گنجینه زبان و ادبیات فارسی

نقد فرمالیستی اشعار کیومرث منشی زاده و علی باباچاهی بر مبنای الگوی جفری لیچ

آسیه حسینعلی زاده[۱]، هانیه صدری مجد[۲*]، شاهپرک فرحبخش اصفهان[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرری ،دانشگاه آزاداسلامی، تهران، ایران.

۲. استادیار، گروه علوم انسانی ، واحد شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران،ایران (نویسنده مسئول).

۳. استادیار، گروه علوم انسانی، واحد شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

* ایمیل نویسنده مسئول: dr.h.sadrimajd@iausr.ac.ir

چکیده

یکی از گونه‌های بدیع در زمینه نقد متون ادبی، که ریشه در زبان‌شناسی جدید دارد نقد بر مبنای فرمالیستی است که به تحلیل و بررسی آثار ادبی و ویژگی‌های برجسته اثر یک ادیب می‌پردازد، و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و هنری آن آثار را با توجه به شکل زبانی کشف و ضبط می‌نماید. به بیانی دیگر، مهمترین حوزهٔ کاری منتقدانِ فرمالیست، پرداختن به صورت و ساخت یا جنبه‌های روبنایی یک اثر ادبی است. نظریه‌پردازان فرمالیسم معتقدند که چگونگی کاربست زبان توسط یک شاعر یا ادیب ، با نوعِ به‌کارگیری آن از سوی دیگران متفاوت است. کیومرث منشی‌زاده و علی باباچاهی، از جملهٔ شاعران معاصر هستند که زبان ادبی را به شکلی متفاوت از دیگران به‌کار می‌گیرند .هر دوی آن‌ها در مجموعهٔ اشعار خود از فرمالیسم به گونه‌ای زیبا در جهت شکل و فرم اشعار خویش بهره برده‌اند. لذا پژوهش حاضر سعی کرده است تا با شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و بر مبنای فرمالیستی و با توجه به رویکرد هنجارشکنی جفری لیچ، به بررسی و تحلیل اشعار این دو شاعر بپردازد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که هر دو شاعر به شیوه‌های مختلفی سعی در هر چه بیشتر ادبی‌کردن و برجسته کردن اشعار خود و در نتیجه جلب توجه خواننده داشتند، از انتخاب عنوان‌های تازه و به‌کار بردن تعابیر ناب و جدید گرفته تا استفاده از هنجارگریزی‌های معنایی، واژگانی، سبکی، آوایی، دستوری و گویشی می‌توان به تأثیرگذاری بی‌نقص فرمالیسم در اشعار آن‌ها پی‌برد.

کلیدواژگان: فرمالیسم، آشنایی‌زدایی، جفری لیچ، منشی‌زاده و باباچاهی

شیوه استناددهی: حسینعلی زاده، آسیه، صدری مجد هانیه، فرحبخش اصفهان، شاهپرک. (۱۴۰۳). نقد فرمالیستی اشعار کیومرث منشی زاده و علی باباچاهی بر مبنای الگوی جفری لیچ. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۲(۱)، ۱۸۹-۱۷۰.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۱۲/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰
تاریخ چاپ: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰

The Treasury of Persian Language and Literature

A Formalist Critique of the Poems of Kioumars Monshizadeh and Ali Babachahi Based on Geoffrey Leech's Model

Asiyeh Hosseinalizadeh [1], Hanieh Sadri Majd [2]*, Shahparak Farahbakhsh Isfahan [3]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahr-e Ray Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Humanities, Shahr-e Ray Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
3. Assistant Professor, Department of Humanities, Shahr-e Ray Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
*Corresponding Author's Email: dr.h.sadrimajd@iausr.ac.ir

Abstract

One of the innovative approaches in the critique of literary texts, rooted in modern linguistics, is formalist criticism, which analyzes and examines literary works and the prominent features of a writer's work while uncovering and documenting the aesthetic and artistic values of those works based on linguistic form. In other words, the primary focus of formalist critics is on the structure and form or the superficial aspects of a literary work. Formalist theorists argue that the way a poet or a writer employs language differs from how it is used by others. Kioumars Monshizadeh and Ali Babachahi are among contemporary poets who employ literary language in a distinctive manner. Both poets have effectively utilized formalism to shape and structure their poetry in a unique and aesthetically appealing way. Accordingly, the present study, using a descriptive-analytical method and based on a formalist approach, examines and analyzes the poetry of these two poets through the lens of Geoffrey Leech's theory of deviation. The findings of this study indicate that both poets, through various techniques, sought to enhance the literariness and prominence of their poems to attract the reader's attention. From selecting innovative titles and employing fresh and novel expressions to using different types of deviations—including semantic, lexical, stylistic, phonetic, grammatical, and dialectal deviations—one can discern the flawless impact of formalism in their poetry.

Keywords: *Formalism, defamiliarization, Geoffrey Leech, Monshizadeh, Babachahi*

How to cite: Hosseinalizadeh, A., Sadri Majd, H., Farahbakhsh Isfaha, S (2024). A Formalist Critique of the Poems of Kioumars Monshizadeh and Ali Babachahi Based on Geoffrey Leech's Model. *The Treasury of Persian Language and Literature, 2*(1), 170-189.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 2024-03-05
Revise Date: 2024-03-26
Accept Date: 2024-04-08
Publish Date: 2024-06-19

مقدمه

در اوایل قرن بیستم، شیوه‌ای جدید در نقد آثار ادبی در روسیه پدید آمد که بعدها فرمالیسم (صورت‌گرایی) خوانده شد. گرایش این شیوه، که نوعی نقد بر پایهٔ زبان‌شناسی بود، بیشتر به خود متن و اثر ادبی، بی‌توجه به اجزا و عناصر بیرونی متن بود. محور اصلی فرمالیست‌ها، تأکید بر سویه‌های زیباشناختی، نوآورانه و هنجارشکنانهٔ آثار ادبی بود. آنچه برای فرمالیست‌ها مهم بود، اصالت شکل و فرم بود؛ از این‌رو از دخالت عناصر غیرادبی در تشریح متون ادبی پرهیز می‌کردند. اما از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیسم می‌توان به ویکتور شکلوفسکی اشاره کرد. مهمترین بخش نظریات شکلوفسکی، آشنایی‌زدایی[1] است. از دیدگاه وی، «آشنایی‌زدایی به تمام شگردها و فنونی اطلاق می‌شود که مؤلف آن‌ها را آگاهانه به‌کار می‌گیرد تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه نماید» (1). این نکته در مورد آشنایی‌زدایی شایان ذکر است که هرگونه گریز از زبان هنجار را نمی‌توان عامل برجستگی کلام و یا آشنایی‌زدایی به حساب آورد، بلکه هنجارگریزیهایی باعث آشنایی‌زدایی کلام می‌شوند که دو شرط را داشته باشند: ۱- رعایت اصل جمال شناسیک، که منظور از آن رعایت زیبایی کلام است. ۲- اصل رسانگی و ایصال، که مراد از آن، توانایی درک احساسات گوینده توسط مخاطب است. نکتهٔ مهم دیگری که در مکتب فرمالیسم و آشنایی‌زدایی باید به آن پرداخت، نظریهٔ ادبیت متن یا زبان ادبی است. از پایه‌گذاران برجستهٔ این نظریه رومن یاکوبسن است. بنابر نظر او «شعر را می‌توان شکل-شکنی آگاهانهٔ زبان معمول دانست. شعر هجوم سازمان‌یافته است به‌سوی زبان روزمره» (2) از میان نظریه‌پردازان مشهور نقد فرمالیستی که در نظریهٔ خود به مفهوم برجسته‌سازی و عدول هنرمندانه در زبان توجه شایانی داشت، جفری لیچ، زبانشناس انگلیسی است. به اعتقاد وی برجسته‌سازی یعنی انحراف و عدول هنرمندانه در زبان، همراه با انگیزهٔ هنری (3) وی پس از طرح فرایند برجسته‌سازی به دو نوع از این فرایند توجه اصلی نشاان داد. از دیدگاه وی برجسته‌سازی به دو شیوه رخ می‌دهد: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحرافی صورت بگیرد (هنجارگریزی) و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود (قاعده‌افزایی). بر این اساس، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده افزایی نمود پیدا خواهد کرد (4). از دیدگاه وی هنجارگریزی، عدول از قواعد زبان هنجار و عدم مطابقت با زبان معیار است که باعث پویایی و دگردیسی در زبان می‌شود. به زبان دیگر، هنجارگریزی گریز از قواعد حاکم بر زبان خودکار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان متعارف است (5). «لیچ» با توجه به نظریهٔ برجسته سازی، هنجارگریزی را به هشت دستهٔ اصلی شامل: هنجارگریزی آوایی، واژگانی، نحوی، زمانی، نوشتاری، زبانی، سبکی و معنایی تقسیم کرده است (3, 6). از طرف دیگر، شعر نیز طرح واره‌ای از واژگان خاص برای انتقال هر چه بهتر و تاثیرگذارتر اندیشه‌ها و احساسات شاعرانه است و از آنجا که این اثر ادبی دارای زبانی زنده و پویاست و محصول تفکرّ خاص شاعر و شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی جنسیتی، ایدئولوژیک و.. است، دارای شاخصهایی است که سبک فردی و فردیت را نشان می‌دهند در همین راستا، کشف ویژگی‌های زبانی و ادبی چکامه‌های هر زبانی از منظر نقد فرمالیستی، می‌تواند چهرهٔ خالق یک اثر و میزان فردیت و تشخص او را به مخاطبین بهتر و بیشتر بنمایاند. از میان شاعران معاصر که زبان ادبی را به شکلی متفاوت از دیگران به‌کار گرفته، کیومرث منشی‌زاده (۱۳۱۷ - ۱۳۹۶) است. او یکی از شاعران و طنزپردازان معاصر ایرانی بود و به دلیل کاربرد اعداد، معادله‌های ریاضی و فرمول‌های فیزیک و شیمی در سروده هایش عنوان بنیانگذار شعر ریاضی در ایران گرفته بود. از کتابهای او می‌توان به مجموعه شعر «قرمزتر از

