مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۸ ـ شماره ۱۵ ـ بهار و تابستان ۹۶
صفحات ۷ تا ۴۰

تحلیل آشنایی‌زدایی در شعر «با چشم‌ها»ی احمد شاملو

فریده آفرین*/ معصومه شکوری ثانی**/ محبوبه زارع**

چکیده

مقاله حاضر می‌کوشد به‌نقد فرمالیستی شعر با «چشم‌ها»ی احمد شاملو بپردازد. بدین منظور این تحلیل بر مهم‌ترین مؤلفه نقد فرمالیستی یعنی «آشنایی‌زدایی» متمرکز است و هدف آن آشکار کردن تمهیدات و صناعات به‌کاررفته در این شعر و بررسی چرایی و چگونگی ایجاد حس و لذت زیباشناختی است. شعر «با چشم‌ها» بی‌اطلاع از زمینه و زمانه اجتماعی مرتبط، لذت‌بخش و احترام‌برانگیز است. در این میان، رویکرد فرمالیستی ابزاری برای خوانش دقیق این شعر فراهم می‌آورد و مخاطب را با تمهیدات و صناعات اثر آشنا می‌کند. در نهایت آشنایی‌زدایی به‌مثابه ابزار این روش، ارتباط اجزا، ،موسیقی واژگان، لحن و معنا، تنش‌ها و نحو را با شعر یعنی جسمانیت کلمات به‌هم‌پیوسته روی کاغذ بر مخاطب آشکار می‌کند. جای‌گشتِ فرم‌ها، واژگان و مفاهیم و معانی و موسیقی آشنا با تأکید انواع گریز با نوع عادت‌شکن آن توضیح می‌دهد و از ادراک عادت‌زده مخاطب غبارروبی می‌کند. رویکرد تحلیلی- توصیفی شعر با «چشم‌ها»، نشان می‌دهد که شاملو برای نمونه با کاربرد ترکیب‌های آرکائیک در «از کیستان نرفته»، ابهام در نسبت دادن صفت به مضاف یا مضاف الیه در «دریچه خورشید چارطاق»، واج‌آرایی در «من درد در رگانم حسرت در استخوانم» و نیز هنجارگریزی تصویری در تکرار عمودی و سه‌ضربی «قطره، قطره، قطره» و... چگونه به انواع هنجارگریزی برای خلق شعرش توسل جسته است. تحلیل هنجارگریزی‌ها نشان می‌دهد «با چشم‌ها» ذهن، زبان، اندیشه و ادراک مخاطب را در سه سطح زبان، مفاهیم و اشکال ادبی به بازی می‌گیرد و همین پررنگ‌ترین دلیل حضور آن در ذهن و روان مخاطب است.

کلیدواژه: *فرمالیسم، هنجارگریزی، شاملو، آشنایی‌زدایی، ادراک.*

---

*استادیار پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) f.afarin@semnan.ac.ir
**دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه سمنان
تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۰۹/۱۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۴/۲۸

۱. مقدمه

شعر، خیال‌آمیز کردن زبان است. این عمل می‌تواند رویدادی باشد که در سطح زبان یا در ژرفای آن رخ دهد. چنین واکنشی در سطح زبان، بیشتر با نوع به‌کارگیری واژه به شکل مستقل در شعر مواجه است و این عمل در آشنایی‌زدایی زبان شعر دخالت دارد. گفتنی است، آنچه را به پیدایش شعر و دمیدن روح دوباره در کلمات مرده زبان روزمره منجر می‌شود، باید در تغییراتی جست‌وجو کرد که در زبان معیار رخ داده است. آشنایی‌زدایی، برون‌رفت از عادت‌هاست و وظیفه شاعر، زدودن غبار این عادت‌ها از صورت زبان است؛ خلق زبانی که مهم‌ترین هدفش، برجسته‌سازی یعنی همان زبان شعر است. ادیب برای تحقق ادبیّت در متن از ابزارهای زبانی بهره می‌جوید.

شفیعی‌کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گوینده شعر، با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی تمایز احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد؛ عللی شناخته‌شده و ناشناخته. اتفاقاً شعر ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول در تمام ساحات، قابل‌تحلیل نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳). خواننده با خواندن متن گسترش‌یابنده، منِ خود را گسترش می‌دهد؛ یعنی میان گسترش شعر با گسترش من، در سوی فردیت، پیوندی مستقیم وجود دارد و متن گسترش‌یابنده در شکل‌گیری فردیّت، نقش دارد. (فلکی، ۱۳۸۰: ۳۷).

احمد شاملو (ا. بامداد) شاعری است که تمهیدات ادبی را در اشعارش به کار برده و بدین طریق بر ادبیت کلام خویش افزوده است. او آشنایی‌زدایی می‌کند تا مخاطب را به لذت از فضای شعرش دعوت کند. منتقدان و صاحب‌نظران از دیدگاه‌های ویژه‌ای دربارهٔ شعر شاملو قلم زده‌اند که این نقد و نظرها هریک ویژگی‌های خاص خود را دارد. تشخیص عوامل تمایزدهنده میان زبان شعری و زبان روزمره در شعر، بر عهدهٔ نقد است، نقد دریچه‌ای است به‌سوی آگاهی که آثار ادبی را به شیوه‌ای روشمند، مطالعه، تفسیر، تحلیل و ارزیابی می‌کند و با بررسی موشکافانه، به افزایش میزان

شناخت و لذت مخاطب از اثر ادبی منجر می‌شود.[1] این پژوهش قصد دارد به بررسی انواع شگردهای گریز از هنجارهای زبانی در شعر «با چشم‌ها» از مجموعه شعری «مرثیه‌های خاک» بپردازد. برای رسیدن به این منظور، ابتدا به مبانی نظری فرمالیسم سپس به تحلیل شعر «با چشم‌ها»ی شاملو خواهیم پرداخت. برای این کار از روش جفری لیچ استفاده می‌کنیم که بر اساس مؤلفه‌های آشنایی‌زدایی در سطح زبان مانند تحلیل گریز از عادت‌های واژگانی، زمانی، سبکی، موسیقایی، کلامی (آرزو)، نحوی و معنایی است. همچنین به تنش‌های موجود در شعر می‌پردازیم تا هنجارگریزی‌ها و سرپیچی‌های این شعر را از زبان روزمره برجسته کنیم.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

ازآنجاکه شاملو شاعر شناخته‌شده‌ای است و فرمالیسم یکی از گرایش‌های بسیار تأثیرگذار این قرن به شمار می‌آید، در هر دو قسمت به‌طور جداگانه پژوهش‌های بسیاری وجود دارد که برای جلوگیری از اطناب کلام به ذکر آن‌ها نمی‌پردازیم؛ اما مقاله‌ای با عنوان «کاربست اشکال هنجارگریزی در اشعار شاملو» نوشته ناصر علیرضا خیاط و نازیلا یخدانسار در بهار ۱۳۹۳ در نشریه ادبیات پارسی معاصر شماره یک چاپ شده است. تفاوت پژوهش حاضر با این مقاله، انتخاب مورد مطالعه است. درحالی‌که مطالعه شعر «با چشم‌ها» هدف ما بوده، در مقاله کاربست اشکال ادبی دیگری از اشعار شاملو نیز بررسی شده است.

۱-۳. مبانی نظری

فرمالیسم بانفوذترین جنبش قرن بیستم در زمینهٔ نقد است. نظریهٔ فرمال با این دیدگاه قوّت گرفت که فرم به آنچه می‌بینیم چارچوب و معنا می‌دهد. در سال ۱۹۱۵م رومن یاکوبسن انجمن زبان‌شناسی مسکو را بنیاد نهاد. در سال ۱۹۱۶م نیز در پترزبورگ، انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه یا ادبی (اپویاز) به رهبری ویکتور

۱- درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی، ۹۲-۲۸

شکلوفسکی[1] پایه‌گذاری شد. علاوه بر او، یوری تینانوف[2]، بوریس آیخن باوم[3] و بوریس توماشفسکی[4] نیز به این انجمن تعلق داشتند. منشأ نظریات اعضای این حلقه‌ها در آثار پژوهشگران روسی مانند پوتبنیا و وزلوفسکی[5] و در نظریاتی راجع به زبان، ادبیات و فرهنگ نهفته بود. این دو حلقه برای مخالفت با واقع‌گرایی و تأکید بر «واژه خودبسنده» با جنبش شعر فوتوریستی پیوند داشتند. نخستین مراحل فرمالیسم در رساله رستاخیز واژه از ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۴م شکل گرفت و فرازوفرودهای آن تا سال ۱۹۲۹ م به طول انجامید و سرانجام با اجبار استالینیسم از بین رفت.

