مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۱۹ ـ بهار و تابستان ۹۸
صفحات ۳۲۳ ـ ۳۴۶

تحلیل رستاخیز ساختاری واژه‌ها برپایهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای در لایهٔ نحوی غزل معاصر ایران

فریبا مهری* / مهیار علوی مقدّم**/ حسن دلبری***/ عباس محمّدیان****

چکیده

در غزل امروز، به منظور آشنایی‌زدایی و ایجاد ظرفیت‌های زبانی، شگردهای مختلفی در قالب هنجارگریزی به کار گرفته می‌شود. این شگردها علاوه بر این که موجب ارتقای وجوه ادبی کلام می‌شود، به ویژگی سبکی این‌گونه بدل شده‌است. هدف مقالهٔ حاضر آن است که بر اساس سبک‌شناسی لایه‌ای، هنجارگریزی‌های لایهٔ نحوی غزل معاصر را بررسی و معرّفی کند. پرسش بنیادی مقاله این است که هنجارگریزی‌های حوزهٔ نحو، بیشتر در چه قسمت‌هایی از زنجیرهٔ کلام اتفاق می‌افتد و شاعران، چه شگردهایی را برای این منظور به کارمی‌گیرند. در این راستا پس از آوردن مقدّمه‌ای مختصر دربارهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای و هنجارشکنی در نحو کلام، مصداق‌هایی از این کاربرد، آورده می‌شود و در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که هنجارشکنی در غزل معاصر، هم در بخش صرف و هم در بخش نحو، کلام را تحت‌تأثیر خود قرار داده‌است . بیشترین موارد دیده شده، مربوط به هنجارشکنی‌های صرفی به ویژه در حوزهٔ مصدر و فعل، ساخت واژه‌ها و کاربرد صفات بدیع است و در این میان، محور هم‌نشینی کلام نیز از هنجارگریزی‌های لایهٔ نحوی بی‌بهره نمانده است.

کلیدواژه: *رستاخیز واژه‌ها، سبک‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ‌نحوی، هنجارگریزی نحوی، غزل معاصر.*

---

* دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری(نویسندهٔ مسئول) m.alavi2007@yahoo.com
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
**** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۳/۱۲ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۲۷

۱. مقدّمه

توجّه به زبان شعر در دورهٔ اخیر، بیشتر به پژوهش‌های پدر زبان‌شناسی جدید، فردینان دوسوسور[1](۱۸۷۵-۱۹۱۳) بازمی‌گردد. هرچند این زبان‌شناس سوئیسی، به طور مشخّص و مجزّا دربارهٔ زبان شعر، مطلب خاصّی نگفته است؛ امّا کتاب *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* او که وی آن را برای تدریس در کلاس‌هایش ارائه کرده بود، نقطهٔ عطفی در توجّه به زبان شد. در پی آن، بسیاری به ویژه فرمالیست‌های روسی توجّهٔ خود را بر این مسئله متمرکز کردند که وجوه ادبیّت یک اثر چیست؟ پاسخ به این سوأل خود مقدّمه‌ای برای پرداختن به زبان شعر را فراهم آورد. در پی مطالعات آن‌ها، این نکته روشن شد که همیشه میان زبان شعر و زبان روزمرّه، تفاوت‌هایی هست که دایره‌ای از آن‌ها، همان حوزهٔ مربوط به وجوه ادبی کلام را دربرمی‌گیرد.

کاربرد زبان به خودی خود و در چارچوب‌های معیار ذهنی، صرفاً در راستای تولید خبر است. زبان، زمانی هنر می‌شود که مرزهای عادت و روزمرّگی را درهم شکند. در این زمینه نخستین گام را ویکتور شکلوفسکی[2] با انتشار *رستاخیز واژه*، در سال (۱۹۱۶م) برداشت که به لحاظ تاریخی آن را ریشهٔ مکتب فرمالیسم می‌دانند. بعدها اصطلاح معروف او، آشنایی‌زدایی، اساس توجّه فرمالیست‌ها به زبانِ شعر و آثار ادبی شد. به عقیدهٔ آن‌ها، این آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی با گذر از هنجارهای مألوف زبان ایجاد می‌شود (ر.ک: سلدن، ۱۳۷۷: ۴۹)؛ از همین روست که در تعریف شعر گفته‌اند: «شعر در حقیقت چیزی نیست جز شکستن نُرم زبان عادّی و منطقی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴۱)؛ زیرا الفت و پیوند دیرینهٔ ذهن با الگوهای شناخته شده و مکرّر، همواره با نوعی از دل‌زدگی، ملالت و در نتیجه، عدم لذّت همراه است؛ از این‌رو کاربست شیوه‌هایی که بتوان با کمک آن‌ها ذهن را از قلمرو تکرارهای ملال‌آور خارج کرد و به آن پویایی و حیاتی نو بخشید، ضروری می‌نماید.«مشکل‌کردن