[1] Defamilirization

سفید» و مجموعه طنز «از روبرو با شلاق» اشاره کرد. او در سالهای اخیر به سرودن شعرهایی موسوم به شعر رنگی روی آورده بود. «ساعت سرخ در ساعت ۲۵» نام گزینه اشعار اوست که همزمان شعر و عدد را در آن به کار برده بود و سال ۸۷ از سوی انتشارات نگیما منتشر شد. سفرنامه مرد مالیخولیایی، رنگ پریده یک شعر بلند و کتاب «حافظ حافظ» از دیگر آثار او است که اواخر دهه پنجاه منتشر شده بود.

از دیگر شاعرانی که به وضوح می‌توان تأثیر فرمالیسم را در اشعارش پیدا کرد، علی باباچاهی است. وی متولد سال ۱۳۲۱، در کنگان بوشهر، شاعر، نویسنده، محقق و منتقد معاصر است. او در ابتدا، کار شاعری را با تأثیرپذیری از نیما و پیروان او آغاز کرد که واقع‌گرایی و عینی‌گرایی، اساس کار آن‌ها را تشکیل می‌داد. مجموعهٔ اشعار «در بی‌تکیه‌گاهی»، «جهان و روشنایی‌های غمناک»، «از نسل آفتاب»، «صدای شن»، از زمرهٔ آثار او به‌شمار می‌روند. او با سرودن اشعاری مانند«مرگ جرا، برگ جرا، قهوه‌ای است؟» به جهانی تازه قدم نهاد. شعرهای او در این مرحله، تغییرات محسوسی داشتند. تغییراتی که گرچه برخی نخواستند پست مدرن بودن آن‌ها را بپذیرند (7).

هدف اصلی از این تحقیق بررسی فرمالیستی زبان شعری منشی‌زاده و باباچاهی است و بررسی شیوهٔ سخنوری هر دو شاعر از دیدگاه ساختاری. دیدگاه فرمالیستی به‌کارگرفته‌شده، دیدگاه ساختارگرایی جفری لیچ است که تاکنون هیچگونه پژوهشی از این دیدگاه به اشعار این دو شاعر نپرداخته است. در این پژوهش از شیوهای جامع برای تحلیل سبک شعری هر دو شاعر بهره گرفته شده است. البته برخی مقالات از منظر زبانشناسی آثار باباچاهی را بررسی کرده‌اند که در پیشینهٔ تحقیق بدانها اشاره می‌شود اما تا کنون هیچ مقاله‌ای اشعار منشی‌زاده را از منظر نقد فرمالیستی مورد تحلیل قرار ندادند. مبنای این پژوهش- نظریات لیچ- شیوه‌ای است که تمام جوانب شعر خصوصاً جنبه‌های زبانی آن را مورد بررسی قرار می‌دهد و تحلیلی آماری از میزان بهره‌گیری منشی‌زاده و باباچاهی از هر عنصر را نشان می‌دهد. آنچه در این نوع فرمالیسم مهم است، میزان و بسامد انواع برجسته‌سازی‌ها و هنجارگریزی‌هاست. به همین دلیل ما نیز به دنبال عناصری هستیم که سبک‌سازند و کار برجسته‌سازی را در اشعار هر دو شاعر انجام داده‌اند.

بحث وبررسی

«فرم» و معانی گوناگون آن

گرایش به فرم در زمان‌های مختلف به صورت‌های گوناگون و با رهیافت‌های متفاوت مورد توجه قرار گرفته است، اما در اوایل قرن بیستم در روسیه با عنوان «فرمالیسم» در عرصه‌ی هنر و ادبیات، طرفداران خاصی را به خود جلب نمود. «واژه لاتینی Forma در زبان‌های ایتالیایی، اسپانیولی، روسی و لهستانی به همین شکل به‌کار می‌رود. در زبان فرانسه به صورت forme و در زبان انگلیسی form و در آلمانی form نوشته می‌شود. گفتنی است که هر چند این واژه در طول تاریخ پایدار مانده، اما از لحاظ دلالت و معنا، دارای ابهامات فراوان و گسترده‌ای است. در زبان یونانی دو کلمه‌ی morphe و eidos به معنای فرم به‌کار رفته است، اما eidos در معنای فرم‌های ذهنی و مفهومی مورد استفاده قرار می‌گرفته است.» (8).

واژه‌های گوناگونی برای افاده‌ی معنای متضاد با فرم مورد بهره برداری قرار می‌گیرند و این خود، نشان‌دهنده‌ی دلالت‌ها و ابعاد معناشناختی فرم محسوب می‌شود. این واژه‌ها عبارتند از: محتوا، موضوع، درونمایه، عنصر و... . اگر محتوا را در تقابل با فرم مدنظر قرار دهیم، در این‌صورت فرم عبارت است از صورت ظاهری و پدیدار یک اثر و یا سبک و اگر عنصر را در مقابل فرم قرار دهیم، در این صورت فرم عبارت از آرایش اجزا و عناصر می‌باشد.

-معنای "فرم" در شعر

بدون شک، رسالت شعر، تنها رساندن پیام و انتقال اندیشه و فکر شاعر به مخاطب نیست بلکه، هویت و رسالت شعر، به عنوان یک

ارزش مستقل، در آنچنان که می‌گوید است و نه در آن چیزی که می‌گوید، به بیانی دیگر، رسالت شعر، در چگونه گفتن است و نه در چه گفتن و بر اساس همین رسالت، تکنیک و فرم در خدمت پیام قرار می‌گیرند تا هدف غایی شعر یعنی تأثیرگذاری بر مخاطب را به زیباترین شکل نشان دهند. « فرم و ساختار در شعر امروز، مؤلّفه‌ای ضروری و اجتناب ناپذیر است. هر متن ادبی، بدون فرم نمی‌تواند شعر باشد، حتّی اگر لبریز از آرایه‌های لفظی و زبانی باشد... فرم، عبارت است از شکل و چارچوب مستحکم هر شعر، به گونه‌ای که هیچ کلمه یا بخشی از شعر، قابل حذف، جابه‌جایی یا جایگزینی نباشد.... » (9).

-هنجارشکنی در رویکرد جفری لیچ

از میان نظریه‌پردازان مشهور نقد فرمالیستی که در نظریهٔ خود به مفهوم برجسته‌سازی و عدول هنرمندانه در زبان توجه شایانی داشت، جفری لیچ، زبانشناس انگلیسی است. وی در خصوص اهمیت برجسته سازی که نتیجهٔ آشنایی زدایی می‌باشد، می‌گوید: « برجسته سازی یا گریز هدفمند از هنجارهای زبانی و یا اجتماعی به عنوان اصل بنیادین ارتباط زیبایی شناختی پذیرفته شده است. گرچه ممکن است نتوان با قاطعیت گفت که این مفهوم درمورد دیگر شیوه‌های هنری کاربرد دارد. اما مطمئناً برای مطالعه زبان ادبی ارزشمند وحتی ضروری است. در این نوع تحلیل، هنجارهای زبان هنگام تحلیل اثر در پس زمینه قرار می‌گیرند و «ویژگی ها» به علت غیر عادی بودنشان در زمینه و در کانون توجه قرار داده می‌شود (10).