گفتنی است دو مرحله برای فرمالیسم وجود دارد: در وهلهٔ اول نوعی دیدگاه مکانیستی به فرآیند ادبی مشاهده می‌شود و موضوع محوری، تمایز زبان شاعرانه و روزمره است؛ در مرحله دوم نیز در پی تدوین علم ادبیات بودند. در ادامه، فرمالیست‌های آمریکایی ادبیات را صورت‌بندی هنری معنا می‌دانستند و در حقیقت راه ارتباط فرمالیسم را بر معناشناسی و نشانه‌شناسی هموار کردند. درنهایت، این انتقاد به فرمالیسم وارد شد که آن را غیرتاریخی و ماشین‌وار دانستند. تینیانوف با طرح ساختار پویا و بعد یاکوبسن در راستای نظر فردینان دو سوسور مبنی بر مطالعه درزمانی و هم‌زمانی زبان سعی کردند با طرح هم‌زمانی پویا این انتقاد را رفع کنند. در اواخر دورهٔ فرمالیسم روسی در مکتب باختین که از میخاییل باختین، پاول مدویدف و والنتین وولوشینوف تشکیل‌شده بود، مارکسیسم و فرمالیسم درهم‌آمیخته شدند. ساخت‌گرایی در ادبیات به‌نوعی ادامه فرمالیسم است حتی نشانه‌شناسی و ظهور آن در دهه ۱۹۶۰م نیز ادامه بررسی فرمالیستی اثر است.

۱-۴. تدوین علم ادبیات با تکیه به روش

اساس شیوهٔ فرمالیستی بر استقلال اثر و متن است. ازآنجاکه فرم از درون‌متن یا شعر نشأت می‌گیرد، لاجرم برای نقد آن نیز باید فقط خود متن یا شعر را محک زد و

1-Victor Shkolovsky
2-Yuri Tinanov
3 -Boris Aichan Baum
4 -Boris Tomashevsky
5-Potbenia and Vazlovsky

به منطق درونی‌اش توسل کرد؛ بنابراین در نقد فرمالیستی، منتقد تبیین می‌کند که شاعر یا نویسنده حرف خود را چگونه بیان کرده است نه اینکه چه گفته است. توجه به استقلال متن، منتقدان امروز را به این باور رسانده که به‌جای پرداختن به مؤلفه‌های برون‌متنی و حاشیه‌ای، بیشتر به تشریح و تحلیل عناصر هستی‌دهنده متن و به آنچه آن را به‌مثابه یک اثر هنری می‌شناساند، یعنی عملی مبتنی بر روشنگری بپردازند.

با این تأکید بر خود اثر، فرمالیست‌ها در پی کشف جوهر ادبی در متون بودند و با خواندن دقیق[1] می‌خواستند به این مهم دست یابند. آن‌ها به روش دل‌بستگی بسیاری داشتند و در پی دست‌یابی به مبنایی علمی برای ادبیات بودند. به گفته آیخن باوم «روش فرمال حاصل تلاش‌هایی است که برای خلق یک علم مستقل و انضمامی صورت گرفته است» (باوم، ۱۳۸۵: ۳۱). برای رسیدن به این منظور، مسائل کلی جامعه‌شناختی، زمینه‌های اقتصادی، پژوهش‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای را ره کردند و معتقد بودند محتوا، فقط زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی ایجاد می‌کند. آن‌ها تلاش می‌کردند تا نشان دهند تمهیدات ادبی چگونه نتایج زیباشناختی ایجاد می‌کند.

فرمالیست‌ها معتقد بودند ادبیات علم است. آیخن باوم می‌گفت: «علم ادبیات باید یک علم ویژه، ناوابسته و دارای مسائل شخصی خودش باشد» (همان، ۲۳۶). فرمالیسم در مراحل بعدی کار خود قوانین عام را کشف کرد و معتقد بود «هرچه عام‌تر، بهتر» اعتقاد به اصول عام، آنان را به سمت اختراع علمی به نام ادبیات به شکل مجموعه‌ای از رویدادها رهنمون کرد. رومن یاکوبسن علم ادبیات را بوطیقا نامید؛ علمی که بررسی خود ادبیات و بحث‌های مربوط به آن را در برمی‌گرفت و کانون توجهش خود پیام بود نه فرستنده و مخاطب.

۱-۵. زبان شاعرانه در تقابل با زبان روزمره معیار

فرمالیست‌های روس در تمایز بین زبان شعر و روزمره از اندیشه نمادگرا و مدرنیست فرانسوی پیروی کردند. بین این دو زبان تفاوت‌های اساسی وجود داشت. «زبان شاعرانه، آگاهانه آفریده می‌شود تا ادراک را از خودکاری آزاد کند.»

1-close reading

(شکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۰۲)، در این زبان به‌جای توجه به کارکرد عملی زبان به بافت آن توجه می‌شود. زبان ادبی ویژگی‌هایی دارد که زبان روزمره ندارد. ادبیّت[1]، آشنایی‌زدایی[2] و آشکارکردن تمهید از عواملی است که زبان روزمره را به زبان ادبی تبدیل می‌کند؛ بنابراین چیزی که ادبیات را از زبان روزمره جدا می‌کند، فقط کیفیت برساخته آن است. یاکوبسن، از نظریه‌پردازان فرمالیست و مکتب پراگ، درباره زبان شاعرانه می‌گوید: «شعر تغییر فرم آگاهانه زبان معمولی و تعرّضی سازمان‌یافته به سمت زبان روزمره است » (Elrich, 1965: 214) بنابراین کار زبانِ شعر، جلب‌توجه به خود زبان و واژگان آن و دوری گزیدن یا فاصله گرفتن از زبان روزمره است.

یاکوبسن می‌گوید موضوع علم ادبی ادبیات نیست، بلکه ادبیت است؛ یعنی آنچه از اثری معلوم، اثری ادبی می‌سازد (آیخن باوم، ۱۳۸۵: ۳۸). دسته‌ای از ویژگی‌های صوری و زبانی که آثار ادبی را از دیگر انواع سخن تمایز می‌کند، ادبیت نامیده می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر «فرمالیست‌ها ادبیت را در کاربرد ویژه زبان جا دادند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۷). آن‌ها در مرحله اول یک قطعه شعر را در حکم کلیت صناعات و تمهیدات آن می‌دیدند. در یک اثر ادبی، هر جزء نقش و وظیفه‌ای را در نظام اثر ایفا می‌کند و از این طریق یک ساختار هماهنگ را در ارتباط با دیگر اجزاء به وجود می‌آورد؛ به همین دلیل همه تمهیدات یک شعر از قبیل صور خیال، وزن عروضی، قافیه و ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، صنایع مختلف بدیعی و... جزء فرم محسوب می‌شوند.(شایگان فر، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۴). روش فرمالیست‌ها در نقد شعر، تحلیلی است و نه توصیفی و این همان نکته‌ای است که در پرداختن آن‌ها به فرم اهمیت دارد (پاینده، ۱۳۶۹: ۲۹). فرم از نظر فرمالیست‌های روس، مجموعه مناسباتی است که میان عناصر و نشانه‌های اثر وجود دارد و در این مفهوم، تمام جنبه‌های اثر را به همراه محتوا در برمی‌گیرد؛ بنابراین فرم و محتوا در تقابل با هم هستند و جدای از هم نیستند، بلکه به هم تنیده‌اند. «معنا و فرم در شعر چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد.

1-literaryness
2-defamiliarization

پس فرم و محتوا دو روی یک سکه‌اند» (پاینده، ۱۳۸: ۱۹۹). درواقع آنچه پیام هنری و زیبایی‌شناسیک را از دیگر پیام‌ها جدا می‌کند، فرم بیان آن است. فرمی که فرمالیست‌ها از آن یاد می‌کردند، امروزه به ساختار تعبیر می‌شود.