1.Ferdindnd de saussure
2.victor shoklousky

فرم‌های متعارف ادبی، طولانی کردن کنش‌ها، قطع و تأخیر فرایند ادراک، از شیوه‌های آشنایی‌زدایی است» (آفرین و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳). به عقیدهٔ آذر نفیسی(۱۳۸۸: ۳۵)، آشنایی‌زدایی در ادبیّات، مخاطب را با ابهام و نوعی از عدم دسترسی آسان به مفهوم آشنای ذهنی مواجه می‌کند و این خود، کندی حرکت ذهن و مکث را به همراه دارد. این مکث‌ها خواننده را به ادراکی ورای ادراک خوگرفته می‌کشاند و او را با سطحی از تجربه‌های تازه زندگی روبه‌رو می‌کند. ادبیّات چون هر هنری «با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیاء آشنایی‌زدایی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳).

۱-۱.بیان مسئله

هرچند اوّلین کارکرد از کارکردهای چندگانهٔ زبان، بر تفهیم و اطّلاع‌رسانی تأکید دارد (ر.ک: باقری،۱۳۸۳: ۷۳-۷۲) و صرفاً در جهت القای خبر و پیام به خواننده حرکت می‌کند؛ امّا، آن گاه که سخن از شعر به میان می‌آید، این کارکرد، دگرگون و متعالی می‌شود و در تعامل سازنده‌ای که میان اندیشه و زبان شاعر شکل می‌گیرد، رستاخیزی در زبان اتّفاق می‌افتد که برخی آن را هجوم سازمان‌یافته و آگاهانه به زبان هم تعبیرکرده‌اند(ر.ک: احمدی،۱۳۸۶: ۶۸) و این همان مقولهٔ آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی است که فرمالیست‌ها، وجوه ادبی کلام را در گرو آن می‌دانند.

مسئلهٔ اصلی مقالهٔ حاضر، پاسخ به این پرسش است که این رستاخیز و هجوم سازمان‌یافته، در لایهٔ نحوی غزل معاصر، بیشتر در چه قسمت‌هایی از زنجیرهٔ کلام، اتفاق می‌افتد که آن را به یک ویژگی‌سبکی در این‌گونه بدل‌کرده‌است و در این میان، شاعران غزل‌سرا، از چه شگردهایی برای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کلام خود در این لایه، بهره برده‌اند. روش در این مقاله، گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای‌است ونگارندگان برآنند که پس از استخراج نمونه‌های هنجارگریزی، با روش استدلالی استقرایی، به تحلیل داده‌ها به روش کیفی و تا حدی کمّی بپردازند.