به اعتقاد وی برجسته‌سازی یعنی انحراف و عدول هنرمندانه در زبان، همراه با انگیزهٔ هنری (10). وی پس از طرح فرایند برجسته-سازی به دو نوع از این فرایند توجه اصلی نشاان داد. از دیدگاه وی برجسته‌سازی به دو شیوه رخ می‌دهد: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحرافی صورت بگیرد (هنجارگریزی) و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود (قاعده‌افزایی.) بر این اساس، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده افزایی نمود پیدا خواهد کرد (11). از دیدگاه وی هنجارگریزی، عدول از قواعد زبان هنجار و عدم مطابقت با زبان معیار است که باعث پویایی و دگردیسی در زبان می‌شود. به زبان دیگر، هنجارگریزی گریز از قواعد حاکم بر زبان خودکار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان متعارف است (5). «لیچ» با توجه به نظریهٔ برجسته سازی، هنجارگریزی را به هشت دستهٔ اصلی شامل: هنجارگریزی آوایی، واژگانی، نحوی، زمانی، نوشتاری، زبانی، سبکی و معنایی تقسیم کرده است (5).

- زندگی‌نامه و جایگاه ادبی کیومرث منشی‌زاده (۱۳۱۷ – ۱۳۹۶)

کیومرث منشی‌زاده زاده، متولد سال ۱۳۱۷ و درگذشته ۲۶ فروردین ۱۳۹۶ شاعر و طنزپرداز ایرانی بود. وی در جیرفت کرمان زاده شد و دورهٔ تحصیلات ابتدایی و دبیرستانی را در زادگاهش به پایان رسانید و پس از گذراندن تحصیلات ابتدایی و دبیرستان در زادگاهش، راهی تهران شد تا وارد دانشگاه شود. به دانشکده اقتصاد دانشگاه تهران رفت و از آنجا لیسانس اقتصاد گرفت. شاید پیوند دو روحیه، یکی روحیه عاطفی برای سرودن شعر و دیگری روحیه مبتنی بر علوم دقیقه و علم ریاضی را بتوان به عنوان مهم‌ترین وجه مشخصه و برسازنده تفاوت و خاصیت منشی‌زاده در میان شاعران هم‌نسلش و حتی نسل‌های قبل و بعد از خودش برشمرد.این شاعر کرمانی بعد از طی دوره لیسانس از تحصیل دست نکشید. در ایران هم نماند و برای ادامه تحصیل چند سالی از کشورش رفت. او ایالات متحده امریکا را برای ادامه تحصیلات خود برگزید. در امریکا ریاضیات خواند و فیزیک اتمی. فارغ‌التحصیل که شد، به ایران بازگشت و به عنوان نیروی تحصیلکرده در امریکا در سازمان برنامه‌وبودجه مشغول به کار شد.

از نظر او شعر مرهون جنون است و نباید نگاهی عقلی و منطقی به شعر داشت چنانچه می‌گوید: «نباید به شعر از زاویهٔ دید تفکر و عقل نگاه کرد؛ چرا که شعر معلول جنون است و به قول سعدی:

سعدیا نزدیک رأی عاقلان عقل مجنون است و مجنون

و نمی‌دانم در این محافل چگونه می‌شود جنون را تدریس کرد چرا که عرب گفته است: الجنون فنون.» (5).

-قالب‌های شعری کیومرث منشی‌زاده

با نگاهی به اشعار منشی‌زاده این موضوع روشن می‌شود که او از قالب‌های شعر کلاسیک، نیمایی و منثور برای سرودن اشعار خویش بهره برده است. منشی‌زاده در اشعارش اوزان نرم و ملایم را انتخاب می‌کند و این انتخاب وزن تأثیر فراوان در تعبیرهای کلام او دارد. هر چند وزن‌های اشعار او محدود به چند وزن ویژه است، اما کیومرث در انتخاب وزن دنباله‌روی نیما است و گاهی هم در زمینهٔ خروج از موازین امروزی نیمایی هم کارهایی کرده است که در بیشتر موارد در نوشتن مصراع‌هاست نه در ایجاد و وسعت دادن وزن. وی در ابتدا شاعر کلاسیک بود و در سروده-هایش انواع مضامین غنایی ازجمله مضامین عاشقانه، وصف، شکواییه، مراثی، تلمیحات دینی و اسلامی به‌کاربرده است؛ اما در میان اشعار نو و نیماییاش که به‌عنوان ابداع‌کننده شعر ریاضی و شعر رنگی شناخته می‌شود، اصطلاحات ریاضی، رنگ‌ها و در شاخه شعر نیمایی و پسا نیمایی، طنز، پوچگرایی، نیهیلیسم به وفور دیده می‌شود (12). با این حال، قسمت اعظم شعر کیومرث در قالب شعر منثور سروده شده است. خودِ منشی‌زاده در خصوص شعر منثور می‌گوید: «شعر منثور بسیار به نثر نزدیک است؛ وزن ندارد و موسیقی کلام در آن اهمیت دارد. موسیقی جزلاینفک شعر است و در شعر کلمات به صورت دوایر در یک نقطه با هم مرتبط هستند و استفاده از موسیقی به شعر تشخص می‌دهد

-بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های اصلی شعر کیومرث منشی‌زاده

بحث دربارهٔ شعر منشی‌زاده مانند بسیاری چیزها در جامعهٔ ما دچار افراط و تفریط شده است. از یک‌سو می‌توان اشعار او را ستود؛ چون خالق سبک و اسلوبی نو و جدید در بیان مفاهیم است؛ حتی می‌توان گفت که اگر منشی‌زاده این شعرها را به هر زبان زندهٔ دنیا می‌سرود، از چهره‌های درخشان شعر دنیا بود و در جانب دیگر می‌توان اشعار او را به بوتهٔ نقد کشاند که به‌خصوص شعر او از حیث ریاضی‌وار بودن و گاهی سوررئالیتی، باعث ناهم‌گامیِ تصویرها و پراکندگی صورت‌های ذهنی می‌شود.

-منشی‌زاده شاعر رنگی

منشی‌زاده زمانی هم رنگ‌ها را دستمایه قرار داد و پروژه‌های شعری خود را با به کارگیری رنگ‌های مختلف و هویت شعری زبانی و شعری بخشیدن به آن‌ها پیش برد. منشی‌زاده در آن دوره شعرهایی نوشت که به «شعر رنگی» معروف شدند. خودش در خصوص این نوع شعر می‌گوید: «قبلاً شعر سیاه و سفید بوده است مثل شعر سعدی، حافظ، نیما، الیوت، هوگو و امثالهم و من فکر می‌کنم سینما اول سیاه و سفید بوده است مثل فیلم‌های چارلی چاپلین، بوستر کیتون و ... یا در عکاسی اول عکس‌ها سیاه و سفید بوده است بعدها در فکر کسی، جرقّهٔ رنگی بودن آن‌ها زده شده است. شعر هم می‌تواند تصویرهایش رنگی باشد، مثلاً شعر «پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست» اگر پیرهن در این شعر سیاه باشد، در غم دریده شده است و اگر قرمز باشد در حالتی دیگر. از این رو، شعرهایی که در ذهن من گذشته لبریز از تصویرهای رنگی است.» (13).

-بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های هنجارگریز در اشعار منشی‌زاده و باباچاهی

-هنجارگریزی نوشتاری

چگونگی قرار گرفتن و نظم و چینش واژگان در کنار هم می‌تواند یکی از مهمترین عامل خلق موسیقی و همچنین خیال انگیزی شعر باشد. در حقیقت شاعر با گریز از هنجارهای معمول زبان، علاوه

بر اینکه سبک ویژه خود را نمایان می‌سازد، احساسات خود را نیز در قالب هنجار شکن به خواننده منتقل می‌کند. شکل نوشتاری شعر در گذشته بر وحدت بیت استوار بود؛ تا آنجا که شاعر مجبور بود تا واژگان شعری را در دو مصراع بیان کند، و به عبارتی خود را محصور در قید و بندهای عروضی می‌نموده است. اما شاعر معاصر با خروج از این قید و بندهای عروضی می‌تواند تجارب خود را به انحاء مختلف به مخاطب نشان دهد. بنابراین یکی از مهمترین پدیده‌های شعر معاصر، شکل نوشتاری سطرهای شعری است. گاهی مواقع شاعر معاصر، با گریز از هنجار معمول نوشتار علاوه بر اینکه به شعر خود جنبه دیداری می‌بخشد، توجه خواننده را که به این نوع از نوشتار عادت نداشته بود، به متن شعری جلب می‌کند. هنجار گریزی نوشتاری یکی از مهمترین پدیده‌ها در بررسی متن شعری به شمار می‌رود؛ چون شاعران با استفاده از این تکنیک سعی می‌کنند تا با شکستن قوانین حاکم بر نوشتار عادی زبان، شعر خود را به شعر دیداری یا شعر انگاره نزدیک کنند. منشی‌زاده و باباچاهی، که از این تکنیک در اشعار خود بسیار استفاده کرده‌اند تا آنجا که بسامد بالای آن، یک وجهه ی سبکی به اشعار هر دو شاعر بخشیده است.

