Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 16, Consecutive Number 39, Spring 2025
Pages 117-154 **(research article)**
Received: 2023 December 12 **Revised** 2024 May 16 **Accepted**: 24 May 26
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Deviation in Persian Free verse: the case of Ahmad Shāmlū, Manūchehr Ātashi, Seyed Ali Mūsavi Garmārūdi, Seyed Hassan Hosseini, Bijan Najdi, Shams Langrūdi

Davoodi. Ali [1*] **/ Esmaeili. Semat** [2] **/ Shahsani. Ali Mohammad** [3]
1: PhD. Student of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran (Corresponding Author): alidavoodi110@gmail.com
2: Associate Professor of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.
3: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Abstract: As a fundamental element in the poetic system, deviation is the most effective form of defamiliarization and linguistic foregrounding. It disrupts the conventional structural rules of poem and thus generates a wide range of thematic, formal and linguistic variations within poetry. In Persian free verse which lacks meter and rhyme, poets have widely used deviation to foreground and enhance their poetic language. The current descriptive-analytical research, using a library method, examines deviation in the works of six free verse poets based on Geoffrey Leech's formalist approach. The study highlights the impact of this approach on distinguishing the language and form of poem. The frequency of various types of deviation by these poets differs according to their ideational and literary experience. Poets like Shāmlū, Mūsavi Garmārūdi and Seyed Hasan Hosseini have used semantic, lexical, orthographic and literary deviations to create distinct and independent styles from their predecessors, but poets like Ātashi, Najdi and Shams Langrūdi have mainly paid attention to linguistic and literary deviations. The present research, identifying instances of deviations, examines the type and frequency of deviation in Persian free verse as well.
Keywords: Deviation, free verse, Najdi, Shāmlū, Hosseini.

- A. Davoodi; S. Esmaeili; A. Shahsani (2025). "Deviation in Persian Free verse: the case of Ahmad Shāmlū, Manūchehr Ātashi, Seyed Ali Mūsavi Garmārūdi, Seyed Hassan Hosseini, Bijan Najdi, Shams Langrūdi". Semnan University: Journal of Linguistic and Rhetorical Studies. 16(39). 117-154.
Doi: 10.22075/jlrs.2024.32628.2386

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال شانزدهم ـ شمارهٔ ۳۹ ـ بهار ۱۴۰۴

صفحات۱۵۴-۱۱۷ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۹/۲۱ بازنگری ۱۴۰۳/۰۲/۲۷ پذیرش ۱۴۰۳/۰۳/۰۶

هنجارگریزی در برگزیدهٔ شعر سپید احمد شاملو، منوچهر آتشی، سیّد علی موسوی‌گرمارودی، سیّد حسن حسینی، بیژن نجدی، شمس لنگرودی

علی داودی [۱*]/ عصمت اسماعیلی [۲]/ علی‌محمد شاه سنی [۳]

۱: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول) Alidavoodi110@gmail.com

۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

۳: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

چکیده: هنجارگریزی مؤلفه‌ای بنیادین در نظام شعر، مؤثّرترین شکلِ آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازیِ زبان است که قاعده‌هایِ متعارفِ ساختاریِ شعر را بر هم می‌زند و از این راه دامنه وسیعی از تنوّعاتِ محتوایی، شکلی و زبانی در شعر پدید می‌آورد. در شعرِ سپیدِ فارسی که شعری بدون وزن و قافیه است، شاعران به‌صورتِ گسترده از هنجارگریزی بهره برده‌اند و به‌واسطه‌ی آن، زبانِ شعری خویش را برجسته کرده‌اند. پژوهش حاضر که به روشِ تحقیقِ توصیفی- تحلیلی است و داده‌های آن به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند، بر اساسِ نظریه‌ی فرمالیستیِ لیچ، گرایشِ شش تن از شاعرانِ سپیدسرا را به هنجارگریزی موردبررسی قرار داده و تأثیر این رویکرد را بر تمایز زبان و شکلِ شعر نشان می‌دهد. میزانِ بهره‌گیری از انواع مختلفِ هنجارگریزی توسط شاعرانِ سپیدسرا متفاوت بوده و به‌نسبت جهانِ فکری و تجربهٔ ادبی ایشان فرق می‌کند. شاعرانی مانند شاملو، موسویِ‌گرمارودی و سید حسن حسینی، هنجارگریزی‌های معنایی، واژگانی، نوشتاری و ادبی استفاده کرده‌اند تا شیوه‌ای متفاوت و مستقل از پیشینیان رقم بزنند؛ اما شاعرانی مانند آتشی، نجدی و شمس لنگرودی عمدتاً به دو هنجارگریزی زبانی و ادبی توجه نشان داده‌اند. این پژوهش ضمنِ برشمردنِ برخی از نمونه‌هایِ هنجارگریزی، نوع و نسبت کاربردِ آن را نیز در شعرهایِ سپید، بیان می‌کند.

کلیدواژه: هنجارگریزی، شعرِ سپید، نجدی، شاملو، حسینی.

- داودی، علی؛ اسماعیلی، عصمت، شاه سنی، علی محمد (۱۴۰۴). «هنجارگریزی در برگزیدهٔ شعر سپید احمد شاملو، منوچهر آتشی، سیّد علی موسوی‌گرمارودی، سیّد حسن حسینی، بیژن نجدی، شمس لنگرودی ». دانشگاه سمنان: *مجله مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۶(۳۹) ۱۵۴-۱۱۷.

Doi: 10.22075/jlrs.2024.32628.2386

۱. مقدّمه

آنچه ما را به‌عنوان علاقه‌مندان ادبیّات و شعر، در نخستین مواجهه با یک متن هشیار می‌کند، وجه ادبی آن است. ادبیّت درواقع «همان عاملی است که مادّه‌ی ادبی را تبدیل به اثر ادبی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹). پرداختن به شکل بیرونی اثر ادبی از روش‌های نوین نقد و بررسی شعر و یکی از مسائل بنیادین در فرمالیسم روسی[1] است. به تعبیر شفیعی کدکنی «روس‌ها با نگاه مادی و ساده می‌کوشند که همه‌چیز عالم را توضیح دهند» (همان: ۳۶)؛ لذا، «اثر ادبی را تنها از جنبه ادبی بودن آن موردتوجه قرار داده و درصددند با روشی علمی، ادبیّت اثر ادبی را کشف کنند و برای این کار به تجزیه‌وتحلیل عناصر موجود در اثر خود می‌پردازند» (میرصادقی، ۱۳۷۱: ۱۷۳). ایشان به‌جای پرداختن به محتوای ادبی، به ریخت، شکل و مجموعه شگردهای ایجاد ساختار و زبان ادبی اهمیت می‌دهند؛ یعنی در مواجهه‌ای غیرعاطفی با شعر، «معتقدند ادبیات در فرم و ساخت است، نه در روح و فکر» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۳). بر این اساس، فرم‌گرایی، درواقع نظری مبتنی بر کشف عوامل مرتبط با تولید پدیده‌هاست. اشکلوفسکی، یکی از چهره‌های مکتب فرمالیسم، در تعریف فرمالیسم گفته است: «روش فرمال در جوهر خود بازگشتی است به ساختن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۳۷). به همین دلیل بسیاری از پژوهشگران نظریه‌های ادبی، کوشیده‌اند که فرمالیسم را نگاهی (mecanestic) بدانند (همان: ۳۷).

مطالعه شعر به‌عنوان پدیده‌ای قابل‌تحلیل، فرم‌گرایان را متوجه دیگرگونه بودن زبان شعر کرد. ایشان این رویکرد غریب زبان و انحراف از هنجار را عامل ادبیت می‌دانند؛ لذا بر این باورند که «برای ایجاد یک اثر برجسته، تازگی مطلب مهم نیست؛ بلکه این شیوه بیان است که می‌تواند بُعد تازه‌ای از جهان را به مخاطب بنمایاند. هرچه گریز از هنجارها و معیارها بیشتر باشد، مخاطب سریع‌تر به سمت مطلب جلب می‌شود و نویسنده دارای سبک و روش خاصی در نوشته‌های خود است» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۵). اگرچه مباحث زبان‌شناسان روسی در نقد و بررسی شعر، امری بدیع و تازه است، لکن شعر، در

1. Russian formalism

دو شکل نو و کهن، متأثر از این رویکرد بوده است. شعر سپید به‌عنوان گونه‌ای ویژه از شعر نو، هنجارها و طبعاً هنجارگریزی‌های متفاوتی دارد که بررسی آنها محور این پژوهش است.

۱-۱. پیشینه پژوهش

اگرچه پژوهش‌های درخوری درباره هنجارگریزی شعر نو برخی شاعران سپیدسرا وجود دارد، آن نوشته‌ها جامعّیت پژوهش حاضر را ندارند. برای آشنایی با این مبحث، توجّه به چند مورد بایسته است: مقاله «کاربست اشکال هنجارگریزی در اشعار احمد شاملو» (یخدانساز و علیزاده خیاط: ۱۳۹۳) که مقدّمه خوبی در معرّفی فرمالیسم روسی و همچنین هنجارگریزی دارد، با ارائه نمونه‌هایی محدود از شعر احمد شاملو، اما اساساً معیار تحقیق، شعرهای سپید شاملو نیست؛ بلکه صرفاً شعر، اعم از نیمایی و سپید است. مقاله دیگر، «هنجارگریزی در شعر احمد شاملو» (خندان، فرزاد: ۱۳۹۳) است. عمده مطلبش در تعریف زبان شعر و همچنین معرّفی احمد شاملوست. منتها، بحث اصلی پژوهش متمرکز بر هنجارگریزی معنایی و شیوه‌های آن است؛ نه رویکردهای دیگر. همین‌طور مقاله‌ای با عنوان «هنجارگریزی در شعر منوچهر آتشی» منتشر شده است (ناصری: ۱۳۹۵). نویسنده در این مقاله، بحثی از فرمالیسم و جریان‌های نوین نقد ادبی ندارد؛ لذا بدون مقدمه به بررسی هنجارگریزی در شعرها پرداخته است. رویکرد وی، بررسی همه نوع شعر آتشی اعم از سپید، آزاد و نیمایی است. درباره شعر منوچهر آتشی مقالات دیگری نیز موجود است؛ ازجمله: «بررسی هنجارگریزی دستوری در شعر منوچهر آتشی» (روحانی و عنایتی قادیکلایی: ۱۳۹۴) که در این مقاله نیز صرفاً رویکرد نحوی موردنظر بوده، نه دیگر هنجارها. بررسی یک یا دو نوع هنجارگریزی در شعر دیگر شاعران نیز انجام شده است؛ مثلاً در مقاله «آرکائیسم واژگانی و نحوی در اشعار شمس لنگرودی» (حیدری: ۱۳۹۴) که به بررسی کلمات و دستور زبان در شعر شمس لنگرودی پرداخته است. پژوهش‌هایی نیز در قالب پایان‌نامه انجام شده است که در دسترس نیستند و تنها فهرستی از آنها در فضای مجازی موجود است.