۱-۲.پیشینه و ضرورت تحقیق

از منابع دست‌اولی که می‌توان در این حوزه نام برد، *راهنمای زبان شناختی شعر انگلیسی* جفری لیچ[1](1993) و کتاب *از زبان شناسی به ادبیّات* کوروش صفوی (۱۳۷۳) است که پایه و اساس هر پژوهشی در مقوله‌های هنجارگریزی وآشنایی‌زدایی محسوب می‌شود؛ در حوزۀ سبک‌شناسی لایه‌ای در پیشینۀ کاربردی این روش باید گفت جفری لیچ و مایکل شورت(۱۹۸۱) در کتاب *سبک در داستان* این روش را برای بررسی سبک سه داستان کوتاه در چهار سطح معنایی، نحوی، نویسه‌شناسی و آوایی به کار برده‌اند و سیمپسون[2] در کتاب *سبک‌شناسی*(۲۰۰۴) و الیزابت بلک[3] نیز در سبک‌شناسی کاربردی (۲۰۰۶) به همین روش، مطالعۀ لایه‌های متن را اساس کار خود قرار داده‌اند؛ امّا مهم‌ترین اثر فارسی که در دسترس است و می‌توان از یافته‌های آن، برای بررسی هنجارگریزی‌های لایۀ نحوی متن بهره برد، کتاب *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها* (۱۳۹۰) محمود فتوحی رود معجنی‌است. تاکنون پژوهشی که اساس آن تلفیق سبک‌شناسی لایه‌ای و مقولۀ هنجارگریزی باشد، انجام نشده‌است؛ امّا اگر بخواهیم به مصادیق روشن‌تری ازپژوهش‌های عملی با محوریّت هنجارگریزی و فراهنجاری نحوی و دستوری در حوزۀ شعر معاصر، اشاره کنیم، می‌توان مقالات بسیاری را که غالباً مختصّ شعر نو و سپید است، برشمرد؛ از آن‌جمله‌اند: محسن نورپیشه در مقالۀ «فراهنجاری دستوری در شعر معاصر»، پس از تبیین مباحثی چون فراهنجاری دستوری، هنجارگریزی، نحوستیزی، عدول از هنجار، برجسته‌سازی و کژتابی‌های زبانی، مصداق‌هایی از این موارد را در شعر دو چهرۀ معاصر، احمد شاملو و رضا براهنی بررسی‌کرده‌است (نورپیشه،۱۳۹۲). محمّد بامدادی و فاطمه مدرّسی در مقالۀ «نگاهی به فراهنجاری دستوری در اشعار م. سرشک» پس از پرداختن به کلّیاتی در مورد فراهنجاری دستوری، نشان داده‌اند که شفیعی‌کدکنی، چگونه با برهم زدن و آشفته کردن محور جانشینی و محور هم‌نشینی کلام، در جهت

1.Geoffrey Leech
2.Simpson
3.Elizabet Black

غریبه کردن زبان شعری‌اش گام برداشته است و این تغییرات تا چه مایه در آفرینش اشعار او کارآمد بوده‌است (بامدادی و مدرسی، ۱۳۸۸)؛ همچنین در مقاله‌ای با عنوان «فراهنجاری دستوری در شعر اخوان و شاملو» نوشتهٔ راحلهٔ عبدالله‌زادهٔ برزو، نویسنده سروده‌های این دوشاعر را در مقولهٔ فراهنجاری دستوری یا نحوی مورد واکاوی قرار داده که در این مقاله به نسبت دو مقالهٔ دیگر، بیشتر به مصداق‌ها پرداخته‌شده‌است (عبدالله‌زاده برزو، ۱۳۹۰). اسحاق طغیانی و سمیهٔ صادقیان نیز در مقاله‌ای با عنوان «هنجارگریزی در مجموعهٔ شعر از این اوستا»، از دیدگاهی که بیشتر مبتنی بر زبان‌شناسی است، به دو مقولهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی در شعر اخوان پرداخته‌اند (طغیانی و صادقیان، ۱۳۹۲). لیلا کُردبچّه در کتاب ساختار نحوی زبان شعر امروز (۱۳۹۴) از منظر عوامل برجسته‌ساز زبانی به بررسی و تطبیق سازه‌های نحوی شعر نو و سپید شاعرانی چون نیمایوشیج، احمد شاملو، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، یدالله رؤیایی، منوچهر آتشی و.. با نمونه‌های ادبیّات قدیم پرداخته‌است. در حوزهٔ غزل معاصر، مقاله های «نقش زبان در شعر سیمین بهبهانی» (شریفیان، ۱۳۸۴: ۹۷-۷۵) و «ذهن و زبان سیمین بهبهانی»(شریفیان و پوینده پور، ۱۳۸۹)قابل‌توجّه است که در مقالهٔ نخست ویژگی‌های زبانی بهبهانی در حوزهٔ واژه‌ها، ترکیبات کهنه و قدیمی، ترکیبات امروزی، افعال نو و قدیمی، زبان عامیانه و محاوره، و در مقالهٔ دوم علاوه بر این موارد، صور خیال، عروض و قافیه و تعهّد شعری او مورد بررسی قرار گرفته‌است ؛از همین روی، تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند، پژوهشی که حوزهٔ آن تحوّلات و خیزش‌های زبانی غزل معاصر باشد و به مقوله‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در لایهٔ نحوی سبک غزل معاصر پرداخته باشد، صورت نگرفته است وضرورت انجام چنین پژوهشی احساس می‌شود.

