورند که کارکرد اصلی ادبیات، آشنایی‌زدایی است و هنر و ادبیات ادراک حس ما را دوباره نظام و سازمان می‌بخشد و ساختاری جدید پدید می‌آورد. عادت‌های ما را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنای اطراف ما را بیگانه می‌کند، «فرمالیست‌ها می‌گفتند زبان ادبی عدول از زبان معیار است لذا سبک را برحسب عدول و خروج از معیارها مطالعه می‌کردند و می‌گفتند این عدول قابل‌بررسی و سنجش است»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۱۷۲).

در حقیقت وظیفهء هنر و ادبیات، کشف دوبارهء موجودیت اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست. در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی‌روح و خودکار می‌شود و وظیفهء ادبیات، این است که ما را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی در برابر واقعیت‌ها، اشیاء و پدیده‌های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشیم، بنابراین واکنش‌های معمول، ساکن و ایستای ما در برابر این واقعیت‌ها و پدیده‌های

طبیعت جانی دوباره می‌یابد. ازاین‌رو در زبان شعر و به‌طور عموم در حوزهء ادبیات، زیبایی‌ها و انگیزش عاطفی سخن، با پنهان کردن معنای کلمه، درواقع با آشنایی‌زدایی از معنای معمولی و آشنا، نمایان می‌شوند. زیبایی‌هایی که در زبان عادی آن را نمی‌بینیم، بنابراین شاعر با برجسته کردن دلالت‌های ظریف که از معنای ویژهء کلمه در زبان‌های عادی متفاوت است، معانی قاموسی کلمه را دگرگون می‌کند و واژه را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که انگار برای نخستین بار آن را مشاهده کرده‌ایم او برای توصیف کلمه از نام معمول اجزای آن بهره نمی‌گیرد بلکه کلمه و واژه‌ای دیگر را برای نامیدن آن به کار می‌برد. درواقع واژه‌ای دیگر را برای آن استعاره می‌آورد و به‌این‌ترتیب از زبان معیار معمول دور می‌شود و زبان نوپدید می‌آورد. ازاین‌رو هر نوع گریز از معیاری که خود در چارچوب معیار زیبایی‌آفرینی و پویایی زبان صورت می‌گیرد و به تکامل و باروری آن بیفزاید در چارچوب هنر و فن آشنایی‌زدایی قرارگرفته و برای زبان، مثبت و حائز اهمیّت خواهد بود.

زبان شعر به دلیل تفاوت اساسی که با زبان نثر و زبان حاکم بر جامعه دارد، همواره محلّ بحث و توجّه ناقدان بوده است. اینکه زبان شعری شاعران نیز باهم تفاوت دارد و تقریباً شعر هیچ شاعری را نمی‌توان یافت که کاملاً و از هر جنبه مانند شعر شاعران دیگر باشد، نشان از انتخاب آگاهانهء آن‌ها در حوزهء واژگان، ترکیب واژگان، نحو کلام، تخیّل و... است که مجموع این ویژگی‌ها باعث می‌شود شعر شاعران از هم متفاوت باشد. نکته‌ای که قابل‌ذکر است این است که گاهی ما در طول تاریخ ادب فارسی به شاعرانی برمی‌خوریم که مقلّد هستند و به تقلید از شعر شاعران پیشین پرداخته‌اند. این شاعران به دلیل تبعیّت از ویژگی‌ها و هنجارهای حاکم بر شعر یک شاعر است که عنوان مقلد به آن‌ها اطلاق می‌شود هرچند که هیچگاه تقلید به تمام و معنا صورت نمی‌گیرد و برخی از ویژگی‌ها را می‌توان یافت که با شعر شاعر مورد تقلید همخوانی ندارد اما درمجموع، بحث تقلید از شعر شاعران دیگر نیز در معنای پیروی از هنجارهایی است که شاعران مقلّد آگاهانه از آن تبعیّت می‌کنند تا کلام خود را مانند کلام شاعر مورد تقلید درآورند.

یکی از راه‌های بررسی ویژگی‌های شعری شاعران، بررسی هنجارگریزی‌های حاکم بر شعر آن‌ها است که از رهگذر آن می‌توان ویژگی‌هایی که باعث ادبی و زیبا بودن یک شعر و در یک‌کلام، درجهء هنری آن شده‌اند، کشف کرد و درجهء ادبی بودن، خلاقیت شاعر و... را نیز نشان داد.

هنجارگریزی‌ها دلالت بر خروج از هنجار حاکم بر زبان دارند یعنی اینکه چه ویژگی‌هایی در یک شعر وجود دارد که باعث شده است به آن عنوان شعر بدهیم و این ویژگی‌ها در زبان عادی نیست. بنابراین بررسی این ویژگی‌ها و تحلیل آن‌ها می‌تواند به ما در شناخت ادبیات کمک شایانی بکند.

از همین رهگذر ما در این پژوهش در پی تبیین هنجارگریزی‌های حاکم بر شعر شاعران مطرح در دو جریان ادب معاصر فارسی هستیم و در پی آنیم که اشعار آن‌ها را از منظر انواع هنجارگریزی‌ها بررسی و تحلیل کنیم.