۱-۶. آشنایی‌زدایی (defamiliarization)

مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که فرمالیست‌ها در ایجاد زبان شعری بر آن اتفاق نظر و تأکید دارند، فرایند هنجارگریزی یا همان آشنایی‌زدایی است. برای اولین بار شکلوفسکی در مقاله مهم «هنر به‌مثابه تمهید» به توضیح آشنایی‌زدایی پرداخت. او معتقد بود اندیشه تصویرمحور به‌طور کامل همه جنبه‌های ادبی را در برنمی‌گیرد. وی دراین‌باره می‌گوید: «پیوندی که تمام شاخه‌های هنر یا حتی شاخه‌های هنر ادبی را وحدت می‌دهد، اندیشه مبتنی بر تصاویر نیست؛ همچنان که تغییر تصاویر اساس تحول شعر نیست» (۱۳۸۵: ۸۳). تصویر شعری یکی از تمهیدات زبان شاعرانه است. این نظر در تقابل باعقیده پوتبنیا مبنی بر اندیشیدن در قالب تصاویر و با تصاویر مطرح می‌شود. شکلوفسکی معتقد بود وقتی ادراک چیزها از سطح حس می‌گذرد و به مرحله شناخت می‌رسد مکانیسم خودکار شدن آن اتفاق می‌افتد. در این مرحله در حقیقت دیگر اعیان و اشیاء و انسان‌ها را نمی‌بینیم و صداها را نمی‌شنویم بلکه به آن‌ها عادت می‌کنیم. ساحل‌نشینان، صدای امواج دریا را نمی‌شنوند؛ زیرا ادراک آن‌ها به صدا عادت کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۵). او ازاین‌رو تمهیدات و روش‌هایی برای آشنایی‌زدایی از فرم‌های متعارف شعری را در چندین سطح پیشنهاد می‌کند تا فرایند ادراک را طولانی گرداند. این فرایند مشکل کردن، در تنگنا انداختن زمان فرآیند ادراک را طولانی می‌کند و ادراک به‌غایت زیباشناختی خود می‌رسد. فرایند آشنایی‌زدایی در سه «سطح زبان، سطح مفهوم و در سطح اشکال ادبی» (ریمامکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳) صورت می‌گیرد. ناآشنا کردن جهان موجود در اثر هنری، آرمان ادبیات و هنر است. ادبیات با ناآشنا کردن امور آشنا، توجه مخاطب را به جهان اثر جلب می‌کند.

مشکل کردن فرم‌های متعارف ادبی، طولانی‌کردن کنش‌ها، قطع و تأخیر فرایند ادراک از شیوه‌های آشنایی‌زدایی است. از دیگر راه‌هایی که سبب دشواری فرایند

ادراک می‌شود و اثر ادبی را از زبان روزمره جدا می‌کند، آشکارسازی تمهیدات[1] اثر است. این عامل وقتی رخ می‌دهد که اثری در طول خود، درباره‌ی تمهیدهای ادبی- هنری‌اش سخن بگوید. به قول هارلند «ادبیات برای آنکه بتواند انجام دادن یک کار را ادامه دهد، باید همواره راه‌های انجام آن‌ها را دگرگون کند» (۱۳۸۵: ۲۴۳). درواقع دگرگون کردن این راه‌هاست که ادبیت آن را به نمایش درمی‌آورد.

هدف هنر ادبی این است که پدیده‌های عادی را به‌گونه‌ای نشان دهد که گویی اولین بار است با آن روبه‌رو شده‌ایم. آشنایی از کیفیات ذاتی تمهیدهای ادبی نیست، بلکه کیفیتی مبتنی بر تمایز است؛ به‌عبارت‌دیگر، آشنایی‌زدایی به کارکردهایی بستگی دارد که درون متون مختلف پیدا می‌شود. بعدها به‌جای آشنایی‌زدایی در مکتب پراگ از واژه برجسته‌سازی (foregrounding) استفاده شد. برجسته‌سازی در اصل با نظر به رابطه دوگانهٔ ابژه و سوژه بدین معنی است که سوژه برخی ویژگی‌های ابژه را برجسته می‌کند. لیچ، زبان‌شناس انگلیسی معتقد است که «برجسته‌سازی» از دو طریق انجام می‌شود:

الف) هنجارگریزی که شامل انواعِ واژگانی، زبانی، نحوی، معنایی، نوشتاری، سبکی، آوایی، گویشی و حوزه بدیع معنوی است و شعر می‌سازد. به این نوع از برجسته‌سازی خروج و عدول از قواعد جاری هم گفته می‌شود.

ب) قاعده‌افزایی که در حوزهٔ بدیع لفظی است و نظم را می‌سازد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳) و به افزایش قواعدی در سطح قواعد زبان می‌انجامد. برجسته‌سازی هم‌پیوسته با مفاهیم دیگری چون عنصر غالب، انسجام و نظام‌مندی مطرح می‌شود. عنصر غالب (the dominante) از مفاهیم مربوط به اواخر دوره فرمالیست‌هاست که اولین بار یاکوبسن آن‌ها را در سخنرانی‌ای در چکسلواکی مطرح کرد. به گفته یاکوبسن «این عنصر غالب است که تمامیّت ساختار را تضمین می‌کند» (Stam, 1992:11).

درنهایت اینکه ۹ راهکرد برای آشنایی‌زدایی از زبان روزمره پیشنهادشده است:

۱. نظم و همنشینی واژگان در شعر بر اساس آهنگ و موسیقی واج‌ها؛

۲. مجازهای بیان شاعرانه استعاره و انواع مجاز، کنایه، تشبیه و حس‌آمیزی؛

۳. ایجاز و خلاصه‌گویی؛

1-laying bare the device

۴. کاربرد واژگان کهن یا باستان‌گرایی؛
۵. کاربرد ویژه ساختار نحوی ناآشنا یا کهن؛
۶. کاربرد صفت به‌جای موصوف؛
۷. ترکیب‌های معنایی جدید؛
۸. بیان استوار به ناسازه‌های منطقی؛
۹. نوآوری واژگانی و ساختن واژگان ترکیبی جدید (احمدی، ۱۳۹۲ : ۶۰).

فارغ از هرگونه افراط و تفریط، پذیرفتنی است که تنها مادهٔ ادبیات زبان است و عینیت ادبیات بر اثر عینیت زبان تحقق می‌یابد. اصولاً در هر زبانی گونه‌ای از هنجار، عام و رایج زبان‌شناختی است. شاعران و نویسندگان با استفاده از شگردهای خاصی به عدول از این هنجارها پرداخته‌اند تا از این طریق بر کیفیت، ادبیت و تأثیر کلام خود بیفزایند. وظیفه نقد فرمالیستی، کشف داشته‌های آوایی، واژگانی، دستوری و حتی معنایی اثر و یا به عبارتی، مواردی است که با کنش هنری پدید آمده‌اند.

۲. تحلیل شعر «با چشم‌ها»

احمد شاملو (۱۳۷۹– ۱۳۰۴) یکی از شاعران نامور و نوپرداز به شمار می‌رود که در شعر دگرگونی پدید آورد. او شاعری است که ازنظر طرز کار و عقیده با شاعران دیگر تفاوت بسیار دارد و از میان شعرای معاصر ایران بیش از همه به نیما معتقد است. او بیشتر اشعارش را در قالب سپید سروده و درون‌مایهٔ سروده‌هایش غالباً مسائل اجتماعی است. اُنس و ارتباط با شعر شاملو دشوار است؛ زیرا او شاعری هنجارگریز است یا شاید دافعه ظاهری شعر او برای مخاطبان تازه‌کار دشوار باشد. مهم‌ترین عنصر برجسته اشعار سپید شاملو، زبان است و شعر او مصداق این عقیده فرمالیست‌ها است که می‌گویند شعر حادثه‌ای است که در سطح زبان اتفاق می‌افتد. شعر شاملو عمیقاً محتواگراست و نمی‌توان مفهوم و محتوا را در آن نادیده گرفت؛ اما نقش برجسته و مهم زبان در شعر سپید شاملو به حدی است که برای بررسی اشعار او، نخست باید به عنصر زبان و نقش آن در تشکیل کلی شعر توجه کرد.

احمد شاملو در آخرین سال‌های دهه پنجم حیات خود به آستانه سرایش مرثیه‌های خاک می‌رسد که فارغ از هیجانات و احساسات دوره‌های قبل و با چهره‌ای

متفکر و اندیشمند، که با دیدی عمیق به خود و جهان می‌نگرد و به راز تولد و مرگ می‌اندیشد. شاعر در این کتاب به شعری رسیده که دیگر تردید نیست، یقین است، رهایی است و آزادی و بازگویندهٔ وسوسهٔ بودن یا نبودن.

مرثیه‌های خاک مجموعه شعرهای شاعری است که دیگر در پشت دریچه‌ای مشخص جای گرفته است و جز به راز زندگی خویش نمی‌اندیشد و هر غروب ، اندوه را با سایه درازش منتظر می‌نشیند. شاعری با برفی بر مو و ابرو، ناظر محکومیت انسان و با گریه‌ای تلخ از پس‌دردی چهل‌ساله، با اعتقاد و اطمینان به اینکه خود همه از درد بوده است و اکنون دیگر به‌نهایت آگاه و داناست که باری، همه‌چیز روشن است و حساب شده و پرده در لحظه محتوم فرو خواهد افتاد. مرثیه‌های خاک مجموعه شعرهایی است بی‌هیچ غشوسمین، هم از نظر حرف و هم از لحاظ «زبان». شاعر این کتاب، در لحظات سرایش شعر، دیگر تشویشی ندارد؛ زیرا به مرحله کامل تربیت ذهنی رسیده و هر شعر او دارای همان استخوان‌بندی است که پیشاپیش در ذهن او نقش بسته است (حقوقی، ۱۳۹۲: ۲۲۸-۲۲۷).