۲- مبانی نظری تحقیق

اگر بپذیریم زبان یک سرمایهٔ همگانی است و سیاهه‌ای از امکانات معیّن را فراهم می‌آورد که هرکسی بسته به نیازهای خود از این سرمایه سود می‌جوید (ر. ک. غیاثی،

۱۳۶۸: ۲۳)، چیزی که سبک‌ساز خواهد شد، نحوه کاربرد این امکانات همگانی است که در پرتو گزینش عامدانه و همسو با ذهنیات مؤلّف، عامل پیدایش سبک‌های متفاوت می‌شود.

۲-۱. سبک و سبک شناسی لایه‌ای

سبک‌شناسی(Stylistics) عبارت است از دانش شناسایی شیوهٔ کاربرد زبان در سخن یک فرد، یک گروه، یک متن یا گروهی از متن‌ها.«در تحلیل سبک‌شناسانهٔ متن بنا نیست هر فرم یا ساختاری را مورد بررسی قرار دهیم؛ بلکه اساس کار ما را فرم‌ها یا ساختارهایی تشکیل می‌دهند که برجسته‌تر از دیگران‌اند» (وردانک، ۱۳۹۳: ۲۵). بنیاد کار این دانش بر تمایز، گوناگونی و گزینش زبانی در لایه‌های زبان (آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و کاربردی) استوار است.

در سبک‌شناسی‌لایه‌ای اثر ادبی از منظر پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، معنی‌شناختی و کاربردشناسی بررسی‌می‌شود. در این رویکرد، کار تحلیل سبک اثر از واحدهای کوچک‌تر زبانی(خُردلایه‌ها) آغاز و به سوی واحدهای بزرگ‌تر (کلان لایه‌ها) پیش می‌رود. خردلایه‌ها واحدهای کوچکی از نوع واج، تکواژ، واژه، عبارت و بند هستند که در سطوح گسترده‌تر، در ساختمان کلان لایه‌هایی چون یک متن، آثار یک مؤلّف، یک نوع ادبی یا آثار یک دورهٔ تاریخی، مشخّصات سبکی را نشان می‌دهند. بررسی‌های سبک‌شناسانهٔ متون شعر در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک صورت می‌گیرد(ر.ک:فتوحی‌رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۲۴۰-۲۳۸). در این پژوهش، لایهٔ نحوی سبک غزل معاصر از سطوح خردلایه تا سطح کلان لایه که خودِ گونهٔ غزل معاصر است، از حیث هنجارگریزی‌های سبک‌ساز، بررسی می‌شود.

۲-۲. هنجارگریزی

هنجارگریزی و فراهنجاری را به‌طور گسترده دربارهٔ قلمرو وسیعی از نوآوری‌های زبانی به‌کار می‌برند که می‌تواند «از ساده‌ترین رفتارهای زبانی تا پیچیده‌ترین

شگردهای هنری، از کاربرد واژه‌های تازه در شعر، تا شکستن ساختارهای نحوی»(حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۱۲) را در برگیرد. این اصطلاح را جفری لیچ، دربارهٔ ترفندهایی به‌کار برد که کلام شعر را از سطح زبان معیار بالاتر برده و برجسته می‌کنند؛ زیرا به باور برخی «زبان (زبان علم) از برجسته‌سازی اجتناب می‌کند، امّا در شعر، زبان ارتباطی به پس‌زمینه رانده‌می‌شود تا زبان، خود را به نمایش بگذارد» (موکاروفسکی، ۱۳۷۱: ۹۰). البّته نمی‌توان هرگونه عدول از زبان معیار را عامل برجسته‌سازی و هنری-کردن کلام دانست؛ زیرا خروج از زبان معیار یا به عقیدهٔ بارت، «درجه صفر نوشتار»(ر.ک: بارت،۱۳۷۸ : ۹۸)، به دوگونه رخ می‌دهد: «یکی فراهنجاری؛ یعنی خروجی که به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلّاق می‌انجامد و دیگری هنجارستیزی یا خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظام معنایی در زبان می‌گراید» (به نقل از فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۴۱).