این دو جریان شعری یکی مربوط به شاعران سنّت‌گرای ادب فارسی و دیگری مربوط به شاعران منسوب به رمانتیسم است که هر دو جریان در ادب معاصر فارسی ریشه داشته و نشان از فلسفه و نوع نگاهی است که نسبت به شعر داشته‌اند. گروه شاعران سنّت‌گرای معاصر بیشتر وابسته به گذشتهء ادب فارسی بوده و به سبک قدما شعر می‌گفته‌اند و شاعران منسوب به مکتب رمانتیسم هم شاعرانی هستند که در قالب‌های جدید طبع‌آزمایی کرده و با توجّه به سطح فکری اشعار خود، زبان مخصوص به خود را دارند. بارزترین شاعران این دو نحله به ترتیب عبارتند از: سیمین بهبهانی، ملک‌الشعرای بهار، فریدون مشیری و حمید مصدّق. در این پژوهش به ویژگی‌های شعری این شاعران از منظر انواع هنجارگریزی‌ها و سپس تطبیق آن‌ها پرداخته‌شده است. با توجه به مطالبی که گفته شده می توان چنین رویکردی را به طرق مختلف در شعر معاصر ایران لحاظ کرد. از این رو در اینجا به اجمال به بررسی مفهوم آشنایی‌زدایی با رویکرد فلسفی در اشعار این چهار شاعر معاصر ایرانی (سیمین بهبهانی، ملک‌الشعرای بهار، فریدون مشیری و حمید مصدّق) می‌پردازیم.

هنجارگریزی‌ها به مثابه آشنایی‌زدایی‌ها

به صورت کلّی هنجارگریزی‌ها نوعی آشنایی‌زدایی در زبان شعر هستند و باعث می‌شود مخاطب و خواننده هنگام خواندن متن، درنگ و تأمّل کند. این درنگ و تأمّل به شیوه‌های مختلف صورت می‌گیرد که این شیوه‌ها تحت عنوان هنجارگریزی و انواع آن قابل تقسیم‌بندی است. هرچقدر هنجارگریزی‌ها در شعر یک شاعر، هنری باشد باعث می‌شود که آن شعر بیشتر مقبول خوانندگان و مخاطبان قرار گیرد و همین نکته در مجموع باعث مقبولیت آن شاعر نسبت به شاعران دیگر

می‌شود. ذکر این نکته نیز لازم است که هر نوع هنجارگریزی و عدول از هنجار حاکم بر زبان، باعث هنری شدن کلام نمی‌شود هنجارگریزی‌ها باید اصول و قواعدی داشته باشند و چیزی که ذوق سلیم مخاطب و خواننده آن را نتواند قبول کند قطعاً هنری و ادبی نیست. بلکه هنجارگریزی‌ها باید اتفاق خوشایندی در زبان باشند به گونه‌ای که باعث لذّت خواننده و مخاطب از متن هنگام خوانش آن شوند. در ادامه هنجارگریزی‌ها را توضیح می‌دهیم تا مقدّمه‌ای شود برای فهم انواع هنجارگریزی در شعر شاعران مورد نظر. هنجارگریزی را می‌توان به انواع ذیل طبقه‌بندی کرد:

۱. هنجارگریزی واژگانی

هنجارگریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعران از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازند. «وقتی گنجینهء زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشهء تازه ندارد، به ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر فعال می‌شود و بدین صورت شاعر با هر واژهء جدیدی که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند و این به معنای توسعهء اندیشگی زبان در قالب واژگان است»(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۳۷). خلق واژه‌های جدید به معنای آن نیست که هر نوع واژه‌ای جواز ورود به ادبیات و یا متن ادبی را دارد و یا آنکه هر شاعری به صرف قریحه و ذوق خود می‌تواند به خلق واژهء جدید اقدام کند و مخاطب نیز باید آن را بفهمد بلکه به این معنی است که شاعران با توجّه به سنّت ادبی و با ترکیب‌هایی که خلق می‌کنند سعی می‌کنند مخاطب را با متن درگیر کرده و آن‌ها را به لذّت ادبی برسانند. دراین نوع، شاعر یا نویسنده به ساخت واژه‌هایی می‌پردازد که مطابق با قواعد ساخت و دستور واژه‌های زبان هنجار نیست. «شاعران بزرگ همواره با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیبات گوناگون، به توسع زبانی و خلق معانی تازه دست می‌زنند. آفرینش ترکیبات تازه، به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند و اغلب در ایجاز سخن کارساز است»(حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۶۳).

۲. هنجارگریزی آوایی

همانگونه که از نام آن پیداست این نوع هنجارگریزی مربوط به آوای برخاسته از متن است یعنی اینکه واژه در اصل چه نوع آوایی دارد و در شعر شاعر این آوا چه تغییری پیدا کرده است. این نوع

هنجارگریزی مربوط به دخل و تصرّف در حوزهء آوایی کلمات است«در این نوع، شاعر صورتی را به‌کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار، متداول نیست»(صفوی، ۱۳۸۸: ۴۷).

نکته‌ای که در این نوع هنجارگریزی قابل ذکر است، آن است که بسیاری از هنجارگریزی‌های دستوری که باعث تخفیف یا اشباع در کلمات می‌شوند یعنی برخی از کلمات کشیده یا کوتاه می‌شوند جزئ این نوع هنجارگریزی به شمار می‌آیند مانند تبدیل کوه به «کُه» یا کوهسار به «کُهسار». چون این نوع خوانش‌ها باهم متفاوت هستند بنابراین در حوزهء آوایی دخل و تصرّف درست می‌کنند و این در اصطلاح هنجارگریزی، جزء هنجارگریزی آوایی به شمار می‌آید. اصولاً در این نوع هنجارگریزی، معنا دستخوش هیچ تغییری نمی‌شود و تنها هنجار حاکم بر آوای کلمات به هم می‌ریزد و تغییر می‌کند.