همانطور که در فصل پیشین ذکر نمودیم، اما هنجار گریزی نوشتاری یکی از گونه‌های آشنایی‌زدایی است که باعث تشخص بخشی متن ادبی می‌شود. در این نوع برجسته سازی که بر روی سطح فیزیکی زبان رخ می‌دهد، نویسنده یا شاعر با تغییر صورت نوشتاری کلمه یا متن، تغییری در معنی یا بافت کلام ایجاد می‌کند؛ و در حقیقت از رهگذر دست کاری در شکل املایی کلمات، تغییر شکل معمول در چاپ و نحوه نگارش، معنایی جدید بر اشعار خود اضافه می‌کنند (14).

با نگاهی به اشعار منشی‌زاده و باباچاهی می‌توان گفت که هر دو شاعر از گونه‌های مختلفی برای شکستن قوانین حاکم بر نوشتار زبان شعری استفاده کرده‌اند که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

– جدانویسی حروف واژه‌ها و استفاده از علامت نگارشی مکث ...

یکی از شیوه‌های پرکاربرد در هنجارگریزی نوشتاری در اشعار کیومرث منشی‌زاده، جدا نویسی حروف واژها وهمچنین استفاده از علامت نگارشی (...) است که در مقایسه با دیگر شیوه‌ها از بسامد بالایی برخوردار است. با نگاهی به دفتر شعری علی باباچاهی می‌بینیم که این نوع هنجارشکنی نوشتاری در مقایسه با اشعار کیومرث منشی‌زاده، کمتر در اشعار او مورد استفاده قرار گرفته است. از نظر منتقدان زبان منبعی غنی در صنعت شعر به شمار می‌رود و زمانی که بهترین الفاظ در بهترین بافت قرار گیرند، این صنعت در اوج هنری قرار می‌گیرد. علاوه بر انتخاب واژگان مناسب در شعر، عوامل دیگری همچون تصویر عکسبرداری شده از یک کلمه یا عبارت در اثنای متن شعری نیز می‌تواند به هنری بودن صنعت شعری کمک کند. یکی از تکنیک‌های مورد استعمال در شعر معاصر، استفاده از حروف جدا شده ی یک کلمه است؛ به عبارت دیگر مقصود از جدا نویسی حروف یعنی «جدا کردن حروف تشکیل دهنده ی یک کلمه یا عبارت یا تصویر وتفکیک کردن ساخت‌های تشکیل دهنده ی آن به نحوی که هر یک از آن اجزاء علی رغم ارتباط آن با بافت شعری، یک کیان مستقلی به شمار آید.» (14).

کیومرث منشی‌زاده از این تکنیک در غالب قصاید خود استفاده کرده است تا آنجا که به دلیل کثرت استعمال، به یک ویژگی سبکی اشعار او بدل گشته است چنانکه می‌گوید:

یک روز ماهی قرمز
از آب سبک‌تر خواهد شد
و دست ماهی قرمز را — که دیگر نه ماهی است
و نه قرمز –
از پنجره
به باغ

پر

تا

ب

خواهد کرد (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۰)

پیداست که منشی‌زاده از راه دخل و تصرف در شکل املایی واژهٔ "پرتاب" معنایی جدید بر اشعار خود بخشیده است. به بیانی دیگر منشی‌زاده حروف واژهٔ پرتاب را از یکدیگر جدا کرده و به شکل افقی نوشته است. یا در قصیده‌ای دیگر چنین می‌نویسد:

ای نیمی از زن

و نیمی از ماهی

–ای که فلس‌های تنت

لطیف‌تر از آواز زنبق‌هاست–

وقتی که آبشار نقره‌ای گیسوان تو

بر عریانی پیکرت

ف

ر

و

می‌ریزد (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۲٤)

منشی‌زاده در بند فوق، با جدانویسی حروف واژگان "فرو" و نوشتن آن به شکل افقی، علاوه بر جلب توجه مخاطب، معنای جدیدی را به متن شعری افزوده است. در واقع با این نوشتار بر تک تک تارهای گیسوان یار که بر پیکر سفیدش می‌نشیند اشاره داشته و و هریک از تارهای نقره‌ای را بیشتر و ملموستر در ذهن مخاطب تصویرسازی می‌کند.

چنانچه پیشتر هم ذکر شد، منشی‌زاده از این تکنیک فراوان بهره برده است و کثرت استفاده از این تکنین، وجهه سبکی خاصی به اشعارش بخشیده است. در بند زیر چنین می‌نویسد:

تاریخ، شناسنامهٔ سیاه هزاران خروس جنگی‌ست

درود به حیلهٔ روباه زمان

که خون خروس‌های جنگی را

چ

ک

ه

چ

ک

ه بر خاک می‌ریزد (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۳٦)

جدانویسی واژه چکه چکه و شکل نوشتن آن، خواننده را به دیدن صحنهٔ ریخته شدن قطره قطره خون به هنگام ذبح خروس دعوت می‌کند و از سوی دیگر، به ریخته شدن خون بسیاری از انسان‌های بی‌گناهی اشاره دارد که در طول تاریخ و بر اثر جنگ‌ها کشته شده و خونشان در همه جای ریخته گشته است. در واقع شاعر با جداکردن هر یک از این حروف، بار معنایی خاصی را به تمام کلمه داده است تا جایی که یک حرف یک بند شعری را تشکیل داده است. شکل این نوع هنجارشکنی نوشتاری را در متن زیر نیز می‌توان مشاهده کرد:

ای گربهٔ دردآلود

ای گربهٔ نفت‌آلود

ای گربه،ای گربه

به نام تو ما را ق ط

ع ه

ق

ط

ع ه

کرده‌اند. (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۸۵)

در این بند، گربه اشاره به ایران دارد؛ زیرا نقشه ایران همچون گربه است که با دو صفت دردآلود و نفت‌آلود همنشین گشته است. دردآلود از این جهت که مردم آن دردمند و ستم‌دیده هستند و مقصود از نفت‌آلود نیز اشاره به ثروت و سرمایه نفتی دارد که بخش

اعظم اقتصاد ایران بر آن استوار است و به خاطر این سرمایهٔ عظیم، بارها از سوی دشمنان و استعمارگران به ویژه آمریکا و انگلیس مورد تجاوز قرار گرفته است. لذا جدانویسی واژهٔ "قطعه قطعه" ضمن اینکه توجه خواننده به چنین نوشتار هنجارشکنی جلب شده است، تداعی‌کنندهٔ حسرت و اندوه شاعری است که این فروپاشی را به نظاره نشسته‌است و در بندی دیگر چنین می‌گوید:

هیروشیما

هیروشیما

$E=MC^2$

ه ی

ر

و

ش

ی

م

ا

(منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۳۱)

چنانچه پیداست، شاعر با جدانویسی واژهٔ هیروشیما به مسألهٔ بمباران این شهر توسط کشور آمریکا در سال ۱۹٤٥م اشاره دارد که جمع کثیری از مردم این شهر در یک چشم به هم زدن کشته شدند. جدانویسی این واژگان این کلمه اشاره به گستردگی ویرانی و خرابی این شهر دارد.

منشی‌زاده تنها به جداسازی حروف واژگان بسنده نمی‌کند بلکه گاهی اجزای یک کلمهٔ مرکب را نیز به شکل شکسته و جدا می-نویسد. به عنوان مثال در قصیده‌ای با عنوان شعر" ناتمام" می-نویسد:

سخن کوتاه:

کامل نیست شعر

مگر بدان هنگام

که پیشتاب را

بر شقیقه می‌گذاریم

باری بدان هنگام که قرمزترین شعرها

در دوات

ته

نشین

می‌شود (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۰۰)

همانطور که در بند فوق می‌بینیم، شاعر کلمه ته‌نشین را که یک واژهٔ مرکب است، به شکل جدا و ریزشی نوشته است تا به معنای واقعی ته‌نشین که در عمق و ته یک چیز می‌نشیند اشاره کند.

با نگاهی به دفتر شعری علی باباچاهی این نتیجه حاصل می‌شود که شاعر از تکتیک جدانویسی حروف واژگان بهره چندانی نبرده است اما او از تکنیک دیگری که شبیه آن است استفاده کرده و آن هم کشیدن یک حرف در امتداد پاراگراف است که نمونهٔ آن را می‌توان در بند زیر دید:

فاصله

فاصلـــــــه

فاصلـــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــــــــــــــــه (باباچاهی، ۱۳۹۲: ص۹۲)

در این شعر، بابا چاهی در ساختارکلی شعر آشنایی زدایی کرده است تا درون مایهٔ شعر را که دوری و فاصله است با شکل آن نشان دهد؛ فاصله داشتنِ از کسی یا چیزی را بابا چاهی با دور کردن حرف (ه) از حرف (ل) به تصویر می‌کشد در هر سطر، حرف (ه) با حرف (ل) فاصلهٔ بیشتری می‌یابد که این تداعی کنندهٔ فاصلهٔ تدریجی است فاصله‌ای که روز به روز بیشتر می‌شده است. این نوع نوشتارِ شعر، علاوه بر هنجار گریزی، تأثیر عاطفی شدیدی بر مخاطبِ شعر دارد.