اما امتیازات پژوهش پیشرو در قیاس با پژوهش‌های انجام‌شده‌ی پیشین توجه به چند نکته است:

پژوهش‌های پیشین نوعاً بر آثار یک یا دو شاعر متمرکز است؛ اما موضوع این مقاله، آثار ۶ تن از شاعران است که این امر، دامنه گستردگی و تأثیر یک جریان را بهتر نمایش می‌دهد. همچنین پژوهش‌های پیشین درباره شاعران مختلف از جریان‌های مختلف و سبک‌های گوناگون ادبی است؛ لذا نتیجه واحدی حاصل نمی‌شود. حال آنکه در مقاله حاضر، همه شاعران از چهره‌های شاخص شعر سپید هستند. در بسیاری از پژوهش‌ها یک یا دو دسته از انواع هشتگانه هنجارگریزی، مثلاً واژگانی یا زمانی یا نحوی موردبررسی قرار گرفته است؛ اما موضع این پژوهش استفاده از انواع گوناگون هنجارگریزی است. نکته آخر اینکه، کنار هم بودن جمیع جوانب و تعدد شعر و شاعر، ناگزیر توجه ما را به‌سمت یک مقایسه پیش‌می‌برد؛ درنتیجه تأثیر استفاده از نوع هنجارگریزی در ایجاد سبک، مشخص‌تر می‌شود.

۱-۲. مسئله پژوهش

هنجارگریزی از موضوعات مهم نقد ادبی نوین به‌عنوان رویکردی زیبایی‌شناختی از مؤثرترین روش‌های برجستگی زبان و آشنازدایی در شعر و نثر، همواره مورد توجّه شاعران بوده و شعر نو و کهن، مجال نمایش انواع هنجارگریزی بوده است. «در ادبیّات کهن و معاصر پارسی، شاعران بزرگ و صاحب سبک، جلوه‌های گوناگونی از هنجارگریزی را به کار گرفته‌اند و می‌توان ادعا کرد، بیشتر شاعرانی که توانسته‌اند مبدع جریانی نو در شعر فارسی باشند، بسامد کاربرد این گونه هنجارگریزی‌ها در شعرشان بیشتر است» (مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۳۵). تحوّلات شعر معاصر به‌ویژه بعد از نیما، پیدایش «شعر سپید» و تلاش برای ایجاد فضاهای تازه، لزوم این توجّه را بیشتر کرده است. «شعر معاصر ایران، به‌ویژه در دوره‌های اخیر با استفاده از هنجارگریزی به شکل‌های مختلف، در پی تولید زیبایی و خلق آثاری متفاوت برآمده است تا با ساختارهای گوناگون جامعه هماهنگ باشد» (حسن‌زاده میرعلی و رضایی و مقیمی: ۱۳۹۴). پژوهش حاضر، درواقع

پاسخ به این سؤال است که نظر به وجه تمایز شعرهای سپید، علی‌رغم مشابهت در شکل ظاهری و رها بودن قالب و نبود وزن، هنجارگریزی در ایجاد این تمایز چه نقشی دارد؟ به نظر می‌رسد برای دستیابی به ویژگی‌های برجسته سبکی شاعران، واکاوی هنجارگریزی از مؤثرترین ابزار باشد.

۱-۳. مبانی نظری

از مهم‌ترین عوامل انتقال فرهنگ، زبان است؛ اما نوع به‌کارگیری زبان از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر محسوب می‌شود. انحرافات از مؤلفه‌های زبان هنجار و قواعد حاکم بر آن، فراهنجاری یا هنجارگریزی نام گرفته است که شاعران با اعمال این فراهنجاری در اشعار خود، به برجسته‌سازیِ زبان ادبی و به‌سازیِ هندسه هنری سخن خویش پرداخته‌اند. این رفتارِ فراهنجار، موجب بازخوانی، رستاخیز ادبی در شعر و درنتیجه ایجاد زبانی جدید به نام زبان شعر است. بررسی میزان هنجارگریزی در شعر شاعران معاصر، میزان توانمندیِ آن‌ها در برجسته‌سازی کلمات و آفرینش زبان ادبی را به‌خوبی نشان می‌دهد. «تمرکز بر عنصر زبان و نقش آن در تولید و خلق ادبیات، از دیرباز موردتوجه منتقدان بوده است؛ اما پس از فراگیر شدن نظریات سوسور در زبانشناسیِ جدید و تأثیرات آن بر فرمالیست‌های روس، گسترش بیشتری یافت و به ارائه نظریات و دیدگاه‌های نوینی در باب زمینه‌های ادبیت در آثار ادبی منجر شد» (حسن‌زاده میرعلی و رضایی و مقیمی: ۱۳۹۴). در این پژوهش، با کمک یکی از این نظریات، یعنی فرمالیسم روسی به‌ویژه الگوی تقسیم‌بندی لیچ، جلوه‌های مختلف هنجارگریزی در اشعار شش تن از شاعران جریانِ شعرِ سپید بررسی شده است. این الگو که با دیدگاه ساختارگرایانه زبان‌شناسی، انواع هنجارگریزی را در هشت گونه «واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی» (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۸-۵۳) طبقه‌بندی کرده است.

بدین منظور، از میان دفترهای فراوان و پراکنده شاعران، شعرهای صرفاً «سپید» را برگزیده و با رویکردی فرمالیستی، متن شعرها را به عناصر و عوامل زیبایی‌شناختی تجزیه کرده‌ایم و در این کار انواع هنجارگریزی را در نظر داشته‌ایم.

۲. شعر سپید

در کتاب *تاریخ ادبّیات انگلیسی* آمده است: «شعر سپید یا شعر بی‌قافیه یکی از ابداعات رنسانس[1] بود. این نوع شعر نخستین بار در ادبیّات انگلیسی... در قرن شانزدهم، ... به کار رفت و ازآن‌پس یکی از رایج‌ترین قالب‌های شعر در ادبیّات انگلستان شد» (ابجدیان،۱۳۹۶: ۱۳۹). «شعر سپید انگلیسی معمولاً وزن مشخّصی دارد وزن این‌گونه شعر، به وزن عادی زبان انگلیسی نزدیک‌تر است... . با این همه گاه، این اصطلاح به هر شعر موزون بدون قافیه اطلاق شده است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۲)؛ امّا «صفت (blank) به معنی سپید، نانوشته، اشاره به خالی بودن جای قافیه در این نوع شعر دارد» (داد، ۱۳۷۸: ۳۱۴)؛ امّا گفتنی است که «شعر سپید در ایران با عنوان غربی شعر سپید مطابقت ندارد» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۳). در نمونه‌های اوّلیه‌ای که توسّط احمد شاملو سروده و به‌عنوان شعر سپید معرّفی و تثبیت شد، هنرنمایی‌های چندگانه شاملو در زبان و اندیشه، معیاری به دست محقّقان داد که مبنای تعریفشان از شعر سپید باشد؛ بنابراین منتقدان و اهل نظر قائل به این هستند که در شعر سپید به‌جای وزن، هارمونی وجود دارد و مراد از هارمونی این است که «به علّت غیبت وزن محسوس عروضی، ترکیب‌های صوتی و هم‌آوایی هجاها و واژه‌ها و رابطه ساختمانی هر سطر با سطر پیش باعث ایجاد نظم می‌شوند» (مجابی، ۱۳۸۱: ۴۵۱). نوعی نظم ساختاری و هنری، حاصل این‌که «در فارسی، شعر سپید به شعری آهنگین اطلاق می‌شود که نه وزن عروضی دارد نه قافیه!» (داد، ۱۳۷۸: ۳۱۴) و مراد از آهنگین بودن درواقع همان ارتباط هنری کلمات با یکدیگر است. جریان شعر سپید با ظهور چهره‌های مختلف که هریک در تنوّع و دگرگونی آن سهمی داشتند، مسیری درازآهنگ را از سر گذراند. به‌ویژه بعد از شاملو رفته‌رفته از قید آهنگین (که نقطه تمایز آن از نثر بود) نیز درگذشت. چنانکه منتقدان به این مهم اشاره کرده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۰۴؛ فلکی: ۱۳۸۰: ۲۳) که شعر سپید امروز ایران را می‌توان شعر بی‌وزن نیز تلقّی کرد؛ به‌ویژه شعرهای سپید پساشاملویی در

1. Renaissance

سال‌های اخیر. در جریان این نوگرایی و گذشتن از مسیر پرپیچ‌وخم تحول، هنجارگریزی نقش مهمی ایفا کرده است. به‌عبارت‌دیگر، شکستن هنجار، عامل مهمی در نوآوری‌ها و آفرینش ادبی بوده است. «شعر سپید» تلاشی مدام برای ایجاد فضاهای تازه است و طبعاً از امکانات تازه‌نمایی و آشنایی‌زدایی که به‌واسطه رفتار فراهنجار زبان ادبی، به‌ویژه شکل و ساختار شعر سپید حاصل می‌شود، بهره می‌گیرد.