باید توجّه داشت این نوع هنجارگریزی در شعر شاعران گذشته به دلیل ضرورت‌های وزنی بسیار زیاد به کار رفته است مثلاً مولانا، سنایی و شاعرانی که بسیار به اندیشه و مفاهیم توجّه داشته‌اند در بیشتر موارد وقتی نیاز به رعایت وزن بوده، سعی کرده‌اند آوای کلمات را تغییر بدهند.

۳. هنجارگریزی نحوی

در این نوع هنجارگریزی «شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن عناصر سازنده جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد.»(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۶). باید دقّت کرد هر گونه شکستن نحو کلام در معنای هنجارگریزی نحوی نیست و باید این نوع هنجارگریزی نیز در نهایت دقّت و هنر انجام شود همچنین «البته باید در نظر داشت که هنجارگریزی نحوی یکی از شگردهای شعرآفرینی است که می‌تواند مورد تردید قرار گیرد. *زیرا گاهی هنجارگریزی نحوی در راستای ضرورت دستیابی به نظم صورت می‌گیرد.*»(همان: ۳۸).

شفیعی‌کدکنی در مورد این نوع هنجارگریزی می‌نویسد: «دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی آن است که در قلمرو نحو اتفاق می‌افتد؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهء اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، به یک حساب، محدودترین امکانات است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۰).

به صورت کلّی این نوع هنجارگریزی با جابجایی ارکان نحوی به وجود می‌آید و باعث می‌شود کلام رنگ ادبی به خود بگیرد و عدول از هنجار حاکم بر زبان صورت گیرد. به عبارت دیگر، زبان

از دستورمندی خارج شده و هنجار حاکم بر دستور زبان شکسته می‌شود. به شیوه‌های مختلف این نوع هنجارگریزی نمود پیدا می‌کند. گاهی فعل کلام مقدّم می‌شود گاهی اجزای دیگر کلام.

٤. هنجارگریزی نوشتاری

در این نوع هنجارگریزی «گاه شاعر از نوعی هنجارگریزی در نوشتار سود می‌برد که معادل آوایی ندارد. شاعر شیوه‌ای در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، مفهومی ثانوی به مفهوم اصلی واحد زبانی می‌افزاید.»(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷).

این نوع هنجارگریزی در شکل و ساختار نوشتار اعمال می‌شود و «گریز از قواعد حاکم بر نوشتار زبان خودکار، هنجارگریزی نوشتاری نامیده می‌شود»(همان: ۸۲). برای خلق این نوع هنجارگریزی، شاعر، شکل نوشتاری شعر را به گونه‌ای تغییر می‌دهد که القاگر فضا و محتوای آن شود. این شگرد هنری را، «معماری بصری»(رک: روزبه، ۱۳۸۱: ۴۹) نیز نامیده اند؛ چرا که شاعر از طریق شکل نوشتاری شعر، مفهوم مورد نظر خود را به خواننده انتقال می‌دهد؛ به عبارت دیگر، شاعر محتوای شعر را با تصویری کردن شعر، به نمایش می‌گذارد. نوع نوشتن کلمات که منتقل کننده معنایی خاص باشند و یا توصیرگری با کلمات جزء این نوع هنجارگریزی به شمار می‌آیند.

٥. هنجارگریزی معنایی

در هنجارگریزی معنایی «شاعر کاری به نظام معمول واژه یا جمله ندارد، بلکه باهمان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است.»(مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۳۹). از آنجا که حوزهء معنا وسیع‌ترین بخش در زبان است؛ لذا متنوّع‌ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می‌پذیرد. به‌این‌ترتیب «صنایعی مانند استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و صنایع بدیع معنوی در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند»(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۷).

باید دقّت داشت این نوع هنجارگریزی، بسیار گسترده است و زمانی می‌تواند در شعر یک شاعر یا در یک متن ادبی جزء هنجارگریزی به شمار آید که بسامد بالایی داشته باشد. مثلاً نوع خاصی از تشبیه تنها به این دلیل که یک بار به کار رفته جزء هنجارگریزی به شمار نمی‌آید بلکه باید به

کرّات و با بسامد بالا در شعر یک شاعر تجلّی پیدا کند تا سبک او را شکل دهد و نمایش دهندهٔ نوع بیان خاص او باشد. در تمام موارد و عناصر هنجارگریزی معنایی باید بسامد ملاک اصلی باشد و به همین طریق می‌توان بسیاری از عناصر را که تنها چند بار و از روی اتفاق در شعر یک شاعر به کار رفته‌اند از دایرهٔ این نوع هنجارگریزی خارج کرد.

٦. هنجارگریزی گویشی

در این نوع هنجارگریزی «در برخی از موارد می‌بینیم که شاعر ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌کند.»(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۹). اگر این گویش و نمودهای آن به وفور در شعر یک شاعر وجود داشته باشد و باعث شود که مخاطب و خواننده بر سر فهم آن‌ها تأمل و درنگ کند بنابراین در شعر آن شاعر، هنجارگریزی گویشی وجود خواهد داشت.

۷. هنجارگریزی زمانی

در این نوع هنجارگریزی «مواردی را که شاعر واژه‌ها یا ساخت‌هایی را به کار می‌گیرد که در زمان آفرینش شعر در زبان هنجار متداول نیستند و زمانی در گذشته رایج بوده‌اند و تدریجاً به بافتی مرده تبدیل گشته‌اند، هنجارگریزی زمانی یا باستان گرایی می‌گویند.»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۴).

این نوع هنجارگریزی می‌تواند نمودهای زیاد و گسترده و متنوّعی داشته باشد مثلاً استفاده از یک نوع فعل که در گذشته بکار می‌رفته است و امروز آن ساخت فعلی کاربرد نداشته باشد یا استفاده از واژگانی که در گذشتهٔ ادب فارسی رایج بوده‌اند و امروز یا بسیار کم کاربرد شده‌اند و یا به تاریخ زبان فارسی پیوسته‌اند و... همگی می‌توانند جزء هنجارگریزی زمانی به شمار آیند.