تکنیک دیگری که هر دو شاعر در جلب توجه مخاطب از آن بهره بردند، استفاده از علام نگارشی مکث (...) در اثنای کلام است که بار عاطفی خاصی به متن شعری می‌بخشد. به عنوان مثال، منشی-زاده می‌گوید:

در چشم شب پرندهٔ بی‌قراری هست

که سرنوشت مرا

در بال‌هایش حمل می‌کند

آه .....ای پرندهٔ دیوانه

تا چند

تا چند

بازی ادامه خواهد داشت (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۴۰)

شکستن مصراع و استفاده از علامت مکث (...)، بار عاطفی جمـلات را دوچندان می‌کند؛ به طوری که خواننده به مراتب بیشتر از شنونده، تحـت تـأثیر شـعر قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر، استفاده از علامت مکث بین کلام، تـأخیر گوینـده در ادای هـر کلمـه را بازنمایی می‌کند که خود حاکی از حالت بغض و حسرت گوینده است. نمونهٔ دیگری از چنین تکنیکی را می‌توان در بند زیر مشاهده کرد:

اگر می‌توانستم

سرنوشتم را

با مداد نارنجی می‌نوشتم

آه ..... قهوه‌ای

تا کی باید

همیشه قهوه‌ای باشد (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۶۱)

باباچاهی نیز از این تکنیک در جهت جلب توجه مخاطب سود برده است اما میزان کاربرد این نوع هنجارشکنی نوشتاری در اشعار باباچاهی به مراتب کمتر از اشعار منشی‌زاده است. به عنوان مثال باباچاهی می‌نویسد:

«جاسم – .....» (باباچاهی، ۱۳۸۳: ص۹۹)

همانطور که در این بند می‌بینیم، شاعر ابتدای بند را به واسطه فضای خالی نقطه دار فاصله انداخته است که این امر باعث جلب توجه مخاطب می‌شود. در حقیقت ایجاد چنین فاصله‌ای علاوه بر اینکه ایجاز حذف را در خلق کرده است، مخاطب را به تفکر و تأمل وا می‌دارد تا به سراغ جمله یا کلمهٔ محذوف رود و به این طریق معنی در ذهن خواننده تجسیم می‌شود؛ زیرا خواننده راغب است تا به دنبال مفهوم محذوف رود.

نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعر

این نوع آشنایی زدایی (هنجارگریزی) را می‌توان از جهاتی با شعر نگاره یا شعر مصور یا شعر تجسمی مقایسه کرد « شعر نگاره شعری است که در آن حروف، کلمات یا مصراعها طوری تنظیم و آراسته می‌شوند که تصویری مشخص را بر روی صفحهٔ کاغذ شکل می‌دهند . اصل این نوع شعر در ادبیات غرب، ناشناخته است، اما چند شعر یونانی و لاتینی باستان به صورت تبر، تخم مرغ، بال و مانند آن به جا مانده است و از قرون وسطا نیز نمونه‌هایی از این نوع شعر در دست است ...در اواخر قرن نوزدهم شاعرانی از جمله مالارمه و گیوم آپولینر در فرانسه در این نوع شعر ، تجربه‌هایی کسب کردند . در فاصلهٔ سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی شعر نگاره به عنوان تجربه‌ای در شعر مورد توجه واقع شد.» (میر صادقی، ۱۳۷۶ش: ۳۲۳) مقصود از شیوه پلکانی سطرهای شعری، نا متوازن بودن و نابرابر بودن تفعیله‌های شعری از آغاز سطر شعری یک بند تا پایان آن است. این نوع نوشتار حس بینایی خواننده را بر می‌انگیزد به گونه‌ای که خواننده را تشویق می‌کند تا با شکل نوشتاری ارتباط بر قرار کند. «این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبهٔ دیداری می‌دهد.» (7).

با نگاهی به دفتر شعری هر دو شاعر مشخص می‌شود که این سبک نوشتاری، بر غالب قصائد آن‌ها سیطره داشته است. به عنوان مثال منشی‌زاده می‌نویسد:

انتظار آزادی چندان غم‌انگیز است
که حکّاکی اعلامیهٔ حقوق بشر
بر دیوار کوره‌های آدمی سوزی
چراکه انسان
آزاد
بدنیا نمی‌آید
که آزاد
زندگی کند
که آزاد
بمیرد (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۲)

پیداست که شکل پلکانی نوشتن سطور ابتدایی مفهوم نابودی تدریجی و بازگشت‌ناپذیربودن تجربه را بازنمایی می‌کند. در واقع تکرار پیوسته و پلکانی واژگان در قسمتی از شعر، نشان می‌دهد که یک مصراع شعر در چند سطر نوشته شده است. این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند کما اینکه در این بند تکرار کلمهٔ آزادی که به صورت پلکانی نوشته شده و در هر بند به عنوان یک سطر شعری برجسته و بر ان تأکید شده است. یا در قصیده‌ای دیگر می‌نویسد:

من شعر بزرگ گربه
را گریه کردم
ای گربهٔ شکسته
بسته
خسته
بر دیوار روبرو نشسته (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۸۵)

در این بند شاعر علاوه بر تشخص بخشیدن به واژه‌هایی که به تنهاای یک مصرع شعری را تشکیل دادند، به صفاتی که همگی دال بر غم و اندوه است تأکید می‌ورزد، ضمن اینکه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبهٔ دیداری می‌دهد. علاوه بر آن، واژه‌هایی چون شکسته، بسته، خسته و نشسته به دلیل دارا بودن صنعت جناس، مود آفرینش نوعی موسیقی در متن نیز شده است. منشی‌زاده از این سبک‌نوشتاری در غالب قصائد خود بهره برده است چنانکه در قصیده‌ای دیگر می‌گوید:

پر کن پیاله را
یک سر بنوش
نوش
دینگ
دینگ
سلامتی
دینگ
دینگ
سلامتی ارسطو
(شالوده ریز منطق صوری) (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۴۳)

شاعر به کمک تکرار واژگان "دینگ" در یک سطر شکسته، تصویر به هم خوردن جام‌های شراب و نیز طنین صدای آن‌ها را بازنمایی می‌کند.

اگر به دفتر شعری علی باباچاهی نیک بنگریم، می‌بینیم که در اکثر قصائد خود - اگر نگوییم در تمام قصائد خود – از این سبک نوشتاری در جهت القای مفهومی خاص به مخاطب بهره برده است. به عنوان مثال:

ما
قطره
قطره
قطره

چکیدیم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ص۹۶)

در این شعر، بابا چاهی با شکستنِ یک سطرِ شعر و پلکانی نوشتنِ آن، ضمنِ تأکید بر مفهومِ ضمنی و برجسته کردنِ واژگان، شیوهٔ تدریجیِ چکیدنِ قطره را به تصویر می‌کشد.

باباچاهی در قصیده‌ای با عنوان "اینجا دریاست" تقریباً در تمامی بندهای شعری از شکل پلکانی در سرودن شعر بهره برده است چنانکه می‌گوید:

از گاف و

گرگور[1]

از دکل و

دریا

حرفی بزن (باباچاهی، ۱۳۸۳: ص۹۸)

پیداست که شاعر کلماتی را که همگی زیر مجموعه دریا قرار می‌گیرند را به شکل مفرد در یک سطر شعری قرار داده است تا علاوه بر تشخص بخشی بر این واژه‌ها، به نوعی مفاهیم خاص دریا و بومیان منطقه را برای مخاطب نشان دهد.

باباچاهی برای برجسته کردن تصویری خاص، از رایجترین عامل مصرع بندی در شعر ، که مکث و توالی درست درخواندن است و یا توزیع متناسب افاعیل عروضی، سرمی‌پیچد تا بتواند تمام ارکان یک تصویر را به تمامی در یک مصرع جای داده، به این ترتیب یک تصویر برجسته و کامل ـ و نه گسسته ـ ارائه دهد. وی می‌نویسد:

زین روی دست‌هایم را

در شیشه‌های جوهر می‌شویم

تا بر تمام دیوارها بنویسم

باید

خورشید

بر تمامی ابعاد

عاشقانه بتابد (باباچاهی، ۱۳۸۳: ص ٦١)

در بند فوق باباچاهی بخوبی و با هنرمندی، مفهوم تابیدن را در شکل پلکانی که همه تأکیدی بر تابش دارند به تصویر کشیده است. شیوه نوشتن بندها و مصراعها در شعر نو گاه بیش از اینکه تأثیری در مکث و توالی درست در خواندن داشته باشد، نشاندهنده‌ی احساس واندیشه شاعر و موجب انتقال آن به خواننده است. به عنوان مثال باباچاهی در قصیدهٔ "اما ستارهٔ بانو" می‌گوید:

زایر!