۳. هنجارگریزی

ازجمله مکاتب نقد ادبی در حوزه بررسی ادبیّات از دیدگاه زبان‌شناسی، مکتب فرمالیسم است که بنای خود را در تحلیل ساختار و شکل اثر هنری قرار داد. فرمالیست‌ها بررسی جوهر ادبیّات را به‌مثابه‌ی پدیده‌ای زبانی، بر متن متمرکز کردند. «به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیّات صرفاً یک مسئله زبانی است. می‌توان گفت که زبان ادبی، یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷). صورت‌گرایی روسی بر اهمیت اساسی فرم (شکل) تأکید کرد و در راستای کشف قوانین درونی زبان و ادبیّات کوشید، به هر عاملی که می‌تواند در این شکل موثّر باشد، توجه کند؛ ازجمله «هنجارشکنی». فرمالیست‌ها ارزش شعر را در هنجارشکنی و ساختار فردی آن می‌دیدند و شعر را زائیده همین هنجارشکنی می‌دانستند. ایشان «زبان ادبی را مجموعه‌ی انحرافاتی از هنجار یا نوعی طغیان زبانی می‌دانستند؛ امّا مشخّص کردن انحراف، اگر بتوان آن را مشخص کرد، به مفهوم آن است که می‌توانیم هنجاری را که انحراف از آن صورت‌گرفته نیز تشخیص دهیم» (ایگلتون[1]، ۱۳۸۰: ۸). هنجارگریزی بر مبنای زبان متعارف شکل می‌گیرد. «انسان‌ها برای انتقال تجربیّاتشان، ابزاری ساده‌تر از زبان در اختیار ندارند؛ بنابراین نخستین و اساسی‌ترین نقش یا وظیفه‌ی زبان، ایجاد ارتباط است» (نجفی، ۱۳۸۲ :۳۵). بنا به تعریف «زبان، نظامی است به‌هم‌بافته و نهادی است اجتماعی و استعدادی است فطری و زاینده که سبب تولید یا فهم علائم، کلمه‌ها و

1. Terry Eagleton (1943)

جمله‌های تازه‌ی بی‌شمار، به‌وسیله‌ی انسان می‌شود و از این راه، بین اجتماعات افراد بشر ارتباط برقرار می‌کند» (فرشیدورد، ۱۳۹۲: ۲۴). زبان طبیعی که وسیله ارتباط بشر و انتقال پیام است، زبانی هنجارمند است با نحو طبیعی. «هر زبانی به اقتضای شرایط از هنجارهای متغیّری پیروی می‌کند. هنجار، قانون و روشی است که از سوی اکثریت افراد جامعه پذیرفته می‌شود و هنجارگریزی اِعراض و عدول از روش و آیین معمول است» (خندان و فرزاد،۱۳۹۳:۱۵۱). از منظر فرمالیستی که با دیدی زبان‌شناسانه به ادبیّات می‌نگرد، زبان ادبی وجه خاصی از زبان است که کاربردی متفاوت دارد. از نظر ایشان، «نقش محوری زبان عادی، انتقال پیام به مخاطب از طریق ارجاع به موضوعی در بیرون زبان است، زبانِ ادبی، زبانی غیروابسته به ارجاعات بیرونی است» (داد، ۱۳۹۰:۳۳۵). به گفته‌ی سارتر[1]: «سخنگوی عادی نسبت به زبان در موقعیت است؛ اما شاعر از زبان بیرون است» (سارتر، ۱۳۸۸: ۶۰). در تعریف هنجارگریزی باید گفت «به هر نوع استفاده زبانی که مناسبات عادی و متعارف زبان معیار در آن رعایت نشود، اشاره دارد» (داد، ۱۳۸۵ :۵۳۹). خروج از قواعد متعارف زبان و به‌هم ریختن هنجار متعارف و گریز از کارکردهای ارجاعی زبان، به‌واسطه‌ی صنایع بلاغی که به برجسته‌سازی زبانی منجر می‌شود؛ درواقع مقدّمه زیبایی‌آفرینی، نوآوری و عامل مهم ادبیّت زبان و زبان ادبی است «که ما آن را به‌عنوان نوعی از زبان با دو ویژگی از انواع دیگر زبان ممتاز می‌کنیم؛ یکی آراستگی و دیگری مخیّل بودن» (حق‌شناس، ۱۳۹۰: ۱۵۴). به‌هرروی زبان ادبی «زبانی است که جوهر آن بر شکستن هنجار منطقیِ زبان استوار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱ :۲۴)؛ یعنی «هنجارگریزی به‌ویژه هنجارگریزی معنایی که ارتباط تنگاتنگی با علم بیان و صنایع ادبی به‌کاررفته در آن دارد، عامل مهمی در نوآوری‌ها و آفرینش‌های ادبی به‌ویژه شعر به شمار می‌آید؛ ازاین‌رو، شگرد هنر، همین آشنایی‌زدایی است؛ یعنی دشوار کردن ادراک بیان» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۰۹). دشوار کردن و آشنایی‌زدایی برای کشف مجدّد زندگی است. همان نکته کلیدی که «شکلوفسکی[2] در جمله شاعرانه معروفش، به‌زیبایی

1. Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980)
1. Viktor Borisovich Shklovsky (1893–1984)

بیان می‌کند: ساحل‌نشینان صدای دریا را نمی‌شنوند! از این منظر، شعر و ادبیّات با مصادره به مطلوب هنجارگریزی، باعث شنیدن و دیدن و کشف مجدد پدیده‌های روزمره می‌شود؛ یعنی اشتباه و خطا و وارونه دیدن و نفهمیدن همه و همه نوعی برخورد جدید با روزمرّگی‌هاست؛ لذا شاعرانه تلقّی می‌شود» (ایگلتون[1]، ۱۳۹۶: ۷۵). به یک معنا، آشنایی‌زدایی راز کهنه نشدن ادبیّات و فلسفه پیدایش سبک‌های مختلف ادبی است. شکلوفسکی[2] می‌گوید: «سبک‌های جدید برای این نمی‌آیند که حرف‌های تازه بزنند؛ بلکه برای آن است که حس زیبایی‌شناسی ما را که درنتیجه‌ی عادت، حسّاسیت خود را ازدست‌داده، حسّاس کند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۴۷). شگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی متن ادبی با هنجارگریزی همراه‌اند. «این شگردها در قالب موسیقایی و زبان‌شناسی جای می‌گیرد که تمام ویژگی‌های زبان شعری اعم از صورخیال، ویژگی‌های بیانی، بلاغی و زبانی را در خود جای می‌دهد و باعث تشخّص و برجستگی بیشتر زبان شعر نسبت به زبان نثر می‌شود و ذهن مخاطب از معنی به زبان منعطف می‌گردد» (حسینی موخر، ۱۳۸۲: ۷۹).

معروف‌ترین و کاربردی‌ترین تقسیم‌بندی هنجارگریزی بنا بر «دیدگاه جفری لیچ[3] (۱۹۶۹)، زبان‌شناس و منتقد ادبی انگلیسی است که در کتاب *راهنمای زبان‌شناختی شعر انگلیسی*، به شکلی سامان‌یافته و کاربردی به نظرّیات شکل‌گرایان روسی، تحت عنوان هنجارگریزی پرداخت. الگوی لیچ درواقع شکل منسجم مجموع افکار شکل‌گرایان روسی است. این الگو چشم‌انداز تازه‌ای جهت بررسی آثار ادبی گشوده است. وی با دیدگاهی ساختارگرایانه به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و آن را در هشت گونه ازجمله: آوایی، واژه‌ای، نحوی و معنایی مورد تجزیه‌وتحلیل

2. Terry Eagleton (1943)
3. Viktor Borisovich Shklovsky (1893–1984)
4. Geoffrey Leech (1936- 2014)

قرار داده است» (ویسی و مکوندی، ۱۳۹۶: ۱۱۸). توضیح مختصر این دسته‌بندی چنین است:

هنجارگریزی واژگانی: برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت‌واژه‌ی هنجار، مانند: نفَس‌َدود

هنجارگریزی نحوی: جابه‌جا کردن عناصر سازنده جمله: با چاکاچاکِ مهیبِ تیغ‌هامان، تیز

هنجارگریزی آوایی: شاعر از قواعد آوایی هنجار، گریز می‌زند به‌صورتی غیرمتداول: یک دهان پنهانست در لب‌های وی

هنجارگریزی نوشتاری: در مصراع‌بندی شعر نو کاربرد دارد. شاعر شیوه‌ای در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد؛ بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی می‌افزاید:

خم شده

روی

ر

و

د

هنجارگریزی معنایی: هم‌نشینی واژه‌ها برخلاف قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار: حوزه صنایع ادبی، مثل استعاره، مجاز، تشخیص و...

هنجارگریزی گویشی: ساخت‌های غیر از زبان هنجار: داروک هان چه خبر آوردی؟

هنجارگریزی سبکی: گریز از معیار و استفاده از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتار: می‌تونی به یه فریاد گلویم رو پاره کنی!

هنجارگریزی زمانی: به کار بردن سازه‌هایی که پیشت‌تر متداول بوده‌اند و امروز دیگر واژگان و یا ساخت نحو مرده‌اند؛ مانند انواع باستان‌گرایی در زبان (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۳-۵۸).

در شعر سپید، به دلیل رها بودن قالب و نبود وزن، متنی شبیه نثر حاصل می‌شود. در چنین موقعیتی از مؤثّرترین عوامل که می‌تواند در متن، ارزش ادبی ایجاد کند، آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی است. امکاناتی از قبیل انتخاب و کاربرد واژگان، موسیقی، نحو دستوری و نوشتار، عوامل برانگیزاننده‌ای هستند که به متن خنثی و زبان خودکار، معنا القا می‌کنند و مایه گوناگونی آن می‌شوند. هریک از شاعران نیز با توسّل به این عوامل صوری، معنایی و نحوی، زبان طبیعی را دست‌کاری کرده و زبانی هنری، مخصوص خود می‌آفرینند.

۳-۱. هنجارگریزی واژگانی

کلمه در شعر، ابعاد و ظرفیت‌های چندگانه‌ی معنایی، موسیقایی، زیبایی‌شناختی و ارتباطی دارد. سارتر بر این باور است که شاعران واژگان را «همچون نثر به کار نمی‌گیرند...؛ یعنی نمی‌خواهد آن را چون وسیله به کار برند» (سارتر[1]، ۱۳۸۸: ۵۷-۵۸). «شعر، کلمه را به‌صورت خلاقانه به کار می‌گیرد» (ایگلتون[2]، ۱۳۹۶: ۷۵). در منظر فرمالیسم «شعر از تصاویر و مفاهیم و نمادها و نیروهای اجتماعی و مقاصد شاعر ساخته نمی‌شود؛ بلکه فقط از کلمات به وجود می‌آید. برای همین فرمالیست‌ها مادّیت کلام را موضوع کار خود قرار دادند» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۸۵). شاعر برای طرح افکار و اندیشه‌ها و دریافت‌های تازه‌ی خود، ناگزیر از ساخت زبانی جدید است که این رویداد زبانی، خود باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. در این رویکرد «شاعر، از میان تمام ظرفیت‌های زبانی خود، دست به گزینش می‌زند. آن ظرفیت‌های زبانی، درحقیقت منبع ذخایر است که از عناصر گوناگونی، مانند زبان فصیح ادبی، زبان محاوره و عامیانه، کلیشه‌ها و سنّت‌های شعری، اقتباس‌های زبانی و... سرچشمه می‌گیرد و شاعر در مرحله گزینش، برخی از واژه‌ها را حذف و برخی دیگر را جانشین آن‌ها می‌کند، چنین گزینشی باید در مسیر تعامل و تناسب با سایر عناصر ساختاری شعر باشد» (ویسی و عباس‌زاده، ۱۳۹۵: ۳۲). در شعر سپید نیز انبوهی از کلمات عامل شکل‌گیری این زبان تازه می‌شوند؛ مثلاً اسامی خاصّ اعمّ از: اسم شخصیت‌های تاریخی، هنری و مذهبی، اماکن، شهرها، کشورها و محلّات.

1. Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980)
2. Terry Eagleton (1943)

الف) اسامی خاصّ: اشخاص، اماکن و اشیاء

از صف غوغای تماشائیان/ العازر/ گام‌زنان راه خود را گرفت (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۱۲).

تاریخِ زن/ آبرو می‌گیرد/ وقتی پلک صبوری می‌گشایی/ و نام حماسی‌ات/ بر پیشانی دو جبهه نورانی می‌درخشد/ زینب! (حسینی، ۱۳۸۳: ۶۵).

به جنوب خواهم رفت/ با حنجره‌ای پر از صدای خزر/ تا با خلیج فارس حرف بزنم (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

ب) کلمات امروزی: لاتین، علمی، ریاضی

گورخرانی متولّد می‌شوند با کارت الکترال (شمس لنگرودی، ۱۳۹۶: ۷۲۴).

کسی می‌داند؟/ گروه خون جمعه‌ای که افتاده روی پل امروز/ پل حالا/ پل همین لحظه/ Oمنفی ست؟/ Bیا A ؟/ AB؟ (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

عجب عقل فروشی! که چنین به تأمّل سخن می‌گوید!/ آنها که گفتی همه را/ در استکانیB-complex حل کن/ و بر همه جایت بمال (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۹۳۹).

لازم نیست یک‌جا بایستی/ و سراسیمه به کاغذهایت نگاه کنی/ یک وقت دیدی/ نوری از جایی بر نوشته‌ها می‌افتد/ و مقاله یا شعرfade/ (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۶۰۷).

ج) کهن‌گرایی به‌وسیله‌ی کاربردِ پسوندِ «ک»

چگونه این چنین که بلند بر زَبَرِ ماسوا ایستاده‌ای/ در کنار تنور پیرزنی جای می‌گیری،/ و زیر مهمیز کودکانه بچّگکان یتیم،/ و در بازارِ تنگِ کوفه...؟ (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

د) ساختن فعل بسیط متعدّی از اسم

زخم برای چاکاندن/ از روزها اجازه نمی‌گیرد- نه برای درمان شدن (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۱۳۴).

ه) ساختن لغت جدید با پسوند «ینه»

شکاری بدگمان، از برفینه‌هات/ جلگه سایه‌خیز را می‌پاید/ شلال می‌شود به درّه/ جوباره از هیبت کوه (همان: ۹۸۲).

و) واژگان کهن غیرمتداول

پایی را به فراغت بر مریخ، هشته‌ای/ و زلالِ چشمان را با خون آفتاب، آغشته (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

سفری دشخوار و تلخ/ از دهلیزهای خم‌اندرخم و/ پیچ‌اندرپیچ (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۱۸).

و آوازِ درازِ دنباله‌بار/ در هذیان دردش/ یک‌دست/ رشته‌ای آتشین/ می‌رشت. (همان: ۶۱۲).

بر چکاد چوب و آهن/ تو آن ترنّم لاریبی/ که تازیانه تحریف/ هرگز به گرد صراحتت نمی‌رسد (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۹).

۳-۲. هنجارگریزی معنایی

زبان شعر کارکردی دوگانه دارد. شاعر در حین این‌که به ساختار و بافت ادبی متن می‌اندیشد، در پی ایجاد معنایی تازه در ادبیّات نیز هست. هم پیام دارد هم نباید رویکرد ادبی را فراموش کند. گسترده‌ترین ظرفیت برای بهره‌گیری در امر خلاقیت، حوزه‌ی معناست؛ یعنی هر عاملی می‌تواند در ایجاد معنای جدید مؤثّر باشد. «حوزه معنی به‌عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورداستفاده قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۵). این بخش درواقع حوزه تصرّفات شاعرانه است. به همین جهت طیف وسیعی از دگرگونی‌ها در آن روی می‌دهد. در هنجارگریزی معنایی شاعر ما را متوجّه محتوای جدید معنایی می‌کند و «با گریز از قواعد زبان معیار و خلق ترکیباتی، درصدد آفرینش دنیایی است که از واقعیت متن خبر دهد نه از واقعیت جهان خارج اثر» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۷۳)؛ یعنی هنجارگریزی معنایی «نشانه‌های زبانی را به‌طورکلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته‌شده‌شان در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها، استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد» (سجودی ۱۳۸۴: ۱۲۷-۱۲۴). هم‌آمیزی زبان و معنا دامنه وسیع و متنوع تصرّفات را شکل می‌دهد. ازجمله عوامل و شگردهایی که عامل این هنجارگریزی هستند «مجازهای بیان شاعرانه استعاره و انواع مجاز، کنایه، تشبیه و آنچه به فارسی حس‌آمیزی خوانده‌اند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۶۰-۵۹). به چند نمونه از آنها می‌پردازیم:

الف) تشبیه

تشبیه ازجمله ارکان تصویرسازی و از عناصر صورخیال است. انواع تشبیه اعم از ساده و مرکّب، کلمه یا عبارت تشبیهی همچنین تشبیه با ذکر ادات یا بدون آن در شعرهای سپید دیده می‌شود.

تشبیه با ادات تشبیه:

و شمایل آن درخت که افتاد/ چه قدر شبیه افتادن کسی بود/ که آمده بود کویر را جنگل کند (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۴۲۲).

و اسب بی‌سوار چه قدر شبیه سوار بی‌اسبی است/ تنها میان حلقه قاتلانش (آتشی: ۱۴۲۲)

من درد بوده‌ام همه/ من درد بوده‌ام/ گفتی پوست‌واره‌ای/ استوار به دردی (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۲)

ای دیریافته با تو سخن می‌گویم/ به‌سان ابر که با توفان/ بسان علف که با صحرا/ بسان باران که با دریا/ به‌سان پرنده که با بهار/ به‌سان درخت که با جنگل سخن می‌گوید (همان: ۳۱۲).

به گونه ماه/ نامت زبانزد آسمان‌ها بود/ و پیمان برادری‌ات/ با جبل نور/ چون آیه‌های جهاد/ محکم (حسینی، ۱۳۸۳: ۳۷).

دست‌های تو انگار/سیم‌های تارند/ که ترانه‌های حرام را پنهانی/ در آتش رودخانه‌هایشان حفظ می‌کنند (شمس‌لنگرودی، ۱۳۸۹: ۸۱۹)

بدون ذکر ادات تشبیه:

پیش از تو، هیچ اقیانوس را نمی‌شناختم/ که عمود بر زمین بایستد (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

تو، آن بلندترین هرمی که فرعونِ تخیّل می‌تواند ساخت (همان: ۱۷۴).

آینده آسمان تاریک بود/ و تکلیف ابرها را/ کبریت هیچ صاعقه‌ای روشن نمی‌کرد. (همان: ۱۳).

عمود شب/ در گلوی افق/ فرومی‌رفت (همان: ۱۳).

آسفالت/ شلّاقی ست افتاده بر پوست زمین (نجدی، ۱۳۸۵: ۲۸).

استخر و میعادگاه مرغابی عاشق/ ملحفه‌ای است آبی و خیس/ روی تن برهنه‌ی مهتاب (همان: ۱۵۸)

ب) پارادوکس (متناقض‌نما):

ترکیبی حاصل از دو واژه یا دو معنی که به‌ظاهر متضاد به نظر می‌رسند و هر یک وجود دیگری را نقض می‌کند.

هرگز کسی این گونه فجیع به کشتن خود برنخاست/ که من به زندگی نشستم! (شاملو، ۱۳۸۹: ۴۹۵).

شعر سپید من، روسیاه ماند/ که در فضای تو، به بی‌وزنی افتاد/ هرچند، کلام از تو وزن می‌گیرد (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

زیرا که مردگان این سال عاشق‌ترین زندگان بوده‌اند (شاملو، ۱۳۸۹: ۳۱۲).

و آفتاب با درخشش تاریک (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹ :۲۱۴).

مریم بی‌شو/ عیسای نازاده صلیب شده را/ در آغوشت بگیر (لنگرودی، ۱۳۹۶: ۶۰۶).

ج) استعاره:

استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی‌اش. از این منظر زبان شعر اساساً استعاری است. دوام شعر به تداوم تولید استعاره‌های جدید بستگی دارد؛ چراکه استعاره‌ها در طول زمان و در اثر کثرت استعمال تازگی و کارکرد هنری خود را از دست می‌دهند.

تبرّی می‌جوییم/ از سنگ جاهلی/ که نرخ مروارید محمّدی را شکست/ و از پولادی/ که در کوفه /برج آفتاب را به دو شق کرد (حسینی، ۱۳۸۳: ۳۱).

و ساعتی بعد/ در باران متواتر پولاد/ بریده‌بریده/ افشا شدی (همان: ۳۱).

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد/ و مهربانی دستِ زیبایی را خواهد گرفت (شاملو، ۱۳۸۹: ۲۰۷).

ـ ... چرا ارّه/ فقط به گل سرخ بگویید: هی تو؟/ خودش می‌افتد می‌میرد (نجدی، ۱۳۸۷: ۳۹).

جز از مادرم ستاره/ درسی نیاموختم/ که بر دوردست نشست/ و بزرگیش را به رخ نکشانید (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹ :۹۷).

پرنده/ در خوابش از یاد می‌بَرَد/ من امّا در خواب می‌بینمش،/ که خود/ به بیداری/ نقشی به کمالم/ از قفس (شاملو، ۱۳۸۹: ۹۹۲).

د) ایهام:

واژه‌ای با حداقل دو معنی که هر دو با عبارت تناسب داشته باشد. البتّه یکی از معانی به ذهن نزدیک‌تر است.

به گونه‌ی ماه/ نامت زبانزد آسمان‌ها بود/ و پیمان برادری‌ات/ با جبل نور/ چون آیه‌های جهاد/ محکم (حسینی، ۱۳۸۳: ۳۷).

انگشت سلیمان/ دیوان مرا هم ببند (شمس‌لنگرودی، ۱۳۹۶: ۷۶۱)

فریادی متصاعد/ که با سه شعله زبانه کشید (حسینی،۱۳۸۳: ۵۸).

هـ) تلمیح: با انواع دینی، اسطوره‌ای، تاریخی و مدرن.