۸. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی یعنی این‌که بر قواعد زبان عادی و هنجار، قواعدی اضافه شود. «قاعده‌افزایی ماهیتاً نقطهٔ مقابل هنجارگریزی است. شاید بتوان گفت که مسألهٔ قاعده‌افزایی و نتیجهٔ حاصل از این فرآیند، یعنی توازن نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح شده است. یاکوبسن بر این اعتقاد است

که«فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید»(صفوی، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

شفیعی‌کدکنی«شعر را حادثه‌ای می‌داند که در زبان روی می‌دهد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۳) و از نظر شفیعی کدکنی این نظریه‌پرداز روسی با این تعریف در واقع به قلب حقیقت دست یافته است چرا که در زبان روزمرّه چون زبان تنها برای بیان موضوع به‌کار می‌رود، کلمات اعتیادی و مُرده‌اند امّا در شعر چون هدف اصلی، التذاذ هنری است چه بسا که با مختصر پس و پیش‌شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد، سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود(ر.ک به شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۲ – ۲۱). وی راه‌های شناخته شده تمایز زبان یا رستاخیز کلمات را به دو مقوله تقسیم‌بندی می‌کند:

۱) گروه موسیقایی

۲) گروه زبانشناسیک(ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۰)

گروه موسیقایی مجموعه عواملی هستند که به زبان عادی آهنگ و توازن می‌بخشند و از طریق موسیقی، باعث رستاخیز کلمات می‌شوند. این عوامل‌عبارتند از: وزن، قافیه، ردیف، واج‌آرایی، جناس و صنایع بدیع لفظی.

گروه زبانشناسیک «مجموعه عواملی هستند که به اعتبار نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیّات موسیقایی آن‌ها، موجب رستاخیز واژه می‌شود. این عوامل عبارتند از: استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستانگرایی، پارادوکس و...»(همان: ۱۲).

> دیدگاه شفیعی‌کدکنی دربارهء برجسته‌سازی زبان همان است که "لیچ" با اندک تفاوت به‌دست می‌دهد. لیچ آنچه را که شفیعی‌کدکنی در چارچوب گروه موسیقایی مطرح می‌سازد، در مقولهء کلّی و تحت عنوان توازن(Parallelism) به‌دست داده است و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می‌داند(صفوی، ۱۳۸۸: ۴۱-۴۰).

در اینجا از بین انواع مختلف هنجارگریزی که در صفحات قبل نام بردیم تنها به هنجارگریزی آوایی بسنده می کنیم:

هنجارگریزی آوایی در اشعار سیمین بهبهانی

در این گونه از هنجارگریزی، شـاعر از قواعد آوایی هنجار زبان پیروی نمی‌کند و گونه‌ای از آوا را به کار می‌برد که در زبان هنجار متداول و مرسوم نیست. در این نوع هنجارگریزی عناصری مانند ابدال، ادغام، تخفیف، تشـدید، حذف و ادغام و... بررسی می‌شود. در مجموع این هنجارگریزی در زمرهٔ تغییر در صـوت کلمات اسـت که در هنجار حاکم بر زبان وجود ندارد اما شـاعر با توجه به چگونگی کاربرد کلمات و دخل و تصـــرّف‌هایی که به وجود می‌آورد گونه‌ای نو از کلمات را تغییر درست می‌کند که باعث تغییر در آوا و تلفظ کلمات می‌شود.

الف: اشباع کلمات

اشـباع، تبدیل مصـوت‌های کوتاه به مصوت‌های بلندی است که با آن متناسب است مثل تبدیل مصوت کوتاه «ـُ» به مصوت بلند «او»

نی تو تنها ز دردی روانســـوز　　روی رخســـــار خود گرد داری:
اوستادی به غم خو گرفته،　　همچو خود صـاحب درد داری...

(بهبهانی، ۱۳۸۱: ۶۵)

اوستاد کلمه‌ای است که در هنجار حاکم بر زبان به صورت استاد بکار می‌رود. این نوع دخل و تصرّف‌ها بیشتر بخاطر وزن شعرهاست که باعث برابر شدن هجاها می‌شود.

خورشـــید **اوفتاده** در آبم؛ ز نور من　　نه غنچه خنده کرد و نه گل رنگ و بو گرفت

(همان: ۲۱۱)

اوفتاده نیز شکل افتاده است که شاعر با تبدیل ضمه با واو آن را شکل داده است.

ب: تخفیف کلمات

تخفیف یعنی تبدیل مصوت‌های بلند به مصوت‌های کوتاه که با آن متناسب است درست بر عکس اشباع مانند تبدیل مصوت بلند «آ» به مصوت کوتاه «ـَ» و ...

استاد تو، به دانش همچون آب　　**ره** جسته در ضمایر خارایی

(همان: ۹۵)

«ره» کلمه‌ای است که تغییر یافته و تخفیف‌شدهٔ «راه» است و شاعر بنابر ضرورت شعر این کار را انجام داده است.

بر سرنوشت خویش خداوندی　　در کار خویش، **آگه** و دانایی

(همان: ۹۵)

تبدیل مصوت بلند «او» به مصوت کوتاه «ـُ»:

اینجا زنی است **خامش** و سنگین‌دل　　کز سرد و گرم دهر خبر دارد
خود را ز یاد برده که، اینک، او　　یک نازدختر و دو پسر دارد

(همان: ۱۰۴)

در ابیات بالا شکل دیگری از تخفیف را می‌بینیم که شاعر در کنار اینکه خاموش را به صورت خموش نیز می‌توانست در بیاورد این بار با دخل و تصرّفی دیگر در زبان، واژهٔ خاموش را با حذف واو به خامُش در آورده است.