به اعتقاد لیچ، هنجارگریزی‌های شاعر، زمانی هنری خواهدبود که سه شرط نقش‌مندی، جهت‌مندی و غایت‌مندی را دارا باشد(ر.ک: صفوی،۱۳۷۳: ۴۷) و این همان نظر شفیعی‌کدکنی در بحث رستاخیز کلمات است که وی آن را تحت عناوین «رسانایی» و «داشتن بعد جمال‌شناسیک» بیان می‌کند (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳). این مفاهیم خود به ترتیب بر دریافت مخاطب از احساس گوینده و رعایت زیبایی کلام از طرف شاعر تأکید دارد. مبحث هنجارگریزی مقولهٔ بسیار گسترده‌ای است. لیچ، هنجارگریزی را به هشت گونهٔ معنایی، واژگانی، نحوی(دستوری)،آوایی، گویشی، زمانی، سبکی و نوشتاری تقسیم کرده‌است(ر.ک: مدرّسی، ۱۳۸۸: ۴۸).

۲-۳. لایهٔ نحوی غزل معاصر

مبانی و قواعد دستوری هر زبانی به دنبال فرآیند ایجاد آن زبان و با تکیه بر گزاره-های آن نوشته شده‌است و شاعران در گسترش مصداق‌هایی که به نوعی به مثابهٔ جامعهٔ آماری این قواعد هستند، نقشی عمده داشته‌اند. این نقش بنیادی تا حدی است که برخی معتقدند: «دستور زبان یک سلسله قواعد ابدی و ازلی نیست؛ دستور زبان واقعی

را شاعران نوشته‌اند. بسیاری از واژه‌ها و ساخت‌های نحوی ابداعی شاعران گذشته، امروز جزو واحدهای زبان شده؛ چندان که در زبان روزمرّه نیز کارکرد پیداکرده‌اند» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۵۶)؛ از این رو می‌توان گفت، هرگاه تغییراتی در زبان معیار صورت گیرد؛ از اوّلین نتایج و نمودهای آن، گریز از هنجار است و هرچه این تغییرات سازمان‌یافته‌تر باشد، خیزش زبان از هنجارگریزی به سمت فراهنجاری بیشتر خواهدبود. در بررسی ویژگی‌های سبکی غزل معاصر در سطح نحوی(syntax)که «موضوع آن چیدمان واژگان و نظم دستوری جمله است»(فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۲۶۷)؛ و سطح صرفی(morphology) که موضوع آن بررسی ساخت‌واژه است، با مواردی از هنجارگریزی مواجه می‌شویم که به مشخصات سبکی این‌گونه تبدیل شده است. در این پژوهش، غزل‌های دهه‌های اخیر، در حوزهٔ دستور زبان و هنجارگریزی نحوی، از ساخت واژه، فعل، ترکیب‌های بدیع تا تحوّلات محور هم‌نشینی کلام، بررسی می‌شود.

۳. هنجارگریزی نحوی در غزل معاصر

برخی، هنجارگریزی دستوری را تا حدّ عدول از هنجارهای نحوی،آن هم «جابه‌جایی عناصر سازنده جمله» تقلیل داده‌اند و بر این باورند که با کاربست «هنجارگریزی [فراهنجاری] نحوی، شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن عناصر جمله از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۵۶)؛ امّا به عقیدهٔ لیچ، تمایز میان انواع گوناگون الگوهای فراهنجاری دستوری را باید هم در صرف (Morphology) و هم در نحو(Syntax) زبان بررسی کرد (ر.ک: خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۲۰۹). از همین روی، بحث اصلی این مقاله، علاوه بر بررسی گونه‌های متفاوت هنجارگریزی نحوی در محور هم‌نشینی(چیدمان جمله)، موارد بسیاری هم از کاربرد هنجارگریزانهٔ فعل‌ها، صفات، منادا و... است که به حوزهٔ صرف زبان مربوط می‌شود.

۳-۱.هنجارگریزی‌های حوزهٔ فعل

فعل با توجّه به قابلیّت‌ها و انعطاف‌های فراوانی که دارد، می‌تواند به‌عنوان فرصتی کارآمد برای هنرنمایی‌های شاعر و بروز شگردهای هنجارشکنانهٔ او باشد. یکی از دستاویزهای شاعران امروز برای ساخت واژه‌های تازه و غیرمعمول، دامن زدن به گونه‌هایی از صرف فعل است که منطبق با اصول صرفی آن صیغه‌ها در دستور زبان معیار نباشد؛ یا اگر هست کاربردی نداشته باشد که در زیر به برخی از این انحراف از نُرم‌های زبانی، در غزل معاصر اشاره می‌شود.