آه ای خدای نیمه‌شب‌های کوفه‌ی تنگ/ ای روشن خدا/ در شب‌های پیوسته‌ی تاریخ/ ای روح لیله‌ی القدر/ حتّی اذا مَطلعِ الفجر (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

چگونه بود/ شطح استخوان زکریا/ در زاویهٔ درخت/ و اعتکاف دندانهٔ ارّه/ در کنج مغز استخوان نبوت؟/ ما آن براده‌های معطّر را/ در بادها فشاندیم/ و تاریخ کامل شد (حسینی،۱۳۸۳: ۳۱).

با آوازی یکدست، یکدست دنباله چوبین بار در قفایش/ خطّی سنگین و مرتعش بر خاک می‌کشید/ ((-تاج خاری بر سرش بگذارید!)) (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۱۲).

خون سپیده‌دمان سرخ سیاووشان/ می‌بارد/ از تمام عقربه‌های ساعت‌های جهان (نجدی، ۱۳۸۵: ۶۸).

از کوچه آوازه‌خوانی نمی‌گذرد/ پنداری که هیچ‌کس عاشق نیست/ و پل/ با شولای شمس تبریزی/ راه می‌رود روی آب (همان:۷۱).

دیر آمدی موسی دوره‌ی اعجازها گذشته/ عصایت را به چارلی چاپلین هدیه کن تا کمی بخندیم (شمس‌لنگرودی، ۱۳۹۶: ۷۱۱).

نمی‌دانم سیبری تا کجاست/ سوراخ تلخ سرانگشت فرانکو را ندیده‌ام/ که در قطرات خون لورکا می‌سوخت/ برّه‌ی عیسی را امّا دیده‌ام/ که از دهان تو شیر می‌نوشید (شمس‌لنگرودی، ۱۳۹۶: ۶۱۲).

و) شخصیت‌بخشی (تشخیص):

عبارت از جان بخشیدن به اشیاء و طبیعت است؛ به‌واسطه انتساب خصوصیات انسانی برای آنها. شخصیت به‌عنوان یکی از صورخیال روشی برای خلق تصاویر پویاست و شامل گستره‌ای از موجودات و عناصر طبیعی تا مفاهیم می‌شود:

سحر از سپیده‌ی چشمان تو، می‌شکوفد/ و شب در سیاهیِ آن، به نماز می‌ایستد (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

شعر من نیز/ که هزار سال راه پیموده/ هنوز،/ بیرون بارگاه تو مانده است. (همان: ۱۹۵).

باد را ببین/ چگونه مرا در دهان گرفته و بر آب می‌رود (لنگرودی، ۱۳۸۹: ۲۶).

خوشه‌ی گندم، می‌پرسد از من و تو/ کجاست؟ کارخانه‌های آرد؟ (نجدی، ۱۳۸۷: ۳۰۸).

مثلاً این درخت/ که ریشه‌های جوانش را بغل گرفته/ و می‌رود آنجا که نسیم بهار می‌وزد/ و گمان می‌کند/ هر میوه‌ای که دلش بخواهد/ بار می‌دهد (لنگرودی، ۱۳۸۹: ۱۴۳).

سکوت/ سنگین و پرهیاهو/ صف می‌آراست/ .../ گلوی تو/ طرح تازه‌ای کشید (حسینی، ۱۳۸۳: ۳۷).

فصول می‌رفتند به زیارت گریستگان جهان/ پاییز با اندام برگ برگ شده/ در سینی بزرگ نقره، ماه را می‌برد (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۶).

ز) حس‌آمیزی:

حس‌آمیزی اصطلاحی است که توسط محمّدرضا شفیعی‌کدکنی برابر مفهومی که ناقدان اروپایی آن را synaesthesia[1] می‌خوانند، پیشنهاد شده است: «یکی از وجوه برجسته ادای معنای از رهگذر صورخیال، کاری است که نیروی تخیّل در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حسّ انجام می‌دهد یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حسّ را به حسّ دیگر انتقال می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۲۷۱:۱۳۷۸)؛ یعنی تأثیر بیشتر زبان از رهگذر آمیختن دو یا چند حسّ در کلام و ایجاد نوعی موسیقی معنوی.

صدای رشد علف نمی‌آید (همان: ۱۷۸).

ای قتیل!/ بعد از تو خوبی سرخ است (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۸۲).

چه منطق سیّالی/ در کلام سرخ این قبیله/ موج می‌زند (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۷).

علف/ افسانه‌های هرزه می‌گفت/ و اوقات سبز باغ/ با قصّه‌های زرد/ تلف می‌شد (همان: ۱۹).

عطر شبانه ماه را نشنیده‌ام/ که یانیس ریتسوس/ در آتش شعرهایش می‌بویید (شمس لنگرودی، ۱۳۹۶: ۴۱).

مرگ آن‌گاه پاتابه همی‌گشود که خروسِ سحرگهی/ بانگی همه از بلور سر می‌داد (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۰۴۴).

۳-۳. هنجارگریزی نوشتاری

در شعرهای سنّتی، نوشتار شعر در چهارچوب قالب تعریف شده است. در «شعر نیمایی، نگارش مصرع‌ها عمدتاً تابع کیفیّت وزن است توأم با پاره‌ای ملاحظات بصری و زیباشناختی که گاه به گسسته‌نویسی عمدی سطرها می‌انجامد؛ اما فقدان نظام عروضی در شعر سپید، این توهّم را دامن می‌زند که معیار و هنجار دقیقی برای جدانویسی سطرها

1. synaesthesia

و کلمات وجود ندارد» (روزبه، ۱۳۸۵: ۱۰۹)؛ لذا ازجمله عوامل مؤثّر و تعیین‌کننده در زیبایی‌شناسی شعر سپید، نوع نوشتن، سطربندی و شکل ظاهری آن است؛ یعنی شاعر با توسّل به امکانات بصری و صوری، مفهومی ثانوی به کلام می‌افزاید. شاملو به‌عنوان پدرخوانده‌ی شعر سپید چند عامل را در آن دخیل می‌داند «گریز از شکل بصری نثر و بریدگی‌های صوتی و تجسم موسیقایی شعر» (هیوا مسیح، ۱۳۹۶: ۱۲۶). هنجار نوشتاری، در بعد بصری و دیداری شعر آشکار می‌شود. در اولین مواجهه و ارتباط متوجّه می‌شویم که با شعر روبه‌رو هستیم. شکل ظاهری اگر تداعی حس و هیجان بکند، در این صورت، سطربندی «نوعی آمادگی برای احساس موسیقایی در خواننده پدید می‌آورد» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۳) که در انتقال احساس و اندیشه و تأکید بر فاصله‌های زمانی و مکانی مؤثّر خواهد بود. قاعده سطربندی بسیار آزاد و متنوّع و علاوه بر کارکرد بلاغی عمدتاً متأثّر از سلیقه‌ی شخصی است. شاعران همه در این هنجار به یک قاعده‌ی واحد، پایبند نیستند. برخی شکل ساده زیرهم‌نویسی و حتّی کنارهم‌نویسی را برگزیده‌اند و تعدادی از شعرها نیز شکل نوشتاری پیچیده‌تری دارند. شیوه‌های گوناگون سطربندی را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

– ساده‌ترین شکل، الگوی متن متراکم به‌صورت متن یک‌پارچه است که بی‌نیاز از نمونه است. این نمونه در شعرهایی که ساختار آن داستانی است به چشم می‌خورد.

ـ سطربندی ساده بدون قاعده: ابتدایی‌ترین نوع چینش و تقطیع نوشتار متأثّر از ترجمه است و از قاعده خاصی پیروی نمی‌کند.

ـ سطربندی با فاصله‌گذاری کم و در موارد محدود:

شیشه‌ای بود آبگینه‌ای کف اتاق من
نازک‌اندام ریشه‌های درخت
در اتاق من
نطفه‌ی چشمه‌های کوهستان
در اتاق من

نه صدای شاد و شنگ دری

در اتاق من (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۹۱).

– فاصله‌ی بیشتر از سر سطر و تعداد سطرهای بیشتر که منطق این فاصله‌گذاری، تأکید دقیق بر محتوای مطلب است:

از من مپرس از تو چرا ناگزیرم

ای خون!

دقایق آخر!

مریم بی‌شوی!

عیسای نازاده صلیب شده را

در آغوشت بگیر (شمس لنگرودی، ۱۳۸۹: ۶۰۶).

ـ شیوه‌ی پلّکانی که روشی بسیار متداول است و فاصله از سر سطر در هر سطر بیشتر می‌شود:

پولاد و نقره ضریحت

قفسی‌ست

که ما

یارایی خود را

در آن به دام انداخته‌ایم (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۹۶).

در برخی نمونه‌ها شاعر سعی دارد از شیوه پلّکانی جهت تصویری کردن شعر سود جوید:

باران عصر

موزون و مقفّا

می‌بارد

می‌بارد

می‌بارد (شمس لنگرودی، ۱۳۸۹: ۶۳۴).

و البتّه موارد پر اغراقی در این شیوه دیده می‌شود:

سلام! سلام! آمده‌ام تا دوباره حفظت کنم، بخوانمت

شب

روز

بیداری

رؤیا

ای درس سخت ناآموختنی!

(آتشی، ۱۳۸۶: ۱۳۳۹).

نوع دیگری از زیرهم‌نویسی درواقع نردبانی است:

پیکری

چهره‌ای

دستی

سایه‌ای

بیدارخوابیِ هزاران چشم در رؤیا و خاطره؛

سایه‌ها

کودکان

آتش‌ها

زنان

سایه‌های کودک و آتش‌های زن؛

سنگ‌ها

دوستان

عشق‌ها

دنیاها

سنگ‌های دوست و عشق‌های دنیا؛

درختان

مردگان

و درختانِ مرده؛

وطنی که هوا و آفتابِ شهرها و جنسیت‌های همشهریان را به قالب خود گیرد (شاملو، ۱۳۸۹: ۲۶۷).

ـ فاصله‌گذاری پراکنده‌ی کوتاه و بلند که به اقتضای اجرای مفهوم است:

هر روز

از جوی لوش و لجن

به زحمت می‌پرد

و خود را

به قلّه‌ی البرز خویش

–اتوبوس دوطبقه

می‌رساند (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۱۴).

ـ نمایش حرکت برای فاصله هرچه بیشتر از فرم نثر به‌سوی بیان صوری شعر:

دریغا واژگانی نیست

تا مرا

وقتی که در خویش

هزاران سال واپس

می‌گریزم

فریاد کند (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

در سطربندی اخیر، شکل نوشتار چنان اهمیت دارد که بی‌توجّهی به آن می‌تواند در دریافت مفهوم مؤثّر باشد. اینجا تأکید نه بر جمله‌بندی که حتّی نقش کلمات و حتّی حروف اهمیت دارد:

آسمان کوتاه
به سنگینی
بر آوازِ روی در خاموشیِ رحم
فروافتاد.
سوگواران،
به خاک پشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۱۴).