در پس آن قله‌های نیلفام　　شد نهان خورشید با آن دلکشی:
شام بهت‌آلود می‌آید فرود　　**همره** حزن و سکوت و **خامشی**
راست گویی در افق گسترده‌اند　　مخمل بیدار و خواب آتشی

(همان: ۱۴۶)

در بیت دوم از ابیات بالا، شـاعر دو نوع تخفیف را درسـت کرده اسـت یک بار همراه را به صورت همره و یک بار خاموش را به صورت خامُش بکار برده است.

تبدیل مصوت بلند «ای» به مصوت کوتاه «ـِ»:

جز دل‌سیهی، فتنه‌گری، هیچ ندیدم　　چندان به چشمان سیاهت **نگرستم**

(همان: ۱۵۳)

در بیت بالا مصوّت بلند «ای» به مصوّت کوتاه «ـــِ» تبدیل شده است یعنی واژهٔ نگریستن به نگرستن درآمده است.

پ: تسکین

گاهی در شعر، حروف متحرک به شکل ساکن تلفظ می‌شوند که آن را تسکین می‌گویند. در ابیات زیر در واژهٔ گرسنه فرایند تسکین ایجاد شده است به این صورت که حرف «ر» که در زبان هنجار متحرّک است در این ابیات به صورت ساکن تلفظ می‌شود.

گـاه لـرزیـده ام از سـردی دی　　گـاه نـالـیـده ام ز گـرمـی تـیـر
خفتـه‌ام **گرسـنـه** بـا حسـرت نان　　گوشـهٔ مسـجد و بر کهنه حصـیر!

(همان: ۳۸)

«مـالک» رسـید و برد از او سـهمی　　وز بـهـر او چـه مـانـد؟ نـمی‌دانـد
امـا یـقـیـن بـه مـوسـم یخبندان　　اهـل و عیـال، **گرسـنـه** می‌مـانـد

(همان: ۵۱)

با دیدگان **گرسِنه** و بی‌شکیب خویش،　　می‌بلعم آن ظرافت و لطف و جمال را
فریـاد می‌کشـم که ببینید، دوسـتان　　ایـن پـرتـو تـجـلـی نغز خیـال را!

(همان: ۱۷۲)

ت: حذف

این قاعده، فرایندی است که در آن واج یا واج‌هایی از شکل نوشتاری واژه حذف می‌شود. در ابیات زیر کلمات فتاده، فزوده، فسانه، فشانده، فکنده و فسونگر، با حذف همزهٔ آغازین به کار رفته‌اند.

آفت **فتاده** بود به حاصل، سخت شاید «گناه» و «معصیت» افزون شد!
گر این چنین نبود، چه بود آخر؟ آن سال‌های پر برکت چون شد؟

(همان: ۵۱)

هنجارگریزی آوایی در اشعار ملک الشعرای بهار

هنجارگریزی‌های آوایی در اشعار بهار به صورت‌های مختلف نمود پیدا کرده است گاه با تخفیف کلمات، گاه با ساکن کردن ضمایر، گاه با کاربرد کلمات به شکل «مؤلف» به سبک کهن، گاه با کاربرد افعال و کلمات بدون «الف» به سبک کهن، گاه با کاربرد افعال به شکل اشباع به سبک کهن. در ادامه به ذکر نمونه‌ها و شرح و توضیح آن‌ها پرداخته می‌شود.

الف) تخفیف کلمات

خامش منشین سخن همی‌گوی افسرده مباش خوش همی‌خند

(بهار، ۱۳۸۰: ۲۸۷)

خامُش شکل تخفیف یافتهٔ خاموش است که شاعر بنابر ضرورت وزن و گاهی نیز بنابر میل و ارادهٔ خود از این تخفیف کلمات استفاده می‌کند.

شکر خداوند را که داد و دهش را طرفه بنائی نهاد **پادشه** راد

(همان: ۳۸)

پادشه نیز شکل تخفیف یافتهٔ پادشاه است که در بیت بالا شاعر بنابر ضرورت وزن و رعایت آن به این شکل آورده است.

هر سو **سپه** کشند و رعیت ایمن به دشت وکوه و دمن نیست

(همان: ۲۳۳)

سپه نیز شکل تخفیف یافتهء سپاه است.

صد **انده** و غم به خود خریدی، لیک از ملک فروختن ابا کردی

(همان: ۲۵۵)

انده شکل تخفیف یافتهء اندوه است که شاعر علاوه بر اینکه به ضرورت وزن از آن استفاده کرده است ویژگی کهن‌گرایی نیز به کلام خود داده است چون این واژه در سبک خراسانی به شکل اندُه کاربرد زیادی دارد.

آن قصص **فرامش** شد وان چهار تن ماندند در میان آن غوغا، زار و مضطر و حیران

(همان: ۲۴۳)

ب) تسکین

ساکن کردن ضمیر نیز از جمله مواردی است که باعث تغییر آوای کلمات و واژگان می‌شود و ویژگی سبکی به آن‌ها می‌دهد. این نوع ساکن کردن حروف بیشتر در سبک خراسانی کاربرد داشت که بنابر ضرورت وزن شکل می‌گرفت.

بود در این آستان **پدرش** صبوری چندی مدحت‌سرای و داد سخن داد

(همان: ۳۹)

حرف «ر» در واژهء پدرش باید به صورت ساکن خوانده شود.