الف. ساخت فعل‌ها و مصادر جعلی

این کاربرد از فعل که معمولاً در قالب اسم+ شناسه شکل می‌گیرد، در شعر طرزی افشار فراوان به چشم می‌خورد تا جایی که می‌توان گفت، به ویژگی سبکی او بدل شده است:

تُرکیدم و تاتیدم و آنگه عربیدم/ در دیده کوته نظران بوالعجبیدم/ شعبان، رمضان گر بپلاوم متعجّب/ بی آش جمادیدم و بی‌نان رجبیدم/ منعید ز وصلیدن او دوش رقیبم/ مشتی گرهانیده به جبهه‌ش ضربیدم(طرزی افشار، بی‌تا: ۹۱).

در شبکهٔ ذهنی شاعران غزل معاصر، کاربرد این‌گونه افعال برای رسیدن به هنجارگریزی زبانی مشهود است:

باد می‌زارد مگر خوابی پریشان دیده‌است/ باغ می‌نالد مگر کابوس توفان دیده است (منزوی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

تو مرگ نیستی، آغاز تازه‌ها هستی/ بیا که با تو بیآغازم آن جهانم را(بهمنی، ۱۳۸۹: ۷۴۲).

پابند خاک ماندی سوی وطن نرانـــدی / در این حصار غربت ای دل چه می‌شکیبی؟(باقری، ۱۳۶۸: ۲۹). با وجود این که «شکیب» هم اسم است (طاقت) و هم بن مضارع فعل و از نظر دستوری ساخت آن به این صورت اشکالی ندارد (ر. ک:

معین، ۱۳۷۱: ۲۰۶۸)، در زبان معیار به جای «چه می‌شکیبی»، «چرا شکیبا هستی» استعمال می‌شود.

به آسمانه شدن فکر می‌کنم به زمانی/ که هیچ سوی زمین نیست سایه‌های ستونم (بهمنی، ۱۳۸۹: ۷۳۹).

از شعله ساختم بستر، شد ذرّه‌هام خاکستر/توفان گرفت در جانم، آشفتم و پریشیدم(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۰۱۷)؛ البتّه باید گفت، از این نمونه‌ها در شعر سیمین بهبهانی بسیار است: کوچیدن(۶۶۸)، آغازیدن(۸۳۱)، پراشیدن(۸۹۷)، شاییدن(۱۰۲۹)، شاریدن(۱۰۲۱)، نمی‌سُرد(۱۰۱۳)، پریشیدن((۱۰۱۷ و۶۱۸) و..

ب.کاربرد افعال و عبارات در نقش‌های دیگر

در الگوی مؤلوف گزینه‌های زبانیِ ذهن همهٔ مخاطبان، هر مقوله‌ای جای خود را دارد. در بحث هنجارگریزی‌ها، آن هم مبحث هنجارگریزی نحوی، گاهی این الگوی مؤلوف ذهنی بهم می‌ریزد تا آشنایی‌زدایی که اساس هنر در شعر و زبان آن است، اتفاق بیفتد. از همین رهگذر است که شاعر، گاه در رفتاری هنجارشکنانه، فعل را در نقش‌های اسمی به‌کار می‌برد:

شب و روز از تو می‌گوییم و می‌گویند کاری کن/ که «می‌بینم» بگیرد جای «می‌گویند»های ما (امین پور، ۱۳۸۷: ۴۰). چنان که می بینیم فعل «می‌بینم» در جایگاه نهادی و فعل «می‌گویند» در جایگاه مضاف الیهی به‌کار رفته‌است.

می‌خواستم بر لب داس، لبخند گندم بکارم/ تا «تیغ می‌زد» نروید، تا «می ستیزد» نباشد (اوّلاد، ۱۳۸۹: ۴۴) که هر دو فعل در جایگاه نهادی قرار می‌گیرند.

ای بید،سرو باش و به «برخیز» تکیه کن/ گیسو رها به شانهٔ پاییز تکیه کن (حیدری آل‌کثیر، ۱۳۸۸: ۷۳). در این نمونه، فعل امر در جایگاه متمّمی به‌کار رفته‌است.

علاوه بر این در نمونه‌هایی از غزل معاصر، خواننده با کاربرد عبارات در نقش‌های صفتی، متمّمی، مسندالیهی، مفعولی و مضاف‌الیهی مواجه است:

ز موج‌خیز نگاهت تا فلات کوه غرور امروز/ رسیده‌ام به نمی‌دانم کجای وسعت دنیایت (خطیبی، ۱۳۷۸: ۸). معمول این است که متمم یک واژه باشد؛ در صورتی که در این نمونه، یک گزاره در جایگاه متممی نشسته است.