– سطربندی با الگوی فاصله‌گذاری افقی بین کلمات یک عبارت که به‌نوعی سفیدنویسی منجر می‌شود:

پازن پیشاهنگ
آنک:
فراز چکاد ایستاده
با شاخ‌های بلند برگشته
–که فیروزه آسمان را تاجی
در میانه گرفته‌اند –
با سینه‌ی ستبر سپر کرده بر تمامی جلگه
تا رمه آن سوتر
آسوده بیارمد.
بزغاله‌های لاغر را کسی شکار نخواهد کرد (آتشی، ۱۳۸۶: ۹۸۲).

ابن شکل نوشتار درواقع نوعی سپیدنویسی است:

تو به گل‌ها و تفلون‌ها فکر کن
من به موها و بوسه‌های پنهانی (همان: ۱۴۱۸).

چنین شیوه‌ای درواقع سبک شخصی یک شاعر به حساب می‌آید.

ـ فاصله‌گذاری و چینش اصولی با وسواس:

لبانت

به ظرافت شعر

...

...

و گونه‌هایت

با دو شیار مُورّب

که غرور تو را هدایت می‌کنند و

سرنوشت مرا

که شب را تحمّل کرده‌ام

بی‌آنکه به انتظار صبح

مسلّح بوده باشم (شاملو، ۱۳۸۹: ۴۹۵).

و بر همین منوال:

تاریخِ زن

آبرو می‌گیرد

وقتی پلک صبوری می‌گشایی

و نام حماسی‌ات

بر پیشانی دو جبهه‌ی نورانی می‌درخشد:

زینب! (حسینی، ۱۳۸۳: ۶۷).

ـ بهره‌گیری از اشکال هندسی و فرم‌های تجسّمی برای ایجاد تمایز شعر:

این‌که می‌بینی - روایتی تازه بر لوح کهن –

حکایت دروغین عشقی امروزی نیست

مومیایی شهزاده بانوی ساسانی

در تابوتی
از چوب امروز فرسوده شده گردو
در پستوی قاچاقچیان باستانی
زیر نگاه بن‌لادنی پاکستانی
این دروغ نیست
شهزاده بانو کمی دیر - دو هزار سال پیش- کشته شده
کی عاشق و کی حسود بوده؟ - نمی‌دانم! (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸۱۱).

انواع اغراق‌شده در شکل ظاهری و تفنّن در بازی صوری درهم و پریشان هم وجود دارد که درک درستی از کارکرد زیبایی‌شناسی تقطیع نداشته، بلکه اساساً نیّتی به‌جز متن را دنبال می‌کنند. نوع اغراق‌شده و شدید نوشتار شعر، رویکردی تماماً تصویری دارد و شعر به نقّاشی نزدیک می‌شود. این نوع آشنایی‌زدایی، یادآور شعر تجسّمی یا مصوّر است «که مصرع‌ها طوری تنظیم و نگاشته می‌شوند که تصویری مشخّص را بر روی صفحه کاغذ شکل می‌دهند» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۳۲۳). این تصویر مشخّص توسّط کلمات «در خدمت دیداری کردن شعر و به‌عبارت‌دیگر تجسّم بخشیدن به مفهوم آن است» (داد، ۱۳۷۵: ۶۹۱). می‌توان گفت «در این‌گونه شعرها، هیئت فیزیکی و صوری واژه‌ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آنهاست» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۲). ازآنجاکه فاصله این نوع شعر از متون مرسوم و متداول شعر سپید به‌قدری است که اساساً نامی دیگر و عنوانی مخصوص‌به‌خود، یعنی «شعر نگاره» پیداکرده، از آن درمی‌گذریم.

۳-۴. هنجارگریزی نحوی

ساختارهای نحویِ گونه رسمی و معیار زبان، هنجار به شمار می‌آیند و بیشترین بسامد را در زبان دارند. یکی از راه‌های برجسته‌سازیِ زبان که شاعران از آن استفاده می‌کنند، گریز از این هنجارهای نحوی است که به روش‌های گوناگون صورت می‌گیرد.

روش‌های متداول در جابه‌جا کردن ارکان جمله و به‌هم ریختن نحو زبان معیار را می‌توان به انواع زیر تقسیم‌بندی کرد:

الف) ترکیبی: هنجارگریزی‌های نحوی گاهی به‌صورت ترکیبی از نحو نو و کهن هستند مانند:

– نه!/ از موزه‌هایند –از شوش برده شده‌اند (مادام دو لافایت و شوهرش)/ نمونه‌های آنها را خودم در لوور دیده‌ام/ حیرت مکن! (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸۱۱).

و گاهی کاملاً کهن‌اند مثل:

هشدار/ نطفه‌ی نهنگ است عشق/ نه کرمینه وزغی/ و لمحه‌ای تلاطم طغیانش را/ دلی به هیبت دریا می‌طلبد (همان: ۶۵۴).

عاقبتم به سوگ خویش خواهد نشاند/ این کودک شرور/ و به یاوه مردی دیگر گونم خواهد کرد/ بهتر که به آبش بسپارم/ تا به خاک (آتشی، ۱۳۸۶: ۶۳۳).

– فاصله بین صفت و موصوف:

شاید بر آستانه‌ی زنی/ فروافتد/ بزرگ‌تبار/ و بی نطفه شوی/ تا شگفتی‌آفرین شهزاده‌ای برانگیزد از او/ طلسم‌شکن/ و قلعه‌گشای دیو برده پری‌زادان (همان: ۶۳۴).

ب) تقدّم مسند:

با خانه‌ها و خیابان‌ها/ کوچه‌ها و میدان‌هاش/ در آغوش من است لاهیجان (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

به آینده/ اشارتی روشن بود/ آن سیل زخم‌دار اسارت/ که در بستری برهنه/ می‌رفت؛ (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۹).

«لایه‌های پیاز است/ روزهای من/ لخته‌لخته و/ مثل هم/ و در اختیار من نیست/ سوز اشک،/ تمام می‌شوند روزها/ و تو پیشم نیستی» (شمس‌لنگرودی، ۱۳۸۹: ۶۲).

ج) تقدّم صفت

و سوگواران ِ دراز گیسو/ بر دو جانب ِ رود/ یادآورد ِ کدام خاطره را/ با قصیده‌ی نفس‌گیر ِ غوکان/ تعزیتی می‌کنند (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۱۳).

پای در پای آفتابی بی‌مصرف/ که پیمانه می‌کنم/ با پیمانه‌ی روزهای خویش که به چوبین کاسه‌ی جذامیان مانند است (همان: ۶۰۳).

د) تقدّم قید

نه/ هرگز بر گلوی مبین تو/ انکار خنجر و زوبین/ خدشه‌ای وارد نکرد؛ (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۹).

بیهوده/ مرگ به تهدید چشم می‌دراند (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۰۴).

هـ) تقدّم فعل

در خیال‌بافی ذهن من، ترور نمی‌شود لبخند/ کشته نمی‌شود سهراب/ در زانوان پیر پیرمرد رفته است لبخند (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

می‌بارد از سرمای تنم/ بر قندیل‌های بلند این بی‌فصل (همان:۱۱۰).

چیزی نیست در این جهان که نباشم من (همان:۱۰۹).

چگونه بود/ شطح استخوان زکریا/ در زاویهٔ درخت؟ (حسینی، ۱۳۸۳: ۳۱) .

شب را تهی می‌کند از هر غریبه رؤیایم (آتشی، ۱۳۸۶: ۷۸۲۱).

من درد بوده‌ام همه/ من درد بوده‌ام/ گفتی پوست‌واره‌ای/ استوار به دردی (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۷۲.)

و) حذف فعل به قرینه معنوی

دندان‌های مصنوعی من در لیوان/ دندان اسب روی شن/ در خانه‌ای بین شور و شیرینی آب‌های اقیانوس (نجدی، ۱۳۸۵ :۱۴۳)

کاشفانِ چشمه/ کاشفانِ فروتنِ شوکران/ جویندگانِ شادی/ در مِجْریِ آتش‌فشان‌ها/ شعبده‌بازانِ لبخند/ در شب‌کلاه درد/ با جاپایی ژرف‌تر از شادی/ در گذرگاهِ پرندگان (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۸۵).

۳-۵. هنجارگریزی گویشی

به معنی کاربرد ساخت‌های گویش بومی در بافت زبان معیار است. کاربرد واژگان محلّی، مخاطب را با فضا و مکان شعر و شاعر آشناتر می‌سازد. ترسیم بخشی از فضای شعر یک شاعر، به‌واسطه واژگان محلّی و اقلیمی صورت می‌گیرد. کلمات بومی همچنین نمودار دل‌بستگی شاعر به محیط و فضای زیست وی است.

«نومیدی مسلّح/ به جام و چنگ و داریه/ و شروه‌های زخمی «گابوره‌ای»/ خواب قبیله‌های سنگی را آیا/ آشفته می‌کند؟» (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۰۲۵).

«و سوگوار چولرها/ آنها/ «گابوره» می‌کشند/ و «گوگریو» را/ واگویه می‌کنند به آواز/ تنگه همیشه تنگه است/ چه تنگ «تامرادی»/ چه «بوالحیات» پیر (همان: ۱۰۳۷)

۳-۶. هنجارگریزی آوایی

این نوع هنجارگریزی البتّه در شعر گذشته متداول است که کلمه‌ای به‌واسطه تنگنای وزنی به شکلی دیگر تلفظ شود. «در فرآیند ابدال، نوعی دگرگونی آوایی رخ می‌دهد و یک واژه در برابر شکل متعارفش دارای تلفظ متفاوت می‌شود» (صفوی،۱۳۸۳: ۵۰). در هنجارگریزی آوایی، توجّه به موسیقی کلمه و تناسب آن با عبارت معیار کلام شاعر را برجسته می‌سازد. درواقع «شاعر از قواعد آوایی هنجار، گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست» (همان).

شلال می‌شود به دره/ جوباره از هیبت کوه (آتشی، ۱۳۸۶: ۹۸۲).

به‌راستی/ صلتِ کدام قصیده‌ای/ ای غزل؟ (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۲۲).

به چشم، تاجی به‌خاک‌افگنده جُستم/ هم از لحظه‌ی نگرانِ میلادِ خویش (شاملو: ۱۰۷۴).

