



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. [mehrnazemailiborjeni@gmail.com](mailto:mehrnazemailiborjeni@gmail.com)*

**Malmoli Omidvar** (Corresponding author)

*Assistant professor at Persian Literature Department of Izeh branch, Islamic Azad University, Iran. [shemash123@yahoo.com](mailto:shemash123@yahoo.com)*

**Seyed Ali Sohrabnejhad**

*Assistant professor at Persian Literature Department of Izeh branch, Islamic Azad University, Iran. [seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com](mailto: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](https://doi.org/10.22034/jpiut.2022.50536.3134)

Journal ISSN (print): 2251-7960 ISSN (online): 2423-4419

Journal Homepage: [www.philosophy.tabrizu.ac.ir](http://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)
- Shafee Kadkani, Mohammad Reza (1387) *Poetry Music*, Tehran: Agah. (in Persian)



## رویکرد فلسفی به آشنایی زدایی در اشعار معاصر ایران

**مهرناز اسماعیلی بروجنی**

دانشجوی دکترا زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.

[mehrnaz@mailborojeni@gmail.com](mailto:mehrnaz@mailborojeni@gmail.com)

**امیدوار مالمی (نویسنده مسئول)**

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.  
[shemash123@yahoo.com](mailto:shemash123@yahoo.com)

**سیدعلی سهراب نژاد**

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.  
[seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com](mailto:seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com)

### چکیده

در این مقاله سعی داریم نشان دهیم که آشنایی زدایی (Defamiliarization) اساساً رویکردی فلسفی به پدیده‌ها مخصوصاً در ساحت زبان و ادبیات و شعر است. در این راستا رویکرد ساختارشکنانه دریدا به مثابه تفاوت قرابت بیشتری با مفهوم آشنایی زدایی 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 پس از ساختارگرایانی مثل بارت، دلوز، دریدا، لیوترا این ساخته شدن همواره در قالب زبان شکل می‌گیرد. آنچه بطو خاص در تفاوت (difference) دریدایی و بطو عام در آشنایی زدایی 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 آشنایی زدایی در اشکال مختلف می‌پردازیم و به یکی از این هنجارگریزی‌ها یعنی از نوع آوابی بسته کرده و به مصادیقی از اشعار شاعران معاصر ایران از طیف سنتی و رمانیک در تایید این نوع هنجارگریزی اشاره می‌کنیم. شاعران مورد بحث در این مقاله عبارتند از سیمین بهبهانی، ملک‌الشعرای بهار، فریدون مشیری و حمید مصدق.

**کلیدواژه‌ها:** آشنایی زدایی، هنجارگریزی، تفاوت دریدایی، شعر معاصر.

نوع مقاله: علمی - پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۴

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 سنگ 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 «تفاوت»(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 تفاوت 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 تفاوت 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 تفاوت 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»(difference) 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 difference که در زبان فارسی اصطلاح «تفاوت» را برای آن جعل می‌کنیم که همانند کلمه «تفاوت» تلفظ می‌شود ولی به لحاظ نوشتار متفاوت است. دریدا می‌گوید که «بن مایه difference (تفاوت) 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 difference و difference تفاوتی بین این دو کلمه وجود ندارد؛ تنها اختلاف نوشتاری دارد. واژه جعلی Différence به نحو اجتناب‌ناپذیری ما را به نوشتار(writing) فرامی‌خواند تا تفاوت(tفاوت) difference در ریشه difference را روشن سازیم<sup>۱</sup>. کلمه 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 اندختن (در زبان انگلیسی defer). بنابراین دریدا با ظرافت خاصی واژه «تفاوت» خلق می‌شود خوانش‌های فارسی همزمان هر دو معنا را دارد. دریدا بر آن است که دیفرانس موجب می‌شود خوانش‌های مختلف از یک گزاره - یا متن - امکان پذیر باشد(ضیمران ۱۳۸۷: 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 «تفاوت مخصوص این ایده است که معنا همواره و شاید تا حد تکمیل‌پذیری 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 وهله 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 تفاوت، 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 می‌گیرند(ملکی و ایرانی ۱۳۹۵: ۱۳۶).<sup>۲</sup> می‌دانیم که این مفهوم تفاوت در فلسفه‌های اگزیستانس و پدیدارشناسی و نیز در هرمنوتیک پدیدارشناسی 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 اگزیستانسیال اش امری است که برای فهم عادی و اولیه ما ناآشنا و غریب می‌نماید حال آنکه در زندگی روزمره امور مختلف و پدیده‌های گوناگون به عنوان ملموس و مأнос ترین 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 مارلوپونتی، پدیدارشناس فرانسوی قرن بیستم، در کتاب پدیدارشناسی ادراک به این امر اشاره دارد. حال با توجه 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 بیازد، 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 کار کرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌دانستند و اعلام می‌کردند که فصل مشترک

همه عناصر ادبیات، تأثیر «غريبه کننده estranging» یا 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 مردہ می‌سازد و این هنر است که با بکارگیری تمهیدات «بازدارنده» یا «کُندکننده»، به اشیاء جانی تازه می‌بخشد و آن‌ها را «قابل درک تر» و آگاهی‌ما را نسبت به آن‌ها کامل‌تر و نزدیک‌تر می‌کند.

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

آشنایی‌زدایی به عقیده شکلوفسکی، تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد 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 نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد. این ترفند البته درک دلالت‌های معنایی اثر را بسیار دشوار می‌کند و موضوع را چنان جلوه می‌دهد که گویی از این پیش تر وجود نداشته است. هدف بیان زیبایی‌شناسی در این حالت نه روشن کردن فوری و مستقیم معنا بلکه آفرینش حس تازه، ویژه و نیرومندی است که خود آفریننده معنای تازه می‌شود.

به سخن دیگر، آشنایی‌زدایی یا انحراف از زبان معیار یکی از مهم‌ترین پدیده‌های نوین در عرصه 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 مضامون و هم در ساختار و تعبیرهایی زبانی خود را نشان دهد. آنچه مشخصه 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، به‌طوری که با شگردهای خاص شاعر و نویسنده، تقویت، تحریف و

یا حتی دگرگون می‌شود. شکلوفسکی می‌گوید «هدف زبان ادبی، به هم زدن عادات ادراکی و احساس، با استفاده از اشکال غریب است و از این رو شکل(فرم) را برجسته و آشکار می‌کند»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۱۷۴). درنتیجه زبان در ادبیات غریب می‌شود و به تبع آن دنیای مألوف در ادبیات یکباره ناآشنا می‌شود. از این رو 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 دلالت‌های ضمنی خالی است، نوع دیگر زبان، زبان عاطفی است که در آن کلمه یا نشانه از بارهای حسی بیشتری برخوردار است و از این رو به زبان شاعرانه نزدیک‌تر است؛ اما در عین حال با آن تفاوت دارد چون در اینجا نیز کلمه برای بیان حالتی و یا چیزی خارج از خود بکار می‌رود. اما عمل زبان شعری بر عکس زبان، اطلاع‌رسانی است. از این رو هر قول یا کوبسن زبان شعری تهاجم سازمان یافته بر زبان محاوره‌ای یا اطلاع‌رسانی است. از این رو 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 انحصار مختلف است (مشروط بر آن که آن اداتها مختل 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. عادات‌های 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 بر حسب عدول و خروج از معیارها مطالعه می‌کردند و می‌گفتند این عدول قابل بررسی و سنجش است»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۲-۱۷۳).

در حقیقت وظیفه هنر و ادبیات، کشف دوباره موجودیت اجسام، اشیاء و پدیده‌های است. در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی‌روح و خودکار می‌شود و وظیفه 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 می‌باید. از این‌رو در زبان شعر و به‌طور عموم در حوزه‌های 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 ویژه کلمه در زبان‌های عادی متفاوت است، معنای 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 به‌این ترتیب از زبان معیار معمول دور می‌شود و زبان نوپدید می‌آورد. از این‌رو 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، مشیت و حائز اهمیت خواهد بود.

زبان شعر به دلیل تفاوت اساسی که با زبان نثر و زبان حاکم بر جامعه دارد، همواره محل بحث و توجه ناقدان بوده است. اینکه زبان شعری شاعران نیز باهم تفاوت دارد و تقریباً شعر هیچ شاعری را نمی‌توان یافت که کاملاً از هر جنبه مانند شعر شاعران دیگر باشد، نشان از انتخاب آگاهانه‌ء آن‌ها در حوزه‌های ادبی، ترکیب واژگان، نحو کلام، تخیل و... است که مجموع این ویژگی‌ها باعث می‌شود شعر شاعران از هم متفاوت باشد. نکته‌ای که قابل ذکر است این است که گاهی ما در طول تاریخ ادب فارسی به شاعرانی برخی خوریم که مقلد هستند و به تقلید از شعر شاعران پیشین پرداخته‌اند. این شاعران به دلیل تبعیت 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 مقلد آگاهانه از آن تبعیت 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 یک کلام، 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 بدھیم 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 سنت‌گرای 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 سنت‌گرای معاصر بیشتر وابسته به گذشته ادب فارسی بوده و به سبک قدما شعر می‌گفته‌اند و شاعران منسوب به مکتب رمانتیسم هم شاعرانی هستند که در قالب‌های جدید طبع آزمایی کرده و با توجه به سطح فکری اشعار خود، زبان مخصوص به خود را دارند. بارزترین شاعران این دو ناحله به ترتیب عبارتند از: سیمین بهبهانی، ملک‌الشعرای بهار، فریدون مشیری و حمید مصدق. در این پژوهش به ویژگی‌های شعری این شاعران از منظر انواع هنجارگریزی‌ها و سپس تطبیق آن‌ها پرداخته شده است. با توجه به مطالبی که گفته شده می‌توان چنین رویکردی را به طرق مختلف در شعر معاصر ایران لحاظ کرد. از این رو در اینجا به اجمال به بررسی مفهوم آشنایی زدایی با رویکرد فلسفی در اشعار این چهار شاعر معاصر ایرانی (سیمین بهبهانی، ملک‌الشعرای بهار، فریدون مشیری و حمید مصدق) می‌پردازیم.

### هنجارگریزی‌ها به متابه آشنایی زدایی‌ها

به صورت کلی هنجارگریزی‌ها نوعی آشنایی‌زدایی در زبان شعر هستند و باعث می‌شود مخاطب و خواننده هنگام خواندن متن، درنگ و تأمل کند. این درنگ و تأمل 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 لذت خواننده و مخاطب از متن هنگام خوانش آن شوند. در ادامه هنجارگریزی‌ها را توضیح می‌دهیم تا مقدمه‌ای 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 گنجینه زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشه‌های تازه ندارد، به ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر فعال می‌شود و بدین صورت شاعر با هر واژه جدیدی که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند و این به معنای توسعه 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 واژه جدید اقدام کند و مخاطب نیز باید آن را بفهمد بلکه به این معنی است که شاعران با توجه به سنت ادبی و با ترکیب‌هایی که خلق می‌کنند سعی می‌کنند مخاطب را با متن درگیر کرده و آن‌ها را به لذت ادبی برسانند. در این 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 توسعه زبانی و خلق معانی تازه دست می‌زنند. آفرینش ترکیبات تازه، به نوشدن 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 تصرف در حوزه آوایی کلمات است «در این نوع، شاعر صورتی را به کار 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 جزء این نوع هنجارگریزی به شمار می‌آیند مانند تبدیل کوه به «که» یا کوهسار به «گهسار». چون این نوع خواش‌ها باهم متفاوت هستند بنابراین در حوزه آوایی دخل و تصرف 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 توجه 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 توجه 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 جایه جا 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).

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

به صورت کلی این نوع هنجارگریزی با جایگایی 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 مقدم می‌شود گاهی اجزای دیگر کلام.

#### ۴. 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 توصییرگری با کلمات جزء این نوع هنجارگریزی به شمار می‌آیند.

#### ۵. هنجارگریزی معنایی

در هنجارگریزی معنایی «شاعر کاری به نظام معمول واژه یا جمله ندارد، بلکه با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است.»(مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۳۹). از آنجا که حوزهٔ معنا وسیع ترین بخش در زبان است؛ لذا متنوع‌ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می‌پذیرد. به این ترتیب «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 تشییه 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 تجلی پیدا کند تا سبک او را شکل دهد و نمایش دهنده 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 دایرۀ این نوع هنجارگریزی خارج کرد.

## ۶. 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 باستان‌گرایی می‌گویند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۴). این نوع هنجارگریزی می‌تواند نمودهای زیاد و گسترده و متنوعی 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 گذشته 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 این که بر قواعد زبان عادی و هنجار، قواعدی اضافه شود. «قاعده‌افزایی ماهیتاً نقطه‌ء مقابل هنجارگریزی است. شاید بتوان گفت که مسئلهٔ 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).

شفیعی کدکنی «شعر را حادثه‌ای می‌داند که در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳) و از نظر شفیعی کدکنی این نظریه پرداز روسی با این تعریف در واقع به قلب حقیقت دست یافته است چرا که در زبان روزمره چون زبان تنها برای بیان موضوع به کار می‌رود، کلمات اعتیادی و مُرده‌اند اما 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 مصراج قرار می‌گیرد، سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود (ر.ک به شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۱ - ۲۲). 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 عوامل عبارتند 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 خصوصیات موسیقایی آن‌ها، موجب رستاخیز واژه می‌شود. این عوامل عبارتند از: استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستانگرایی، پارادوکس و...» (همان: ۱۲).

دیدگاه شفیعی کدکنی درباره برجسته‌سازی زبان همان است که "لیچ" با اندک تفاوت به دست می‌دهد. لیچ آنچه را که شفیعی کدکنی در چارچوب گروه موسیقایی مطرح می‌سازد، در مقوله کلی و تحت عنوان توازن (Parallelism) به دست 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 بردهیم تنها به هنجارگریزی آوایی بسنده می‌کیم:

### هنجارگریزی آوایی در اشعار سیمین بهبهانی

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... بررسی می‌شود. در مجموع این هنجارگریزی در زمرة تغییر در صوت کلمات است که در هنجار حاکم بر زبان وجود ندارد اما شاعر با توجه به چگونگی کاربرد کلمات و دخل و تصرف‌هایی که به وجود می‌آورد گونه‌ای نو از کلمات را تغییر درست می‌کند که باعث تغییر در آوا و تلفظ کلمات می‌شود.

#### الف: اشباع کلمات

اشباع، تبدیل مصوت‌های کوتاه به مصوت‌های بلندی است که با آن متناسب است مثل تبدیل مصوت کوتاه «\_» به مصوت بلند «ا»

نی تو تنها ز دردی روانسوز	روی رخسار خود گرد داری:
اوستادی به غم خو گرفته،	همچو خود صاحب درد داری...

(بهبهانی، ۱۳۸۱: ۶۵)

اوستاد کلمه‌ای است که در هنجار حاکم بر زبان به صورت استاد بکار می‌رود. این نوع دخل و تصرف‌ها بیشتر بخارط وزن شعرهای است که باعث برابر شدن هجایها می‌شود.

خورشید اوفتاده در آیم؛ 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 اشیاع مانند تبدیل مصوت بلند «آ» به مصوت کوتاه «ـ» و ...

استاد تو، به دانش همچون آب  
ره جسته در ضمایر خارایی  
(همان: ۹۵)

«ره» کلمه‌ای است که تغییر یافته و تخفیف‌شده «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 «ـ»:

کز سرد و گرم دهر خبر دارد	اینجا زنی است خامش و سنگین دل
یک نازدختر و دو پسر دارد	خود را زیاد برد که، اینک، او

(همان: ۱۰۴)

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

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

(همان: ۱۴۶)

در بیت دوم از ایات بالا، شاعر دو نوع تخفیف را درست کرده است یک بار همراه را به صورت همراه و یک بار خاموش را به صورت خامش بکار برده است.

تبديل مصوت بلند «ای» به مصوت کوتاه «ه»:

جز دل سیه‌هی، فتنه‌گری، هیچ ندیدم  
چندان به چشمان سیاهت نگرسنم  
(همان: ۱۵۳)

در بیت بالا مصوت بلند «ای» به مصوت کوتاه «ه» تبدل شده است یعنی واژه نگریستن به نگرستن درآمده است.

### پ: تسکین

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

گاه لرزیده ام از سردی دی	خفته‌ام گرسنه با حسرت نان
گوشة مسجد و بر کهنه حصیر!	
(همان: ۳۸)	

«مالک» رسید و برد از او سه‌می	اما یقین به موسم یخندان
وز بهر او چه ماند؟ نمی‌داند	
اهل و عیال، گرسنه می‌ماند	
(همان: ۵۱)	

با دیدگان گرسنه و بی‌شکیب خویش،	فریاد می‌کشم که ببینید، دوستان
این پرتو تجلی نغز خیال 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، فکنده، فسونگر، با حذف همزة آغازین به کار رفته‌اند.

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

(همان: ۵۱)

### هنجارگریزی آوایی در اشعار ملک الشعراي 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 مشین سخن همی‌گوی  
افسرده مباش خوش همی‌خند  
(بهار، ۱۳۸۰: ۲۸۷)

خامش شکل تخفیف یافته خاموش است که شاعر بنابر ضرورت وزن و گاهی نیز بنابر میل و اراده 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 یافته پادشاه است که در بیت بالا شاعر بنابر ضرورت وزن و رعایت آن به این شکل آورده است.

ایمن به دشت و کوه و دمن نیست      هر سو سپه کشند و رعیت  
(همان: ۲۳۳)

سپه نیز شکل تخفیف یافته سپاه است.

از ملک فروختن ابا کردی      صد انده و غم به خود خریدی، لیک  
(همان: ۲۵۵)

انده شکل تخفیف یافته 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 انده کاربرد زیادی دارد.

آن قصص فرامش شد و ان چهار تن مانند در میان آن غوغاء، زار و مضطرب 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)

حروف «ر» در واژه پدرش باید به صورت ساکن خوانده شود.  
ایران کهن شده است سرایا      درمانش جز به تازه شدن نیست  
(همان: ۲۳۳)

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

گوش کن که پیش از ما در جهان بسی بوده است  
قصرها که **ایوانشان** برگذشتی از کیوان  
(همان: ۲۴۱)

حرف «ن» در واژه ایوانشان باید به صورت ساکن خوانده شود  
بایید ای کبوترهای دلخواه  
سحرگاهان که این مرغ طلایی  
بپرید از فراز بام و ناگاه  
ببینمتان به قصد خودنمایی  
(همان: ۲۹۸)

حرف «م» در واژه 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 گذشته ادب فارسی داشته است، بسیار سعی کرده  
هنجار حاکم بر زبان شعری اش همان هنجارهایی باشد که در گذشته 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 مائدۀ طمع داری  
اشکمت نگردد سیر، جز ز لقمه 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 تصرف در صوت و آوای کلمات می‌شود یکی از ویژگی‌های بارز و برجسته 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 شده افتاده است که شاعر بنابر ضرورت وزن خود را ملزم به رعایت ان کرده است. برفتاد نیز شکل کوتاه شده برفتاد 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 می‌افتد است:

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

اوفتاده شکل گذشته و ازهء افتاده است که در سبک خراسانی کاربرد زیادی داشته است و بیشتر نیز بنا بر ضرورت وزن و برای رعایت وزن و هجهاها انجام می‌شده است.

## ۴. 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
DAGI نه تا به دفتر دانایی	آتش زنم ز گرمی گفتاری!
(مشیری، ۱۳۸۰: ج ۱/ ۲۰)	

فکند صورت تخفیف یافته 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 می‌فشندم اشک	گاهی از سینه می‌کشیدم آه
(همان: ج ۱/ 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: ج ۱/ ۱۸۵)	

شهپر در بیت بالا صورت تخفیف یافته شاهپر است.

اشکم بنشاند و بوسه‌ام بخشید	جان زنده به بوسه دگر کردم
(همان: ج ۱/ ۱۸۷)	

دگر در بیت بالا صورت تخفیف یافته دیگر است.

چه صدفها که به دریای وجود  
سینه‌هاشان ز گهر خالی بود!  
(همان: ج ۱/۲۲۳)

گهر در بیت بالا صورت تخفیف یافته‌ء گوهر است.

آن دور، در آن دیار هول انگیز  
بی‌روح، **فسرده**، خفته در گورم  
لب بر لب من نهاده کشدمها  
بازیچه مار و طعمه مورم  
(همان: ج ۱/۲۵۰)

فسرده در بیت بالا صورت تخفیف یافته‌ء افسرده است.

بگذریم ازین ترانه‌های درد،  
بگذریم ازین **فسانه‌های** تلخ،  
بگذر از من ای ستاره شب گذشت (همان: ج ۱/۴۵۱)

فسانه در بند بالا صورت تخفیف یافته‌ء افسانه است.

«بگو!  
مگر تو بگویی  
در این رواق ملال  
کسی چو من به نماز شکایت استاده‌است؟» (همان: ج ۱/۵۴۱)

استاده در بند بالا صورت تخفیف یافته‌ء 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: ج ۲/۸۹۳)

فکند صورت تخفیف یافته‌ء افکند است.

پیران پیش از ما نصیحتوار گفتند:

«...دیرست...دیرست...»

تاریکی روح زمین را

نیروی صد چون ما، ندایی در کویرست!

«نوحی دَگَر می‌باید و توفان دیگر» (همان: ج ۲/۹۷۶)

دگر صورت تخفیف یافته دیگر است.

گَر گوش کنی هر سختش فریاد است، فریاد که فریاد به گوشش باد است!

گَر درنگری آنچه در اندیشه اوست پیکار بزرگ داد با بیداد است

(همان: ج ۲/۱۱۳۸)

گَر صورت تخفیف یافته 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: ج ۲/۱۲۱۳)

فتاده صورت تخفیف یافته 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: ج ۲/۱۲۲۷)

## ب) اشباع

بر جان بی شکیب شوار تب اوفتاد

دل‌ها تپید و راه نظر بست اشک شوق

لرزید سینه‌ای و لبی بر لب اوفتاد!

آغوش تنگ‌تر شد و بازو فشرده‌تر

(همان: ج ۱/۳۸)

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

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

(همان: ج ۱/ ۱۶۶)

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

### هنجارگریزی آوایی در اشعار حمید مصدق

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 «ُ» به مصوت بلند «او»

آنگه بهشت را

جولانگه فریشتگان نکو نهاد  
بنیاد برنهاد (صدق، ۱۳۸۶: ۵۵۶)

کاربرد واژه «فریشتگان» به جای «فرشتگان» از قاعدة اشباع کلمات تبعیت می‌کند. امروزه در متون فارسی واژه «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 واژه «اوفتاد» به جای «افتاد» از کاربردهای اشباعی متون کهن به شمار می‌رود و زبان را در سروده 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 «ـ» و ...

و من خاموش

سرپا گوش

و با چشمان خواب آلد در پیکار

نگه بیدار و گوش جان برآن گفتار(همان: ۲۲)

کاربرد واژه «نگاه» 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 با هم ۵گر همراه

نترسیدن ز جان خویش

روان گشتن به سوی دشمن بدکیش

نهادن رو به سوی این دز دیوان جان آزار

شکستن شیشه نیرنگ

بریدن رشتہ تزویر

دریدن پرده پندار (همان: ۳۳)

کاربرد واژه «همدگر» به جای «همدیگر» در سروده بالا نیز از قاعدة تخفیف کلمات تبعیت می‌کند.

### پ: تسکین

گاهی در شعر، حروف متحرک به شکل ساکن تلفظ می‌شوند که آن را تسکین می‌گویند. در ابیات زیر در واژه 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 بدینی (همان: ۳۵)

کاربرد واژه «نگهشان» به صورت سکون ضمیر

کاربرد واژه «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 واژه «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 شیوه قدیم، که باعث هنجارگریزی آوای شده است، در این بیت دیده می‌شود.

### نتیجه

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

### پی‌نوشت‌ها

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

## منابع

- دریدا، زاک (۱۳۸۱) مواضع، ترجمه پیام بیزانجو، تهران: نشر مرکز
- ملکی، ناصر؛ ایرانی، محمد (۱۳۹۵) «کارکرد نظریه «تفاوت» 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>
- ضیغمان، محمد (۱۳۸۶) زاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران: هرمس
- نوریس، کریستوفر (۱۳۸۵) شالوده شکنی، ترجمه پیام بیزانجو، تهران: نشر مرکز
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۰) دیوان اشعار، تهران: انتشارات توسع.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۱) مجموعه اشعار. چاپ پنجم، تهران: نگاه
- مصدق، حمید (۱۳۸۶) مجموعه اشعار، تهران: نگاه.
- مشیری، فریدون (۱۳۸۰) مجموعه اشعار (ج ۱ و ۲)، تهران: نشر چشمہ.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) موسیقی شعر، تهران: آگه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان سنساسی به ادبیات، جلد اول، تهران: چشمہ.
- 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)