ایران کهن شده است سراپای **درمانش** جز به تازه شدن نیست

(همان: ۲۳۳)

حرف «ر» در واژهء درمانش باید ساکن خوانده شود تا وزن شعر هم درست باشد.

به بند خویش بسی ماندی این تن رنجور کنون نمودی در بند **دشمنانش** رها

(همان: ۹۴)

حرف «ن» در واژهٔ دشمنان باید به صورت ساکن خوانده شود. منظور حرف دوم «ن» است نه اول.

گوش‌کن که پیش از ما در جهان بسی بوده است قصرها که **ایوانشان** برگذشتی از کیوان

(همان: ۲۴۱)

حرف «ن» در واژهٔ ایوانشان باید به صورت ساکن خوانده شود

بیایید ای کبوترهای دلخواه سحرگاهان که این مرغ طلایی

بپرّید از فراز بام و ناگاه **ببینمتان** به قصد خودنمایی

(همان: ۲۹۸)

حرف «م» در واژهٔ ببینمتان باید به صورت ساکن خوانده شود.

دقّت در حروفی که ساکن شده‌اند نشان می‌دهد شاعر بیشتر در حروف «م»، «ن» و «ر» این فرآیند را به وجود آورده است.

پ) کاربرد کلمات با «الف» ابتدایی به سبک کهن

این ویژگی آوایی در سبک کهن بخصوص سبک خراسانی کاربرد زیادی داشته است و بهار نیز به دلیل آشنایی با سبک گذشته و نوشتن کتاب سبک‌شناسی در سه جلد، این ویژگی‌ها را به خوبی می‌دانست و به دلیل دلبستگی خاصی که به گذشتهٔ ادب فارسی داشته است، بسیار سعی کرده هنجار حاکم بر زبان شعری‌اش همان هنجارهایی باشند که در گذشتهٔ ادب فارسی رایج بوده‌اند حتّی برخی از هنجارها مانند آوردن «الف» در اول کلمات که در مثال‌های زیر نمود پیدا کرده است و در ادب معاصر جایگاهی ندارد در اشعار بهار دیده می‌شود. در ادامه فقط به ذکر برخی از نمونه‌ها اکتفا می‌شود:

گر تو ز آسمان هر روز مائده طمع داری　　**اشکمت** نگردد سیر، جز ز لقمهٔ حرمان
(همان: ۲۴۳)

صبحی تمام بود و چو آن پرده برفتاد　　در حال شب درآمد و **استاره** شد پدید
(همان: ۴۴۹)

ت) کاربرد افعال و کلمات بدون «الف» به سبک کهن

این ویژگی سبکی هم که باعث دخل و تصرّف در صوت و آوای کلمات می‌شود یکی از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ سبکی سبک خراسانی است که شاعر در اشعار خود آن را آورده است.

هم درین جهان بخشد آن فلاکتی کامروز　　اندر آن **فتادستید**، دیده کور و دل عمیان
(همان: ۲۴۴)

فتادستید شکل کوتاه شدهٔ افتاده است که شاعر بنابر ضرورت وزن خود را ملزم به رعایت ان کرده است. برفتاد نیز شکل کوتاه شدهٔ برافتاد است.

صبحی تمام بود و چو آن پرده **برفتاد**　　در حال شب درآمد و استاره شد پدید
(همان: ۴۴۹)

ث) کاربرد افعال به شکل اشباع به سبک کهن

این نوع ویژگی سبکی به این معنی است که گاهی برخی از حروف کشیده‌تر می‌شده‌اند و اصولاً این نکته در مصوّت‌های بلند اتفاق می‌افتاده است:

سخت به پایان کار خویش بنالد　　آن که بر آن زلفش **اوفتاده** سر ویار
(همان: ۱۳۶)

اوفتاده شکل گذشتهٔ واژهٔ افتاده است که در سبک خراسانی کاربرد زیادی داشته است و بیشتر نیز بنا بر ضرورت وزن و برای رعایت وزن و هجاها انجام می‌شده است.

٤. هنجارگریزی آوایی در اشعار فریدون مشیری

هنجارگریزی‌های آوایی نیز در اشعار مشیری دیده می‌شود گاهی با تخفیف کلمات، گاهی با کشیده کردن مصوّت‌های بلند و... انجام شده است که در ادامه به ذکر موردی آن‌ها و شرح و توضیح هر یک پرداخته می‌شود.

الف) تخفیف

عشقی نه تا به سر **فکند** شوری رنجی نه تا به دل شکند خاری
داغی نه تا به دفتر دانایی آتش زنم ز گرمی گفتاری!

(مشیری، ۱۳۸۰: ج۱/ ۲۰)

فکند صورت تخفیف یافتهٔ افکند است که هم به دلیل ضرورت شعری انجام شده است و هم اقتصاد زبانی را به وجود آورده است. منظور از اقتصاد زبانی، کم کردن حروف برای تلفظ سریع است.

گاهی از دیده **می‌فشاندم** اشک گاهی از سینه می‌کشیدم آه

(همان: ج۱/ ۱۱۴)

در بیت بالا نیز «الف» فعل گرفته شده و باعث تخفیف فعل شده است.

از شوق و امید زاد **ره** بردم وز **شهپر** عشق بال و پر کردم

(همان: ج۱/ ۱۸۵)

شهپر در بیت بالا صورت تخفیف یافتهٔ شاهپر است.

اشکم بنشاند و بوسه‌ام بخشید جان زنده به بوسهٔ **دگر** کردم

(همان: ج۱/ ۱۸۷)

دگر در بیت بالا صورت تخفیف یافتهٔ دیگر است.

چه صدف‌ها که به دریای وجود سینه‌هاشان ز **گهر** خالی بود!