کهپاره‌ی سپید!/ شکاری بدگمان، از برفینه‌هات/ جلگه‌ی سایه خیز را می‌پاید (آتشی، ۱۳۸۶: ۹۸۲).

تا نسل تابناکی از آتش/ کهسارهای تاریک را/ از نو به سایه‌روشن تشویش اندازد (همان: ۱۲۰۳).

۳-۷. هنجارگریزی زمانی (کهن‌گرایی یا آرکائیسم[1])

ازآنجاکه کهن‌گرایی به زبان تشخّص می‌دهد و نوعی فخامت به آن می‌بخشد، شاعران سپیدسرا به آن توجّه نشان داده‌اند. آرکائیسم نوعی هنجارگریزی، انحراف از زبان معمول، به کار بردن واژگان، نشانه‌ها و ساختارهایی است که در گذشته، متداول

1. archaism

بوده؛ امّا در شعر شاعران امروزی رواج چندانی ندارد. به هر صورت «شاعر می‌تواند از گونه زمانی زبان هنجار بگریزد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۴). توجّه به بافت زبان و واژه‌های کهن و بهره‌وری از آنها، ازجمله راه‌های گریز از زبان متعارف است. هنجارگریزی زمانی به‌نوعی با انواع دیگر هنجارگریزی نیز اشتراکاتی دارد. آرکائیسم واژگانی با هنجارگریزی واژگانی مشترک است. آرکائیسم نحوی نیز مشابهت‌هایی با هنجارگریزی نحوی دارد.

«پذیره شدن دانه‌ای سرگشته/ تا مرواریدی آفریده شود/ -به خون دلی-/ سینه‌ای به شکیبایی صدف می‌طلبد/ جگر هزار توی سرخگل می‌خواهد/ که خدنگ شبنمی به چلّه نشاند/ و تا گلوی تفتیده‌ی آفتاب/ پرتاب کند/ هشدار/ نطفه نهنگ است عشق نه کرمینه وزغی/ و لمحه‌ای تلاطم طغیانش را/ دلی به هیبت دریا می‌طلبد (آتشی، ۱۳۸۶: ۶۵۴).

حیرت مکن/ اینجا جوان‌ها را بر نطع‌های کهن سر می‌برند (همان: ۱۸۱۱).

چه شاعری به ویله سراییده باشد/ مخوفا جنایتا/ من بردبار نخواهم بود/ از تو همین پشنگه خون دارم بر کتف/ از لحظه‌ی عبور ساچمه‌ی داغ از گلوگاهت (همان: ۶۴۳).

سخن به یاوه سراییدم/ چراکه عشق/ دشنامی بیش نبود (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۹۳).

به کشتن آفتاب صبح آمدند و گذشتند/ شب‌پرگانی/ که به بیضه‌ی بلبلان/ نهان شده بودند (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۹۸).

و بر ما درود/ اگر فاصله‌ی خویشتن تا تو را/ تنها بتوانیم دید (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۹۵).

نیرویی دیگر در پرم نه!/ و مگر در سینه/ عشق می‌افروخت/ که چراغ مهر تو/ روشن ماند (همان).

مرگ آنگاه پاتابه همی‌گشود که هَزارِ سیاه‌پوش/ بر شاخسارِ خزانی ترانه‌ی بدرود ساز می‌کرد (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۰۴۴).

از ابر می‌ترسم/ هنگام که پوست روی پُل/ پاره می‌کند (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

میهمان هر ساله‌ی تابستان/ شولای شتابش بر شانه می‌گذرد (همان: ۴۶).

وینان/ دل به دریا افگنان‌اند،/ به‌پای دارنده‌ی آتش‌ها/ زندگانی/ دوشادوشِ مرگ/ پیشاپیشِ مرگ/ هماره زنده از آن سپس که با مرگ/ و همواره بدان نام /که زیسته بودند، (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۸۵).

دست متورّم زمین/ از بضاعت برهان/ خالی بود/ پس/ گلوی تو/ طرح تازه‌ای کشید/ بدان گونه/ که بنای واژگونه‌ی تنزیل از اساس/ متزلزل شد .../ و آفتاب/آفتاب بحرانی/ بر بام بلند شکفتن/ برآمد (حسینی،۱۳۸۳: ۸۳).

می‌دانیم/ تو نایب آن حنجره‌ی مشبّکی/ که به تاراج زوبین رفت/ و دلت/ مهمان‌سرای داغ‌های رشید است (همان: ۶۵).

۴. نتیجه‌گیری

هنجارگریزی به یک معنا، عامل دور شدن از عرف زبان و زبان عرفی است که به‌واسطه‌ی آن، معانی درک می‌شود. اساساً هرگونه به تعویق انداختن دریافت پیام انگیزه تلاش و کوشش ذهن مخاطب است. هنجارگریزی امکانی هنری است که در شعر سپید، «علاوه بر شکستن هنجارهای زبان شعر، موسیقی کناری، استخدام زبان عامیانه و... . سازه‌های هنری را از سکون و رکودهایی که متن را به‌سوی خودکار شدن هدایت می‌کند دور کرده و زبان آن را به‌سوی غنای معنوی و معرفت تأویلی و تفسیری هدایت می‌کند. (خسروی شکیب: ۱۳۸۹).

هنجارگریزی مؤثرترین شکل آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان است که قاعده‌های متعارف صوری و ساختاری شعر را بر هم می‌زند و به توسعه زبان شعری می‌پردازد. شاعران سپیدسرا در موارد زیادی از هنجارگریزی بهره گرفته و به این وسیله، به زبان و فضای شعر خود غنا بخشیده‌اند. لیکن نگاه شاعران، رویکرد، کمّیت و کیفیت بهره‌وری ایشان در این امر متفاوت است. چندان‌که گاه شاعری از تمام شیوه‌های معمول برای هنجارگریزی استفاده می‌کند و چیزی هم می‌افزاید. برخی نیز صرفاً بر بخشی و یا

انواع خاصی از هنجارگریزی‌ها تأکید دارند. اگرچه این پژوهش یک بررسی آماری نیست، امّا همین مرور اجمالی نیز مبیّن چگونگی نگاه و اولویت‌بندی شاعران در انتخاب نوع و میزان استفاده از هنجارگریزی است. دامنه این تنوع درواقع بیان‌کننده تنوّع و گوناگونی زیرساخت و اصول زیبایی‌شناسی شعر سپید و معرف و تعیین‌کننده درجه ادبیت این نوع شعر است که هر شاعری به اقتضای نوع و میزان کاربرد هنجارگریزی، شعر سپید متفاوتی خلق کرده است.

در آثار شاعرانی که شناخت و تعلّق خاطر بیشتری نسبت به زبان دارند، هنجارگریزی، گستره‌ی وسیعی را شامل می‌شود و تقریباً همه انواع هنجارگریزی را شاهد هستیم؛ برای مثال، احمد شاملو، منوچهر آتشی، سید علی موسوی گرمارودی و سید حسن حسینی به‌نسبت نمونه‌های بیشتری از هنجارگریزی واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، زمانی را به کار برده‌اند.

دسته‌ای از هنجارگریزی‌ها، در شعر همه‌ی شاعران مشترک‌اند. درواقع این نوع پرکاربرد، زمینه‌ی ابتدایی شعر است و شعر بدون این هنجارگریزی شکل نمی‌گیرد. مثلاً هنجارگریزی معنایی که پشتیبان همه‌ی آرایه‌های ادبی و شعر است به میزان متفاوت در شعر همگان وجود دارد.

هنجار واژگانی نوعاً متأثّر از اندیشه و موضوع شعر است. در این زمینه شعرهای سیّد حسن حسینی و موسوی گرمارودی نمونه‌ای گویاست از بسامد بالای واژگان دینی و تاریخ شیعه. بازتاب واژگانی در شعر شاملو که متأثّر از گفتمان کتاب مقدّس و متون غربی است و نیز شعر منوچهر آتشی که مجال روایت زیست‌بوم جغرافیایی بندر بوشهر با اساطیر و افسانه‌هاست، به شکلی دیگر رخ نموده است. همچنین هنجار واژگانی شعر بیژن نجدی که نشانه‌هایی از فضای شمال و به‌خصوص لاهیجان دارد. طبعاً هریک از ایشان دسته‌ی خاصی از کلمات را به کار می‌گیرند که ناظر بر زندگی فردی یا اندیشه‌ی ایشان است.

هنجار نحوی نیز متأثّر از چندین عامل است و هرچه فضای شعر امروزی‌تر شده، نحو شعرها طبیعی‌تر و ساده‌تر است و از هنجارگریزی فاصله می‌گیرد.

هنجارگریزی نوشتاری نیز در شعر همه شاعران یکسان نیست و در آثار شاعران بزرگی چون شاملو، گرمارودی، آتشی و حسینی به‌نسبت دیگران، کاربردی دقیق‌تر دارد. هنجار نوشتار به‌نوعی با شناخت عناصر شعری نسبت مستقیم دارد؛ چراکه نوشتار به‌عنوان نمود کتبیِ زبان به رسمیت شناخته شده است.

تنوّع و میزان بهره‌وری هنجارگریزی در شعر در ادوار مختلف فعالیت یک شاعر فرق می‌کند. تجربه‌های جدید و رویکردهای ادبی جدید در جایگزینی انواع هنجارگریزی مؤثّر بوده و درواقع نمودار حرکت شعری و کارنامه یک شاعر است.

هنجارگریزی همچنین می‌تواند معرّف و تعیین‌کننده درجه ادبیّت شعر باشد؛ یعنی شعرهایی که کمترین نوع هنجارگریزی را دارند، به منطق نثر نزدیکترند تا زبان خیال‌انگیز شعر. همان‌طور که شعرهای با هنجارگریزی بالا، شعرهایی چندلایه و با قابلیت تأویل‌پذیری بالا هستند. وجه غالب و نحوه کاربرد هریک از موارد هنجارگریزی به فضای کلی متن و عاطفه موجود در آن بستگی دارد؛ چنانکه در هر شعری متناسب با محتوا یک یا چند مورد از موارد هنجارگریزی بیشتر از سایر موارد استفاده شده است.

هنجارگریزی اگرچه از عوامل صوری و حوزه لفظی شعر است؛ اما در معنی‌آفرینی نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. چنان‌که نوع چینش کلمات و شکل نوشتار حاوی معنایی ضمنی است. با این‌همه بخش عمده‌ای از شعر، درون‌مایه و اندیشه آن است و طبعاً هیچ شاعری به‌صرف رعایت عوامل هنجارگریزی، شعری عالی نخواهد سرود.

منابع

- ابجدیان، امرالله (۱۳۹۶). *سیری در ادبیّات انگلیسی*. ج ۱. تهران: سمت.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.