بر مخمل ستیزنده

سیگارت را

با ماه نو

روشن کن (باباچاهی، ۱۳۸۳: ص۱۰۵)

در این بند شاعر با تأکید بر واژگانی که خود به تنهای یک مصرع شعری را تشکیل دادند، به مفهوم غربت زائر اشاره کرده و آن را در ذهن خواننده تجسم کرده است. این مفهوم غم غربت را می‌توان در تنهایی زائر، سیگار و شبی که ماه در آن می‌تابد تجسم کرد.

شکل عمودی (ریزشی) یکی دیگر از انواع هنجارگریزی‌های نوشتاری در شعر هر دو شاعر به شمار می‌رود و مقصود از آن «سطری است که به صورت قطره‌ای وستونی از بالا به پایین، بر روی صفحه شعری ظاهر می‌شود. این سطر شعری نیز چشم خواننده را به خود معطوف می‌دارد به گونه‌ای که نوعی شوک بوجود آورده که افق انتظارات را می‌شکند و خواننده را مجبور می‌کند که به دنبال پاسخی برای این نوع نوشتار و الهامات ناشی از آن در متن شعری باشد.» (15) اگر به قصائد هر دو شاعر نیک بنگریم می‌بینیم که از این شیوه برای بیان اغراض مختلفی سود برده اند به عنوان مثال منشی‌زاده با استفاده از این تکنیک می‌نویسد:

سیاه

سیاه

[1] . گرگور: نوعی قفس بوده که جزو ابزارهای صید تله‌ای محسوب می‌شود

سیاه

نگاه او چندان سیاه است

که گفتنی

هزاران کلاغ

از چشم‌هایش

پرواز می‌کنند (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۰۷)

شاعر در این بند از هر دو تکنیک نوشتاری پلکانی و ریزشی بهره برده است. شاعر به زیبایی توانسته است چشم‌های یار را در سیاهی به پر کلاغ تشبیه کند. غرض از این تشبیه، بیان مقدار حال مشبه است. تکرار کلمهٔ سیاه به عنوان یک سط شعری تأکید بر مقدار سیاهی چشم دارد ضمن اینکه شکل پلکانی نیز بر شدّت و حدّت آن دارد.

در قصیده‌ای دیگر می‌نویسد:

اندوه گاری‌چی را

اگر خدا بفهمد

چندان گریه می‌کند

که چرخ‌های گاری

در گل فرو رود

اگر خدا بفهمد

اگر خدا

اگر

ا.گ.ر (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۲۲)

در این بند می‌توان اوج غم و انده شاعر را از طریق چینش واژگان کنار هم به نظاره نشست. درواقع، انسانی ناامید که نعوذ بالله حتی خدا را نیز غافل از این بندهٔ سراسر گرفتار غم و اندوه می‌بیند. شاعر علاوه بر شکل ریزشی از جدانویسی کلمهٔ "اگر" نیز که اشاره به فروپاشی از درون حکایت دارد، استفاده می‌کند.

بابا چاهی نیز از این تکنیک در جهت القای مفهومی خاص استفاده کرده است. به بیانی دیگر علاوه بر نوشتن پلکانی سطرهای شعری، می‌بینیم که شاعر از شکل عمودی نیز به کرات استفاده کرده است از جمله این بند شعری از قصیدهٔ "اما ستارهٔ بانو":

بانو!

ستارهٔ بانو!

آهو!

این کیسهٔ جواهر الوان که از دهان آتشفشان سبز

در می‌گذرد

برگیر! (باباچاهی، ۱۳۸۳: ص۱۰۳)

یا در قصیده‌ای دیگر با عنوان "این هم یک شوخی بود" از شکل عمودی بهره برده است:

بخند

از ریز گرفته

بخند

تا شدی همان که شده بودی همان

گوشی را؟

قطعاً یک نفر دیگر به جای من اگر که نه

بر می‌دارد

بد نیستم

فعلاً که نه (باباچاهی، ۱۳۸۳: ص۱۷۷)

در این نوع نوشتار، دریافت عواطف و مفاهیم ثانوی جهان متن، تنها با دیدن و خواندن شعر ممکن است، نه با شنیدن آن. در این موارد گزارش شعر (قرائت آن) تقریباً غیرممکن است و کسی که فقط شعر را می‌شنود، نمی‌تواند تمام بار معنایی و عاطفی شعر را دریابد. در این مثال، شاعر به جای اینکه واژگان را به شکل افقی در کنار هم بچیند هر یک را جداگانه به عنوان یک مصرع شعری قرار داده است. این ویژگی به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبه دیداری می‌دهد.

استفاده از اشکال تصویری

یکی از اسالیب نوشتاری اشعار هر دو شاعر توزیع متفاوت تفعیله‌ها به منظور دیداری کردن شعر است. شعر دیداری (concrete verse) گونه‌ای ادبی از ادبیات معاصر است که شاعر با استفاده از هنر گرافیک و به هم ریختن اسلوب شعری، دست به آفرینش سبکی نوین می‌زند. در شعر دیداری، شاعران، زبان را به گونه‌ای دیگر به کارمی‌برند و از جنبه‌های بصری و دیداری در شعر استفاده می‌کنند و به این ترتیب، شعر دیداری، شعری است نوشتاری- دیداری؛ یعنی در آن، از طریق بازی با کلمات، حروف و واژگان شعر را به گونه‌ای می‌نویسند که ظاهر شعر به صورت طرحی دیداری در می‌آید و به این ظاهر گرافیکی شعر، معمولاً بیش از مفهوم پرداخته می‌شود. بنابراین برای تأثیر گذاری بر مخاطب، نمی‌توان آن را با صدای بلند خواند بلکه برای درک مفهوم آن و لذت بردن، فقط باید به آن نگریست و با دیدن ساختار شعر، به معنای آن پی برد (5).

باباچاهی در بیشتر موارد تفعیله‌های شعری را طوری در قصائد خود به کار می‌برد که گونه‌های مختلفی از اشکال هندسی را بوجد می‌آورد. یکی از اشکال هندسی که بسامد بالایی در قصیده دارد، شکل هندسی مثلث است. گاهی موارد این شکل نوشتار تناسب شکل واژه با معنای آن را نشان می‌دهد و گاهی موارد نیز صرفاً به منظور زیبا کردن قصیده و جلب توجه می‌باشد. نمونه‌هایی از کاربرد شکل مثلث را در اشعار او می‌بینیم:

مست
مستِ مست
مستِ مستِ مست
می روم به کوچه‌های خلوت وعزیز

(باباچاهی، ۱۳۸۳: ص۵۳)

همانطور که می‌بینیم، شاعر در این بند واژگان را به گونه‌ای به کار برده است که شکل مثلث را به اذهان متبادر می‌سازد. باباچاهی واژه ی مست را در هر سه سطر تکرار کرده است به این ترتیب که در سطر اول این کلمه را به تنهایی به کار برده است و در سطر دوم دوبار و در سطر سوم نیز با استفاده تکرار سه‌بارهٔ این کلمه توانسته است به زیبایی سطر شعری را طولانی تر کند تا بتواند معنای انتظار را به زیبایی در اذهان تداعی کند. به این ترتیب شکل هندسی واژگان با معنای انتظار متناسب و هماهنگ شده است.

با نگاهی به دفتر شعری منشی‌زاده مشخص می‌شود که این شاعر نیز از این تکنیک نوشتاری استفاده کرده است از جمله بند زیر:

آرزو گور جوانمردان است
مرده از زنده
همیشه
هر آن
در جهان بیشتر است (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۸۰)

استفاده از اعداد و فرمول‌های ریاضی و فیزیک در شعر

کیومرث منشی‌زاده با باز کردن پای اعداد به حوزهٔ شعر و ایجاد نوعی هویت زبانی برای اعدادی که ماهیتاً متعلق به قلمرو ریاضیات هستند، اجراهایی مستقل و متفاوت از ترکیب نشانه‌ها و اعداد با کلمات به دست داد و «شاعر ریاضی» نام گرفت. استاد دستغیب می‌گوید: «شعر منشی‌زاده آسان‌یاب نیست او به دلیل واجد بودن آموزش‌های عالی ریاضی، غالباً با مفهوم‌های ریاضی می‌اندیشد و این چیزی نیست که بتوان به آسانی دریافت.».

بدین ترتیب، اگر بخواهیم خصلتی برای رفتارهای شعری منشی‌زاده در نظر بگیریم، طبعاً باید به ذهنیت ترکیبی او که شاید بیش از هر چیز از ذهن ریاضی‌اش می‌آمد اشاره کنیم. او غالباً در شعرهایش به دنبال تعریف پروژه‌هایی بود که ایده‌ای محوری را پیش می‌برد مبتنی بر ترکیب زبان با عنصری غیرکلامی و خارج از گستره زبان و کلمات. به عنوان مثال وی در دفتر شعری قرمز تر از سفید در بندی می‌گوید:

انگشتان تو

نت‌های موسیقی را
پرواز می‌دهد
و ساق پای تو
مفهوم الکل است
C2
H5
O
H
(منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۲)

اگر به چینش این اعداد خوب بنگریم در می‌یابیم که این یک شعر نقاشی ست ! کمی بهره گیری از تخیل خطوط پای یک انسان (از ران به پایین) را برای ما در این نقاشی آشکار می‌کند ! و در این پا ، O درست ناحیه زانو و H دوم ساق را تشکیل می‌دهند !! و OH که در حقیقت ساق این نقاشی ست درعین حال عامل الکلی و به عبارتی مفهوم الکل است ! لذا «و ساق پای تو مفهوم الکل است (H O Hs CV)؛ می‌بینید که عناصر کشف و شهود در شعر منشی زاده به ابزارهای بسیار متعددی دسترسی دارند و شاعر سعی می‌کند که با بهره گیری مناسب از آن‌ها فضایی شاعرانه بیافریند.

جائی که سخن از صفر تا بی‌نهایت است
دیگر میان ٦٦، ٣٦ و ٦
چه تفاوت (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۰۱)

یا در جای دیگر می‌گوید:

آبی می‌آیی
و کاراییت
کارمایهٔ ما را
بیکار می‌کند
$E = ½ mv^2$
بر
$E = ph$
پهلو می‌زند
و
$E = mc^2$
به جانب صفر
خم می‌شود
(منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ص۱۳۳)

هنجارشکنی معنایی

بسیاری از مباحثی که در علم بلاغت مورد بررسی قرار می‌گیرد موجد نوعی تصویر سازی است و ادیب به شکل عام و شاعر به طور خاص از آرایه‌های بلاغی در جهت تصویرسازی و عینیت بخشیدن به معانی انتزاعی به شکل صور حسی بهره می‌برد. از آنجا که در ادبیات تصاویر هنری به گونه‌ها و اشکال مختلفی ظهور می‌کند، اما در این پژوهش مقصود از تصاویر هنری بررسی عناصری است که منشی‌زاده و باباچاهی از آن‌ها به کرّات استفاده کرده تا جایی که به دلیل کثرت استعمال و بسامد بالا به یک شاخصهٔ سبکی در اشعار آن دو بدل شده است. این عناصر عبارتند از: تشبیه، استعاره، پارادوکس و حس‌آمیزی و کنایه که از میان این عناصر، استعاره بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است که در زیر به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

سبک هر سخن بر اساس فراوانی کاربرد آرایه‌های بلاغی، سرشت صوری و محتوایی ویژه‌ای می‌یابد؛ مثلاً فراوانی کاربرد تشبیه در یک متن، سبک تشبیهی را شکل می‌دهد و بسامد بالای استعاره، سبک استعاری را رقم می‌زند. لایهٔ بلاغی سبک، شامل آرایه‌هایی است که عمل پردازش و گسترش اندیشه را انجام می‌دهند و سبک درونهٔ زبان را تشکیل می‌دهند. این گروه معنای عادی و طبیعی جمله را دگرگون می‌سازند و غالبا همان صورت‌های زبان مجازی هستند. عناصری همچون مجاز، استعاره، کنایه، تمثیل، حس‌آمیزی، نماد، متناقض نما و تشبیه بنیادهای زبان مجازی و به‌ویژه زبان شعر را شکل می‌دهند. (همان: ۳۰۵) علمای بلاغت در برابر موضوعات بیانی مواضعی عقلانی اتخاذ کردند و با توجه به مجهوداتشان راز زیبایی هر یک را شرح دادند. مثلا راز زیبایی تشبیه را در توضیح،

تفسیر و نزدیک سازی مشبه به ذهن مخاطب دیدند و زیبایی-شناسی استعاره را در تاثیری که بر خواننده می‌گذارد قرار دادند و گفتند که زیبایی کنایه در گرو حجت و دلیلی است که با خود به همراه دارد. با همهٔ این وجود تاثیر روانی و نفسانی را فقط در استعاره دیدند و زیبایی تشبیه و کنایه از نظر آن‌ها صرفا منطقی و عقلانی است (5).

بررسی سبک تشبیهی در اشعار منشی‌زاده و باباچاهی

تشبیه، یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد؛ یعنی اشتراک دو چیز در یک یا چند صفت. اگر تشبیه در پی معانی بیاید به آن کمال و جمال می‌بخشد (16). شاعران معاصر از آن در کلام‌شان بهره‌ها برده‌اند، تا جایی که نزد ایشان به صنعت ادبی مشهوری بدل گشته و ادبای قدیم و جدید از آن استفاده کرده‌اند. و در موارد فراوانی بخشنده را به دریا و باران، شجاع را به شیر، زیبا را به خورشید و ماه تشبیه نموده‌اند. انسان‌ها هم طبق خوی و خصلت‌هایشان به نمادهایی بدل گشته‌اند. مثل سموأل در وفاداری، حاتم در بخشندگی، باقل درناتوانی و هبنقهٔ در کودنی (11). از میان این همه صنایع بدیعی و آرایه‌های ادبی شاید بتوان گفت تشبیه به عنوان رکن اساسی و زیر ساختی در سروده‌های هر دو شاعر، برجستگی خاصی دارد. در شعر هر دو شاعر بیشتر صنایع ادبی و آرایه‌های ادبی و نیز صور خیال به کار رفته به تشبیه تعلق دارد انواع تشبیه از تشبیه مرسل گرفته تا تشبیه بلیغ و (اضافه تشبیهی)، البته از تمامی تشبیه‌های به کار رفته در اشعار منشی‌زاده، بلیغ کاربرد فراوان یافته است. پیداست که در این بخش در پی بررسی تشبیهاتی هستیم که نوآوری داشته و شاعران با دخل و تصرّف در آن، دست به آشنایی-زدایی زدند و تصاویر جدید و مبدعی خلق نمودند.

نتیجه‌گیری

جنبش فرمالیسم که در سال ۱۹۱٤م. با انتشار مقالهٔ «رستاخیز واژه» نوشتهٔ ویکتور شکلوفسکی آغاز شد، در ابتدای فعّالیّت خود، از طریق بازنمایی معایب نقدهای سنّتی و سمبولیستی در بررسی آثار ادبی، بر لزوم تحلیل علمی متون ادبی تأکید کرد.

فرمالیست‌ها با استفاده از یافته‌های دانش «زبان‌شناسی» که از نظر بهره‌گیری از «زبان»، مهمترین فصل مشترک را با ادبیّات داشت، بسیاری از رموز «ادبیّت» را کشف و ابزارهای علمی و عینی مختلفی را برای تحلیل متون ادبی ارائه کردند که استقبال بسیاری از مؤلّفان و منتقدان آثار ادبی را در پی داشت. با این حال، به نظر می‌رسد که ابزارهای تحلیل فرمالیستی در ادبیّات، عمدتاً آثار ادبی «زبان محور» را در بر می‌گیرند یعنی به فرم و شکل اثر ادبی اهمیت می‌دهند و این بدان معنی نیست که آن‌ها معنی را به کلی وا نهند بلکه معنی در درجه دوم اهمیت قرار دارد.

برداشت فرمالیست‌ها از فرم، از این دو پیشنهادی که برای تحلیل متون ادبی می‌دهند، آشکار می‌شود: ۱- فرمالیست‌ها، معتقد بودند که: هر نکتهٔ ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد، بررسی گردد و شناخته شود. ۲- آنان همچنین با توجه به پژوهش «هم‌زمانی» سوسور، بر این باور بودند که برای بررسی یک ژانر ادبی، باید مناسبت‌های آن با نظام ادبی بررسی شود. بنابراین مفهوم «فرم» در نظر آنان، ارتباطی‌است که هر عنصر با عناصر دیگر پیدا می‌کند تا به دنبال آن ساختاری منسجم و یکپارچه به وجود آید. بر پایهٔ چنین تعریفی از فرم، همهٔ اجزای یک متن مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان، صنایع بدیعی به‌ویژه ابهام، استخدام، ایهام، تناسب و تضاد، تلمیح و... ، فنون داستان نویسی، نوع ادبی، پلات، زاویهٔ دید و... جزو شکل محسوب می‌شوند. اما یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح شده در نظریهٔ فرمالیست‌های روس، آشنایی‌زدایی است که نویسنده یا شاعر از آن به عنوان تکنیکی برای بیان هدفی معین استفاده می‌کند. به بیانی دیگر، تمامی شگردهایی که زبان شعر را با زبان هنجار بیگانه می‌کند در بر می‌گیرد. بنابراین با برجسته‌سازی همراه است.

از طرفی دیگر، یکی از ویژگی‌های برجستهٔ شاعران معاصر اندیشهٔ «عادت‌ستیزی» بوده که شاعران به ویژه شاعرانی که دیدگاه و مسلکی عارفانه دارند در دو سطح زبان و معنا از آن بهره می‌برند تا با پس‌زدن غبار عادت، چهرهٔ حقیقت را بنمایانند. منشی‌زاده و باباچاهی نیز در راستای تفکرات نوگرای خود و اعتقاد به اینکه درک ما از پدیده‌های پیرامون، باید تازه و به دور از معارف و شناخت‌های موروثی باشد، اندیشهٔ عادت‌ستیزی را در اشعارشان ترویج دادند. با بررسی و مقایسهٔ اشعار این دو شاعر معاصر بر اساس رویکرد هنجارشکنی جفری لیچ نتایج زیر بدست آمده است:

هر دو شاعر، از بین انواع هنجارگریزی‌ها (نوشتاری، معنایی، واژگانی، سبکی، گویشی، دستوری و آوایی) بیشتر از هنجارگریزی معنایی (تصویری) مانند تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، حس‌آمیزی و... استفاده کرده‌اند و در کنار آن از انواع دیگر هنجارگریزی نیز بهره جسته‌اند. دلیل استفادهٔ بیش از حد از هنجارشکنی معنایی را باید در نظام فکری منشی‌زاده و باباچاهی جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا دارند و از یک سو در پیِ ارائهٔ مفاهیم و آموزه‌های عرفانی در شعر خود هستند و از سویی هرگونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کنند و همواره در پی تر و تازگی و غبارروبی از هستی هستند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

This study employs a descriptive-analytical method, based on a formalist approach, to examine and analyze the poetry of these two poets through the lens of Geoffrey Leech's theory of deviation. The findings reveal that both poets, through various techniques, sought to enhance the literariness and prominence of their poems to attract the reader's attention. These techniques include selecting innovative titles, employing fresh and novel expressions, and using different types of deviations—semantic, lexical, stylistic, phonetic, grammatical, and dialectal—highlighting the flawless impact of formalism in their poetry (1).

Formalism, as a critical approach, focuses on the intrinsic aspects of literary texts, particularly the linguistic and structural elements that contribute to the aesthetic experience. The formalist critique of literary texts, rooted in modern linguistics, has emerged as a significant approach in analyzing and examining literary works, particularly focusing on the aesthetic and artistic values embedded in the linguistic form. This approach, which gained prominence in the early 20th century, emphasizes the structure and form of literary works, often disregarding external elements. Formalist theorists argue that the way a poet or writer employs language differs significantly from conventional usage, and this distinction is crucial in understanding the uniqueness of their work. Kioumars Monshizadeh and Ali Babachahi, two contemporary Persian poets, exemplify this distinctive use of literary language. Both poets have effectively utilized formalism to shape and structure their poetry in unique and aesthetically appealing ways.

Monshizadeh and Babachahi's poetry reveals how both poets have manipulated language to create a distinct literary style. Monshizadeh, often referred to as the founder of mathematical poetry in Iran, incorporates numbers, mathematical equations, and physical and chemical formulas into his verses, creating a unique blend of science and poetry. His works, such as "Redder than White" and "The Red Clock at 25 O'Clock," demonstrate his innovative use of formalism to break away from traditional poetic norms. Similarly, Babachahi, influenced by Nima Yushij and his followers, initially embraced realism and objectivity in his poetry. However, his later works, such as "In the Absence of Support" and "The World and the Sad Lights," exhibit a shift towards postmodernism, characterized by significant changes in style and content. Both poets have employed formalism to challenge conventional poetic forms and to create a new literary language that resonates with contemporary readers (7).

One of the key aspects of formalism is the concept of defamiliarization, introduced by Viktor Shklovsky, which involves making the familiar strange to enhance the reader's perception of the text. This technique is evident in the works of both Monshizadeh and Babachahi, who use various forms of deviation to achieve this effect. Monshizadeh's poetry often features unconventional structures, such as the separation of letters within words, the use of ellipses, and the vertical arrangement of lines, which disrupt the reader's expectations and create a sense of novelty. For instance, in his poem "The Red Fish," Monshizadeh separates the letters of the word "پرتاب" (throw) and arranges them horizontally, adding a new layer of meaning to the text. Similarly, Babachahi employs techniques such as stretching letters and creating visual patterns within his poems to evoke specific emotions and images. These deviations from conventional writing practices not only enhance the aesthetic appeal of the poems but also deepen the reader's engagement with the text (14).

The formalist approach also emphasizes the importance of form and structure in poetry, which are crucial in conveying the poet's intended meaning. Monshizadeh and Babachahi both experiment with poetic forms, breaking away from traditional structures to create innovative and visually striking compositions. Monshizadeh's use of mathematical and scientific elements in his poetry, such as chemical formulas and equations, adds a layer of complexity and intellectual depth to his work. For example, in his poem "The Concept of Alcohol," Monshizadeh incorporates the chemical formula for alcohol (C_2H_5OH) into the text, creating a visual and conceptual link between the scientific and poetic realms. Babachahi, on the other hand, often uses triangular and other geometric shapes in his poems to create a visual impact that complements the thematic content. These formal innovations not only

challenge the reader's expectations but also highlight the poets' commitment to pushing the boundaries of traditional poetic forms (5).

Another significant aspect of the formalist critique is the examination of stylistic and semantic deviations, which play a crucial role in shaping the reader's interpretation of the text. Both Monshizadeh and Babachahi employ a range of stylistic devices, such as metaphor, simile, paradox, and synesthesia, to create vivid and imaginative imagery. Monshizadeh's poetry is characterized by its use of mathematical and scientific metaphors, which add a layer of abstraction and intellectual rigor to his work. For instance, in his poem "From Zero to Infinity," Monshizadeh uses mathematical concepts to explore philosophical themes, creating a unique blend of science and poetry. Babachahi, on the other hand, often employs paradox and synesthesia to create a sense of ambiguity and complexity in his poems. These stylistic deviations not only enhance the aesthetic appeal of the poems but also challenge the reader to engage with the text on a deeper level (11).

In conclusion, the formalist critique of Kioumars Monshizadeh and Ali Babachahi's poetry reveals the profound impact of formalism on their work. Both poets have employed a range of formal and stylistic techniques to challenge conventional poetic norms and to create a new literary language that resonates with contemporary readers. Through their innovative use of defamiliarization, structural experimentation, and stylistic deviations, Monshizadeh and Babachahi have pushed the boundaries of traditional poetry, creating works that are both intellectually stimulating and aesthetically appealing. Their commitment to formalism highlights the importance of form and structure in poetry, demonstrating how these elements can be used to enhance the reader's engagement with the text and to create a unique and memorable literary experience.

References

1. Ahmadi B. Structure and Interpretation of Text. 12th ed. Tehran: Markaz; 2010.
2. Payandeh H. Literary Criticism and Democracy. Tehran: Niloufar; 2009.
3. Bagherian Bostanabad E. Satire in Contemporary Poetry. Baharestan Sokhan (Persian Literature). 2008;12:127-44.
4. Sarli N. Standard Persian Language. 1st ed. Tehran: Hermes; 2008.
5. Anousheh H. Persian Literary Encyclopedia. Tehran: Organization for Printing and Publishing; 1997.
6. Afkhami A. A Linguistic Study of Symbolism as a Type of Semantic Deviation in the Poetry of Nima Youshij. Faculty of Literature and Humanities (Tehran). 2001;1(3):207-20.
7. Dastgheib SA. Poetry Notebooks: Redder than White by Kiumars Manshizadeh. Chista Magazine. 1993;99-100:1096-104.
8. Jamali M. An Introduction to the Concept of Form and Formalism in Modern Art. Philosophical Essays. 2016;28:5-35.
9. Rouhani M, Ghadikolaei M. A Study of Defamiliarization and Grammatical Deviation in the Poetry of Manouchehr Atashi. Research in Literary and Rhetorical Studies. 2015;3(2):23-44.
10. Leech GH. Linguistic Guide to English Poetry. New York: Longman; 1969.
11. Ashouri D. Poetry and Thought. Tehran: Nashr-e Markaz; 1994.
12. Rashidi Gamin K, Esfandyarpoor H, Yousefi Pour P. A Reflection on the Thoughts and Beliefs of the Mathematical Poet (Kiumars Manshizadeh). Iranian Studies Journal. 2022;41:246-71.
13. Parsamotlagh S. Zero in the Beak of an Orange Crow Without a Sky: A Conversation

with Kiumars Manshizadeh. Azma Magazine. 2008;61:13-9.
14. Hassanli K. A Formalist Re-reading of a Ghazal by Bidel. Literary Criticism Quarterly. 2008;1(2):29-38.
15. Ehsani Estahbanati MA, Sarfi MR. Baba Chahi and Linguistic Components of Postmodern Poetry. Scientific Journal of Linguistic and Rhetorical Studies. 2021;12(23):7-36.
16. Zangoui A. Indigenous Poetry. Tehran: Lian; 2010.