(همان: ج۱/ ۲۲۳)

گهر در بیت بالا صورت تخفیف یافتهٔ گوهر است.

آن دور، در آن دیار هول‌انگیز بی‌روح، **فسرده**، خفته در گورم
لب بر لب من نهاده کژدم‌ها بازیچهٔ مار و طعمه مورم

(همان: ج۱/ ۲۵۰)

فسرده در بیت بالا صورت تخفیف یافتهٔ افسرده است.

بگذریم ازین ترانه‌های درد،
بگذریم ازین **فسانه‌های** تلخ،
بگذر از من ای ستاره شب گذشت (همان: ج۱/ ۴۵۱)

فسانه در بند بالا صورت تخفیف یافتهٔ افسانه است.

_«بگو!
مگر تو بگویی
در این رواق ملال
کسی چو من به نماز شکایت **استاده**است»؟ (همان: ج۱/ ۵۴۱)

استاده در بند بالا صورت تخفیف یافتهٔ ایستاده است که این تخفیف بیشتر از سایر تخفیف‌ها که ذکر شد برجسته شده است چون تخفیف در فعلی کم کاربرد انجام شده است و بیشتر در سبک کهن این نوع تخفیف را می‌بینیم.

آه ای دل غمگین، که به این روز **فکندت**؟ فریاد که از یاد برفت آن همه پندت

(همان: ج۲/ ۸۹۳)

فکند صورت تخفیف یافتهٔ افکند است.

پیران پیش از ما نصیحت‌وار گفتند:

_«...دیرست...دیرست...

تاریکی روح زمین را

نیروی صد چون ما، ندایی در کویرست!

«نوحی **دگر** می‌باید و توفان دیگر» (همان: ج۲/ ۹۷۶)

دگر صورت تخفیف یافتهء دیگر است.

گر گوش کنی هر سخنش فریاد است، فریاد که فریاد به گوشش باد است!

گر درنگری آنچه در اندیشهٔ اوست پیکار بزرگ داد با بیداد است

(همان: ج۲/ ۱۱۳۸)

گر صورت تخفیف یافتهء اگر است که این تخفیف در حرف شرط انجام شده است.

از جور دوست هرچند، از پا فتادگانیم ما را ازین گذرگاه، ای عشق برمخیزان!

(همان: ج۲/ ۱۲۱۳)

فتاده صورت تخفیف یافتهء افتاده است. همچنین است مورد زیر:

پلنگی که ناگه فرو می‌جهید،

چو آوار از آسمان بر درخت؛

کنون پیش پایم فتاده است زار،

شکسته است سخت! (همان: ج۲/ ۱۲۲۷)

ب) اشباع

دل‌ها تپید و راه نظر بست اشک شوق بر جان بی شکیب شرار تب **اوفتاد**

آغوش تنگ‌تر شد و بازو فشرده‌تر لرزید سینه‌ای و لبی بر لب **اوفتاد!**

(همان: ج۱/ ۳۸)

در ابیات بالا می‌بینیم که شاعر با کشیده کردن مصوّت کوتاه فعل، هنجار حاکم بر واژه را شکسته و آوایی جدید بر آن تحمیل کرده است.

بیچاره دل که تا رسد آن نازنین به من — از شوق می‌تپد که به پایش در **اوفتد**
گویم دلا که پای در آتش چه می‌نهی؟ — دل جهد می‌کند که مگر با سر **اوفتد**

(همان: ج۱/ ۱۶۶)

در ابیات بالا نیز فعل اوفتد در جایگاه ردیف قرار گرفته و مصوّت کوتاه به صورت مصوّت بلند درآمده است.

هنجارگریزی آوایی در اشعار حمید مصدّق

در این گونه از هنجارگریزی، شاعر از قواعد آوایی هنجار زبان پیروی نمی‌کند و گونه‌ای از آوا را به کار می‌برد که در زبان هنجار متداول و مرسوم نیست. در این نوع هنجارگریزی عناصری مانند ابدال، ادغام، تخفیف، تشدید، حذف و ادغام و ... بررسی می‌شود.

الف: اشباع کلمات

اشباع تبدیل مصوت‌های کوتاه به مصوت‌های بلندی است که با آن متناسب است مثل تبدیل مصوت کوتاه «ـُ» به مصوت بلند «او»

آنگه بهشت را
جولانگه **فریشتگان** نکو نهاد
بنیاد برنهاد (مصدق، ۱۳۸۶: ۵۵۶)

کاربرد واژهٔ «فریشتگان» به جای «فرشتگان» از قاعدهٔ اشباع کلمات تبعیت می‌کند. امروزه در متون فارسی واژهٔ «فریشتگان» کاربردی ندارد و شاعر با استفاده از آن در شعر خود دست به هنجارگریزی زده است.

نوح را هم **اوفتادش** کار گل

کار گل را برگزید از جان و دل (همان: ۵۶۲)

کاربرد واژۀ «اوفتاد» به جای «افتاد» از کاربردهای اشباعی متون کهن به شمار می‌رود و زبان را در سرودۀ بالا برجسته کرده است.

ب: تخفیف

تخفیف یعنی تبدیل مصوت‌های بلند به مصوت‌های کوتاه که با آن متناسب است درست بر عکس اشباع مانند تبدیل مصوت بلند «آ» به مصوت کوتاه «ـَ» و ...

و من خاموش
سراپا گوش
و با چشمان خواب آلود در پیکار
نگه بیدار و و گوش جان برآن گفتار(همان: ۲۲)

کاربرد واژۀ «نگه» به جای «نگاه» که امروزه در متون ادبی نیز به ندرت به کار می‌رود، در این سروده مشهود است و برجستگی زبانی در آن اتفاق افتاده است.