شعر «با چشم‌ها» از مجموعه شعری مرثیه‌های خاک، در چهار بند سروده شده است و حامل همان ویژگی‌های مذکور و دارای پختگی در لفظ و معناست. در «با چشم‌ها» که به گفتهٔ شاملو در سال ۱۳۴۳ سروده شده است، از آفتابی کاذب یاد می‌شود. به تعبیر وی این آفتاب دروغین، همان انقلاب سفید شاهانه است که مبارزان طراز اول مخالف رژیم را تا سال‌های طولانی مداح رژیم ساخت. انعکاس شرایط سیاسی و اجتماعی موجود، در اشعار شاعران آن دوران، نمادگونه است تا مانع از فروکاستن سطح ادبی آن نگردد. قرار گرفتن شعر با چشم‌ها در میان مرثیه‌ها، آن را از قالب خود خارج کرده و به‌صورت تعمیم‌پذیر درآورده است. این شعر درواقع یک شعر نمادگرای اجتماعی و حدیث نفس مبارزان واقعی آن دوران است (شاملو، ۱۳۸۱: ۲). در بخش بعد با برشمردن انواع هنجارگریزی، عوامل موجد لذت زیباشناختی این اثر را معرفی خواهیم کرد.

گریز از هنجار موسیقایی

هنجارگریزی موسیقایی، وابسته به آهنگ، ریتم و نظم، آواها، هم‌حروفی، هم‌صدایی، چندوچون هجاها و تکرار واژگان است. شاعر در این شعر برای ایجاد

بن‌مایه موسیقایی متناسب با حال و هوای عاطفی شعر از ظرافت‌های کلامی بهره جسته است و با این عمل بر تأثیر مفاهیم و حالت عاطفی شعر، بر زمینه ذهنی مخاطب افزوده و روابط تازه‌ای را در بطن اندام شعر در مقابل چشم خواننده گشوده است. این تدابیر در سروده مورد بحث در قالب واج‌آرایی حروف آ، ز، س، ش، گ، د، ر و ق در تمام بندهای شعر رصد می‌شود. تکرار هریک از این واج‌ها، چشم‌انداز ویژه‌ای را به ذهن متبادر می‌کند؛ مثلاً تکرار مصوت «آ» علاوه بر ایجاد کیفیت ریتمیک وزن، با به خاطر آوردن کلمهٔ آه برای بیان احساس درد، اندوه و حسرت راوی نیز به کار می‌رود و از این طریق منجر به تشدید هیجانات عاطفی روایت می‌شود.

تا
از
کیسه‌تان نرفته، تماشا کنید خوب
در آسمان شب
پرواز آفتاب را !
با گوش‌های ناشنوایی‌تان
این طرفه بشنوید :
در نیم پرده شب
آواز آفتاب را

در مثال دیگری می‌توان به عبارت طوفان خنده‌ها اشاره کرد. هجای اول کلمه طوفان، با صدایت آغاز می‌شود که در واج‌شناسی به آن اصطلاحاً انفجاری می‌گویند؛ یعنی برای تلفظ آن جریان هوا، به مدت کوتاهی در دهان محبوس و بعد از مکثی کوتاه به بیرون پرتاب می‌شود. صدای «ف» در هجای دوم این کلمه را اصطلاحاً سایشی می‌گویند؛ زیرا جریان هوا در هنگام تلفظ این حرف قطع نمی‌شود؛ بلکه با سایش زیادی از دهان خارج می‌شود و صدایی شبیه صدای وزش باد ایجاد می‌کند. کاربرد این دو واج در کلمه‌ی طوفان، حالتی شبیه تلاطم و آشفتگی ایجاد می‌کند و تکرار همین ترکیب در قسمت بعدی تأکید سر ضرب ایجاد می‌کند.

هر گاوگند چاله دهانی
آتش‌فشان روشن خشمی شد :

« _ این گول بین که روشنی آفتاب را
از ما دلیل می‌طلبد ».
طوفان خنده‌ها ....
«_ خورشید را گذاشته،
می‌خواهد
با اتکا به ساعت شماطه‌دار خویش
بیچاره خلق را متقاعد کند
که شب
هنوز از نیمه نیز برنگذشته است»
طوفان خنده‌ها...

هم‌نشینی و خوش‌نشینی در کلمات نابه‌جای- پابه‌زای، پرواز- آواز، دانگی – بانگی، رگانم- استخوانم، رفاقت – صداقت و شیفته – فریفته، نیز کیفیت آهنگین و موسیقی شعر را تقویت کرده است.

– هم‌نشینی و خوش‌نشینی نابه‌جای- پابه‌زای:

با چشم‌ها،
ز حیرت این صبح نابه جای
خشکیده بر دریچه خورشید چهارطاق
بر تارک سپیده این روز پا به زای،
دستان بسته‌ام را
آزاد کردم از
زنجیرهای خواب،

– خوش‌نشینی آوایی پرواز – آواز با مرکز ثقل آفتاب:
تا
از

کیسه‌تان نرفته، تماشا کنید خوب
در آسمان شب
پرواز آفتاب را !
با گوش‌های ناشنوایی‌تان
این طرفه بشنوید :
در نیم پردهٔ شب
آواز آفتاب را !
– هم‌نشینی وزنی دانگی– بانگی:
از شب هنوز مانده دو دانگی
ور تائبید و پاک و مسلمان
نماز را
از چاوشان نیامده بانگی!

– هم‌نشینی موسیقیایی رگانم – استخوانم
من
درد در رگانم،
حسرت در استخوانم،
چیزی نظیر آتش درجانم
پیچید.

– خوش‌نشینی واقعیت – حقیقت با مرکزیت آفتاب:
آنان به آفتاب شیفته بودند
زیرا که آفتاب
تنهاترین حقیقتشان بود
احساس واقعیتشان بود.

– هم‌نشینی آهنگین رفاقت – صداقت:

با نور و گرمی‌اش
مفهوم بی‌ریای رفاقت بود
با تابناکی‌اش
مفهوم بی‌دریغ صداقت بود.

– ترکیب خوش‌آوای شیفته – فریفته:

افسوس !
آفتاب
مفهوم بی‌دریغ عدالت بود و
آنان به عدل شیفته بودند و
اکنون،
با آفتاب گونه‌ای
آنان را
این‌چنین
دل
فریفته بودند!

در میان این ترکیب‌های خوش‌آهنگ و مناسب، واژه‌ای مرتب تکرار می‌شود. تکرار ریتمیک این واژه است که به تمام شعر انسجام می‌دهد. به‌طور واضح تمام بندها حداکثر واژگان و کلمات خود را وقفِ خورشید یا آفتاب و ویژگی‌های مرتبط با خورشید و آفتاب کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که مرکزیت مکانی، وزنی و معنایی در تمام بندها نسبت به خورشید و یا آفتاب ایجاد شده است. آفتاب نقطهٔ گرانیگاه این شعر است که از خورشید ساطع می‌شود؛ اما خود خورشید نیست. مرکز ثقل این شعر به‌جای خورشید آفتاب است؛ اما آیا شاعر به دلیل تفاوت معنایی این دو، آفتاب را جایگزین خورشید کرده است یا تنها به دلیل هم‌آهنگی؟

تکرار واژگان هم به‌نوعی نشان از تأکید، پافشاری، اصرار و اهمیت موضوعی دارد و هم از نظر موسیقیایی وزن ایجاد می‌کند و به گوش آرامش می‌دهد. به غیر از آفتاب

دو تکرار دیگر هم در شعر مشاهده می‌شود که هر دو به شکل سه‌ضربی با بارش عمودی تکرار شده‌اند. تُن صدا هنگام ادای آن می‌تواند بالارونده یا پایین‌رونده باشد. گزینش هر تُن صدا، کاهش یابنده و افزایش‌یابنده، معنای متفاوتی برای تکرارهای سه‌ضربی رقم می‌زند.

– تکرار یاوه

من با دهان حیرت گفتم:

– ای یاوه

یاوه

یاوه خلایق

تکرار یاوه در این بند اگر با تن صدای افزایشی ادا شود، معنی تحقیر اغراق‌شده‌ای دارد و نشان می‌دهد شاعر هیچ‌گونه امیدی به نجات این افراد و گشودن چشمشان به حقیقت ندارد. اگر با تن صدای کاهشی خوانده شود؛ یعنی شاعر با اینکه می‌داند کاری عبث انجام می‌دهد؛ اما به اینکه سخنانش در گوش خلایق فرورود و بر دل آن‌ها بنشیند امیدی دارد.

– تکرار قطره:

مستید و منگ؟

یا به تظاهر

تزویر می‌کنید؟

ای‌کاش می‌توانستم

خون رگان خود را

من

قطره

قطره

قطره

بگریم

تا باورم کنند.

بارش قطره‌های اشک از شدت حزن به خون نشسته، از بالا به پایین است؛ زیرا بارش باران و ریتم دیداری ریزش این قطره‌ها به نظر یکسان و یکنواخت می‌آید، مگر اینکه شاعر هنگام ادا، آن‌ها را با صدای آهسته یا صدایی بلندتر به پایان برساند.

گریز از هنجارهای معنایی

این‌گونه برجسته‌سازی زمانی رخ می‌دهد که شاعر با به‌کارگیری آرایه‌های معنا، زبان شعر را از صور خیال و مفاهیم زیباشناختی لبریز می‌کند. شاملو با تزریق آرایه‌های معنا، فرصت اندیشیدن، ارزیابی و کشف پیوندهای پنهانی صور خیال را برای ذهن‌های اندیشنده ایجاد می‌کند و مخاطبی را که در هوای شعر نفس می‌کشد، در لذت دریافت متن، مستغرق می‌گرداند. آرایه‌هایی که در اندام شعر شاملو می‌تپند، عاطفه و تخیل را به‌کل شعر سرایت می‌دهند. گریز از هنجارهای معنایی به چند طریق صورت می‌گیرد:

– گاه درهم شکستن ساختار نحوی جملات، علت زایش ایهام و کژتابی‌هاست.

واژهٔ «خشکیده» در بند اول، سه معنای متفاوت را به ذهن متبادر می‌کند:

خشکیده بر دریچه خورشید چهارطاق
بر تارک سپیده این روز پابه‌زای

۱. چشم خشکیده از حیرت؛
۲. چشم خشکیده از اشک؛
۳. صبح خشکیده، صبحی دروغین که طراوت صبح حقیقی را ندارد.

و یا نیم‌پرده شب در همان بند می‌تواند به دو صورت در نظر گرفته شود:

با گوش‌های ناشنوایی‌تان
این طرفه بشنوید :
در نیم‌پردهٔ شب
آواز آفتاب را !

۱. نیم‌پرده (موسیقی) [با به‌کارگیری اصطلاحات موسیقی نظیر: آواز]
۲. نیم‌پرده (نمایش) [با به‌کارگیری علائم رایج در نمایشنامه‌نویسی نظیر توضیح حالات بازیگران درصحنه در عبارت طوفان خنده‌ها]

زایش این‌گونه کژتابی‌ها تا پایان شعر ادامه می‌یابد؛ تا جایی که دربند پایانی شعر واژه خورشیدشان به دو صورت تأویل می‌شود:

ای‌کاش می‌توانستم
_ یک‌لحظه می‌توانستم ای‌کاش _
بر شانه‌های خود بنشانم
این خلق بی‌شمار را،
گرد حباب خاک بگردانم
تا با دو چشم خویش ببینند که خورشیدشان کجاست
و باورم کنند
ای‌کاش، می‌توانستم!

۱. جایگاه خورشید حقیقی
۲. جایگاه خورشید مجازی (خورشیدی که مردم به‌جای خورشید حقیقی برای خود متصوّر شده‌اند).

صرفاً با توجه به بندهای پیشین است که می‌توان فهمید منظور شاعر خورشید حقیقی بوده است؛ زیرا در بندهای پیشین به شیفتگی خلق به خورشید مجازی یا غیرواقعی که آفتابی بیش نیست، اشاره شده است. ازآنجاکه شاعر معتقد است آن‌ها فریب خورده‌اند، حاضر است به هر نحوی که شده آن‌ها را از خواب غفلت خود بیدار کند. حال در این بخش پاسخ سؤالی را که در قسمت قبل مطرح شد، می‌توان این‌گونه داد که تمام آفتاب‌های این شعر گونهٔ جعلی خورشید یا حقیقت اصلی است و چون انوار خورشید هم ویژگی‌هایی چون گرما و روشنی دارد بنابراین مردم متقاعد شده‌اند که به همین آفتاب بسنده کنند و دیگر نیازی به شناختن و دیدن خورشید وجود ندارد.

افسوس !
آفتاب
مفهوم بی‌دریغ عدالت بود و
آنان به عدل شیفته بودند و
اکنون،
با آفتاب‌گونه‌ای
آنان را
اینچنین
دل
فریفته بودند !

- گاه ترکیب کلمات و هم‌نشینی خاص آن‌ها در این شعر تناظری پدید می‌آورند که عناصرش بخشی در شعر و بخشی در ذهن خواننده شکل می‌گیرد.

در ترکیب واژگانی دریچهٔ خورشید چارطاق در تخصیص صفت چارطاق به واژگان مضاف و مضاف‌الیه دریچهٔ خورشید تلویحاً می‌توان یک‌بار صفت را به مضاف و یک-بار به مضاف‌الیه نسبت داد. هرکدام از این ترکیب‌ها، معنای خاصی را با خود حمل می‌کنند:

خشکیده بر دریچه خورشید چارطاق
برتارک سپیده این روز پا به زای

۱. دریچهٔ خورشید چارطاق: خورشیدی که باید به‌صورت چارطاق و کامل بتابد محدود به دریچه و چارچوب است (عدم کمال تابش)؛

۲. دریچه چارطاق خورشید: تمام و کمال تابیدن خورشید.

و همین‌گونه است در عبارت نیم‌پردهٔ شب، تعلق صفت «نیم»، اول‌بار متوجه پرده و در مرتبهٔ دوم متوجه شب است:

با گوش‌های ناشنوایی‌تان
این طرفه بشنوید:
در نیم‌پردهٔ شب
آواز آفتاب را !

۱. نیم‌پردهٔ شب؛
۲. پردهٔ نیم شب.
در ترکیب واژگانی «بیچاره خلق را» این هم‌نشینی به گونه‌ای دیگر است:

خورشید را گذاشته،
می‌خواهد
با اتکا به ساعت شماطه دار خویش
بیچاره خلق را متقاعد کند
که شب
هنوز از نیمه نیز برنگذشته است

۱. بیچاره (راوی)، خلق (مردم) را متقاعد کند...
۲. بیچاره خلق را (خلق بیچاره را) متقاعد کند...

شاملو با آگاهی از علاقه تشابه میان واژگان، آن‌ها را به استعارت گرفته تا در جایگاه زیبنده خود بنشاند و با این عمل بر ذهن مخاطب خویش شبیخون می‌زند؛ آنجا که راوی خواب سنگینش را به زنجیر تعبیر می‌کند یا زمانی که خورشید را چراغ معجزه می‌داند و در ادامه مردم را به تماشای برآمدن خورشید می‌طلبد و آن را پرواز آفتاب می‌خواند و مردم جاهل و غضبناک را گاوگند چاله دهانی می‌داند و آتشفشان روشن خشمی که در ژرفای نگاه رفیعش، زمین، حبابی از خاک می‌شود.

راوی وامدار واژگانی است که قلب معانی، آرمان آن‌هاست. این‌چنین است که شاعر با راوی هم‌آواز می‌گردد و هیاهو و شدت خنده‌های مردم بی‌خرد را به طوفان تعبیر می‌کند. شاملو با گفتار کنایی، استدلال و برهان را با پندار شاعرانه‌ی خویش قرین می‌کند و شنونده را به پذیرش منطقی و انکارناپذیر آن فرا می‌خواند. او کنایه می‌زند تا ذهن را از معنای حقیقی به معنای هنری و مجازی که همان معنای مقصود است، هدایت کند.

کنایه در سروده با چشم‌ها، مانند دیگر عناصر زبانی آن، پیوسته در حال زایش و ریزش است. این زایش که بازتابی از خلاقیت شاعر نیز می‌باشد، به‌قرار زیر است:

– روز پابه‌زای کنایه از: آغاز شدن، متولد شدن.

خشکیده بر دریچه خورشید چارطاق
بر تارک سپیده این روز پابه‌زای،

– دستان بسته را از زنجیرهای خواب آزاد کردن کنایه از: بیدار شدن.

دستان بسته‌ام را
آزاد کردم از
زنجیرهای خواب

– چشم‌های کوردلی کنایه از: عدم بصیرت.

تشخیص نیم شب را از فجر
در چشم‌های کوردلی‌تان
سویی به‌جای اگر مانده‌ست آن قدر،

– تا از کیسه‌تان نرفته ... کنایه از: غنیمت شمردن فرصت.

تا
از
کیسه‌تان نرفته، تماشا کنید خوب

از دل فریاد برکشیدن، کنایه از: چیزی را با تمام وجود ابراز کردن.
با گوش جان شنیدن، کنایه از: خوب گوش کردن.
نیمی به شادی از دل
فریاد برکشیدند:

«با گوش جان شنیدیم
آواز روشن اش را!»

– ور تائبید و پاک و مسلمان، نماز را از چاوشان نیامده بانگی کنایه از: (در متن) پافشاری در انجام کار بیشتر از ذی‌صلاح و مسئول.

از شب هنوز مانده دو دانگی
ور تائبید و پاک و مسلمان
نماز را
از چاوشان نیامده بانگی!

– خورشید را گذاشته، می‌خواهد با اتکا به ساعت شماطه‌دار خویش، بیچاره خلق را متقاعد کند، که شب، هنوز از نیمه نیز برنگذشته است؛ ساعت شماطه‌دار، کنایه از: عقل، منطق و ایدئولوژی حاکم بر فکر راوی است. افرادی که چشم بر حقیقت بزرگ‌تری پوشیده‌اند باخرد، منطق و استدلال راوی از راه خود برنمی‌گردند.

خورشید را گذاشته،
می‌خواهد
با اتکا به ساعت شماطه دار خویش
بیچاره خلق را متقاعد کند
که شب
هنوز از نیمه نیز برنگذشته است

– من درد در رگانم/ حسرت در استخوانم/ چیزی نظیر آتش در جانم پیچید/ سرتاسر وجود مرا چیزی به هم فشرد، کنایه از: تأثر راوی نسبت به کتمان حقیقت توسط مردم.

من
درد در رگانم،
حسرت در استخوانم،
چیزی نظیر آتش درجانم
پیچید .
سرتاسر وجود مرا
گویی
چیزی به هم فشرد

– چشم‌هایی که دستان بسته‌ی گرفتار زنجیر خواب را می‌گشایند، کنایه از: آنچه منجر به آگاهی و بیداری راوی شده، بصیرت اوست .

دستان بسته‌ام را آزاد کردم از زنجیرهای خواب

– کاردهایشان را جز از برای قسمت‌کردن بیرون نیاوردند، کنایه از: بخشندگی و محبت به هم‌نوع.

ای کاش می‌توانستند
از آفتاب یاد بگیرند
که بی‌دریغ باشند
در غم‌ها و شادی هاشان
حتی
با نان خشکشان.
و کاردهایشان را
جز از برای قسمت کردن
بیرون نیاورند

– خون گریه کردن، کنایه از: غم خوردن فراوان برای یک ماجرا.

تا قطره‌ای به تفتگی خورشید
جوشید از دو چشمم.
از تلخی تمامی دریاها،
در اشک ناتوانی خود ساغری زدم.

شاملو می‌داند که وقتی امری بزرگ‌تر یا کوچک‌تر از آنچه است نموده شود، تأثیرش بر عقل و احساس بیشتر خواهد بود. او با صنعت بلاغی به بسط معنی، وضوح و تأکید آن می‌پردازد و سعی بر آن دارد معنی را تا آنجا که می‌تواند گسترش دهد. او گاه مبالغه را تا فرا مرزهای خیال پیش می‌برد؛ آنجا که می‌گوید: «هر گاوگند چاله‌دهانی آتشفشان روشن خشمی شد». توسع کلام با فن مبالغه برای شاملو دستمایه‌ای می‌شود تا به شعرش روحی حماسی بخشد؛ همچنان که از تلخی تمامی دریاها در اشک ناتوانی خود ساغری می‌زند و می‌خواهد بنشاند بر شانه‌های خویش این خلق بی‌شمار را و گرد حباب خاک بگرداند.

کلام شاملو از مجرای طبیعی عادت به دور است و مبالغه چنان در بافت زبانی و فکری‌اش تنیده است که نمی‌توان آن را نوعی صنعت تلقی کرد. شوریدگی کلامش مرزهای مبالغه را تا حد غلو پیش می‌برد و اظهار می‌دارد:

من درد در رگانم
حسرت در استخوانم
چیزی نظیر آتش درجانم پیچیده است.
....
ای‌کاش می‌توانستم خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم تا باورم کنند.

تسخیر ذهن شاملو در مفاهیم عادی، حاصل نوعی بیداری اوست. او می‌داند که چگونه با بهره‌گیری از پنداشت ادراکی خویش و ترکیب این ادراکات مفهومی بدیع بیافریند که تنها از طریق حس قابل انتقال است و بس. در کلام او اعضا با هم یکی می‌شوند؛ به مدد هم می‌شتابند و برای نیل به وحدت، رسالت یکدیگر را بر دوش می‌کشند؛ بدان‌سان که مأموریت آزاد کردن دستان بسته به عهده‌ی چشم‌ها واگذار می‌گردد و دستان بسته گشوده می‌شوند تا فریاد برآورند:

با چشم‌ها ز حیرت این صبح نا به‌جای
خشکیده بر دریچه‌ی خورشید چارطاق
بر تارک سپیده‌ی این صبح پا به زای
دستان بسته‌ام را، آزاد کردم، از زنجیرهای خواب
فریاد برکشیدم: ...

در این زنجیره اتحاد، طبیعت نیز هم‌نوای آنان می‌شود و روشنی خورشید به پرواز و آواز پیوند می‌خورد:

«دیدیم
(گفتند خلق نیمی) پرواز روشنش را. آری!»
...
«با گوش جان شنیدیم، آواز روشنش را»

در این شعر ظهور عناصر طبیعی و انسانی زمینه‌ی مناسبی را برای آفرینش روایتی نمادین، فراهم کرده است.

نمادهای طبیعی در شعر، مانند خورشید (آفتاب)، سپیده، صبح، شب
نمادهای انسانی، مانند من (راوی – شاعر)، مردم (خلایق)

او با زبانی سمبلیک و تأویل‌پذیر، مسائل سیاسی و اجتماعی زمان خویش را به تصویر می‌کشد و با لحنی کوبنده، قاطع و درعین‌حال باصلابت، در تقابل با عناصر

طبیعی قرار می‌گیرد. تکرار و تأکیدی که شاملو در عناصر طبیعی و انسانی در این شعر صورت داده، آن‌ها را تا سطح نماد ارتقا بخشیده است. در گذر از چنین تجربه‌هایی است که شاملو به زبان خاص خود می‌رسد و سخن خویش را استوار می‌کند.

شاملو در سروده‌اش ضیافتی به پا می‌کند و میزبان واژگانی است که باهم الفتی دارند. او با سود جستن از این رابطه‌ی خویشاوندی واژگان، موسیقی معنوی شعر را تغذیه می‌کند؛ به‌طوری‌که در کلیت شعر مؤانست و هماهنگی میان گروه واژگان زیر مشاهده می‌شود:

چشم – دست – گوش – دهان – شانه
صبح – فجر – سپیده – روز – شب
شب – خواب – چراغ
نیم‌پرده – آواز – دو دانگ –گوش – شنیدن
تائب – پاک – مسلمان – نماز – چاوش – بانگ
چاله – آتشفشان – روشن
مرگ – استخوان – جان – خون
تلخی – ساغر
قطره – دریا – خورشید – طوفان
اشک – درد – حسرت – افسوس

گریز از هنجارهای واژگانی

در هنجارگریزی واژگانی، شاعر سعی در خارج کردن واژگان شعر از حالت عادی زبان دارد و با این عمل گاه به واژه‌سازی دست می‌زند و گاه از واژگانی سود می‌جوید که در زبان معیار، رواج چندانی ندارد.

شاملو دریافته است که هر کلمه در نظام زبان می‌تواند حالت‌های مختلفی را در خواننده ایجاد کند و می‌داند این کلمات که جایگاه اصلی‌شان در زنجیره عادی و طبیعی زبان معیار است، جایگاهی در شعر ندارد. او برای رسیدن به ترکیب‌های نو هنجار زبان را می‌شکند. این شکستن سه گونه است:

۱. انتخاب واحدهای واژگانی مستقل که به‌تناسب نیاز، هرکدام را در جای خود قرار می‌دهد؛ مانند واژه گول به معنی نادان و احمق در عبارت:

«این گول بین که روشنی آفتاب را از ما دلیل می‌طلبد» و کاربرد واژهٔ یاوه به معنی واژه بی‌معنی و مهمل و سخن مهمل در عبارت:

«من با دهان حیرت فریاد برکشیدم،
ای یاوه، یاوه، یاوه خلایق...»

معمولاً خلایقی که یاوه می‌گویند یا خلایق یاوه‌گو به کار می‌رود و همراه «ای» منادا رایج نیست.

۲. گونه دوم شکستن هنجار زبانی در اشعار شاملو از کنار هم قرار دادن واژگانی به وجود می‌آیند که در هنجار عادی زبان شعر، هیچ‌کس آن‌ها را کنار هم قرار نمی‌دهد؛ همانند واژگان چاله دهان و گاو گند در عبارت:

«هر گاو گند چاله دهانی آتشفشان روشن خشمی شد».

گاو گندزده و دهان چاله مانند، دهانی که به چاله‌ای می‌ماند و متعفن از بوی گاو گندزده‌ای است. در این مورد ایجازگویی و فشرده‌سازی هم صورت گرفته است.

۱. در سومین مورد از این قسم می‌توان به جابه‌جایی واژگانی اشاره کرد؛ به‌عنوان نمونه ترکیب واژگانی خلق نیمی به‌جای نیمی از خلق در عبارت:

«دیدیم
(گفتند خلق نیمی)
پرواز روشنش را. آری!»

گریز از هنجارهای زمانی(آرکائیسم/باستان‌گرایی)

در هنجارگریزی زمانی، شاعر از واژگان کهنه که کاربرد متداول خود را در زبان از دست داده‌اند یا رواج کمتری دارند بهره می‌جوید. هدف شاعر از این نوع هنجارگریزی، برجسته‌سازی کلام و به چالش کشیدن ذهن خواننده در رسیدن به

معناست. شاملو با پوشاندن لباسی آرکائیک به اندام شعرش به آن تشخصی زبانی بخشیده و از زبان کوچه بازاری ممتاز کرده است؛ چنانکه شفیعی‌کدکنی در این‌باره می‌گوید: پس از وزن و قافیه، معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های متمایز کردن زبان ادبی، کاربرد آرکائیک زبان است؛ یعنی استعمال الفاظی که در زبان عادی روزمره به کار نمی‌روند.در واقع کاربرد واژگان آرکائیک را این‌گونه می‌توان تبیین نمود: ادامه حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۴).

نمونه‌ای از کاربرد واژگان آرکائیک در سروده «با چشم‌ها» به قرار زیر می‌باشد:

۱. کاربرد ز به جای از در عبارت «با چشم‌ها ز حیرت این صبح نابه‌جای»

۲. کاربرد طرفه به جای واژه‌ی شگفت در عبارت «با گوش‌های ناشنوایی‌تان این طرفه بشنوید».

۳. کاربرد اینک به جای اکنون در عبارت «اینک چراغ معجزه مردم»

۴. فعل فریاد برکشیدند به جای داد زدند در عبارت «نیمی به شادی از دل فریاد برکشیدند» یا کاربرد فعل برنگذشته است به جای نگذشته است در عبارت «...شب هنوز از نیمه برنگذشته است».

۵. کاربرد واژه یاوه به جای واژه بیهوده در عبارت «ای یاوه، یاوه، یاوه خلایق»

۶. کاربرد واژه کارد به جای چاقو در عبارت «... و کاردهایشان را جز از برای....».

گریز از هنجارهای سبکی

در هنجارگریزی سبکی، شاعر از شیوه نوشتار مرسوم عدول کرده و از واژه‌ها و اصطلاحات روزمره و گاه ترکیبی از زبان‌های مختلف در شعر خود استفاده می‌کند و بدین شیوه، رستاخیزی را در واژگان برمی‌انگیزد. هنگامی که شاملو به زبان گفتار سخن می‌گوید، در حال برهم زدن سبک معمول است. او چندین زبان را با هم ترکیب می‌کند تا از سبک و روش مرسوم عدول کند و از این طریق به آفرینش دست می‌زند. شاید بتوان گفت بهترین نمونه از این دست را در شعر «با چشم‌ها» در عبارات زیر می‌توان مشاهده کرد:

«هر گاو گند چاله دهانی آتشفشان روشن خشمی شد:
این گول بین که روشنی آفتاب را از ما دلیل می‌طلبد...

طوفان خنده‌ها...»

در این عبارات آمیزش سه زبان عامیانه، رسمی و نمایشی دیده می‌شود که این آمیزش به انحراف از هنجارهای سبکی انجامیده است. چرخش بی‌واسطه متکلم و مخاطب، یکی دیگر از نمونه‌های خلاف عرف سبکی است:

«با گوشهای ناشنوایی‌تان
این طرفه بشنوید:
در نیم پردهٔ شب
آواز آفتاب را!
دیدیم!
(گفتند خلق نیمی)
پرواز روشنش را. آری!»

گریز از هنجارهای کلامی (آرگو)

آرگو یکی از گونه‌های اجتماعی زبان است که در آن شاعر با استفاده از گوهر خلاقیت، دست به ابداع واژه‌ها و ترکیبات زبانی تازه و غیر رسمی می‌زند که در مقابل زبان رسمی آشکار و تثبیت شدهٔ جامعه قرار دارد. بخشی از این واژگان به سبب کثرت استعمال، به زبان کوچه و بازار راه پیدا کرده و جزئی از زبان معیار شده است. شعر «با چشم‌ها» اثر شاملو نیز از این قاعده مستثنا نیست و حامل برخی از این واژگان است که اصطلاحاً آنها را آرگو می‌نامند. عبارات تا از کیسه‌تان نرفته، منگ و یاوه در بند اول و تفتگی و کاردهایشان در بند سوم شعر «با چشم‌ها» بیانگر تخطی از هنجار کلامی یا آرگو می‌باشند و به دلیل تدبیر شاعرانهٔ شاملو در به‌کارگیری این واژگان، در جایگاه مناسب خود، زیباشناسی زبانی شعر ارتقاء یافته است.

گریز از هنجارهای نحوی

در هنجارگریزی نحوی، شاعر بخش نحوی زبان و ارکان جمله را نشانه می‌گیرد تا روحی تازه در کالبد شعر بدمد. بدین‌صورت شیوه‌های نامتعارف جمله‌بندی را مورد

استفاده قرار می‌دهد. شاملو مبانی و اجزای جمله را دگرگون میکند و سامان جمله را از هم می‌گسلد تا به زبانی آهنگین و منطق شعری دست یابد:

«تشخیص نیم‌شب را از فجر
در چشم‌های کوردلی‌تان
سویی به جای اگر مانده‌ست آنقدر
تا از کیسه‌تان نرفته تماشا کنید خوب
در آسمان شب، پرواز آفتاب را»

با نظم دادن به این واژگان، عبارت زیر به ذهن متبادر می‌شود:

در چشم‌های کوردلی‌تان، اگر آنقدر سویی به جای مانده‌ست تا از کیسه‌تان نرفته در آسمان شب، تشخیص نیم‌شب را از فجر و پرواز آفتاب را خوب تماشا کنید.

در ادامه نیز چنین می‌آید:

«دیدیم!
(گفتند خلق نیمی) پرواز روشنش را. آری!»

عبارت سامان یافته چنین است: نیمی از خلق گفتند: آری پرواز روشنش را دیدیم. یا عبارت چشم‌های کوردلی‌تان به‌جای کوردلی چشم‌هاتان و عبارت گوش‌های ناشنوایی‌تان به‌جای ناشنوایی گوش‌هاتان. [شاملو در به‌کار بردن چنین عباراتی ملهم از نیما است]. وی با برهم‌ریختن جایگاه دستوری واژگان، در معنای صریح آنها تشکیک ایجاد می‌کند. در عبارت زیر واژگان، ایفاگر نقش‌های اصلی خود نیستند و با این اعوجاج، ذهن در دریافت معنی صریح دچار گمراهی می‌شود:

«با آفتاب گونه‌ای، آنان را
این‌گونه دل، فریفته بودند».

در سامان دادن این پازل درهم ریخته، دو چیدمان حاصل می‌شود:

۱. دل آنان را این‌گونه، با آفتاب گونه‌ای فریفته بودند.
۲. آنان دل را این‌گونه، با آفتاب‌گونه‌ای، فریفته بودند.

گریز از هنجار تصویری

تصویر بر عرصه هنر و شعر سیطره گسترده‌ای دارد؛ اما اگر شاعر بخواهد از کلام تصویرزدایی کند و صرفاً به خود آوا و توان کلام بسنده کند با فرمالیست‌ها هم‌نظر شده است. آنچه در مورد تفاوت شعر تصویری و شعر دیداری می‌توان گفت این است که شعر تصویری، با گوش نیز سر و کار دارد و ممکن است برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب با صدای بلند خوانده شود تا تصویر خیالی‌اش جان گیرد؛ اما زمینه دیداری، در شعرهای دیداری به گونه‌ای افراطی است و کلیت و اساس آن بر صفحه کاغذ قرار دارد و واژگان همانند ابژه‌هایی دیداری مرتب شده‌اند، و البته این چینش روی کاغذ منافاتی با القای تصویری ذهنی ندارد. برای لذت بردن از این‌گونه شعر، باید حتماً آن را بر صفحه کاغذ مشاهده کرد.

«با چشم‌ها» در کلیت، یک شعر تصویری است؛ اما شاعر برای تأکید در بخش‌هایی از آن، از ترفند اشعار دیداری بهره برده است و از این طریق قوای گفتاری، شنیداری و دیداری مخاطب را برمی‌انگیزد که مصادیقی از آن را در عبارات زیر می‌توان دید:

من با دهان حیرت گفتم:
« _ ای یاوه
یاوه
یاوه خلایق»

ترتیب قرار گرفتن واژه یاوه و فرم پیش‌رونده و گسترش یابنده آن در هر مرحله از بیان را راوی با تأکید و شدت بیشتری به مخاطب القا می‌کند.

«من
درد در رگانم،
حسرت در استخوانم،
چیزی نظیر آتش در جانم
پیچید»

از آن‌جا که فرم اریب، تزلزل و پریشانی را انتقال می‌دهد، حالت اریب بودن این عبارت، مخاطب را به عجز، ناتوانی و پریشان‌حالی راوی در مواجهه با خلق یاوه‌گو رهنمون می‌کند.

«ای کاش می‌توانستم
خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم»

در این عبارت، طرز چیدمان واژه قطره و حالت ریزشی آن، تصویر عمل چکیدن قطره خون و نیز بارش قطره و اشک را به ذهن مخاطب تیزبین متبادر می‌کند. در عبارات ذکر شده، تصویرسازی به واسطه‌ی تکرار (هجایی و واژگانی) عامل برجسته‌سازی و در نتیجه هنجارگریزی است.

تنش

تنش یا کشمکش، ارتباط بین دوگانگی و تضاد میان واقعیت فیزیکی و واقعیت نمادین است. این تنشها و آشفتگی‌ها در شعر شاملو نه تنها تسلسلی غیرمنطقی میان سطرها و بندهای شعر ایجاد نکرده، بلکه سبب وحدت رویه و گویای یک نظام منطقی و عقلانی در شعر نیز گشته است. ازآنجاکه در رویارویی با یک اثر ادبی یافتن تنش‌های آن، عمده‌ترین مسأله‌ی فرمالیست‌ها محسوب می‌شود؛ بنابراین پرداختن به تنش‌ها و تضادهای به کار رفته در شعر با چشم‌ها راه‌گشای یافتن وحدت ارگانیک موجود در شعر است که بر گرانیکاهی چون تضاد مستتر آفتاب و خورشید شکل گرفته است.

ذهن راوی معطوف به نگاهی است فرادستانه و تنش‌ها انعکاسی از این نظرگاهند. آنجا که راوی بصیرت خویش را در مقابل چشم‌های کوردلی مردم قرار می‌دهد و سمیع بودنش را به رخ گوش‌های ناشنوایی‌شان می‌کشد و آنان را به تشخیص نیم شب از فجر که همانا مجازی است در مقابل حقیقت، دعوت می‌کند. راوی اندیشمند، از پذیرش بدون برهان و کورکورانه‌ی چاله دهان‌ها، دهان به حیرت می‌گشاید، حیرتی که معلوم نیست ناشی از تردید در مستی و کوته‌بینی عوام است یا تزویرشان! تزویر مردمی تائب و پاک و مسلمان...

او حزن ناشی از بی‌خبری مردمان را در درون خود می‌کاود و نهایتاً صفحه ذهنش را از افسوس بی‌امان می‌انبارد و در این طوفان خنده‌ها از تلخی تمامی دریاها، در اشک ناتوانی خود ساغری می زند تا باورش کنند

«ای کاش می‌توانستم
– یک لحظه می‌توانستم ای کاش –»

اما دریغ و درد که عمق سیاهی مردمان کوردل آنقدر حجیم است که شماطه ساعت شاعر نمی‌تواند آنها را از خواب برهاند.

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله به مطالعه مؤلفه‌های برجسته فرمالیسم پرداختیم. با گذر و معرفی آنها راهی برای ورود به آستانه شعر شاملو گشودیم. از ورای این تحلیل و خوانش لایه‌هایی از آرایش صوری و فرمال اثر را روشن ساختیم. تلاش کردیم نشان دهیم ساختارشکنی و گریز از معیارهای زبان رایج چگونه ممکن است. برآیند یافته‌های حاصل چنین می‌نماید که شاملو با آراستن فرم اثر به انواع تدابیر هنری و ادبی، به آفرینش معناهایی فراتر از معنای قراردادی واژگان دست زده است. ادبیت سرودهی باچشم‌ها با استفاده از آرایه‌های ادبی دوچندان گشته است؛ آرایه‌هایی که وظیفه‌شان برجسته‌سازی است. با وجود بسامد بالای تنش‌ها، کنایات، استعاره‌ها، تضادها و پارادوکس‌ها که منجر به آشنایی‌زدایی در بافت متن شده است، اثر، وحدت ارگانیک

خود را حفظ کرده است. شاملو با به‌کارگیری ترفندهای هنری، سعی در جلوه‌گر ساختن توازن‌های آوایی، موسیقی درونی و القا کردن مفاهیمی ورای معانی صریح واژگان داشته است. او با مددجستن از متون کهن، بر گستره واژگان خود افزود و از این طریق هم به انتقال مفاهیم ذهنی و هم به انتخاب واژگان مناسب پرداخت. وی با اشراف کامل به شیوه‌های بیانی، شعری را رقم می‌زند، بی‌هیچ نقصی- چه از منظر فرم و چه از منظر محتوا- که کشف آن موجب التذاذ مخاطب و ایجاد رابطه عمیق میان شاعر و خواننده می‌شود. شاملو فرمی جدید از مضمونی کهن «پنهان بودن حقیقت» را ارائه می‌دهد و از این طریق جاودانگی شعر خود را مدیون فرم آن می‌گرداند. این شاعر با مجموع کردن تمام تمهیدات هنجارگریز در شعرش تلاش کرده تا چشم، گوش و ذهن عادت زده ما را از ابتذال لفاظی‌های کوچه و بازار برای لحظاتی رسوب زدایی کند، در آمیخته با واژگان کهن واژگان کوچه و خیابان را لباس فخامت می‌پوشاند؛ ازاین روست که حس و لذت زیباشناختی مخاطب برانگیخته می‌شود.

منابع

- آیخن باوم، بوریس (۱۳۸۵)، **نظریه روش فرمال در نظریه ادبیات**، گردآوری تزوتان تودورف مترجم عاطفه طاهایی. تهرا.ن: اختران

- احمدی، بابک (۱۳۹۲)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

- ارباب‌شیرانی، سعید، الیاسی‌بروجنی، سعید (۱۳۷۳)، **فرمالیسم چیست**، ادبیات داستانی، ۷، ۱۵-۱۲.

- برسلر، چارلز (۱۳۹۳)، **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، مترجم: مصطفی عابدینی، تهران: نیلوفر.

- پاینده، حسین (۱۳۶۹)، **مبانی فرمالیسم در نقد ادبی (با نگاه به قطعه شعری از سهراب سپهری)**، کیهان فرهنگی، سال ۷، ش ۷۵، ۳۰-۲۶.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، **تباین و تنش در ساختار شعر نشانی**، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش ۱۹۲، ۲۰۷-۱۹۵.

- پین، مایکل (۱۳۸۳)، **فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

- حقوقی، محمد (۱۳۹۲)، **شعر زمان ما**، تهران: نگاه.

- ریمامکاریک، ایرنا (۱۳۹۳)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- ساداتی، شهاب‌الدین، سقازاده، بهار (۱۳۷۸)، **شهری چون بهشت از نگاهی دیگر**، کتاب ماه ادبیات، ۱۳، ۷۱-۶۶.
- شاملو، احمد، (ا. بامداد) (۱۳۸۱)، **کاشفان فروتن شوکران**، تهران: تدبیر.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۶)، **نقد ادبی**، تهران: دستان.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، **موسیقی شعر**، تهران: آگه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.
-شکلوفسکی، ویکتور (۱۳۸۵)، «**هنر به مثابهی صناعت**» **در نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس**، تهران: اختران.
- صفوی، کورش (۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱، تهران: چشمه.
- قاسمی پور، قدرت (۱۳۸۶). **درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات**، اهواز: رسش.
- فلکی، محمود (۱۳۸۰)، **نگاهی به شعر شاملو**، تهران: مروارید.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۱)، **در آمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی**، از افلاطون تا بارت، ترجمه : شاپور جورکش و دیگران، تهران: چشمه.
-Elrich, Victor (1965), **Russian Formalism: History-Doctrine**. The Hugue: Mouton.
-Stam, Robert et al (1992). **New Vocabularies in Film Semiotics**, London & NewYork: Routledge.