- ایگلتون، تری (۱۳۹۶). *چگونه شعر بخوانیم*. ترجمه پیمان چهرازی. تهران: آگه.
- آتشی، منوچهر (۱۳۸۶). *مجموعه اشعار*. ج۱ و۲. تهران: نگاه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰). *سفر در مه*. تهران: سخن.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ رضایی، محمد؛ مقیمی، نرجس (۱۳۹۴). «بررسی انواع هنجارگریزی در جریان شعری شعراستان بر اساس الگوی لیچ». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۶(۱۲). ۷۶-۵۵.
- حسینی موخر، سیّد محسن (۱۳۸۲). «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا (از افلاطون تا دریدا)». *نشریه پژوهش‌های ادبی*. ۱(۲). ۹۰-۷۳.
- حسینی، سیّد حسن (۱۳۸۳). *گنجشک و جبرئیل*. تهران: سوره مهر.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۹۰). *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته (مجموعه مقالات)*. تهران: آگه.
- حیدری، فاطمه (۱۳۹۴). «آرکائیسم واژگانی و نحوی در اشعار شمس‌لنگرودی». *هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی*. ۷۹۰-۷۷۵.
- خسروی شکیب، محمد (۱۳۸۹). «فرایند معنایابی در سطوح زبانی شعر معاصر». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱(۲). ۲۲-۷.
- خندان، تاج‌الدین؛ فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۳). «هنجارگریزی در شعر احمد شاملو». *زیبایی‌شناسی ادبی*. ۵(۲۱). ۱۸۶-۱۵۱.
- داد، سیما (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامه‌ی مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)*. تهران: مروارید.
- روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلائی، محمّد (۱۳۹۴). «بررسی هنجارگریزی دستوری در شعر منوچهر آتشی». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. ۳(۲). شماره پیاپی ۱۰. ۴۴-۲۳.
- روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۵). «کارکرد جمال‌شناسانه‌ی تقطیع سطرها در شعر سپید». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. ۱(۲). ۱۲۷-۱۰۹.
- سارتر، ژان پل (۱۳۶۳). *ادبیّات چیست؟*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: کتاب زمان.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات(مجموعه مقالات)*. تهران: کاوش.
- شاملو، احمد (۱۳۸۹). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۷). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۶). *رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی صورت‌گرایان روس)*. تهران: سخن.
- شمس‌لنگرودی، محمدتقی (۱۳۸۹). *ملاح خیابان‌ها*. تهران: آهنگی دیگر.
- شمس‌لنگرودی، محمدتقی (۱۳۹۶). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سوره مهر.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار و زبان شعر امروز*. ج ۱. تهران: فردوس.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *درباره ادبّیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.
- فلکی، محمود (۱۳۸۰). *نگاهی به شعر شاملو*. تهران: مروارید.
- فلکی، محمود (۱۳۸۵). *موسیقی در شعر سپید فارسی*. تهران: دیگر.
- مجابی، جواد، (۱۳۸۱). *شناخت‌نامه احمد شاملو*. تهران: قطره.
- مسیح، هیوا (۱۳۹۶). *نظریه‌ی شعر سپید: (گردآوری و تدوین حرف‌های احمد شاملو درباره شعر و شاعری)*. تهران: سرزمین اهورایی.
- مشرف، مریم (۱۳۸۷). *شیوه نامه نقد ادبی*. تهران: سخن.
- موسوی‌گرمارودی، سیّدعلی (۱۳۸۹). *پیوند زیتون بر شاخه‌ی ترنج به‌گزیده اشعار نیمایی و آزاد (سپید)*. تهران: سوره‌ی مهر.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۱). *واژه‌نامه هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.
- ناصری، ناصر (۱۳۹۵). «هنجارگریزی در شعر منوچهر آتشی». *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی و سبک‌شناسی*. ۷(۲۵). ۲۰۲-۱۷۷.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۵). *خواهران این تابستان*. تهران: ماه ریز.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۷). *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. تهران: نیلوفر.
- ویسی، الخاص و عباس‌زاده، فرنگیس (۱۳۹۵). «بررسی گونه‌های هنجارگریزی زبانی و بسامد وقوع آن‌ها در شعر سیمین بهبهانی». *فصل‌نامه زیبایی‌شناسی ادبی*. ۷(۲۹). ۶۲-۲۳.

- ویسی، الخاص و مکوندی، رحمن (۱۳۹۶). «بررسی هنجارگریزی معنایی در مثنوی مولانا بر مبنای الگوی لیچ». *نشریه زیبایی‌شناسی ادبی*. ۸(۳۴). ۱۳۷-۱۱۷.

- یخدان‌ساز، نازیلا و علیزاده خیاط، ناصر (۱۳۹۳). «کاربست اشکال هنجارگریزی در اشعار احمد شاملو». *مجله ادبیات پارسی معاصر*. ۴(۱). شماره پیاپی ۱. ۱۲۸-۱۲۱.

References

- Abedian, Amrollah (2017). *A Survey of English Literature*. Vol. 1. Tehran: SAMT.
- Ahmadi, Babak (2003). *Structure and Interpretation of the Text*. Tehran: Markaz.
- Anousheh, Hassan (2002). *Persian Literary Dictionary*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Atashi, Manouchehr (2007). *Collected Poems*. Vol. 1 & 2. Tehran: Negah.
- Dad, Sima (1999). *Dictionary of Literary Terms: A Comparative and Explanatory Glossary of Persian and European Literary Concepts and Terms*. Tehran: Morvarid.
- Eagelton, Terry (2004). *An Introduction to Literary Theory*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz.
- Eagelton, Terry (2017). *How to Read a Poem*. Translated by Peyman Chehrazi. Tehran: Agah.
- Farshidvard, Khosrow (2003). *On Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir.
- Falaki, Mahmoud (2001). *A Look at Shamlu's Poetry*. Tehran: Morvarid.
- Falaki, Mahmoud (2006). *Music in Persian Free Verse*. Tehran: Digar.
- Hassanzadeh Mirali, Abdullah؛ Rezaei, Mohammad؛ Moghimi, Narges (2015). «A Study of Deviation Types in Poetry Based on Leech's Model». *Journal of Language and Rhetoric Studies*. Vol. 6. No. 12. pp. 55-76.
- Hassani Moakhar, Seyed Mohsen (2003). «The Nature of Poetry from the Perspective of European Literary Critics (from Plato to Derrida)», *Literary Research Journal*. Vol. 1. No. 2. pp. 73-90.
- Hassani, Seyed Hassan (2004*). Sparrow and Gabriel*. Tehran: Soore Mehr.
- Heidari, Fatemeh (2015). «Lexical and Syntactic Archaism in the Poems of Shams Langeroodi», *8th Conference on Persian Language and Literature Research*. pp. 775-790.
- Khandan, Tajeddin؛ Farzad, Abdolhossein (2014). «Deviation in the Poetry of Ahmad Shamlu». *Journal of Literary Aesthetics*. Vol. 5. No. 21. pp. 151-186.

- Khosravi Shakib, Mohammad (2010). «The Process of Meaning-Making in the Linguistic Levels of Contemporary Poetry». *Journal of Language and Rhetoric Studies*. Vol. 1. No. 2. pp. 7-22.
- Majabi, Javad (2002). *The Ahmed Shamlu Encyclopedia*. Tehran: Qatreh.
- Masih, Hiva (2017). *The Theory of Free Verse Poetry: A Compilation of Ahmad Shamlu's Thoughts on Poetry and Poetics*. Tehran: Sarzamin Ahooraei.
- Mir Saadeghi, Maimanat (1992). *Dictionary of Poetic Art*. Tehran: Mehraz.
- Mosavi Garmaroudi, Seyed Ali (2010). *The Olive Branch on the Pomegranate، Selected Nimaic and Free Verse Poems*. Tehran: Soore Mehr.
- Naderi, Nasser (2016). «Deviation in the Poetry of Manouchehr Atashi», *Literary and Stylistic Research Quarterly*. Vol. 7. No. 25. pp. 177-202.
- Najafi, Abolhassan (2008). *Principles of Linguistics and Its Application in Persian*. Tehran: Niloufar.
- Najdi, Bijan (2006). *Sisters of This Summer*. Tehran: Mah Rize.
- Pournamdarian, Taghi (2011). *Journey in the Fog*. Tehran: Sokhan.
- Rouhani, Masoud؛ Enayati Ghadikoulani, Mohammad (2015). «A Study of Grammatical Deviation in the Poetry of Manouchehr Atashi». *Journal of Literary and Rhetorical Studies* .Vol. 3. No. 2. Serial No. 10. pp. 23-44.
- Roozbeh, Mohammad Reza (2006). «The Aesthetic Function of Line Breaks in Persian Free Verse Poetry». *Journal of Syntactic and Rhetorical Studies*. Vol. 1. No. 2. pp. 109-127.
- Safavi, Kourosh (2004). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Soore Mehr.
- Sartre, Jean-Paul (1984). *What is Literature?* Translated by Abolhassan Najafi and Mostafa Rahimi. Tehran: Ketab Zaman.
- Sajoudi, Farzan (2005). *Semiotics and Literature (Collection of Articles)*. Tehran: Kavosh.
- Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2008). *The Music of Poetry*. Tehran: Agah.
- Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2017). *The Resurrection of Words (Lectures on Russian Formalist Literary Theory)*. Tehran: Sokhan.
- Shamlu, Ahmad (2010). *Collected Poems*. Tehran: Negah.
- Shams Langeroodi, Mohammad Taghi (2010). *The Navigator of the Streets*. Tehran: Ahang-e Digar.
- Shams Langeroodi, Mohammad Taghi (2017). *Collected Poems*. Tehran: Negah.
- Shamisa, Siros (2004). *Literary Criticism*. Tehran: Ferdows.

- Yakhdansaz, Nazila؛ Alizadeh Khayyat, Naser (2014). «Application of Deviation Forms in Ahmad Shamlu's Poetry». *Journal of Contemporary Persian Literature*. Vol. 4. No. 1. Serial No. 1. pp. 121-128.
- Veysi, Alkhas؛ Abbaszadeh, Farangis (2016). «A Study of Linguistic Deviations and Their Frequency in the Poetry of Simin Behbahani». *Journal of Literary Aesthetics*. Vol. 7. No. 29. pp. 23-62.
- Veysi, Alkhas؛ Makvandi, Rahman (2017). «A Study of Semantic Deviation in Rumi's Masnavi Based on Leech's Model». *Journal of Literary Aesthetics*. Vol. 8. No. 34. pp. 117-137.