همه باهم**دگر** همراه
نترسیدن ز جان خویش
روان گشتن به سوی دشمن بدکیش
نهادن رو به سوی این دژ دیوان جان آزار
شکستن شیشهء نیرنگ
بریدن رشتۀتزویر
دریدن پردۀپندار (همان: ۳۳)

کاربرد واژۀ «همدگر» به جای «همدیگر» در سرودۀ بالا نیز از قاعدۀ تخفیف کلمات تبعیت می‌کند.

پ: تسکین

گاهی در شعر، حروف متحرّک به شکل ساکن تلفظ می‌شوند که آن را تسکین می‌گویند. در ابیات زیر در واژۀ گرسنه فرایند تسکین ایجاد شده است به این صورت که حرف «ر» که در زبان هنجار متحرک است در این ابیات به صورت ساکن تلفظ می‌شود.

گروهی
– گر چه اندک–
در **نگه‌شان** ترس و نومیدی هویدا بود
و در رخسارشان تردید پیدا بود
زبان شان زهر می‌پاشید
–زهر یأس و بدبینی (همان: ۳۵)

کاربرد واژۀ «نگه‌شان» به صورت سکون ضمیر

کاربرد واژۀ «زبان‌شان» به صورت سکون ضمیر

و کاوه
–آن دلاور مرد آزاده
سکوت خویش را بشکست و این سان گفت:
گذشته سال‌های سال
که دل هامان تهی گشته است از آمال
اجاق آرزوها کور
چراغ عمرمان بی نور
تن و **جانمان** اسیر بند
به رغم خویشتن تا چند
دهیم از بهر ماران دو کتف اژدهاک پیر
سر فرزند (همان: ۳۲)

کاربرد واژۀ «جانمان» به صورت سکون ضمیر

کجاست کاوهء آهنگری
که برخیزد
اسیریان ستم را از بند **برهاند**
و داد مردم بیداددیده بستاند (همان: ۳۴۸)

کاربرد فعل «برهاند» با اسکان حرف راء به شیوۀ قدیم، که باعث هنجارگریزی آوایی شده است، در این بیت دیده می‌شود.

نتیجه

می‌توان گفت فریدون مشیری از بین این شاعران، کمتر به هنجارگریزی آوایی توجه داشته است و بعد از او حمید مصدّق که هم گروه مشیری است به هنجارگریزی آوایی توجّه زیادی نداشته است. این بدین معنی است که شاعران منسوب به مکتب رمانتیسم به هنجارگریزی آوایی در اشعار خود برای برجسته کردن و تشخّص دادن به زبان ادبی زیاد توجّه و اقبالی نشان نداده‌اند. شاید دلیل این کم توجّهی این باشد که این شاعران اگر به هنجارگریزی آوایی زیاد توجه نشان می‌دادند نمی‌توانستند به عنصر عاطفهء اشعار خود که قصد انتقال به مخاطب داشتند، وفادار بمانند به عبارت دیگر، توجّه به سطح آوایی اشعار در اصل به معنی بازتاب ویژگی‌های قدیمی در زبان در نوع تلفظ است و چون هدف و غایت شاعران رمانتیسم، انتقال احساس و عاطفه است و هنجارگریزی‌های آوایی مانند سدّی در راه این انتقال عمل می‌کنند بنابراین سعی کرده‌اند در تعداد و موارد بسیار معدودی از این هنجارگریزی استفاده کنند. مواردی هم که استفاده کرده‌اند اصولاً مواردی هستند که بسیار ساده وقابل فهم هستند و خللی در پیوند برقرار کردن با مخاطب به وجود نمی‌آورند.

پی نوشت ها

۱. برای آشنایی با اصطلاحات و واژه‌های کلیدی دریدا به کتاب فرهنگ لغات دریدا مراجعه کنید:
Wortham, Simon Morgan (2010) *The Derrida dictionary* (Continuum International Publishing Group)

۲. درباره تفاوط دریدا و آشنایی‌زدایی شکلوفسکی به مقاله زیر مراجعه کنید:
ملکی ناصر، ایرانی محمد (۱۳۹۵) «کارکرد نظریهٔ ««تفاوط»» دریدا به مثابه عنصری پسانوگرا در سروده‌های جان کیتس» در مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۱ شماره ۱: ۱۳۵-۱۵۱.

منابع

- دریدا، ژاک (۱۳۸۱) *مواضع*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز
- ملکی، ناصر؛ ایرانی، محمد (۱۳۹۵) «کارکرد نظریهٔ ««تفاوط»» دریدا به مثابه عنصری پسانوگرا در سروده‌های جان کیتس» *مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۲۱ شماره ۱: ۱۳۵-۱۵۱ https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=466645
- ضیمران، محمد (۱۳۸۶) *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: هرمس
- نوریس، کریستوفر (۱۳۸۵) *شالوده‌شکنی*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۰) *دیوان اشعار*، تهران: انتشارات توس.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۱) *مجموعه اشعار*. چاپ پنجم. تهران: نگاه
- مصدّق، حمید (۱۳۸۶) *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- مشیری، فریدون (۱۳۸۰) *مجموعه اشعار* (ج۱ و ۲)، تهران: نشر چشمه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳) *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد اول، تهران: چشمه.
- Eysteinsson, Ástráður & Liska, Vivian(edi) (2007) *Modernism,* Volume 1, Vol. 21 of Comparative history of literatures in European languages Editors, Publisher John Benjamins Publishing.
- Wortham, Simon Morgan (2010) *The Derrida dictionary* (Continuum International Publishing Group)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی