پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۲۵-۸۵

بررسی فرمالیستی - تطبیقی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در شعر شاعران معناگرا و صورت‌گرا با تأکید بر «احمد شاملو» و «یدالله رؤیایی»

امیر اسدیان[۱]

مرتضی رزّاق‌پور[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱/۱۵

DOI: 10.22080/RJLS.2023.23900.1334

چکیده

صورت و ظاهر هر اثر ادبی، معماری واژه‌ها با استفاده از صنایع ادبی و هنر سازه‌هاست. معنا نیز پیام یا جریان فکری است که شاعر یا نویسنده قصد دارد با استفاده از آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی، آن را برای مخاطب، تازه جلوه دهد. درک ادبی، ابتدا در چینش واژگانی است، ولی پیام به این دلیل که مدّت طولانی‌تری در ذهن می‌ماند و زودتر از صورت شعر در حافظه‌ی مخاطب تداعی می‌شود، می‌تواند به اصالت ادبی و ماندن آن در ذهن و زبان کمک کند. در متون ادبی گاه چینش الفاظ آن‌ها مدّنظر و گاه پیامِ آن‌ها مورد توجّه است. چینش الفاظ و تنظیم آن‌ها در ساختار شعر، جنبه‌ی زیبایی‌شناختی دارد و شکلِ صوری آن در نظر است. به علاوه هر اثر ادبی جدا از هنرمندی‌های زبان، دارای مفاهیم ضمنی یا همان معناست. برخی از شاعران صورتگرای معاصر که تحت تأثیر مکتب فُرمالیسم هستند، صورت و چینش الفاظ را مهم‌تر از پیام شعر می‌دانند و در مقابلِ آنان، شاعران دیگری هستند که معنا یا پیام شعر را در نظر دارند. این مقاله که به روش کتابخانه‌ای نگاشته شده است، با بررسی انواع هنجارگریزی در اشعار «احمد شاملو» به‌عنوان نمونه‌ای از گروه شاعران معناگرا و اشعار «یدالله رؤیایی» از زمره‌ی گروه شاعران صورت‌گرا و ذکر شاهدمثال‌های فراوان، قصد دارد به این نکته بپردازد که معناگرایان نیز - همچون صورت‌گرایان - از شگردهای صورت‌گرایان و هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در اشکال مختلف آن استفاده می‌کنند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شاملو، معناگرایی است که در میان شاعران معاصر به ژرف‌ترین ساحت‌های معنا دست یافته و ضمن توجّه به معنا (پیام)، صورت شعر را نیز برجسته کرده است.

---

[۱]- دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. رایانامه: aasadian@yahoo.com

[۲]- استادیار ، گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول) رایانامه: mortezarazagh83@gmail.com

رؤیایی به‌عنوان شاعر صورت‌گرا، تأکید بر صورت و بسامد بالای استفاده از هنجارگریزی زبان دارد و گاه در کنار این توجّه، نشانه‌هایی از پیام اجتماعی هم در اشعار وی دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی، فرمالیسم معناگر، رؤیایی، شاملو.

۱- مقدّمه

در متون ادبی گاه چینش الفاظ آن‌ها مدّنظر و گاه پیام آن‌ها مورد توجّه است و این دو ویژگی است که «صورت» و «معنا» را می‌آفرینند. جُنبش ادبی فُرمالیسم که با انتشار مقاله‌ی «رستاخیز کلمات» شکل گرفت، بر این نکته متمرکز بود که رموز ادبیّت را از طریق مؤلّفه‌های زبان ادبی به دست آورد و فرق زبان ادبی را از زبان عادّی مشخّص کند؛ زیرا فرمالیست‌ها معتقد بودند برای رسیدن به این مقصود علمی، اساسی‌ترین ابزار ادبیّات، زبان است. «فُرمالیسم اساساً کاربُرد زبان‌شناسی در ادبیّات بود». (ایگلتون، ۱۳۶۱: ۶). از رهگذر این مکتب است که آشنایی‌زدایی به وجود می‌آید و یکی از روش‌های آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی است. اتّفاقی که در کلمات رُخ می‌دهد و آن انحراف از زبان هنجار است تا آنجا که صورت‌گرایان را وامی‌دارد که همه چیز شعر را در صورت ببینند و گاه با استفاده از ایماژهای شاعرانه، ترکیب‌های نو و هنجارگریز که در زبان رسمی، متداول نیست، ادبیّات را به روش‌های گوناگون، تغییر شکل داده، زبان شعر را پیچیده سازند و تا جایی پیش روند که گاه در محدوده‌ی معنا، اختلال ایجاد کنند؛ زیرا تنها چیزی که برای آن‌ها مهم است، صورت و ساخت الفاظ است.

۱ – ۱ – بیان مسأله

صورت‌گرایان معتقدند که «در شعر آنچه بیش از همه حائز اهمیّت است، معنای کلمات نیست، بلکه «ارزشِ تلفّظ جمله است». (سیّدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۵۶۶). پُل والری، شاعر فرانسوی بر این باور است که «شعر، هدفی به جز خودش ندارد و به فکر نتیجه‌گیری از آن نباید افتاد». (همان: ۵۵۲-۵۵۳) و این نکته‌ای است که یدالله رؤیایی، شاعر صورت‌گرای معاصر، در بیانیه‌ی «شعر حجم» که در سال ۱۳۴۸ در تهران به امضای تعدادی از شاعران و نمایشنامه‌نویسان می‌رسد، به آن اشاره می‌کند: «کار شعر، گفتن نیست، خلق یک قطعه است؛ یعنی شعر باید خودش، موضوع خودش باشد». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۵۷).

برخی دیگر از منتقدان برخلاف صورت‌گرایان می‌گویند در ابتدا ظاهر الفاظ، گیراتر و زیباتر به چشم می‌آیند؛ امّا در نهایت «این حقیقت معنا (پیام) است که گرم می‌ماند و با گرمی و وحدت خود، همه‌ی صورت‌ها را تابع و آلت خویش می‌سازد». (محبّتی، ۱۳۹۰، ج۲: ۷۶۵). عبدالقاهر جُرجانی، عالم علم

بلاغت نیز تأکیدش بر معناست. از نظر جُرجانی نمی‌توان برای لفظ، موقعیّتی را قائل شد بدون آنکه معنایش را بفهمیم. (جُرجانی، ۱۳۶۸: ۹۳).

با نگاه به نظریّه‌های بالا درمی‌یابیم که گروهی به «صورت» شعر می‌پردازند و گروهی دیگر، «معنا» یا پیام شعر را مهم می‌دانند. شعر یا هر اثر ادبی، جدا از هنرمندی‌های زبان دارای مفاهیم ضمنی است؛ چیزی که از آن به معنای معنا نام می‌برند و خواننده را از «صورت ظاهر» به «باطن کلام» هدایت می‌کند. ساختار زیبای الفاظ ممکن است مخاطب را جذب کند، امّا لذّتِ به یاد ماندن و تداعی آن در ذهن دشوار است،زیرا آنچه از شعر یا هر پدیده‌ی ادبی در ذهن ما قرار می‌گیرد، مفهومِ مؤثّر است.

با توجّه به اشعار معاصر، برای برخی از شاعران صورت‌گرا که تحت‌تأثیر مکتب فُرمالیسم هستند، صورت و چینش الفاظ از پیام شعر، مهم‌تر است. در مقابلِ آنان، شاعران دیگری هستند که معنا یا پیام شعر را در نظر دارند و صورت شعر را مقدّمه‌ای برای رسیدن به پیام و مفهوم موردنظر می‌دانند. از نگاه آنان، صورت بدون معنا (پیام)، اصواتی بیش نیست. از شعرای معناگرا می‌توان به احمد شاملو اشاره کرد که ضمن تأکید فراوان به پیام و مفهوم اجتماعی شعر، از چیدمان یا صورتِ ظاهری شعر، غافل نبوده و نمونه‌هایی از خود به یادگار گذاشته است. از شاعران صورت‌گرا نیز می‌توان یدالله رؤیایی را نام بُرد که بیشتر به صورتِ شعر و آشنایی‌زدایی توجّه داشته است، ولی می‌توان نشانه‌هایی از معنا (پیام) را در اشعار وی مشاهده کرد.

این پژوهش، ضمن ارائه تعریفی از «فرمالیسم» و بررسی و استخراج دقیق مفهوم «هنجارگریزی» و «آشنایی‌زدایی» با بررسی دقیق اشعار احمد شاملو به‌عنوان شاعر معناگرا و یدالله رؤیایی به‌عنوان شاعر صورت‌گرا، تلاش دارد تا با آوردن شاهدمثال‌های فراوان به این پُرسش پاسخ دهد که آیا معناگرایان نیز از شگردهای صورت‌گرایان و هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی استفاده می‌کنند و در صورت استفاده، از کدام شکل آن بهره می‌برند؟

هدف اصلی این مقاله، بیان این نکته است که شاعران معناگرا و به‌ویژه شاعران صورت‌گرا، با وجود توجّه و تأکید بسیار به معنای شعر، به هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی به‌عنوان مؤلّفه‌های ساختار شعر توجّه نشان می‌دهند.

۲-۱- پرسش‌های پژوهش

پرسش پژوهش حاضر این است که آیا شاعران معناگرا نیز مانند شاعران صورت‌گرا به انواع هنجارگریزی (بر مبنای الگوی لیچ) و آشنایی‌زدایی توجّه نشان می‌دهند.

بر اساس پرسش یادشده، فرضیه پژوهش این است که شاعران معناگرا (در این مقاله: احمد شاملو) ضمن تأکید فراوان به پیام و مفهوم اجتماعی شعر، از چیدمان یا صورتِ ظاهری شعر غافل نبوده و نمونه‌های فراوانی از هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی را در اشعارشان آفریده‌اند و شاعران صورت‌گرا (یدالله رویایی) بیشتر به صورت شعر و آشنایی‌زدایی توجّه داشته‌اند.

مخاطب در تعیین درک نهایی از شعر، تأثیرگذار است. بنابراین ضرورت این پژوهش، آگاه کردن آفرینندگان آثار ادبی است که در خلال اشعار معناگرا نیز شگردهای فرمالیسم و هنجارگریزی را زیر نظر داشته باشد.

نکته‌ی مهم دیگری که این پژوهش بر آن تأکید دارد و ضرورت آن را مهم می‌داند، دقّت در مطالعه‌ی آثار هنری است. آثار ادبی، هنگام مطالعه و بررسی، نیاز به «کشف» دارند؛ یعنی دقّت در هُنرنمایی‌های چینش و همچنین دستیابی و کشف مفاهیم و پیام‌های پنهان که از نظر دور هستند، تا ضمن لذّت بُردن از اثر، به ارزش هنری آن واقف شویم.

۱-۳- روش پژوهش

روشی که در این پژوهش به کار گرفته شده، از نوع توصیفی و تحلیل مُحتواست و اجرای آن بر اساس محدوده‌ی کتابخانه‌ای است.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

در ارتباط با نظریّه‌ی فُرمالیسم و هنجارگریزی، منابع فراوانی به‌عنوان پیشینه‌ی این تحقیق وجود دارد. صرف‌نظر از کتاب‌هایی مانند رستاخیز کلمات (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶)، زبان‌شناسی و نقد ادبی (فالر و دیگران، ۱۳۶۹)، نظریّه و نقد ادبی (حسین پاینده، ۱۳۹۷)، ساختار و تأویل متن (احمدی، ۱۳۸۰)، نظریّه‌های نقد ادبی معاصر (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷)، ساختار زبان شعر امروز (علی‌پور، ۱۳۷۸)، از زبان‌شناسی به ادبیات (کوروش صفوی، ۱۳۹۰) و... مقالات زیادی درباره‌ی هنجارگریزی و انواع آن در اشعار شاعران منتشر شده است. همچنین پورنامداریان (۱۳۷۴) در کتاب «سفر در مه» و سعید پرهیزگاری

(۱۳۸۴) در کتاب «سنگ بر دوش: تحلیلی بر آشنایی‌زدایی در شعر احمد شاملو»، ساختمان شعر شاملو را تحلیل و بررسی کرده‌اند. مقاله‌های زیر نیز تاحدودی به موضوع پژوهش حاضر نزدیک هستند:

مهدوی و خادمی کولایی (۱۳۹۵) در مقاله‌ی «تحلیل و بررسی چند نماد در اشعار شاملو و رؤیایی» به بررسی چند نماد مشترک (شب، آفتاب، باد و دریا) در اشعار شاملو و رؤیایی پرداخته‌اند. آن‌ها، آفرینش شعری عمیق و تأثیر در مخاطب، حرکت شعر از تک‌معنایی به سوی چندمعنایی و واداشتن خواننده به تأمّل و درنگ در معنا و مفهوم شعر را از اهداف مهم کاربرد نماد در اشعار معاصر می‌دانند.

یخدانساز و علیزاده (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «کاربست اشکال هنجارگریزی در اشعار احمد شاملو» با شرح مختصری از تاریخچه‌ی فُرمالیسم، به انواع هنجارگریزی و تقسیم‌بندی آن می‌پردازند و با آوردن این عناوین، هیچ اشاره‌ای به هنجارگریزی‌ها نمی‌کنند و نمونه‌ای هم نمی‌آورند که این یکی از نقاط ضعف مقاله به حساب می‌آید.

خندان و فرزاد (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «هنجارگریزی در شعر شاملو» شیوه‌های هنجارگریزی در اشعار شاملو را مبتنی بر هنجارگریزی معنایی می‌دانند که بر پایه‌ی عناصر تجریدپنداری و تجسّم‌پنداری صورت می‌گیرد.

خائفی و نورپیشه (۱۳۸۳) در مقاله‌ی «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی»، نمونه‌هایی از اشعار یدالله رؤیایی را بر مبنای نظریّه‌ی فُرمالیسم تحلیل و بررسی کرده‌اند. از نقاط ضعف مقاله این است که نویسندگان از آوردن شاهدمثال و نمونه‌های شعری امتناع می‌کنند. از نقاط قوّت آن می‌توان به این موضوع اشاره کرد که پرداختن به شعر حجم و آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی که سرشار از ابهام‌های پیچیده است، کار ارزشمندی است که نویسندگان، این مهم را به عُهده گرفته‌اند.

بنابراین درباره‌ی موضوع تحقیق حاضر، تاکنون مقاله‌ای که به بررسی انواع هنجارگریزی در اشعار شاعران صورت‌گرا و معناگرا پرداخته باشد، منتشر نشده است.

۲- مبانی نظری پژوهش

در این بخش به تشریح مفاهیم صورت و معنا، فرمالیسم، هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی می‌پردازیم.

۲- ۱- صورت و معنا

«صورت» همان شکل هنری است و منظور، فُرم ادبی است که شاعر با استفاده از چینش، معماری واژه‌ها، استفاده از صنایع ادبی و بهره‌برداری از آن‌ها، مخاطب را مجذوب خود می‌کند. «فُرم، همان

انسجام است». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۸۳) و انسجام را می‌توان مجموعه زیبایی‌های نظم و نثر به تعبیر شفیعی تلقّی کرد؛ یعنی تحقّق خارجی فُرم.

شفیعی کدکنی با آوردن نقل‌قولی از «ویکتور اشکلوفسکی» اظهار می‌کند که «یک اثر ادبی، یک فُرم محض است؛ نه شیء است، نه مادّه است، فقط و فقط عبارت است از روابط میان مواد». (همان، ۷۰). وی اعتقاد دارد که ساده‌ترین چشم‌انداز فُرم در معنای دقیق کلمه، همان همکاری «هنر سازه‌ها» با یکدیگر درون یک متن است و منظور از این هنر سازه‌ها، تمام تمهیداتی است که شاعران و نویسندگان به کار می‌گیرند تا از مادّه‌ی زبان یا مادّه‌ی قصّه و حکایت و وقایع روزمرّه به شعر یا به پیرنگ برسند. هنر سازه‌ها عبارتند از: وزن، قافیه، ردیف، تصویر، موسیقی کلمات، هارمونی درونی، برونی و ایماژهای شاعرانه. «صورت‌گرایان، فُرم را حاصل همکاری متقابل اجزای یک متن می‌دانند». (همان، ۸۳).

بوریس اَیخِن باوم در مقاله‌ای به نام «نظریّه‌ی روش فُرمال» به این موضوع می‌پردازد که «ادراک هنری، ادراکی است که در آن، ما فُرم را درک می‌کنیم. بهتر است بگوییم که دست‌کم فُرم را درک می‌کنیم». (تودوروف، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۵). وی با تأکید بر این اصل که این ادراک، یک مفهوم ساده‌ی روان‌شناختی نیست، بلکه عنصری از هنر است و این عنصر، بیرون از ادراک وجود ندارد می‌گوید: «مفهوم فُرم، معنای تازه‌ای کسب کرده است؛ دیگر یک لفاف نیست، بلکه یک تمامیّت پویا و عینی است که فی‌نفسه محتوایی دارد، خارج از هر مفهوم ملازم آن». (تودوروف، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۵).

صورت از نظر شفیعی کدکنی، صورت خلّاق و هنری است، وگرنه هر چیزی (!) فُرم خود را دارد. مهم آن است که واژه‌ها بتوانند در یک بافت معیّن و کاملاً هنری احضار شوند. همان چیزی که عبدالقاهر جُرجانی آن را «توخّی» و یا جست‌وجو یا قدرتِ احضار کلمات می‌خواند. «هنر، چیزی جُز فُرم نیست». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۸۰) و برای رسیدن به آفرینش هنری باید کار کرد و گذشته از استعداد فردی به تعبیر شفیعی، جان کندن می‌خواهد و تمرین و تجربه لازم دارد. نویسنده‌ی «رستاخیز کلمات» در ارتباط با صورت بر این نظر است که وزن، قافیه، ردیف و موسیقی شعر، چیزی نیست که از مقوله‌ی آرایش‌های اثر تلقّی شوند، بلکه اینها همه اجزای داخلی یک نظام اُرگانیک در هر اثر هنری به شمار می‌روند. وی معتقد است که برگ از لوازم درخت است، نه زینتی که بر آن افزوده باشند. صورت‌گرایان نیز همین عقیده را دارند که هر نوع مطالعه‌ای که در ادبیّات و هنر انجام می‌شود، باید در چارچوب صورت‌ها باشد.

حسین پاینده در مقاله‌ی «مبانی فُرمالیسم در نقد ادبی» با اشاره به این موضوع که فُرمالیسم، اهمیّت اوّل و آخر را در نقد ادبی برای خودِ اثر قائل است، به «محفل گریختگان» می‌پردازد که نام انجمنی از منتقدان نو و پیشکسوتان فُرمالیست است. کسانی مانند «جان کرورَنسُم»، «آلن تیت»، «رابرت وارن»، «کلینت بروکس» و «ویلیام ک. ویمست» که در گردهمایی خود به مباحثه‌ی ادبیّات مشغول هستند و آنچه از نقدهای فُرمالیستی آن‌ها بر اشعار شاعران در نشریّه‌ی «گُریخته»ی آنان برمی‌آید، این است که «یگانه مبنای کار صرفاً متن اشعار بوده است». (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۹۰)؛ یعنی صورت اشعار، بدون توجّه به زندگی‌نامه‌ی مؤلّف و فلسفه‌ی زمانه‌اش بررسی می‌شود. اولویّت نخست منتقد فُرمالیست این نیست که به خواننده توضیح بدهد در قطعه شعری که او تحلیل کرده، چه گفته شده است؛ بلکه دنبال آن است که بیان کند «شاعر، حرف خود را چگونه زده است». (همان، ۱۹۲).

هنرمندانی که در مباحث هنری و ادبی به «صورت» توجّه دارند، صورت‌گرا خوانده می‌شوند و باید به آن‌ها گفت «اصحاب فُرم یا فُرمالیست». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۶۹). در نگاه صورت‌گرایان روس، یک اثر ادبی عبارت است از یک نشانه و این نشانه یا نظام نشانه‌ای، متن را شکل می‌دهد. به گفته‌ی شفیعی کدکنی، هر شیء که دارای عینیّت باشد، از مادّه و صورت ترکیب شده است. صورت‌گرایان روسی، آن تقابل دیرینه‌ی صورت و محتوا را از بنیاد، قبول ندارند و آن را امری بی‌اثر تلقّی می‌کنند. صورت‌گرایان بر این عقیده‌اند که «این تقابل، اصولاً امری غلط است». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۷۲).

ادبیّات از زبان به وجود می‌آید و شعر، نوعی حمله به زبان معمولی است. همان‌طور که یک داستان خوب، حمله به زبان روزمرّه است، هنر خوب نیز یک نوع انحراف خوب از روزمرّگی و عادی شدن است. همانی که از آن به‌عنوان آشنایی‌زدایی یا غریبه کردن اشیا پیرامون یاد می‌کنند. صورت‌گرایان، دشمن تکراری بودن فکر و اندیشه‌اند و معتقدند که «ادبیّات، تنها یک شکل است». (ساداتی و سقّازاده، ۱۳۸۷: ۶۸) و زبان ادبیّات با زبان روزمرّه که با آن حرف می‌زنیم و غُبار عادت‌ها بر آن نشسته است، بسیار تفاوت دارد. به همین خاطر، ادبیّات برای دور کردن این غُبارهای عادت، زبان را غریبه‌سازی می‌کند؛ زیرا همان‌گونه که نیوتن از زبان پوتبنیا در مقاله‌ی «فُرمالیسم روس و ساختارگرایی» مطرح می‌کند، «بدون تصویرپردازی هنر، شعری نمی‌تواند وجود داشته باشد». (نیوتن، ۱۳۷۸: ۷۷). تکنیک هنر یعنی آشنایی‌زدایی یا غریبه کردن اشیا، همان چیزی است که ویکتور اشکلوفسکی برای اوّلین بار بیان می‌کند و با طرح این مفهوم ادبی، طول مدّت ادراک و فهم ادبی را بالا می‌برد. چون «فرایند ادراک، خودبه‌خود

یک غایت زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود». (همان،۷۸) و این درنگ‌ها و طولانی شدن ادراک در فهم مسایل ادبی باعث می‌شود که زبان شاعرانه ایجاد لذّت کند. در نظر داشته باشیم که «عادت، مانع ما از دیدن و حس کردن اشیا می‌شود». (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۶). شفیعی کدکنی به نقل از رومن یاکوبسون می‌آورد که «اگر علم ادبیّات بخواهد تبدیل به یک علم واقعی شود، باید هنرسازه‌ها را به‌عنوان تنها قهرمان خود بشناسد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۱۱). همین همکاری هنرسازه‌ها درون یک متن است که «صورت» را ظاهر می‌سازد و به زیبایی و جمال متن می‌افزاید. هرگونه نوآوری در حوزه‌ی «صورت» از رهگذر هنرسازه‌ها و از جادّه‌ی «جمال‌آلوده»ی استعاره و تشبیه و ایهام و ردیف و قافیه و موسیقی عبور می‌کند. کاری که هنر سازه‌ها انجام می‌دهند، تولید زیبایی است؛ یعنی صورت را به نمایش می‌گذارند. شفیعی کدکنی می‌گوید: «ادبیّات و هنر، فُرم است و فُرم است و فُرم است و دیگر هیچ». (همان).

۲-۲- فرمالیسم

فُرمالیسم، بانفوذترین جُنبش قرن بیستم درباره‌ی نقد ادبی است. نظریّه‌ی فرمال با این دیدگاه قوّت گرفت که «صورت» به آنچه می‌بینیم، چارچوب و معنا می‌دهد. جُنبش فُرمالیسم در ابتدای فعّالیّت خود، از طریق بازنمایی معایب نقدهای سنّتی و سمبولیستی در بررسی آثار ادبی، بر لزوم تحلیل علمی متون ادبی تأکید داشت. فُرمالیسم یکی از مکاتب نقد ادبی است و از دیدگاه زبان‌شناسی، ادبیّات را بررسی می‌کند. از نظر فُرمالیست‌ها، ادبیّات یک مسئله‌ی زبانی است. مبنای کار فُرمالیست‌ها در ادبیّات و آفرینش‌های ادبی، صورت اثر است. هرچند خود می‌دانند که محتوا انتقال‌دهنده‌ی عواطف و حتّی افکار است، تأکید خود را بر متن و ظاهر کلام می‌گذارند. آن‌ها ادبیّات را نه در فکر و مضمون اثر، که در «صورت» معنا می‌کنند.

فُرمالیسم دو مرحله دارد: نخست، دیدگاه مکانیستی به فرایند ادبی که مشاهده می‌شود موضوع محوری آن، تمایز زبان شاعرانه و روزمرّه است. مرحله‌ی دوم این است که فُرمالیست‌ها به دنبال تدوین ادبیّات هستند. انتقادی که به فُرمالیسم وارد است، غیر تاریخی بودن آن است، هرچند یوری تن یانو از فُرمالیست‌های روس که کارش تحقیق درباره‌ی ساحتِ تاریخی متون ادبی است، با طرح ساختار پویا و بعد از او یاکوبسون در راستای نظر فردینان دو سوسور مبنی بر مطالعه‌ی در زمانی و همزمانی زبان، سعی کردند با طرح هم‌زمانی پویا در رفع این انتقاد بکوشند. یکی از نقدهای دیگر که به نظریّه‌ی فُرمالیسم وارد است، این است که پدیده‌های هنری دیگری ممکن است دارای صورت معنادار باشند. «به‌عنوان مثال یک

سخنرانی سیاسی تأثیرگذار اغلب از صورت معنادار برخوردار است، امّا هنر محسوب نمی‌شود. آثار هنری در پاره‌ای موارد دارای مضمون یا محتوایی مذهبی، سیاسی یا فلسفی هستند، ولی آنچه این آثار را از نوشته‌های مذهبی، فلسفی یا سیاسی جدا می‌کند، صورت هنری آن‌هاست». (جمالی، ۱۳۹۴: ۳۰). فُرمالیست‌ها همه چیز را در صورت خلاصه می‌کنند. آن‌ها بر این باور هستند که از راه دیگری باید به معنا رسید. «صورت عبارت از شیوه‌ای است که به مدد آن می‌توان محتوا را به مخاطب انتقال داد». (همان، ۱۸).

توجّه فُرمالیست‌ها به تمهیدات کلامی است. هدف آن‌ها این است که به جای پرسش از اینکه نویسنده در این متن چه می‌گوید، باید پُرسید که در متن، چه اتّفاقی برای این شعر می‌افتد. در واقع به «چگونه نوشتن» و اتّفاق ساختار در متن می‌پردازند. اعتقاد اوّلین فرمالیست‌های روس بر این بوده است که محتوای انسانی از قبیل عواطف و اندیشه‌ها، فی‌نفسه فاقد معنای ادبی است و تنها کاری که می‌کند «صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی فراهم می‌سازد». (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۴۵) و این تمهیدات ادبی است که نتایج زیبایی‌شناسانه به بار می‌آورد. «تأکید فُرمالیست بر جنبه‌های صناعتی تکنیکی موجب شد که آن‌ها ادبیّات را نوعی کاربُرد ویژه‌ی زبان به شمار آورند». (همان، ۴۷).

فُرمالیست‌ها اعتقاد دارند که برای رسیدن به نتایج ادبی باید خود اثر بررسی شود. آن‌ها بر این باورند که «یکی از ویژگی‌های زیباشناختی اثر هنری، ویژگی‌های فُرمی، حسّی و یا ادراکی آن است. این بدان معناست که تمام ارزش هنری و زیباشناختی به فُرم تعلّق دارد». (بختیاریان، ۱۳۹۳: ۱۵). فُرمالیست‌ها با استفاده از یافته‌های دانش زبان‌شناسی که از نظر بهره‌گیری از زبان، مهم‌ترین فصل مشترک را با ادبیّات دارد، بسیاری از رموز ادبیّت را کشف و ابزار علمی و عینی مختلفی را برای تحلیل متون ادبی ارائه می‌کنند. آن‌ها معتقدند که «تنها هنرسازه‌ها هستند که باید موضوع تحقیق پژوهشگران قلمرو ادبیّات قرار گیرند». (بختیاریان، ۱۳۹۳: ۱۵). صورت، یکی از مفاهیم مهم و محوری در بحث‌های زیبایی‌شناسی است. کلایو بل، یکی از تحلیلگران فُرمالیست، فهم هنری را بر نمایشِ فُرم معنادار استوار می‌داند. (همان، ۱۵).

بوریس اَیخِن باوم در مقاله‌ی خود به نام «نظریّه‌ی روش فُرمال» اشاره می‌کند که فُرمالیسم نه نظریّه‌ای در زیبایی‌شناسی است و نه روش‌شناسی‌ای است که معرّف نظام علمی تعریف‌شده‌ای باشد. وی معتقد است که فُرمالیسم، «خلق علمی مستقل بر پایه‌ی کیفیّات درونی مادّه‌ی ادبی است که به ما ویژگی می‌بخشد». (تودوروف، ۱۳۸۵: ۳۳).

رویکرد صورت‌گرایانه آن‌گونه که از نامش برمی‌آید، عناصر زیبایی اثر را در لابه‌لای صورت آن جُست‌وجو می‌کند. نقد صورت‌گرایانه، نگاهی ساختاری به اثر ادبی دارد. این نوع نقد به تحلیل، تفسیر و ارزیابی ویژگی‌های درونی اثر می‌پردازد. این ویژگی‌ها صرفاً شامل گرامر و دستور زبان نیست، بلکه مواردی از قبیل وزن و آهنگ در شعر و امثال آن‌ها را نیز در برمی‌گیرد.

۲-۳- هنجارگریزی

هنجارگریزی از اصطلاحات پُربسامد نظریّه‌ی فُرمالیسم و یکی از روش‌های مهم آشنایی‌زدایی است. هنجارگریزی ضمن هدفمندی، باید تکیه‌اش بر ارائه‌ی زیباشناسی باشد و به نقل از ان.ج. لیچ، یکی از فُرمالیست‌های روس «بیانگر منظور و مقصود نویسنده/ گوینده باشد». (محمّدی، ۱۳۸۱: ۲۱۵). لیچ، هنجارگریزی را در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار می‌داند. (لیچ، ۱۹۶۹، به نقل از صفوی، ۱۳۹۰: ۴۷). هنجارگریزی فقط ایجاد ساختی غیر دستوری و یا شکستن واژه‌ها و یا آوردن اصطلاح یا ترکیبی از یک منطقه نیست، بلکه هدف از هنجارگریزی، خلق است، ایجاد خلّاقیّت هنری است؛ یعنی شاعر باید طرحی شگفت بیافریند تا مخاطب را برای لحظاتی تا درک مفهوم و دریافت آن، شگفت‌زده کند و باعث شود فرایند ادراک طولانی شود. در واقع «ارزش یک صورت، آنگاه مشخّص می‌شود که در انجام مهم‌ترین تکلیف خود، یعنی بیان هنرمندانه‌تر و رساتر محتوا، موفّق‌تر ظاهر شود». (شریفی ولدانی و رستمی جونقانی، ۱۳۹۵: ۱۳۷).

۲-۴- آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی از اصول انکارناپذیر جُنبش فُرمالیسم است؛ روشی که ویکتور اشکلوفسکی در سال ۱۹۱۷م در مقاله‌ای با عنوان «هنر همچون شِگرد» مطرح می‌کند و بعدها «یوری تن یانو» و «رومن یاکوبسون» از آن به بیگانه‌سازی یاد می‌کنند. آشنایی‌زدایی، روشی است که با کاربُرد آن در شعر، جهان متن در برابر چشم‌های مخاطب، بیگانه می‌گردد و این کاربُرد جدید واژه‌ها، مجازها، معانی تازه‌ای را به مخاطب القا می‌کند و باعث می‌شود معانی کُهنه از نظر دور شود. «نویسنده و شاعر از طریق آشنایی‌زدایی، دریافت‌های عادّی خواننده را تغییر می‌دهند و این همان کاری است که به آن، تکنیک ادبی می‌گویند». (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۹۴: ۲۵).

آشنایی‌زدایی، آگاهی ما را نسبت به محیط اطراف، مُرده می‌سازد و این هنر است که با ابزار بازدارنده‌ی خود به اشیا، جانی تازه می‌بخشد. آشنایی‌زدایی، دوباره کشف کردن اشیای پیرامون است،

چیزهایی که بر اثر عادت سعی در ندیدن آن‌ها داشته‌ایم و با پاک کردن این غُبار عادت‌ها دوباره برای ما قابل لمس و قابل دیدن می‌شوند و لذّت و هیجان مضاعفی از حضور آن‌ها می‌بریم. خالق کلمه، کسی است که زیبایی خلق کند. کلمات را به جمال بیالاید و از چارچوب آشنا و شناخته‌شده بگذرد و تصوّر و پیش‌بینی مخاطب را غیر ممکن سازد.

آشنایی‌زدایی، «شگردی برای عادت‌شکنی هنری است، به‌منظور جلب توجه و طولانی کردن فرایند ادراک و افزایش التذاذ هنری و یک نوع هنجارگریزی زبانی است». (شریفی ولدانی و رستمی جونقانی، ۱۳۹۵: ۱۴۵). وظیفه‌ی هنر به تعبیر ویکتور اشکلوفسکی، برهم‌زدن آسایش و مختل کردن عادت‌های تکراری است. اشکلوفسکی در ارتباط با آشنایی‌زدایی در مقاله‌ی «فُرمالیسم و شعر اندیشه‌محور» بر این نظر است که «آشنایی‌زدایی، پدیده‌های تکراری و روزمرّه‌ی خود را به شیوه‌ای غیر منتظره و خارق‌العاده به ما نشان می‌دهد. در این حالت، هنر با ایجاد اشکال غریب و افزودن بر دشواری و زمان ادراک از اشیا، آشنایی‌زدایی می‌کند». (شریفی ولدانی و رستمی جونقانی، ۱۳۹۵: ۱۴۳). ؛ آشنایی‌زدایی، انتظار خلق کردن است، مانند آوردن موضوعی نو در قالبی که تاکنون از این نوع مسایل مطرح نکرده است. «هر نوع تغییری که در حوزه‌ی وظایفِ هنرسازه‌ها ایجاد شود، عملاً آشنایی‌زدایی حاصل خواهد شد و ما حقیقت اشیا را خواهیم دید». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۹۶).

آشنایی‌زدایی گاه به‌صورت «جایگزینی» است که محور اصلی آن استعاره است و با آوردن آن باعث هیجان و لذّت مخاطب می‌شویم. هرقدر که استعاره ناب‌تر باشد، فرایند ادراک در خواننده طولانی‌تر می‌شود و این طول لذّت بُردن از شعر را گسترش می‌دهد. گاه هم به شیوه‌ی ترکیبی یا ساختاری است که در تقدیم و تأخیر یعنی جابه‌جایی فعل، فاعل، التفات و حذف و اضافه پیش می‌آید. تأثیر در مخاطب بسیار مهم است. اینکه با آوردن استعاره از شعر لذّت ببریم. «آشنایی‌زدایی، خروج از مألوف و آشناست، خروجی که در پی آن برای خواننده یا شنونده‌ی سخن، زیبایی حاصل شود؛ یعنی شاعر با زدودن تکرار از صورت زبان، سخنی زیبا و تأثیرگذار خلق کند». (رضایی هفتادر و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۹).

آشنایی‌زدایی، هدف شعر نیست؛ شگردی است که با استفاده از آن بتوانیم فضای شعر را ابهام‌آمیز کنیم، تا برای دریافت معنا، خواننده به زحمت بیفتد و هیجان‌زده شود. در آشنایی‌زدایی، «زبان در ادبیّات به‌گونه‌ای زیبا و غریب می‌شود و به تبع آن، دنیای آشنای ما در ادبیّات، یکباره ناآشنا می‌شود». (همان، ۷۰). آشنایی‌زدایی، دنیای معمولی و آشنای زبان را درهم می‌ریزد تا خواننده از آن دنیا، کمال لذّت را

ببرد. همچنین برداشتی تازه و غیر مألوف از ادبیّات است. برداشتی که انتظار آن را نداریم. دستاورد مهم نظریّه‌ی آشنایی‌زدایی به نقل از آذر نفیسی در مقاله‌ی «آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر» این است که «هنر ناب و ادبیّات بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و برخلاف برخی نظریّات، مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند، زیرا وقتی مانع بر سر راه باشد، حرکت کُندتر می‌گردد. در هر مقطعی باید مکث کرد و در این هنگام است که خواننده به ادراکی دیگر و دید و تجربه‌ای تازه از زندگی دست می‌یابد». (همان، ۷۰-۷۱). در آشنایی‌زدایی، کار شاعر برجسته کردن کلمات است. «برجسته‌سازی عبارت است از به‌کارگیری عناصر زبان به‌گونه‌ای که شیوه‌ی بیان را جلب نظر کند و غیر متعارف باشد..» (نظری چروده و نظری چروده، ۱۳۹۸: ۱۵۶)؛ به عبارتی دیگر آشنایی‌زدایی، تصرّف در محور هم‌نشینی جمله‌هاست و این باعث می‌شود که عادت را به شکلی نشان دهد که برای ما تازه و لذّتِ دریافت بیشتری داشته باشد. در برجسته‌سازی زبان، کلام از کلیشه و تکرار رها می‌شود و «توجّه خواننده را از چه گفت، به چگونه گفت معطوف می‌دارد». (مرادی، ۱۳۸۹: ۷۴).

ویکتور اشکلوفسکی در جایی دیگر جذّاب‌ترین مفاهیم خود را آشنایی‌زدایی، یعنی همان غریبه کردن می‌نامد. «آشنایی‌زدایی، واکنش ما را در مقابل جهان تغییر می‌دهد». (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۰)؛ اشکلوفسکی اعتقاد دارد که «ما در تمام شئون زندگی، پدیده‌ها را به شیوه‌ای تکراری می‌بینیم که حاصل آن، پدید آمدن هنری تکراری و بی‌ارزش است». (ساداتی و سقّازاده، ۱۳۸۷: ۶۷). به اعتقاد فُرمالیست‌ها، هنر و ادبیّات برای بقای خویش باید پدیده‌های عالم را غریب‌سازی کنند. «هنر باید مرتباً تکوین شود، تکامل پیدا کند و این عمل تنها با آشنایی‌زدایی پدید می‌آید». (همان). خدمت بزرگ فُرمالیست‌ها به مطالعات نقّادانه‌ی ادبی این بود که «با محوری ساختن جایگاه صورت در نقد ادبی، ادبیّات را به حوزه‌ای قایم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت». (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۴۶).

۳- داده‌ها

هنجارگریزی در اشعار شاعران معناگرا و صورت گرا دارای انواعی است که در ادامه به بررسی آن‌ها می پردازیم. جفری لیچ، برجسته‌سازی را فرایند پیدایش هنجارگریزی و هنجارافزایی در متن می‌داند و برای هنجارگریزی، انواع هشتگانه‌ی زیر را برشمرده است: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی.

۳-۱- هنجارگریزی واژگانی

این هنجارگریزی، آفرینش واژه‌ها و ترکیب‌هایی است که دور از ذهن است و کمتر به گوش مخاطب رسیده است و شنیدن آن‌ها موجب شگفتی می‌گردد. ترکیب‌هایی که ذهن خلّاق شاعر می‌آفریند و از این طریق، هنجارگریزی می‌کند. این نوع هنجارگریزی از شیوه‌هایی است که بر مبنای آن، شاعر برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ها در زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌سازد و این ساخت برای خواننده نامأنوس است.

در اشعار احمد شاملو، وجود هنجارگریزی واژگانی را به جد می‌توان مشاهده کرد؛ زیرا کار شاملو در حوزه‌ی پیام و بافت معنایی، به‌هم‌ریختن ساختار کلمات و آفرینش ترکیب‌های جدید و شگفت‌انگیز است. شاملو در زمینه‌ی استفاده از هنجارگریزی واژگانی، آفریننده‌ی کلمات و ترکیب‌هایی است که مختص خود اوست. کلماتی که از صلابت و فخامت برخوردارند و باعث زیبایی شعر می‌شوند و به این شیوه با ساخت واژه‌ها و ترکیب آن‌ها با صفت و پسوند و قید، هنجارگریزی می‌کند. ساخت‌هایی مانند:

- ساخت اسم با پسوند شباهت «وار»: کوه‌وار (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۲۹) و گداوار. (همان، ۹۸۹).
- ساخت صفت فاعلی مرکّب مرخّم: آسمان‌سای، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۳۲) خون‌بار، (همان، ۸۱۲) مرگ‌زای، (همان، ۹۶۷)، سوخت‌بار، (همان،۸۲۴) خسته‌خانه (همان، ۸۱۱) و سیاه‌خانه. (همان، ۸۱۶).
- خلق کلمات و ترکیب‌های فراوان که با اسم و صفت و قید انجام می‌شود: آفرینه، (همان، ۷۲۹)، خُشک‌سار، (همان، ۸۳۳)، سنگین‌بار، (همان، ۹۸۵) خُشکای، (همان، ۹۸۷)، دلّادَل، (همان، ۹۹۸)، گُنجینه، (همان، ۹۰۶)، هرزابه، (همان، ۵۷۲)، سختینه (همان، ۵۹۹) و زیان‌مایه. (همان، ۶۷۹).

رؤیایی، شاعری ساده‌گو نیست، روان نمی‌نویسد، مصراع‌های کوتاه دارد، ولی پیچیده و مبهم است، با واژه‌هایی که درک آن‌ها دشوار است. او با تمام پیچیده‌گویی‌هایش از هنجارگریزی واژگانی استفاده نمی‌کند. هنجارگریزی واژگانی در آثار یدالله رؤیایی نسبت به شاملو به‌مراتب کمتر است و خلّاقیّتی هم در ساخت واژه‌ها وجود ندارد: «دریا/ ای پیر دیرسال»، (رؤیایی،۱۳۹۰: ۳۲۵) «عطر قصیل»، (همان، ۳۳۰)، «سیمای رازواری» (همان،۵۱۰) و «همهمه‌ها سایه‌وار». (همان، ۶۳۳)؛ نمونه‌هایی از هنجارگریزی‌های

واژگانی نیز مانند: خشـــم‌آگین و عصـــیانکار، (همان، ۲۲۶) آژنگ، (همان، ۲۲۸)، طعن‌آزار، (همان) کاو شکار (همان، ۲۳۳) و خشک‌سار. (همان، ۲۷۹).

۳-۱-۲- هنجارگریزی دستوری (آشنایی‌زدایی در نحو)

در این شگرد، شاعر با تغییراتی در دستور زبان، با حرف اضافه، ربط، مصدر و آوردن صفت‌های تازه، هنجارگریزی می‌کند. این هنجارگریزی، تغییرات و تصرّفاتی است که در قلمرو نحو صورت می‌گیرد و به چند دسته قابل تقسیم است:

- به‌هم‌ریختن ارکان جمله: در این نوع هنجارگریزی، شاعر ارکان جمله را به هم می‌ریزد. به‌هم‌ریختن ارکان جمله در اشـعار شـاملو، بسـامد بالایی ندارد. «در مردگان خویش/ نظر می‌بندیم/ با طرح خنده‌ای» (شـــاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۲) به‌جای اینکه شـــاعر بگوید: با طرح خنده‌ای/ در مردگان خویش/ نظر می‌بندیم. می‌بینیم که متمّم را در آخر آورده اسـت (با طرح خنده‌ای) و مفعول (نظر) و فعل (می‌بندیم) را در وسـط شعر آورده و ارکان را به هم ریخته است.

علاقه‌ی رؤیایی به این نوع به‌هم‌ریختگی بیشـــتر اســـت: «ما دل ســـپرده باز به رؤیای تنبلی»، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۲۴) «بار دگر به ســـوی تو خواهم گشـــود بال». (همان،۳۲۵)، «هرگز تو را نمی‌برم از یاد»، (همان، ۳۲۶) «تا صبح روشن آورمت باز ارمغان» (همان) و «از تو می‌آید آنچه که منم». (همان، ۴۶۱).

- تقدّم فعل در آغاز شـــعر: هنجارگریزی نحوی علاوه بر به‌هم‌ریختن ارکان جمله که یکی از شگردهای فُرمالیست‌هاست، شاعران را وامی‌دارد تا از رهگذر تقدّم فعل در آغاز شعر نیز هنجارگریزی کنند که این خود نوعی غافلگیری هنری است. آوردن فعل در آغاز شعر و هنجارگریزی با این شگرد را در آثار شاملو نمی‌بینیم و جُز در مواردی اندک، تمایلی به این شیوه ندارد: «دست بردار ازین هیکل غم». (شاملو، ۱۳۹۱: ۹۴) و «نمی‌گردانم‌ات در بُرج ابریشم/ نمی‌رقصانم‌ات بر صحنه‌های عاج». (همان، ۱۳۵) .

رؤیایی از این شگرد، بیشتر از شاملو استفاده کرده و با تقدّم و آوردن فعل در آغاز شعر، هنجارگریزی کرده است: «شدند آتش و دود».(رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۱۷) «دیدم برای جامعه‌ی آب‌ها». (همان،۳۲۲)، «ریخته برج خیزاب، پایین». (همان، ۳۴۴)، «خاموش مانده، جلوه‌ی تاریک خویش را». (همان، ۳۵۰) «پُر می‌شـود برهنگی جادّه از عبور». (همان، ۳۶۹) «کیســـت می‌ســـوزد در چرخ». (همان، ۴۶۷)، «برمی‌خیزم در باد» (همان، ۴۸۰) و «اُفتاده بودند از بار». (همان، ۴۸۲).

- برجسته‌سازی با فعل: برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی با فعل از دیگر تغییرات و تصرّفاتی است که در حوزه‌ی نحو صورت می‌گیرد. این نوع هنجارگریزی نحوی به این شیوه است که شاعر از مفاهیم و معناهای تکراری و شاید ملال‌آور افعال فاصله می‌گیرد و «فعل» موردنظر خود را طوری به کار می‌گیرد که خود می‌خواهد. حتّی اگر آن معنای رایج را مخاطب درک نکند. این برجسته‌سازی فعل را تازه می‌کند: «می‌خواهم خوابِ اقاقیاها را بمیرم». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۴۰). در اینجا می‌بینیم که نوعی جابه‌جایی در فعل «بمیرم» اتّفاق افتاده است. خواننده، فعل «ببینم» برایش تداعی می‌شود: «خواب اقاقیا را ببینم» و می‌خواهد آن را بر زبان بیاورد، که با فعل «بمیرم» و تصویری شاعرانه غافلگیر می‌شود. یا در این شعر: «می‌خواهم نفسِ سنگینِ اطلسی‌ها را پرواز گیرم/ در باغچه‌های تابستان/ خیس و گرم/ به نخستین ساعاتِ عصر/ نفسِ اطلسی‌ها را / پرواز گیرم». (همان، ۷۴۰) به جای کاربُرد «به پرواز درآورم» یا «پرواز کنم»، با «پرواز گیرم» هنجارگریزی می‌کند و برجسته کردن آن، باعث شاعرانه شدن متن می‌شود.

یدالله رؤیایی در موارد بسیاری به این شیوه پرداخته و با فعل، برجسته‌سازی انجام داده است. مانند این نمونه که در آن شاعر با فعل «می‌ماند» به جای «می‌رسد»، برجسته‌سازی کرده است تا توجّه مخاطب را جلب کند: «با غم خاک/ گاهی سرم به ماه می‌ماند». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۴۸۰) و موارد دیگر مانند: فعل «بگذاشتم» به جای «رها کردم»: «آنگاه/ مزرعه بگذاشتم»؛ (همان، ۴۸۲) فعل «می‌گذری» به جای «می‌گذاری»: «تا صبح، پلک مرا که می‌گذری».(همان،۴۸۸) فعل «می‌کند» به جای «می‌شود». «گذار روشن و آرام/ وضع تو زرد می‌کند». (همان، ۴۹۲) فعل «می‌مانند» به جای «انباشته می‌شوند» یا «جایگزین می‌شوند». «قربانی دام‌های او در من/ می‌مانند». (همان، ۵۲۷) فعل «می‌بُرد» به جای «می‌بَرد». «روی زمین که شکل‌های روان را/ با من می‌بُرد». (همان، ۵۵۰) فعل «می‌دهد» به جای «می‌کند». «دیوانه را شبی پیش هشیار می‌دهد». (همان، ۵۵۵).

از موارد دیگر هنجارگریزی دستوری که رؤیایی از آن بهره بُرده است، کاربُرد «فعل» به جای «اسم» است. «نه «می‌گریزم» می‌خواهم/ نه می‌توانم بگریزم». (همان، ۴۷۱). فعل «می‌گریزم» را در جایگاه اسم شخص، اشیا یا ابزاری به کار بُرده است و به شیوه‌ای هنرمندانه برجستگی ایجاد کرده است.

- کاربُرد «ب» بر سر فعل: از هنجارگریزی‌های نحوی، کاربُرد «ب» بر سر افعال است که دیگر رایج نیست، «مُردن و باز آمدن و دیگر باره بمُردن». (شاملو، ۱۳۹۱: ۹۸۹). «سکوت مقدّسِ خورشیدِ بشُسته روی». (همان، ۱۰۰۳) و «وز جذبه‌ی نعل‌های ریخته بگذشتم». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۴۸۲).

- هنجارگریزی بر مبنای آفرینش ترکیبی تازه از فعل: شاملو در آفرینش «ترکیبی تازه از فعل» خلّاقیّت دارد و این را باید جُزء مهارت و علاقه‌هایی دانست که شاملو در ساخت واژه و هنرنمایی با آن‌ها از خود نشان می‌دهد، مانند: «به لبانِ برآماسیده». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۲۲). «آماس»، تورم است که با پیشوند «بر»، فعل جدیدی ساخته است از مصدر آماسیدن. یا «چپیدن» که به معنای فرورفتن چیزی به زور در چیزی دیگر است که شاعر با پیشوند «در»، فعل «درچپیده» را ساخته است،«کز حیله نفس به سینه در چیده‌ست». (شاملو، ۱۳۹۱: ۸۰۷). همچنین کاربُرد افعالی این‌گونه: نیارست کرد، برنَسَخته‌ام، برنکشیده‌ام، بِنَماندم، واشکافد، تن نفرسودت و برآغازیدند.

- کاربرد صفت: احمد شاملو، صورت‌گرا نیست. اگر هم به صورت شعر می‌پردازد، برای درک بهتر معنا و ارسال پیام است. هنجارگریزی با حرف اضافه، ربط، مصدر، قید و مطالبی در قلمرو دستور زبان در اشعارش نیست، امّا در به کار بُردن صفت، خلّاقیّت دارد و موارد بسیاری از صفت‌های بدیع را در مجموعه‌هایش آورده است. صفت‌هایی مانند: «قصیده‌ی نفس‌گیر»، (همان، ۷۱۳)، «و سوگواران درازگیسو»، (همان)، «جنگل پُرنگار»، (همان، ۷۴۵) «بی‌خیابان»، (همان،۸۰۵) «سبوی سبزه‌پوش»، (همان، ۸۲۰) « ساقه‌های تازه‌روی»، (همان، ۸۳۴)، «عدل دست‌نایافته»، (همان،۹۸۳) و «کسالت زرد تابستان». (همان، ۹۷۸).

ساخت صفت‌های تازه از دیگر هنجارگریزی‌های دستوری در اشعار رؤیایی است: «آب‌های عریان»، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۲۲) «خلیج آشفته»، (همان، ۳۲۴)، «دریا/ ای پیر دیرسال»، (همان، ۳۲۵) «ماهی هشیار»، (همان، ۳۲۹)، «شریعت عریان»، (همان، ۳۳۱)، «ماهی بی‌تاب»، (همان،۳۳۷) «تندر خیس»، (همان، ۳۱۷) ،«قصیده‌ی جامد»، (همان، ۳۴۰)، «صخره‌های عریان»، (همان، ۳۴۰) «آب آواره»، (همان، ۳۴۵) «آب‌های معلّق»، (همان) «آب‌های دشوار، آب‌های بسته، آب‌های مشکوک»، (همان، ۳۴۶) «آب‌های روی‌هم‌رفته»، (همان، ۳۴۷) «خلیج خسته»، (همان) ،«دست‌های ناچار»، (همان: ۳۴۹) «شنزار بی‌دریغ»، (همان)، «درختان خسته‌تر»، (همان،۳۵۰) «باد تهیدست»، (همان،۳۵۱) «دریای بی‌کنام»، (همان، ۳۵۳) «موجی شریف»، (همان، ۳۵۵)، «روح بی‌کنام»، (همان)،«درخت‌های فراری/ درخت‌های زندانی»، (همان، ۳۵۸)، «دست‌های مطمئن»، (همان،۳۶۰) «چهره‌ی موقّت»، (همان، ۳۶۲)، «گرداب‌های بی‌خواب/ محراب‌های ریخته/ عمّامه‌های افشان/ مقابر ویران»، (همان، ۳۶۲)، «اعتماد روشن/ تصویر ناگهانی»، (همان، ۳۶۵)، «واژه‌ای درخشان»، (همان، ۳۶۶)، «خطوط شُسته و روشن»، (همان)، «بی‌گناهی متلاطم»، (همان، ۳۷۰)،

«دهلیزهای درهم»، (همان، ۳۷۱)، «آب رها و بی‌قانون»، (همان، ۳۷۱)، «آب‌های متروک»، (همان، ۳۷۲)، «آب‌های مشتاق»، (همان، ۳۷۳)، «بادبان‌های سفید و شاد»، (همان، ۳۷۴)، «ماهیان تنبل»، (همان، ۳۷۵) و «آب‌های شکسته». (همان، ۲۶۶).

رؤیایی به‌عنوان شاعری صورت‌گرا، کارش برجسته‌کردن واژه‌هاست. به همین خاطر از هنجارگریزی دستوری غافل نیست و از شگردهای زیادی استفاده کرده است، مانند: کاربُرد «قید» به جای «اسم»: «ای صخره‌های لغزان/ ای لغزان/ من را ببر». (همان، ۳۸۴). «ای لغزان» «قید» است و به جای «اسم» یعنی «صخره» به کار رفته و این مورد خطاب واقع شدن، آن را برجسته کرده است. یا در «روبه‌روی تو من/ وقت می‌شوم». (همان، ۴۷۳). «وقت» قید است و جانشین اسم شده است.

همچنین کاربُرد حرف ربط و یا ادات تشبیه و استفهام و... به جای «اسم» از مواردی است که باعث برجستگی کلام می‌شود: «از روی چون/ که سمت تو را می‌گرداند». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۴۷۴). «چون» حرف است (ربط، اضافه) و در اینجا جانشین «اسم» شده است. همچنین استفاده از ادوات استفهام «کجا» در جایگاه «اسم»، مانند: «از انحنای نداهای کج/ کجا ندای مرا پیدا کرد». (همان، ۴۹۷) و ایجاد تغییر در حروف اضافه که از مظاهر آشنایی‌زدایی است: «خنجربازان تن را به ترس ریختند». (همان،۵۵۳) ،که برای برجسته شدن به جای «با» از حرف اضافه‌ی «به» استفاده کرده است.

۳-۱-۳- هنجارگریزی آوایی (لفظی)

شاعر با این‌گونه هنجارگریزی، با کاستن حروف و به شکلی خلاصه کردن واژه‌ها (قاعده‌کاهی)، موسیقی شعر را افزایش می‌دهد و نوعی برجستگی به شعر خود می‌دهد و باعث می‌شود کلمات در شعر، بهتر تلفّظ گردند. صفوی معتقد است که این نوع هنجارگریزی بیشتر به ضرورت وزن صورت می‌گیرد. (صفوی، ۱۳۹۰: ۷۹). شاملو هرچند گرایش به باستان‌گرایی دارد و تسلّط و علاقه‌اش به ادبیّات کلاسیک فراوان است، سعی می‌کند از این نوع قاعده‌کاهی و تخفیف واژگان، کمتر استفاده کند. مواردی مانند: بیهُده، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۳)، اندُهگین، (همان، ۸۲۷)، سُتوار (همان،۸۰۷) و بوناک، (همان، ۱۰۳۸). همچنین چنین کاربردهایی که باعث برجستگی می‌شود: «ریشه‌کن می‌کنم از مزرعه، روز/ می‌کنمشان در خواب، هنوز». (همان، ۳۱۳) و «دو کودک بر جلوخان کدامین خانه آیا خواب آتش می‌کُندشان گرم؟». (همان: ۹۵۷).

هنجارگریزی آوایی، بیشتر به زبان کُهن برمی‌گردد و این قاعده‌کاهی در شعر مُدرن معاصر استفاده‌ای ندارد. بنابر این رؤیایی در اشعار خود از آن استفاده‌ی چندانی نکرده است: شرمین، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۲۳۳)، پیرامن (همان: ۲۳۵) و جوبار. (همان، ۲۷۳).

۳-۱-۴- هنجارگریزی نوشتاری (آشنایی‌زدایی در فرم نوشتار)

در این هنجارگریزی، شاعر، سعی دارد تا با صورت نوشتن، معنا را بهتر به مخاطب خود انتقال دهد؛ یعنی با چینش و ترکیب واژه‌ها در محور عمودی یا افقی شعر، درک معنا را برای مخاطب مهیّا کند. این نوع آشنایی‌زدایی را می‌توان شعر تصویری و یا تجسّمی هم نامید؛ به این شکل که حروف یا کلمات، گاه طوری تنظیم می‌شوند که تصویری مشخّص را روی صفحه‌ی کاغذ ایجاد می‌کنند و گاه شاعر تلاش دارد تا با نوع چیدمان حروف، مفاهیم و تصاویر موردنظر خود را به شکلی که در ذهن دارد، برای مخاطب خود قابل درک کند. مانند:

«در خاک خُشک بی‌روح

دسته دسته

گروه گروه

انبوه انبوه

فرو می‌روند

فرو می‌روند و

فرو

می‌روند». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۶۰).

ابتدا «دسته‌دسته»، «گروه‌گروه» و «انبوه‌انبوه» را جداجدا می‌آورد و تجمع را به شکل تصویری و نوشتاری نشان می‌دهد. سپس تلاش می‌کند تا حالت فرورفتن در خاک را به نمایش بگذارد. ابتدا این کار را با تکرار «فرومی‌روند» انجام می‌دهد و به دنبال آن در مصراع ششم، «واو» عطف را می‌آورد که بتواند حالت کِشیدگی واژه را نشان دهد و حسّ فرو رفتن منتقل شود. بعد در مصراع هفتم، «فرو» را به‌تنهایی می‌آورد و روی آن مکث می‌کند. مکث کردن را می‌توان از تنها نوشتن واژه درک کرد. در نهایت با تأکید بر فعل «می‌روند»، آن را در پایان شعر می‌آورد و با این به نمایش گذاشتن، حالت داخلِ خاک رفتن را به تصویر می‌کِشد.

از زیبایی‌های شعری یدالله رؤیایی، بازی آگاهانه و هنری با حروف و کلمات است. کلمه در دست رؤیایی مانند موم، رام و در اختیار است. او هرگونه که بخواهد آن را می‌سازد و به شیوه‌ی دلخواه خود می‌آفریند. رؤیایی نیز از شگرد هنجارگریزی نوشتاری به شکلی بسیار هنری بهره بُرده است. او در شعر:

«دریای عاشقان غریق
سربازهای مغروق
دریای بردگان مفقود
دریا
ی
غرق». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۷۶).

درصدد است حالت «غرق شدن» و وحشتِ در آب فرورفتن را با شکل فُرمالیستی برجسته کند و آن را به‌خوبی نشان دهد. به همین خاطر از صورت شعر کمک می‌گیرد. حرف «ی»، حالت مدوّر و گودال‌مانندی دارد. از این رو شاعر با آوردن حرف «ی» در زیرِ دریا، حالت پیچ خوردن و در واقع پیچ‌وتاب گرداب را به نمایش می‌گذارد و قصد دارد خواننده‌ی شعرش هنگام خواندن بگوید: «دریایی ی ی غرق» یعنی «ی» را با دهان خود بکِشد تا حالت گودال و شیوه‌ی غرق شدن، بهتر مجسّم شود.

و در نمونه‌ی دیگر که عمل اُفتادن، با استفاده از فعل «افتادن» به نمایش درآمده است:

«وقتی که خنجر چابک قربانی می‌خواهد
از آستان صدف پرتاب می‌شوم
و
می‌اُفتم
میان واژه روی منبری از خون». (همان، ۶۰۶).

شاعر با استفاده از صورت و هنجارگریزی نوشتاری و به شکل پلّه‌پلّه، حسّ «پرتاب» شدن را القا می‌کند. با گفتن «پرتاب می‌شوم و» و با نشاندن حرف «و» در مصراع بعد به حالتِ شیب‌دار، آن حالت خیز برداشتن و پرت شدن با تصویر، تجسّم می‌یابد. همچنین آوردن فعل «می‌اُفتم» در مصراع دیگر، عمل «اُفتادن» را طرح می‌ریزد، به طوری که احساس می‌کنیم مصراع آخر - «میان واژه روی منبری از خون» - یک گودال است و خواننده در آن خواهد افتاد!

«در گوشت ماه/ خون مثل برج‌هایی از چرم/ پرچم شده بود/ مثل شکل چهار (۴)». (همان، ۱۳۹۰: ۴۴۳).

در شعر بالا، لکّه‌های خون در دل ماه، بُرج‌هایی که از جنس چرم هستند، قرمزرنگ و شکل‌گیری آن به‌گونه‌ای است که گویی پرچم‌هایی هستند که آن‌ها را بر سر بُرج‌ها نصب کرده‌اند. شاعر در اینجا ضمن برجسته کردن چرم و پرچم و هنجارگریزی از رهگذر واج‌آرایی و موسیقی هماهنگ آن، با آوردن حرف عددی چهار (یعنی به این شکل: ۴) هنجارگریزی کرده است و شکل پرچم را به تصویر کشیده است. عدد ۴ از یک الف (ا) و یک نیم‌دایره در نوک آن (C) تشکیل شده است که تداعی‌کننده‌ی هلال ماه است و شکل پرچم را به‌خوبی نشان می‌دهد.

و:

«زیر

چه سختی

دارد

خاک». (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۴۹).

شعر فوق در واقع شعر مصوّر است. رؤیایی از هنجارگریزی نوشتاری به شکلی کاملاً دیداری استفاده کرده است. شکل صلیب که حالت سرلوحه‌ی قبر را تداعی می‌کند و آوردن واژه‌ی «زیر» و «خاک» که اندوه و مرگ را به یاد می‌آورد.

رؤیایی به گواهی آثاری که تا به حال انتشار داده، فُرم‌گراترین شاعر نوسرا در میان شاعران معاصر بوده است. (شیری، ۱۳۸۸: ۷۷). رؤیایی هیأت مادّی کلمه را به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی واژه و طنین آن را به‌عنوان عامل دوم و معنای کلمه را به‌عنوان سومین وجه کلام مورد توجّه قرار می‌دهد. رؤیایی از ترکیب سه مؤلّفه‌ی زبان، تصویر حجمی و آزادی قطعه، صورت مورد نظر خود را می‌سازد. از نظر رؤیایی، زبان وسیله‌ی دیداری - شنیداری است. «شکل ظاهری واژگان در شعر حجم، قسمتی از تصویر شعر محسوب می‌شود». (رحیمی‌نژاد، ۱۳۹۸: ۲۰۲).

اگر بخواهیم در ارتباط با شیوه‌ی به‌کارگیری هنجارگریزی نوشتاری بین هر دو شاعر مقایسه‌ای داشته باشیم، شاملو هرچند شاعری معناگراست، نسبت به استفاده از هنجارگریزی نوشتاری بی‌اعتنا نیست. هرچند از فنون و شیوه‌های هنری تازه‌ی یدالله رؤیایی برخوردار نیست، سعی دارد پیام را از طریق این نوع

هنجارگریزی انتقال دهد. اما رؤیایی، صورت‌گرایی پیچیده‌گو و حرفه‌ای است. بازی با کلمات، پیچیدگی زبان و بهره‌گیری از فنون هنری از ویژگی‌های بارز شعر رؤیایی است. او از تمام ظرفیّت‌های زبان برای ارائه‌ی صورتی زیبا و هنری استفاده می‌کند و برای استفاده از این نوع هنجارگریزی (نوشتاری) بسیار راغب و متنوّع است.

۳-۱-۵- هنجارگریزی معنایی (آشنایی‌زدایی در معنا)

همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست و تابع قواعد خاص خود است. هنجارگریزی معنایی که اساس آن تخیّل است، بر بستری از آرایه‌ها شکل می‌گیرد. مهم‌ترین آرایه‌هایی که برجستگی متن را در برابر پیام آن بیشتر می‌کند و خیال‌انگیز است، آرایه‌های تشبیه، استعاره، پارادوکس و حس‌آمیزی است.

- هنجارگریزی از رهگذر تشبیه: در کاربُرد تشبیه در اشعار شاملو به صورت‌هایی برمی‌خوریم که تازگی دارد، همانند تشبیه آواز قورباغه‌ها به قصیده، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۳)، آفتاب به مشعل کال، (همان،۸۰۹)، لب به شفتالو و ساق‌ها به مرمر معابد هندو، (همان، ۱۰۸)، فک به صخره‌های پُر خزه، (همان، ۱۰۹)، باران به آبله، (همان، ۸۲۳)، آشتی به توپ (همان، ۹۸۵) و اضافه‌های تشبیهی جدید مانند: بازوی آز، (همان،۹۶۳)، هراس بیشه‌ی غربت، (همان، ۹۶۵)، حریر ظلمات، تارهای باران، شادَروان بوران و حصار اندوه و (همان، ۹۸۰).

در اشعار رؤیایی نیز شاهد تشبیهات جدید هستیم، نظیر: سکوت به دسته گُل، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۱۶)، ترانه‌ی ساحل به نسیم بوسه، (همان)، عادت به زمین، عرف به زمین و عدالت و قانون به جامه، (همان، ۳۲۲)، دریا به جادّه، (همان،۳۳۵)، آه به خیمه/ آب به تاریخ، (همان، ۳۶۵)، صخره به سینه، (همان، ۳۶۶) هوا به مجسّمه، (همان، ۴۷۲)، عاج به اسب، (همان،۴۷۷)، هیجان به کِرم، (همان، ۴۹۴)، عبور به طفل، (همان، ۴۹۵)، خطر به متن، (همان، ۴۹۹)، تن به حرف، (همان، ۵۵۶)، پَر به پلّه، (همان، ۶۰۷)، ظُلمت به جام، (همان، ۲۳۱) یاد به آهو، (همان، ۲۳۵)، طناب به جریانی باریک، (همان، ۴۹۶)، چشم به انگور، (همان، ۵۶۷)، چشم گربه به فُسفر و عقربه به میدان. (همان، ۵۲۵).

- هنجارگریزی از رهگذر استعاره: هنجارگریزی از رهگذر استعاره در اشعار شاملو، کم است، امّا تازگی‌هایی دارد که قابل تأمّل است: «نامت سپیده دمی است که بر پیشانی آفتاب می‌گذرد/ - متبرک باد نام تو -/ و ما همچنان/ دوره می‌کنیم/ شب را و روز را/ هنوز را». (شاملو، ۱۳۹۱:۶۵۰). شاعر در اینجا با

هنجارگریزی از رهگذر استعاره، یعنی با تصویری کردن شب و روز به شکل یک دفتر یا کتاب که ورق می‌خورد و ما آن را دوره می‌کنیم، شعر را هنری کرده است. دوره کردن علاوه بر مرور کردن و خواندن کتاب، توالی شب و روز را هم تداعی می‌کند و شعر را خیال‌انگیز می‌کند.

رؤیایی در کاربُرد استعاره در مفاهیم اروتیک و آشنایی‌زدایی از آن مهارت دارد و در این زمینه استعاره‌های قابل تأمّلی خلق کرده است. مانند: «حکومت بی‌تسکین»، «فرونشاندن جسم» و «اشکال اضطراب» استعاره از شهوت و امیال جنسی در شعر: «آه ای فرونشاندن جسم/ حکومت بی‌تسکین/ ای پاسخ تمام اشکال اضطراب!». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۰۱). یا «ماه تصرّف‌شده» در شعر زیر که استعاره از مادینگی است: «و ماه، ماه تصرّف‌شده/ از انتهای تهیگاه تو تولّد دنیا را/ بشارت می‌داد». (همان). همچنین «ظلمت پروانه‌ی سیاه»، «گُل گوشتخوار»، «انتهای قنات»، «مادگی‌ات»، «محیط چنگکی بی‌رحم» در این شعر: «مرا به ظلمت پروانه‌ی سیاه/ مرا به حرص گُل گوشتخوار/ به ضلع و قاعده، به انتهای قنات/ مرا به مادگی‌ات/ دعوت کن/ در این محیط چنگکی بی‌رحم». (همان: ۳۰۵).

- هنجارگریزی از رهگذر متناقض‌نما (پارادوکس): در اشعار شاملو می‌توان تصاویر پارادوکسیکال و در حدّ خود بی‌بدیلی را مشاهده کرد. مانند «گریز حضور». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۳۹)، «دوشیزه مادر» (همان: ۹۸۸) و «نوزادمرگی». (همان، ۹۶۹). یدالله رؤیایی نیز تصاویر پارادوکسیکال و ضدّ و نقیضی که آفریده، هنری است، مانند: «شعله‌های دریا»، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۱۷)، «دریای خشم و آرام»، (همان، ۳۷۹)، «بالا می‌اُفتد»، (همان، ۴۹۶) «عسل سرکه»، (همان، ۵۰۱)، «بالا می‌اُفتم». (همان، ۵۰۲) و «خاموش از سؤالم». (همان: ۶۱۶).

- هنجارگریزی از رهگذر حس‌آمیزی: استفاده‌ی شاملو از صور خیال از رهگذر حس‌آمیزی، خالی از هنر نیست، مانند: پاسخ سرد، (شاملو، ۱۳۹۱: ۱۶۸)، ساکت کبود، نُت‌های تُرد، (همان، ۱۶۵) گوشه‌ی گرم، (همان، ۱۶۷) سرود سرد، (همان، ۱۶۶) و سرودی گرم. (همان، ۱۰۷)؛ اما رؤیایی در کاربُرد صور خیال از رهگذر حس‌آمیزی، درخشش ویژه‌ای ندارد. نمونه‌هایی مانند: «بوی گیاه و مرتع رنگین»، (رؤیایی، ۱۳۹۰:۳۲۱)، «کویرهای سفید نمک»، (همان،۶۱۳) «رطوبت روح»، (همان، ۶۲۸)، «آفتاب سبز نگاه»، (همان، ۲۶۹) «اشعه‌ی نمناک»، (همان، ۲۷۱)، «رطوبت روشن» ،(همان،۲۸۸) و «پیغامی سبز». (همان، ۲۹۵).

- هنجارگریزی از رهگذر تشخیص: شاملو در شخصیّت‌بخشی، خلّاقیّت خاصی ندارد. شخصیّت بخشیدن به دریا، ابر، باد، نهالستان، گرداب، صنوبر، جنگل، رود، کوه، شب و چند مورد اشیا که در اشعار او آمده است، در اشعار دیگران نیز فراوان دیده می‌شود: «آنکه در کمرگاهِ دریا/ دست حلقه توانست کرد.» (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۵۲)، اما کاربُرد شخصیّت‌بخشی در اشعار رؤیایی بسیار متنوّع است. وی به‌خوبی توانسته است از صور خیال تشخیص استفاده کند: «با سنگ‌ها - تکلّم کف‌ها/ دریا زبان دیگر دارد»، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۳۳)، «سرگیجه‌های درخت را به کجا می‌برند»، (همان، ۵۲۵) «طعنه‌ی تأخیر بر گُل ترسو/ وقتی که ظهر قاطع محل حضور است».(همان، ۶۳۹) و «غروب حرف خودش را/ به گوش جنگل خاموش گفته بود/ و شیروانی لال». (همان، ۲۶۷).

- هنجارگریزی از رهگذر ایهام: هنجارگریزی از رهگذر ایهام در اشعار شاملو، بسامد زیاد ندارد و چه‌بسا کمتر از دیگر صورت‌ها اتّفاق افتاده است، مانند: «امّا آنکه در برابر فرمان واپسین/ لبخند می‌گشاید/ تنها/ می‌تواند/ لبخندی باشد/ در برابر آتش!»، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۸)، «و نعره‌ی اُزگل ارّه‌ی زنجیری/ سُرخ/ بر سبزیِ نگران درّه/ فروریخت». (همان، ۹۷۸) و «من درد بوده‌ام/ همه من درد بوده‌ام/ گفتی پوست‌واره‌ای استوار به دردی/ چونان طبل/ خالی و فریادگر/ - درون مرا که خراشید تام، تام از درد بینبارد؟- / بود». (همان، ۶۷۲).

هنجارگریزی از رهگذر صور خیال ایهام در اشعار رؤیایی نیز بسامد چندانی ندارد، مانند: «ای آشیانه‌ی هذیان/ دریا/ تمام!». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۱۴)، «وقتی که ورود نور را دریا کف می‌زد جایی دیگر/ تشنه‌ای از رودی سیلی می‌خورد/ و سُرخ می‌شد/ سیمای صخره از معانی درهم».(همان، ۶۱۵). «در جوی روان/ روان کردی / ناگاه تمام سنگی‌ات در من». (همان، ۶۲۱) و «و راه، تنها می‌شود/ و راه تنهاِ باز می‌شود». (همان، ۵۸۲).

- هنجارگریزی از رهگذر کنایه: کنایه در اشعار شاملو جایی ندارد. در اشعار رؤیایی نیز تنها موارد زیر قابل ذکر است: «باد است یا که زندگی باد است». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۲۹). «از هوای تو سر بُریدم و رفتم». (همان،۴۷۴) و «در حجره از فراغت و ناز/ پرده بر انداخت». (همان، ۵۷۰).

در مقام مقایسه می‌توان گفت شاملو هرچند شاعری معنامحور است و صورت شعر برای او در مرحله‌ی بعد از معنا (پیام) قرار می‌گیرد، به‌سادگی از کنار صورت شعر نمی‌گذرد. در اشعار وی هرچند صور خیال مورد استفاده‌ی شاملو بسامد بالایی ندارد، با آن مقدار کم، توانسته است تصاویر بدیع و شاعرانه‌ای خلق

کند. این بسامد پایین و گاه نبودن برخی از صور خیال مانند کنایه به این دلیل است که شاملو حرفش را صریح می‌زند و به دلیل داشتن این صراحت، نیازی به پوشیده سخن گفتن و استفاده‌ی بیش از اندازه از آرایه‌های ادبی ندارد و اگر به صورت شعر می‌پردازد، برای بیان آشکار پیام است. بیشترین هنجارگریزی در زمینه‌ی صور خیال در اشعار شاملو، در استفاده از «تشبیه» و بعد از آن، «تشخیص و مجاز عقلی» است که البته در موضوع شخصیّت‌بخشی، خلّاقیّتی ندارد، امّا در آفرینش ترکیب‌های تازه، ترکیب‌های نادری خلق کرده است که در چارچوب پیام، بی‌بدیل است. کمترین صور خیال مورد استفاده‌ی شاملو، کنایه و ایهام است.

یدالله رؤیایی نسبت به شاملو، بیشتر از این نوع هنجارگریزی (صورخیال) استفاده کرده است. بیشترین مورد مربوط به «تشبیه و استعاره» و بعد از آن «تشخیص و مجاز عقلی» است. تصویرها و ترکیب‌هایی که رؤیایی در هنجارگریزی از رهگذر تشخیص استفاده می‌کند، از تکنیک و هنرنمایی‌هایی برخوردار است که نمی‌توان آن را با شاملو مقایسه کرد و جایگاه هنری بالایی را از لحاظ صورت شعر، از آنِ خود کرده است. کمترین استفاده‌ی صور خیال رؤیایی، کنایه و ایهام است.

۳-۱-۶- هنجارگریزی گویشی

شاملو به خاطر شغل پدرش که نظامی بود، در شهرهای جنوبی ایران چون شیراز و زابل و همچنین در شهرهای شمالی مانند رشت زندگی کرده است و با آداب و رسوم و گویش این مناطق آشنایی دارد و این آشنایی در اشعارش بازتاب داشته است.

- «مردی چنگ در آسمان افکند/ هنگامی که خونش فریاد و/ دهانش بسته بود/ خنجی خونین/ بر چرهه‌ی ناباور آبی». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۹).
- «سربازان سرشکسته گذشتند/ خسته/ بر اسبان تشریح/ و لتّه‌های بی‌رنگ غروری/ نگون‌سار/ بر نیزه‌هایشان». (همان، ۸۱۸).
- «نزدیک‌ترین خاطره‌ام، خاطره‌ی قرن‌هاست/ بارها به خونمان کشیدند/ به یاد آر/ و تنها دستاورد کشتار نان‌پاره‌ی بی قاتق سفره‌ی بی‌برکت ما بود». (همان،۸۸۲).
- «ای برادران! / شماله‌ها فرود آرید/ شاید که چشم ستاره‌ای به شهادت/ در میان این هیاکل نیمی از رنج و نیمی از مرگ در گذرگاه رویای ابلیس به خلأ پیوسته‌اند». (شاملو، ۱۳۹۱: ۴۶۲).

- «ســـالی/ نوروز/ بی چلچله، بی بنفشـــه می‌آید/ بی جنبش ســـرد برگ نارنج بر آب/ بی گردش مرغانه‌ی رنگین بر آینه». (همان، ۱۰۲۰).

این نوع هنجارگریزی در اشعار رؤیایی مشاهده نشد.

۳-۱-۷- هنجارگریزی سبکی

این نوع هنجارگریزی گاه اســتفاده از واژه‌ها و عبارت‌های محاوره‌ای اســت و گاه آمیختن دو یا چند سبک نوشتن است که محور اصلی برجسته‌سازی در زبان می‌شود. شاملو از این نوع هنجارگریزی که از شگردهای مکتب فُرمالیسم است، غافل نیست و هرچند دنبال پیام است، تلاش دارد تا با نمایش «صورت» شعر، آن را تقویّت کند. شاملو در شعر بلند «قصّه‌ی مردی که لب نداشت» در مجموعه‌ی «در آستانه» ابتدا از زبان معیار استفاده کرده و سپس وارد زبان روزمرّه شده است: «راه دراز بی‌حیا/ روز راه بیا شب راه بیا/ هف روز و شب بکوب‌بکوب/ نه صُب خوابیدی نه غروب». (شاملو، ۱۳۹۱: ۱۰۱۳). در جایی دیگر از این شعر در کنار زبان محاوره که سرتاسر شعر را فراگرفته است، جمله‌هایی به زبان رسمی دارد و بعد محاوره را ادامه می‌دهد: «پا شد و به بازارچه دوید/ سُفره و دستارچه خرید/ دوید این سرِ بازار/ دوید اون سرِ بازار/ اوّل خدا رُ یاد کرد». (همان، ۱۰۱۱).

یا در شعر زیر، ابتدا با زبان معیار شروع به شعر گفتن می‌کند و سپس زبان محاوره را به کار می‌گیرد: «مرگ را پروای آن نیست/ که به انگیزه‌ای اندیشد/ اینو یکی می‌گف/ که سر پیچ خیابون وایساده بود». (همان، ۹۳۴) و این نمونه‌ی شعری که شاعر با زبانی دیگر هنجارگریزی کرده است، ابتدا از زبان معیار، سپس از زبان بیگانه استفاده کرده است:

«و چون خواهند نامام به زبان آرند/ زانوی خاکساری بر خاک می‌گذارند /

EI Cristo Rey!

Viva Viva eI Cristo Rey!». (همان، ۹۲۲).

اما رؤیایی تمایلی به استفاده از هنجارگریزی سبکی ندارد و تنها در مجموعه‌ی «لب‌ریخته‌ها» در یک مورد از این شگرد استفاده کرده که بسیار هم ضعیف است: «صدایت/ سرگردان صدام/ گلوت خانه‌ی صداهام/ که می‌پرد با/ صدات». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۵۰۶).

۳-۱-۸- هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی، آرکائیسم)

این هنجارگریزی هنگامی به وجود می‌آید که شاعر از گونه‌ی زبان هنجار یا زبان رایج امروزی بگریزد. این نوع هنجارگریزی که «باستان‌گرایی» هم نامیده می‌شود امروزه دیگر به کار نمی‌رود و می‌توان از آن با عنوان آرکائیسم یا باستان‌گرایی به کاربُرد واژه‌های کهن در شعر و نثر یاد کرد. شاملو، شاعر شعر سپید و نو است، امّا با توجّه به تسلّط و علاقه‌ای که به شعر کلاسیک دارد و بارها هنرنمایی‌اش را در ساخت واژه‌ها و ترکیب‌های نو و متفاوت از دیگران دیده‌ایم، در اشعارش بسیار به هنجارگریزی زمانی روی می‌آورد که بسیاری از آن‌ها دور از ذهن و بسیار کُهن هستند، مانند: «با دشنه‌ی تلخی/ در گرده‌هایمان». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۱) و «و عبور فصیح موکب رگ بار». (همان، ۱۰۰۲).

شاملو از معدود شاعرانی است که زبانش در عین پیچیدگی، لطافت و زیبایی خاصی دارد و بیهوده نیست اگر بگوییم این ویژگی او مرهون نگرش باستان‌گرایانه‌اش به شعر منثور (هنجارگریزی زمانی) است (یخدانساز و علیزاده، ۱۳۹۳: ۱۲۴) و این زیبایی هنری را از هنجارگریزی‌هایی دارد که در شعر او اتّفاق افتاده است. او هرچند شاعرِ معنا (پیام) است، امّا به صورت شعر بی‌اعتنا نیست و می‌توان مظاهر شعر فُرمالیستی را در اشعار او دید. هرچند شاملو بر این باور است که: «من اصلاً به مقوله‌ای موسوم به زیبایی‌شناسی معتقد نیستم». (جهاندیده، ۱۳۹۱: ۱۱۷)، امّا با دقّت در اشعار او به این نتیجه خواهیم رسید که به عنصر زیبایی معتقد است و تمامی تلاش هنرمندانه‌ی خود را به کار می‌گیرد که ضمن توجّه به مفهوم و رسانیدن پیام به مخاطب خود از قلمرو زیبایی‌شناسی دور نشود.

یدالله رؤیایی به خاطر زبان مُدرنی که دارد، کاربُرد واژه‌های کهن را در شعر نمی‌پسندد، امّا در چند مورد به‌ویژه در مجموعه‌ی «شعرهای دریایی» از این شگرد بهره برده است، مانند: «عمّامه‌های افشان/ شولاها/ در حرکت مقابر ویران/ می‌رفت». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۶۲). «که جنجه و جنایت را/ در عمق‌ها/ پنهان کنند». (همان، ۳۷۱) «زیباتر از کُنام/ مثل کُنام/ زیبا». (همان، ۶۸۳) و «که دل به خُفیه‌گاه صدف سوخته». (همان، ۶۷۹).

۳-۲- بررسی انواع آشنایی‌زدایی در اشعار شاعران معنی‌گرا و صورت‌گرا

آشنایی‌زدایی را به سه دسته‌ی دستوری (نحوی)، معنایی و سبکی تقسیم می‌کنند. دو مورد نخست در بخش هنجارگریزی بررسی شد و در ادامه به بررسی آشنایی‌زدایی سبکی در اشعار شاعران معنی‌گرا و صورت‌گرا پرداخته می‌شود:

۳-۲-۱- آشنایی‌زدایی سبکی

این نوع هنجارگریزی گاه استفاده از واژه‌ها و عبارت‌های محاوره‌ای است. مانند: گرگرفتن، هوار کشیدن و گاه، آمیختن دو یا چند سبک نوشتن است، که محور اصلی برجسته‌سازی در زبان می‌شود. مانند زبان شعر رسمی(معیار) با زبان روزمرّه (محاوره):

«عشق را مجالی نیست/ حتّا آن قدر که بگوید/ برای چه دوستت می‌دارد

والّاهِ این‌ام یکی دیگه می‌گف/ سرو لرزونی که». (شاملو،۱۳۹۱:۹۳۵).

شاعر در ابتدا، زبان معیار را به کار برده است«عشق را مجالی نیست» سپس از زبان محاوره استفاده کرده است: «والّاهه (والله)، این‌ام (این را هم)، می‌گف (می‌گفت)، لرزونی (لرزانی).

۳- ۲- ۲ - آشنایی‌زدایی محاوره‌ای(استفاده از واژگان،ترکیبات و اصطلاحات محاوره ای یا گویشی):

این آشنایی‌زدایی، زیرمجموعه‌ی آشنایی‌زدایی واژگانی است و آن آوردن کلمات عامیانه و محلّی است. واژه‌هایی که به شکل «محاوره» در گفت‌وگوهای روزمرّه به کار می‌روند و حالت رسمی و زبان معیار ندارند. کمتر شعری را از شاملو می‌توان سُراغ گرفت که در آن آشنایی‌زدایی از رهگذر واژه‌ها و یا ترکیب‌های عامیانه صورت نگرفته باشد: کج و کوج، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۴۵)، رُپ رُپه، (همان،۸۱۰)، دریده، (همان، ۸۱۱)، لتّه، (همان، ۸۱۸)، لَتّه چرکی، (همان، ۸۲۲)، کج و پیچ، (همان، ۸۲۴)، گند، (همان،۸۳۱)، پلشت، (همان، ۸۳۲)، چندش‌انگیز، (همان، ۸۳۹)، ینگه، (همان، ۹۶۳)، شاباش، (همان، ۹۶۴)، پچپچه، (همان،۹۶۸)، کوبه، (همان، ۹۷۵)، پُف، (همان، ۹۷۷)، بند ناف، (همان)، خش‌خش، (همان، ۹۸۵)، لَه‌لَه/ لاه لاه، (همان، ۹۹۷)، اُزگل، (همان، ۹۷۸)، چپیده، (همان، ۹۹۸)، تپاله، (همان، ۱۰۰۰)، چرک‌مردگیِ، (همان)، دَم‌دَمی، (همان، ۶۰۹)، گول، (همان، ۶۵۵) ،دندان‌کروچه، (همان، ۴۱)، لُمبر، (همان، ۳۹) غنج زدن، (همان،۸۵۰)، ژیغ‌ژیغ، (همان، ۸۹۸)، مُتکا، (همان، ۹۰۶) شرّه‌شرّه، (همان، ۹۳۹)، کَپَک‌زده. (همان،۹۴۲).

شاعران صورت‌گرا مانند رؤیایی، تمایلی به استفاده از واژه‌های روزمرّه در اشعار خود ندارند. برای مثال او در مجموعه‌ی «شعرهای دریایی» تنها از سه مورد آشنایی‌زدایی محاوره‌ای استفاده کرده است: «با آب‌های آزاد/ آبِ مراقبت‌نشده/ آبِ به طور کلی». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۴۷). در اینجا کلمات متعلّق به زبان محاوره و زبان اداری را وارد شعر می‌کند: «مراقبت‌نشده» و «به طور کلی» و اگر بتوان «چاره و ناچاری» و «پوکی» را به‌عنوان واژه‌های محاوره‌ای در نظر گرفت، در مجموعه‌ی «لب‌ریخته‌ها» این‌گونه می‌سراید: «میان چاره و ناچاری حیرانم می‌گذارند». (همان، ۵۲۶) و «و ابتدا به پوکی تن می‌کند». (رؤیایی، ۱۳۹۰:

۶۳۶)، و در مجموعه‌ی «اتودها»، آوردن «می‌چلاندم» به معنای فشار دادن: «می‌چلاندم در میان دست‌ها تا هیچ گردد». (همان،۲۲۶).

۳ – ۲ – ۳ - آشنایی‌زدایی از رهگذر آفرینش ترکیب‌های تازه

شاملو در بسیاری از مجموعه اشعار خود در خلق ترکیب‌های تازه مهارت دارد. خلق ترکیب‌ها و تعابیری که دارای پیام اجتماعی است، به همراه تتابع اضافات در اشعار او فراوان دیده می‌شود، مانند: هاویه‌ی وهن، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۶)، بندگکی، (همان، ۷۲۹)، بی‌امان تَرک، (همان، ۸۱۱) تلخای دوزخ، (همان، ۸۱۶)، رَغمارغم، (همان، ۸۳۵)، ماماچه‌ی پلیدک، (همان، ۹۷۶)، غلتاغلت، (همان، ۹۶۸)، پیش تَرک، (همان، ۹۸۰) بَرابَر نهاد، (همان، ۹۹۱) بَرابَرنهاد - چای‌خانه‌ی اُتراق، (همان، ۹۹۷)، گودنای خواب، (همان، ۶۰۸) آه‌واره، (همان)، گناه‌واژه، (همان، ۸۸۹)، گلودَر، (همان، ۹۴۳)، گاوگند - چاله‌دهان، (همان، ۶۵۵) و شرقا شرق شادیانه. (همان، ۱۰۴۲).

۳– ۲-۴- ترکیب‌های تصویری همراه با تتابع اضافات

تیماجِ سبزِ میرِ غضب، (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۲۵)، خونِ بی‌منطقِ قربانی، (همان، ۷۳۷)، منحنیِ تازیانه به نیش خط رنج، (همان،۷۴۶) غریوِ پیروزمندِ قحط، (همان)، باتلاقِ تقدیرِ بی‌ترّحم، (همان، ۸۰۵)، رطوبتِ چندش‌انگیزِ پلشتی، (همان، ۸۳۹) ، عفریتانِ آتشین گاوسر، (همان،۹۷۲)، ملغمه‌ی بی‌قانونِ مطلق‌های متنافی، (همان)، ارتفاعِ شَکوه‌ناکِ فروتنی، (همان، ۹۷۴)، رخنه‌ی تنگ‌چشمیِ حصارِ شرارت، (همان، ۹۷۵)، مَضیفِ مهربانِ گرسنه‌گی، (همان، ۹۸۹)، مجال باغ و دماغِ سبزه‌زار، (همان، ۹۹۳)، لَه‌لَه سوزانِ بادِ سام، لاه‌لاهِ بی‌امانِ سوزِ زمستانی، (همان، ۹۹۷)، دُمبِ سکوتِ سیاسنگیِ فضا، (همان، ۱۰۰۲)، درنگِ سنگینِ ساتورِ خونین. (همان، ۱۰۰۳).

ترکیب‌های تازه‌ای که رؤیایی خلق می‌کند، علاوه بر ابهام و پیچیدگی‌هایی که دارد، کمتر شاعری توانسته است به آن پایه از خیال و باریک‌اندیشی در شعر معاصر دست یابد، نظیر: لانه‌ی صدها صدا، (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۱۶)، صدای تندر خیس، (همان،۳۱۷)، خون زرد لحظه، (همان، ۳۱۸)، خیل آهوان فلزی، تپّه‌های بی‌خبر آب، (همان، ۳۲۰)، نظم بزرگ آزادی، (همان، ۳۲۲)، شاخک برهنه‌ی ماه، (همان،۳۳۲)، غلیان واژه‌های مقدّس، (همان،۳۳۳)، لهجه‌های مبهم گرداب، (همان)، میزهای مفرغی دریا، (همان، ۳۳۴) آب تنفّس تاریخ، (همان، ۳۴۷)، شکل بی‌قرار اندوه، (همان، ۳۴۸)، تجرید روشن تن، (همان، ۳۴۹)، آب‌های قهقهه، (همان، ۳۵۳)، صدای رشد وقت، (همان،۴۸۸) سن ساقه‌های زیبا، (رؤیایی،

۱۳۹۰: ۴۹۰)، افسانه‌ی هزار تکّه‌ی نگاه، (همان، ۵۰۷) ، کوهساری از کف سیاه، (همان، ۵۷۵)، سوغات مرگ ساده، (همان، ۶۰۰)، شیب سپید رسم انسانی، (همان،۶۰۷)، کوبه‌های سخت بدرقه، (همان، ۶۶۲)، سمت‌های خُشک تن (همان،۶۶۴) و طول ناتمام خود. (همان، ۶۷۱).

۳-۲-۵- آشنایی‌زدایی از رهگذر آغاز ناگهانی و پایان ناتمام در شعر

این شیوه از شگردهای فُرمالیستی در اشعار شاملو موردی ندارد و تنها در اشعار رؤیایی دیده می‌شود. رؤیایی از این آشنایی‌زدایی استفاده می‌کند تا از روش‌های سنّتی شعر فاصله بگیرد و باعث غافلگیری مخاطب شود. برای مثال در اشعار: «زیرا در آسمان/ شیرازه‌ی سفرنامه‌ام را/ از آفتاب دوختم» (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۴۰۰) و «زیرا من از بلندی‌های مناجات/ اُفتاده‌ام/ وقتی که صبح فاصله‌ی دست و پلک بود/ صحرا پُر از سپیده‌دم می‌شد». (همان،۴۰۱). شاعر حرف ربط «زیرا» را زمانی باید می‌آورد که جمله یا ؛ به عبارتی در ابتدای شعر می‌آمد و سپس با آوردن «زیرا» جواب آن را می‌داد، ولی می‌بینیم که چنین اتّفاقی نیفتاده است و به خاطر آشنایی‌زدایی و غافلگیر کردن مخاطب بلافاصله شعر را با «زیرا» شروع می‌کند.

و این شعر که با «امّا» شروع شده است: «امّا نه برای تو/ بسیار نشسته ماندم ای یار». (همان،۵۲۲)، «امّا» زمانی به کار می‌رود که جمله‌هایی قبل از آن آمده باشد و شاعر بخواهد در ادامه برای تأیید و یا دادن جواب، مطلبی را ارائه دهد، ولی شاعر، شعر خود را با آغازی ناگهانی با «امّا» شروع می‌کند.

همچنین پایان ناگهانی و شعر را به‌صورت تعلیق در آوردن مانند آغاز ناگهانی، از شیوه‌هایی است که شاعر فُرمالیست سعی دارد تا با به‌کارگیری آن، مخاطب را در حالتی غافلگیرانه قرار دهد، تا از این غافلگیری، لذّت را برای شنونده ایجاد کند، مانند شعر: «درختی با شاخه‌های دیوانه/ و برگ‌های پژواک/ بر تنه‌ی کوه/ اخلاق حمایت گُل در باغ». (رؤیایی،۱۳۹۰:۵۲۰). مخاطب، شعر را دنبال می‌کند و گوش به زنگ است که شعر در پایان به چه نتیجه‌ای خواهد رسید و چه پیام و یا موضوعی را برای مخاطب خود در نظر دارد، که یکباره شعر به شکل تعلیق درمی‌آید و ناتمام با گفتن «اخلاق حمایت گُل در باغ» که جمله و عبارتی نارساست، تمام می‌شود و مخاطب را در میانه‌ی راهِ دریافت شعر رها می‌سازد

و یا پایان این شعر: «آوار عاج بر سر دنیا / سرسام را غربال می‌کند/ گر یک نفس رها شود این بی‌صبر/ زندانیان عاج!». (همان، ۵۲۳)، که شاعر با آوردن «زندانیان عاج!»، مخاطب را سردرگُم رها می‌کند و او را از درک شعر محروم می‌سازد و البته دچار یک هیجان فُرمالیستی می‌کند که این خود می‌تواند برای مخاطب، لذّت‌بخش باشد.

و نمونه‌هایی دیگر که شعر، ناتمام پایان می‌پذیرد: «دست‌های تاریک/ دسته‌های گُل تاریک/ بیشه‌ی شبانه/ کوهساری از کف سیاه/ صدای ارّه/ (نور ماه)». (رؤیایی،۵۷۵:۱۳۹۰) و «چسبیده با منند در این سو/ در فرصت ستاره و تب یک شب/ شفّاف می‌شود/ فردایم از طلیعه‌ی چاقو!». (همان، ۶۵۹).

۳-۲-۶-آشنایی‌زدایی از رهگذر آفرینش تصاویر و ایماژهای تازه

تصاویر تازه در مجموعه‌های شاملو به ندرت دیده می‌شود و علّت آن را باید در صراحت‌های گفتار و تبعیّت از پیام‌های اجتماعی و سیاسی دانست که شاعر، حرف خود را بدون هرگونه تصویرپردازی و پنهان کردن در ایماژهای شاعرانه بازگو می‌کند، اما در چند مورد به تصاویر تازه و زیبایی برمی‌خوریم، مانند: «و باد دامان‌ات/ تُندبادی/ تا نظم کاغذین گُل بوته‌های خار/ بروبد». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۷). شاعر در این شعر با هنجارگریزی از تصویری تازه شروع کرده است. حرکت زنی که با شتاب می‌رود و بادی که از جابه‌جایی دامن او ایجاد می‌شود، گُل‌بوته‌های خار را که مانند کاغذ روی زمین، منظّم گسترده‌اند، با خود می‌روبد و می‌بَرد.

اما تصاویر و ایماژهای تازه موجود در اشعار رؤیایی و آشنایی‌زدایی‌های هنری و «شاعرانه» در آن آشکار است: «در شیب سپید آنجا/ وقتی که ورود نور را دریا کف می‌زد/ جایی دیگر/ تشنه‌ای از رودی سیلی می‌خورد/ و سُرخ می‌شد/ سیمای صخره از معانی درهم». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۶۱۵). ایماژ تازه‌ی وارد شدن نور و دست زدن دریا به خاطر این وارد شدن و همچنین در محلی دیگر، رود به دیگری سیلی می‌زند که مانع دیدن نباش و خلق تصویر زیبا و شاعرانه‌ی سُرخ شدن صورت صخره از خجالت و نفهمیدن معانی درهم و توجّه به این مهم که در اینجا «تشنه» سیلی می‌خورد، ولی شاعر با ترفندی هنرمندانه «سُرخ می‌شود» را بلافاصله می‌آورد که مخاطب احساس کند سیلی را صخره می‌خورد!

یا: «و واژه‌ها/ از بار عصرهای عسل سَر که می‌رسند/ بر بام می‌نشینند/ بر بام می‌نشینند/ لب‌های من/ وقتی لبان تو با می است». (همان، ۵۰۱)،تشبیه واژه به پرنده‌ای که بر بام می‌نشیند زیباست، هنگامی که از «بار» محل نوشیدن شراب برمی‌گردد، مست می‌شود و خود را به بام (اوج) می‌رساند. «عسل سَر که»، نوعی ترکیب برای ساخت الکل و فعل «می‌رسند» که می‌تواند ایهام هم داشته باشد. هم رسیدن به معنای «به مقصد رسیدن» و هم به معنای «قوام آمدن»، پُخته و کامل شدن شراب و تشبیه لب به پرنده هنگامی که معشوق مست می‌شود و لب‌هایش قرمز می‌گردد از می.

۳-۲-۷-آشنایی‌زدایی با گرایش به نثر و شکستن وزن عروضی

احمد شاملو جدا از اینکه دنبال فضای تازه‌ای در شعر است، وزن و قافیه را به شکل سنّتی می‌پذیرد،امّا در کاربُرد آن دقّت فراوانی دارد. وی با جابه‌جایی افعال و مکث‌های کوتاه تلاش دارد تا نثر را با زبانی فخیم و راسخ و گاه حماسی به شعر تبدیل کند: «چرا شب‌گیر می‌گرید؟/ من این را پُرسیده‌ام/ من این را می‌پُرسم/ عفونت‌ات از صبری‌ست/ که پیشه کرده‌ای/ به هاویه‌ی وهن./ تو ایوبی/ که از این پیش‌تر اگر/ به پای برخاسته بودی/ خضروارت/ به هر قدم/ سبزینه چمنی به خاک/ می‌گسترد/ و بادِ دامانت/ تندبادی/ تا نظمِ کاغذین گُل‌بوته‌های خار/ بروبد./ من این را گفته‌ام/ همیشه/ همیشه من این را می‌گویم». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۱۷-۷۱۶). در واقع این شعر، نثری است که با جابه‌جایی و تکرار افعال (پُرسیده‌ام، می‌پُرسم، گفته‌ام و می‌گویم) و بُردن قید «همیشه» به پایان جمله (من این را گفته‌ام همیشه) و گاه مکث‌ها (به هاویه‌ی وهن) که مکث شاعر است و ایجاد آهنگ و هارمونی با واژه‌ها و صامت و مصوّت‌ها (برخاسته، سبزینه و می‌گسترد) و ترفندهای دیگر به شعر تبدیل شده است.

یدالله رؤیایی نیز سعی دارد فضایی تازه در شعر ایجاد کند. وی وزن و قافیه را به شکل سنّتی نمی‌پذیرد، بلکه با جابه‌جایی افعال و مکث‌های کوتاه تلاش دارد تا آهنگ شعر را آن‌گونه که می‌خواهد هدایت کند و به این شیوه، دست به هنجارگریزی می‌زند و نثر را به شعر تبدیل می‌کند. برای نمونه شعر: «با این شتاب عمر چه باید کرد؟/ شب‌ها و روزهای خوش زندگی چو باد/ با لحظه‌های شاد/ همواره می‌گریزند تنها برای ما/ مانده است ته‌نشینی از روزهای تار/ با دُرد تلخ باده‌ی ناسازگار/ با دُرد تلخ باده‌ی ناسازگار/ در لحظه‌های درد/ جُز نوش ناگوار چه باید کرد؟». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۲۹۶-۲۹۷). در واقع نثری است که رؤیایی با نوع چینش و زیر هم چیدن واژه‌ها و ایجاد مکث‌ها و توقّف‌های شاعرانه، به‌ویژه حضور «با لحظه‌های شاد» که هارمونی خاص خود را دارد و آوردن «تنها برای ما» در ادامه‌ی نثر، همچنین تقدّم فعل که نثر را برجسته می‌کند . همچنین ایجاد موسیقی با تکرار «با دُرد تلخ باده‌ی ناسازگار» و قافیه کردن «باد» و «شاد»، نثر را به شعر تبدیل می‌کند.

۳-۲-۸- آشنایی‌زدایی از رهگذر واج‌آرایی

واج‌آرایی از آشنایی‌زدایی‌هایی است که شاعر با استفاده از نمایش تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها در شعر، موسیقی درونی و بیرونی شعر را افزایش می‌دهد و با این کار، به صورت شعر زیبایی می‌بخشد و معنا را از طریق صورت شعر به مخاطب منتقل می‌کند.

در اشعار شاملو، موسیقی نقش مهمی دارد و موارد بسیاری از آشنایی‌زدایی از طریق واج‌آرایی در اشعار او دیده می‌شود: «مرا/ تو/ بی‌سببی/ نیستی/ به‌راستی/ صلت کدام قصیده‌ای/ ای غزل؟/ ستاره‌بارانِ جوابِ کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچه‌ی تاریک؟». (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۲۲). «جهان را سراسر بنگر/ که به رختِ رخوتِ خوابِ خرابِ خود/ از خویش بیگانه است». (همان، ۸۱۴) و «سینِ هفتم/ سیب سُرخی‌ست/ حسرتا/ که مرا/ نصیب/ از این سُفره‌ی سنّت/ سروری نیست». (همان، ۸۲۰).

و آرایش واج‌ها که نمی‌توان ریتم و آهنگ آن‌ها را نادیده گرفت. مانند فراوانی صامت‌های «س، ص» که در اشعار شاملو، آرایش این صامت‌ها زیاد است: «به دسیسه سودایی در سر است». (همان، ۶۵۱). در این شعر، تکرار صامت‌های «س و ص» نه‌تنها ایجاد موسیقی می‌کند، بلکه در پیوند با معنای دسیسه و چیدن و توطئه و پچ‌پچ است که آهسته سخن گفتن را می‌طلبند و همین سین‌ها، این آهستگی و هیس را تداعی می‌کند. در واقع معنا در صورت تجلی یافته است.

از همه مهم‌تر تتابع اضافاتی که شاملو مدام در اشعار خود به کار می‌برد و باعث افزایش موسیقی شعر می‌شود: «هم از آن دست که عبورِ قطارِ عقیمِ اَسترانِ تو».(همان، ۸۳۰)، «غَلتِ بی‌کوکِ طبلِ رعد بر بستر تشنه‌ی خاک». (همان، ۱۰۰۲) و «چیزی به دُمبِ سکوتِ سیاسنگینِ فضا آویخت». (همان).

موسیقی شعر از رهگذر واج‌آرایی در اشعار یدالله رؤیایی مانند بسیاری از آشنایی‌زدایی‌های دیگر او نسبت به احمد شاملو، بسامد بسیار بالایی دارد. او توانسته است با تکرار صامت‌ها و گاه مصوّت‌ها، موسیقی شعر را افزایش دهد. مانند واج‌آرایی با صامت‌های «س، ش، خ» و مصوّت بلند «آ» در شعر: «و هر سپیده/ جامعه‌ی سبز کاج‌ها/ کاشفته از ستایش زنجیر است/ با خواب ریشه‌ها سرشار سروش‌ها/ خاک سیاه را/ غافل/ از حرکت شبانه می‌دارد». (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۳۵۹) و واج‌آرایی با مصوّت بلند «آ»: «در سرزمین تکرار/ سرشار/ از حقّ و اختیار». (همان،۳۷۱). همچنین واج‌آرایی با صامت‌ها و مصوّت‌ها در اشعار زیر: «از جمع آب‌ها/ جمعیّت فراری/ تصویری از فرار». (همان، ۳۷۴) و «و چاه می‌شوی/ و راه در انتها به چاه/ می‌اُفتد». (همان،۴۶۴).

۴- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، اشعار احمد شاملو به‌عنوان شاعر معناگرا و اشعار یدالله رؤیایی به‌عنوان شاعر صورت‌گرا بررسی شد و انواع هنجارگریزی‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها از قبیل: نوشتاری، صور خیال (معنایی)، واژگانی، سبکی، زمانی، نحوی، آوایی و دستوری، مطابق جدول زیر استخراج شد.

بررسی اشعار احمد شاملو به‌عنوان شاعر معناگرا و اشعار یدالله رؤیایی به‌عنوان شاعر صورت‌گرا

شاعر	احمد شاملو	یدالله رؤیایی
هنجارگریزی - نوشتاری	۸	۱۳
صور خیال (معنایی)	۱۶۸	۴۲۱
تشبیه	۲۶	۵۰
استعاره	۱۰	۵۵
متناقض‌نما (پارادوکس)	۱۱	۱۰
حس‌آمیزی	۷	۹
تشخیص و مجاز عقلی	۳۰	۱۳۷
ایهام	۳	۹
کنایه	۰	۳
ایماژ و تصاویر تازه	۵	۸
ترکیب‌های تازه به همراه تتابع اضافات	۷۶	۱۴۰
واژگانی	۱۹	۸
محاوره‌ای	۳۶	۳
سبکی	۶	۱
زمانی (باستان‌گرایی)	۳۳	۱۴
نحوی	۲۴	۶۰
به هم ریختن ارکان جمله	۶	۶
تقدّم فعل در آغاز مصراع	۳	۳۵
برجسته‌سازی با فعل	۲	۱۶
کاربرد فعل مفرد برای نهاد جمع	۰	۲
کاربرد «ب» بر سر افعال	۲	۱
ترکیب تازه‌ای از فعل	۱۱	۰

آوایی	۶	۳
دستوری	۸۰	۱۲۹
کاربرد قید به جای اسم	۰	۴
کاربرد فعل به جای اسم	۰	۱
کاربرد حرف ربط، ادات تشبیه و استفهام در جایگاه اسم	۰	۲
تغییر در حرف اضافه	۰	۱
کاربرد مصدر به جای اسم	۰	۰
کاربرد صفت به جای موصوف	۰	۰
کاربرد مصدر رها کردن به جای جدا کردن	۰	۰
کاربرد اسم معنا به جای اسم	۰	۰
کاربرد صفت تازه	۸۰	۱۲۱

جدول بالا نشان می‌دهد که:

هنجارگریزی از رهگذر صور خیال در مجموعه اشعار شاملو، بسامد پایینی دارد. این بسامد پایین و گاه نبودن برخی از صور خیال مانند کنایه به این دلیل است که شاملو حرفش را صریح می‌زند و به دلیل داشتن این صراحت، نیازی به پوشیده سخن گفتن و استفاده‌ی بیش از اندازه از آرایه‌های ادبی ندارد و اگر به صورت شعر می‌پردازد، برای بیان آشکار پیام است. هنجارگریزی از رهگذر صور خیال در اشعار رؤیایی، چه از لحاظ کاربُرد و بسامد صور خیال و چه از لحاظ زبان، تکنیک، تصویر و ایماژهایی که در آثار وی وجود دارد، ویژگی‌های هنری بالایی دارد.

شاملو در حوزه‌ی دستور زبان، هنجارگریزی چندانی ندارد. در مجموعه‌های او می‌توان به ساخت صفت‌های تازه اشاره کرد. اما رؤیایی در هنجارگریزی دستوری، تلاش‌هایی دارد، مانند: به هم ریختن ارکان جمله؛ کاربُرد قید به جای اسم؛ کاربُرد فعل به جای اسم؛ کاربُرد حرف ربط، ادات تشبیه و استفهام؛ ایجاد تغییر در حروف اضافه و ساخت صفت‌های تازه.

بیشترین تصرّفات نحوی در اشعار شاملو، خلق «ترکیب تازه‌ای از فعل» است. بعد از آن، «به هم ریختن ارکان جمله، برجسته‌سازی با فعل و کاربُرد «ب» بر سر افعال است. یدالله رؤیایی از لحاظ هنجارگریزی

نحوی، بیشترین بسامد را در «تقدّم فعل در آغاز مصراع» دارد. پس از آن، «برجسته‌سازی با فعل» است. رؤیایی در استفاده از «کاربُرد «ب» بر سر افعال» و «کاربُرد فعل مفرد برای نهاد جمع»، بسامد زیادی ندارد.

هنجارگریزی زمانی در اشعار احمد شاملو، نسبت به اشعار یدالله رؤیایی به‌مراتب بسامد بیشتری دارد. شاملو به دلیل مهارتی که در ساخت و آفرینش کلمات و ترکیب‌های تازه در چارچوب پیام دارد، تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد که واژه‌ها از لحاظ معنا و پیام، مطلوب ادا شوند. یدالله رؤیایی در آوردن واژه‌های محاوره در شعر، رغبت چندانی نشان نمی‌دهد، اما در اشعار احمد شاملو، وجود این واژه‌ها، جدّی و مستمر است. رؤیایی در اشعار خود از هنجارگریزی سبکی مانند محاوره‌ای، استفاده‌ای ندارد.

شاملو، جدا از اینکه دنبال فضای تازه‌ای در شعر است، وزن و قافیه را برخلاف یدالله رؤیایی به شکل سنّتی آن می‌پذیرد، امّا در کاربُرد آن، دقّت فراوانی دارد. وی با جابه‌جایی افعال و مکث‌های کوتاه، تلاش دارد تا نثر را با زبانی فخیم و راسخ و گاه حماسی به شعر تبدیل کند. اما رؤیایی سعی دارد فضایی تازه را در شعر ایجاد کند. رؤیایی، وزن و قافیه را به شیوه‌ی سنّتی برخلاف شاملو نمی‌پذیرد. رؤیایی با جابه‌جایی افعال و مکث‌های کوتاه تلاش دارد تا آهنگ شعر را آن‌گونه که اراده می‌کند، تغییر دهد و برای رسیدن به این هنجارگریزی، نثر را به شعر تبدیل کند.

در اشعار شاملو، موسیقی نقش مهمی دارد. از همه مهم‌تر، تتابع اضافاتی که مدام در اشعارش به کار می‌برد و باعث افزایش موسیقی شعر می‌شود. همچنین آرایش واج‌ها که هرچند مانند اشعار یدالله رؤیایی، بسامد بالایی ندارد، نمی‌توان آهنگ آن‌ها را نادیده گرفت.؛ مانند فراوانی صامت‌های «س، ص» که در اشعار شاملو، آرایش این صامت‌ها، زیاد به چشم می‌خورد.

با مطالعه‌ی دقیق در اشعار شاعر معناگرا، مانند احمد شاملو و شاعران صورت‌گرا، مانند یدالله رؤیایی به این نتیجه می‌رسیم که شاملو با توجّه به نفوذ اندیشه و ایدئولوژی خود، نگاه ویژه‌ای به پیام یا معنای شعر و مفاهیمی نظیر آزادی و ارزش‌های اجتماعی، برابری و عدالت دارد. در حالی که شاعران صورت‌گرا، در بند این مفاهیم تا این حد نیستند و بیشتر به دنبال خلق اثر ادبی هستند. شاملو با بینش شاعرانه و تصویرپردازی، زبان شیوا و روان خود را به کار می‌گیرد تا پیام را به مخاطب انتقال دهد و با ترکیب صورت و پیام، لذّت خواننده را دوچندان می‌کند. هنر شاملو این است که قواعد عادّی و دیکته‌شده‌ی زبان معیار را می‌شکند. او از شاعران صاحب‌نظر معاصر است که شعر را با توجّه به مفاهیمی که آورده است، مبتنی بر معنا (پیام) می‌داند و هرچند در بسیاری از اشعار خود دست به هنجارگریزی فُرمالیستی

می‌زند، در نقطه‌ی مقابل جُنبش ادبی فُرمالیسم - که امروزه نظریّه‌های پیروان آن، ادبیّات جهان را فراگرفته است - قرار دارد. شاملو ضمن توجّه به پیام، از ارزش‌های زیباشناختی نیز دور نبوده است. او دارای دکلماسیون قوی و صدایی بلند برای بیان شعر و مطرح کردن مفاهیم اجتماعی است. در ادبیّات هم چهره‌ای هنجارگریز معنایی است. کار شاملو، گذر از ادبیّات قدیم به ادبیّات جدید با ساز وکار مفاهیم و پیام است.

گاهی شاملو در قواعد زبان هنجار، تغییراتی وارد کرده است که باعث برجسته‌سازی زبان می‌شود. شاملو با استفاده از دامنه‌ی لغات و تسلّط بر ادبیّات کلاسیک، ترکیب‌ها و واژه‌های بسیار تازه‌ای خلق کرده است.

یدالله رؤیایی به‌عنوان نماینده‌ی شاعران صورتگرا، در تمام زمینه‌های هنجارگریزی و برجسته‌سازی زبان، بسیار متراکم و پُرحجم‌تر از شاملو عمل کرده است. او به‌عنوان یکی از چهره‌های تأثیرگذار ادبیّات ایران و بنیان‌گذار شعر حجم، که تأکیدش بر تجرید و فراواقعیّت است، از ترفندهای هنجارگریزی، فراوان استفاده کرده است. از ویژگی‌های بارز اشعار رؤیایی، جدایی از میراث شعر سنّتی و پیروی از شعر مُدرن غرب است. این شاعر در پیروی از فُرمالیست‌ها، معتقد به نظریّه‌ی هنر برای هنر است. او با گُریز از وزن و گرایش به نثر، شکل متفاوتی از شعر ارائه می‌دهد. زاویه‌دید وی، بسیار نو و خلّاقانه است و با قدرت ادبی و ابتکار، ترکیباتی را خلق کرده که در زیبایی آثارش، تأثیر فراوان داشته است. سبک زندگی رؤیایی و ارتباط با فرهنگ غرب باعث شده است که با اصطلاحات و لغات مُدرن سروکار داشته باشد.

منابع

- ایگلتون، تری (۱۳۶۱) «**پیش درآمدی بر نظریّه‌ی ادبی**». ترجمه‌ی عباس مخبر.چاپ اوّل. تهران: مرکز.
- پرهیزگاری، سعید (۱۳۹۲) ««سنگ بر دوش: تحلیلی بر آشنایی‌زدایی در شعر احمد شاملو». چاپ اوّل. تهران: انتشارات کوله پُشتی.
- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸) «ساختار زبان شعر امروز». چاپ اوّل. تهران: فردوس.
- علوی مقدّم، مهیار (۱۳۸۱) «نظری های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی) با گذری بر کاربرد این نظریّه ها در زبان و ادب فارسی. چاپ دوم. تهران: سمت.

- بختیاریان، مریم (۱۳۹۳) «فُرمالیسم از نگاه کلایو بل و نیکلاس لومان». **نشریّه‌ی هنرهای زیبا - هنرهای تجسّمی**. دوره‌ی ۱۹. ش۳. پاییز ۱۳۹۳. ۱۸ — ۱۳ .
- پاینده، حسین (۱۳۸۲) «**گفتمان نقد** (مقالاتی در نقد ادبی). چاپ اوّل. تهران: روزگار.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)« **سفر در مه**». تأمّلی در شعر شاملو. تهران: نگاه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵)« **نظریّه‌ی ادبیّات**، متن‌هایی از فُرمالیست‌های روس» گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف. ترجمه‌ی فارسی: عاطفه طاهایی. چاپ اوّل. تهران: اختران.
- جُرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸)«**دلائل الاعجاز فی القرآن**» ترجمه و تحشیه سیّد محمّد رادمنش. مشهد: مؤسّسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس آستان قدس رضوی.
- جمالی، مریم (۱۳۹۴) «مقدّمه‌ای بر مفهوم فُرم و فُرمالیسم در هنر مدرن». **جستارهای فلسفی**. ش۲۸. پاییز و زمستان ۱۳۹۴. ۳۳ — ۵ .
- جهاندیده کودهی، سینا (۱۳۹۱) «پدیدارشناسی و سنخ‌شناسی مخالف‌خوانی‌های احمد شاملو». **فصل‌نامه‌ی علمی - پژوهشی نقد ادبی**. س۵. ش۱۹. پاییز ۱۳۹۱. ۱۳۴ — ۱۰۳.
- خائفی،عبّاس— نورپیشه،محسن(۱۳۸۳)**آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی**. فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی. ش۵. پاییز۱۳۸۳. ص۷۴- ۵۵.
- خندان،تاج الدین و فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۳) «هنجارگریزی در شعر شاملو». نشریه ی علمی — پژوهشی زیبایی شناسی ادبی. دوره ی ۵. ش ۲۱. پیاپی ۲۱. ۱۸۶- ۱۵۱.
- رحیمی‌نژاد، کاظم (۱۳۹۸)، «تحلیل نسبت شعر و نظریّه در آثار یدالله رؤیایی»، **فصل‌نامه‌ی علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی** (دهخدا)، دوره‌ی ۱۱، ش۴۱، پاییز ۱۳۹۸. ۲۱۲ — ۱۹۱ .رضایی هفتادر، غلام‌عباس و دیگران (۱۳۹۲)، «آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر»، **ادب عربی**، س۵، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲. ۸۸ — ۶۹ .
- روحانی، مسعود و محمّد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۴)، «بررسی آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی دستوری در شعر منوچهر آتشی»، **فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی و بلاغی**، س۳، ش۱۰، بهار ۱۳۹۴ . ۴۴ — ۲۳ .
- رؤیایی، یدالله (۱۳۹۰)، **مجموعه‌اشعار**، چاپ دوم، تهران: نگاه.

- ساداتی، سیّد شهاب‌الدین و بهاره سقّازاده (۱۳۸۷)، «شهری چون بهشت از نگاهی دیگر، نقد و بررسّی کتاب «شهری چون بهشت» سیمین دانشور از دیدگاه فُرمالیستی»، **کتاب ماه ادبیّات**، ش ۱۳ (۱۲۷)، اردیبهشت ۱۳۸۷. ۷۱ – ۶۶ .
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴)« **راهنمای نظریّه‌ی ادبی معاصر**». ترجمه‌ی عبّاس مخبر. چاپ سوم. تهران: طرح نو.
- سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۷)« **مکتب‌های ادبی**» ج ۲. چاپ یازدهم. تهران: نگاه.
- شاملو، احمد (۱۳۹۱)« **مجموعه آثار دفتر یکم:** شعرها (۱۳۲۳-۱۳۷۸)». چاپ دهم. تهران: نگاه.
- شریفی ولدانی، غلامحسین و بهنام رستمی جونقانی (۱۳۹۵). «فُرمالیسم و شعر اندیشه‌محور از منظر آثار و دیدگاه طاهره صفّارزاده». **فنون ادبی** (علمی - پژوهشی)، س۸، ش۱ (۱۴)، بهار ۱۳۸۸. ۱۴۸ – ۱۳۳.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۶)« **رستاخیز کلمات** (درس گفتارهایی درباره‌ی نظریّه‌ی ادبی صورت گرایان روس». چاپ چهارم. تهران: سخن.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۸) «جریان شعر حجم»، **نشریّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان** (دوره‌ی جدید) ش ۲۵ (پیاپی۲۲)، بهار ۱۳۸۸. : ۹۱ – ۷۳.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۰)« **از زبان‌شناسی به ادبیّات**». تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- محبّتی، مهدی (۱۳۹۰)« **از معنا تا صورت**». چاپ دوم. تهران: سخن.
- محمّدی، محمّدحسین (۱۳۸۱). «آشنایی‌زدایی در غزلیات شمس»، ضمیمه‌ی **مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی**. دانشگاه تهران. زمستان ۱۳۸۰، بهار ۱۳۸۱. ۲۲۱ – ۲۱۱ .
- مرادی، مریم (۱۳۸۹) «واژه‌ها را باید شُست: بررسی آشنایی‌زدایی در اشعار سهراب سپهری». **فصل‌نامه‌ی تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی**. ش۵. زمستان ۱۳۸۹. : ۹۳ – ۶۹.
- مهدوی، معصومه و خادمی کولایی، مهدی (۱۳۹۵) «تحلیل و بررسی چند نماد در اشعار احمد شاملو و یدالله رؤیایی». انتشار کنگره ی بین المللی زبان و ادبیّات مشهد. نوع سند کنفرانسی. زبان فارسی. شناسنامه ی ملی سند علمی: LPMCONF01-0982

- نظری چروده، احمدرضا و معصومه نظری چروده (۱۳۹۸) «بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فُرمالیسم روسی». **شفای دل، دوفصل‌نامه‌ی علمی - تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی**. س۲.ش۳.بهار و تابستان ۱۳۹۸. : ۱۸۰ — ۱۴۳.
- نیوتن، ک. م. (۱۳۷۸). «فُرمالیسم روس و ساختارگرایی پراگ». ترجمه‌ی شهناز محمّدی. **نشریّه‌ی بایا**. ش ۴ و ۵. تیر و مرداد ۱۳۷۸. ۷۸-۷۶.
- یخدان‌ساز، نازیلا و ناصر علیزاده خیّاط (۱۳۹۳) «کاربست اشکال هنجارگریزی در اشعار احمد شاملو». **ادبیّات پارسی معاصر**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. س۴. ش۱. بهار ۱۳۹۳. ۱۳۸ — ۱۲۱.

Semantic Formalism and Counter-reading (Case Studies: Ahmad Shamlou's and Yadollah Royaee's Poetry)

Amir Asadian[1]
Morteza Razzaghpour[2]

DOI: 10.22080/RJLS.2023.23900.1334

Abstract

Formalism is one of the influential literary schools that rose to prominence in the beginning of the 20th century with Shklovsky's writings. It emphasized the necessity of scientific analysis of artistic and literary works through highlighting the disadvantages of traditional and symbolic criticisms that were prevalent. In this article, authors intend to examine the formalistic manifestations of Ahmad Shamlou's and Yadollah Royaee's poems and provide examples of symbols and signs of the poets' counter-readings in the poem. The findings of this descriptive-analytical research reveal that the artistic beauty of Ahmad Shamlou's and Yadollah Royaee's poetry owes a lot to deviations in their poems. By looking carefully at the poems of these two poets, we can conclude that he strongly believes in the element of beauty and uses all his artistic efforts to draw attention to the concept and meaning and deliver the message to his audience without ignoring the realm of aesthetics.

Keywords: Semantic formalism, Message, Meaning, Ahmad Shamlou, Counter-reading, Symbol.

Extended abstract:

Introduction

The purpose of this research is to examine the formalistic manifestations of Ahmad Shamlou's poems and provide examples of symbols and signs of the poet's counter-readings in the poem. Of course, it should be noted that works of art have a lot of room for attention and investigation, and it is not possible to call a poet or an artist meaningful and social and another poet a formalist or secluded from the society.

Research Methodology

This research is descriptive-analytical and is based on library resources.

Research Findings

Ahmed Shamlou introduces artistic beauty into his poems by using deviations that are intentionally inserted into his poetry. What can be concluded is that the poet includes meaning and concept, while the manifestations of formalist poetry can also be clearly seen in his poems.

[1] PhD student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch, Hamedan, Iran.
[2] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch, Hamedan, Iran. Corresponding author: mortezarazagh83@gmail.com

However, Shamlou points out: "I do not believe in a category called aesthetics at all." Nonetheless, by looking carefully at his poems, we come to the conclusion that he strongly believes in the element of beauty and uses all his artistic efforts to pay attention to the concept and meaning and deliver the message to his audience without ignoring the realm of aesthetics.

Conclusion

Meaning is the main content of an artwork. In other words, it is the gist, the message, and the thought that the poet tries to give life to. This meaning is embellished within the form and the structure of the literary work to refresh interpretation and make it appear new and pristine to the audience. Meaning is the common concept in everyone's mind and in the realm of literature. In fact, the reader's reaction to the text is a proof of the existence of meaning in it. It is not possible to separate form from the meaning, and this article pursues no such goal. What is important and reliable is that meaning is born from the heart of the form and is permanent; therefore, while respecting the status of form and structure, what we are considering is meaning, i.e. the message.

Funding

There is no funding

Conflict of Interest

None.

Acknowledgments

Authors consider it necessary to express their gratitude to the educational and research officials of the Faculty of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch.

References

-Moradi, M. (2010) words should be washed "an examination of defamiliarization in Sohrab Sepehri's poems. Journal of Persian language and literature, 5(3), 1-16.

-Shsrifi Veldani, G., Rostami Juneghni, B. (2016). Formalism and meaning-oriented poetry from the point of view of the Saffarzade and her work. Literary Arts, 8(1), 133-148.

-Yahyavi TAJabadi, S., Shahverdiani, N. (2019). A comparative study of axial themes in Ahmad Shâmlu and Charles Baudelaire’s Poetries. Research in Contemporary World Literature, 24(1), 167-192.

-Yakhdansaz, N., Alizadeh Khayyat, N. (2014). Application of Deviation Forms in Ahmad Shamloo's Poems. Contemporary Persian Literature, 4(1), 121-128.