از سنگ‌ها را وزیدن تا خاک، پایان من نیست/ پایان من مرگ باد است، درحال آماده باشم (اوّلاد، ۱۳۸۹: ۵۳) واژهٔ «سنگ‌ها» در حالی که در جایگاه متممی نشسته، با تکیه بر «را»ی مفعولی که دارد، تداعی این نقش را هم می‌کند که گونه‌ای تنازع در آن متصوّر است

من یک غزل گفته بودم با وزن مستفعلاتن/ با وزنِ این دل برایت مثل همیشه هلاک است (اوّلاد، ۱۳۸۹: ۱۸).

از روزهایِ روی زمین هیچ‌کس نداشت/ از روزهایِ غیر خدا هیچ کس نبود (دلبری، ۱۳۹۴: ۲۱).

ج.گذرای سببی در شکل هنجارگریخته

در حالت دستور زبان معیار، برخی فعل‌ها گذرا هستند و برخی ناگذر. در این میان، گاه فعل‌های گذرا، با افزودن«ان» یا «انیـ» دوباره گذرا می‌شوند که این‌گونه را گذرای سببی نامیده‌اند (ر.ک وحیدیان‌کامیار و عمرانی، ۱۳۸۵: ۵۰). چنین اتفاقی در غزل معاصر، سبب هنجارگریزی های قابل‌توجّهی می‌شود:

آن شعلهٔ خرد اینک فوارهٔ آتش‌هاست/ ای کاش تو را هم عشق، این‌گونه بگیراند (بهمنی، ۱۳۸۹: ۳۴۰).

بگذار روی برف تنت هر روز آهسته آفتاب بپاشانم/ بر قله‌های پیرهنت بهمن، بر دامنت گلاب بپاشانم(حسینخانی، ۵۹:۱۳۸۷).

من کمترین صدایم را بر برگ‌ها نویساندم/ می‌دانم اوج این فریاد بالا گرفته از پایین(جعفری آذرمانی،۱۳۸۵ : ۳۶).

گاهی این اتفاق در شکلی دیگر رخ می‌دهد؛ به گونه‌ای که شاعر، فعل ناگذر را در جایگاه گذرا می نشاند و از آن فعل مجهول می سازد:

اگرچه از خودم از این که هست خسته‌شدم/ کنار دست خودم با خودم نشسته‌شدم(تقی‌آبادی، ۱۳۸۹: ۸۰).

یا برای آن، مفعول فرض می‌کند: گریه‌ات را بخند دردت را/ در پس اشتیاق پنهان کن (مهدی اشرفی، ۱۳۹۱: ۴۴).

د.حذف یا جابه‌جایی تکواژهای فعل

بخشی از هنجارگریزی‌های حوزهٔ فعل غزل معاصرکه می‌توان ادعا کرد ذهن و اندیشه مخاطب را بسیار به خود مشغول می‌کند، انحراف از نرم‌های دستوری نهادینه‌شدهٔ افعال است که در آن، گاهی بعضی از تکواژها یا از ساختمان فعل حذف می‌شوند و یا به‌گونه‌ای در آن‌ها جابه‌جایی اتفاق می‌افتد و شکل غیرمعمولی به خود می‌گیرد:

گفتی که من «او» را به دوصد چون تو نمی..دم نزدم من/ از بخت بد خویش اگر او شده بودم...تو نبودی(اوّلاد، ۱۳۸۹: ۲۰۰). در قسمت مشخص شده منظور شاعر «نمی‌دهم، دم نزدم» بوده که با ترفندی زیبا، «دهم» را حذف کرده است؛ درحالی که «نمی...دم» شکل غیر معیار «نمی‌دهم» هست و آن فعل را تداعی می‌کند.

(آن مرد رفت) بیت طویل سفر؟ نه آه/ او را نمی- برای همیشه- توان سرود/ (آن مرد رفت)یک غزل ناتمام ماند/ وقتی که می نوشته شد آن مرد رفته بود(میرزایی، ۱۳۷۸: ۴۹).

هر روز از کار بازار برمی- نمی‌گردم و بعد/ من خسته، او می‌نشیند، می‌خنددم باز غش غش(حسینخانی(۱۳۸۷: ۵۶) که در هرسه مثال اخیر تکواژهای فعل در جایی غیرمعمول آورده شده‌اند.

۳-۲.هنجارگریزی در حوزهٔ اسم‌ها، صفات و ترکیبات ابداعی

در رویکرد فرمالیسم که اصالت با وجوه ادبی کلام است، «فرایند نقد با بررسی واژگان شروع می‌شود که ملموس‌ترین تبلور شکل هنری است» (پاینده،۱۳۸۲: ۲۰۵). مصالح اوّلیه هر شاعری را دایرهٔ واژگان و فرهنگ لغات او تشکیل می‌دهد. مسلّم است

که هرچه این دایره گسترده‌تر باشد، موفّقیّت او بیشتر است؛ زیرا «درازا و پهنا و ژرفای جهان او، برابر با درازا و پهنا و ژرفای زبان اوست»(آشوری، ۱۳۷۲: ۹۸)؛ از همین روست که برخی بر این باورند که «شاعر می‌تواند در صورتی که در زبان، کلمه یا ترکیبی که مفهوم دقیق مقصود او را برساند وجود نداشته‌باشد، با در نظرگرفتن ظرفیّت و استعداد زبان بسازد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۱۷).

در بررسی سروده‌های غزل‌سرایان معاصر با نمونه‌های فراوانی از ساخت و کاربرد واژگان تازه و ابداعی در حوزه‌های واژه‌های مشتق ، مرکب و مشتق- مرکب و ترکیبات خودساخته مواجهیم که به تعدادی از آن‌ها فقط برای نمونه اشاره می‌شود:

منزوی: تلخواره(منزوی،۱۳۸۷:۳۷۰)، غم آوا (۲۸۲)، بغض‌واره(۴۰۳)، لب‌گزه (۴۶۶)، سُم‌ضربه(۱۸۵)، وسوسه‌بو(۱۷۷)، گُلاگُل(۳۶۱)، فدیه‌وار(۴۹۸)، نسلِ‌نمیران (۳۷۶)، بوسابوس (۲۵۰))، امیدافکن (۳۹۲) زمزمه‌رس (۲۸۲)، راهکوب (۴۳۳)، خَشماخون (۴۴۹) و سپاس‌مند (۳۳۹).

امین‌پور: داغیاد (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۷۲)، آتشباد (۲۰۸)، آسمان دریایِ جنگل کوه (۴۳). خواب‌خنده (۲۰۶)، هرکجاآباد (۳۰۵) و حیرت‌آیین (۱۹۰).

بهبهانی: پشتواره (بهبهانی، ۱۳۹۴ :۸۴۰)، مرگ‌لاخ (۷۹۲)، آسمانه (۱۰۵۵)، سروستان (۱۱۰۶)، غول‌گربه (۶۴۳)، نرماهنگ (۸۲۹)، شیراسب (۷۳۹)، پریساتن (۵۵۹)، هیابانگ (۹۴۷)، سپاسگر (۷۴۶)، نفسنورد (۱۱۰۶)، تارتن (۴۵۹)، کشتنگاه (۵۷۱)، بیشه‌زاد سرخ‌نشیمن (۵۳۰)، خرابهٔ دودآباد (۵۳۸)، گل‌نرمه (۹۴۲) و نیشه (۹۶۷).

بهمنی: تُنگاب (بهمنی،۱۳۸۹: ۳۴۹)، زوال‌پرست و زلال‌پرست (۳۵۱)، زمان زد شدن (۷۲۵)، هم‌سپار (۳۸۸)، خوش‌آزما (۴۲۹)، بومسار (۵۹۹)، دلخند و دل‌مویه (۶۳۱)، غرقابه (۶۴۱)، سبزپرست (۵۰۷)، فصلِ‌عطش سالی (۵۰۰)، سبزینگی (۴۸۷).

ابتهاج: گُل‌بو (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۴)، گُل‌قند (۶۷)، جان‌مایه (۷۰)، کوچه سار (۷۹)، خوابگرد (۹۰)، طبع آتشباز (۱۰۰)، شکیب‌آفرین (۱۸۲)، تنگامِ نفس (۲۵۴)، سینه‌سَرد

(۲۴۳)، بی‌هیچ‌دردان (۲۴۴)، رنج‌آزما (۱۳۸)، آتشگون (۱۰۹)،آیینه بندانِ‌پری‌خانهٔ چشم (۱۰۳)، خموشانه و (۸۷ و ۲۰۹).

۳-۳. منادا واقع شدن غیر اسم

منادا در مبحث دستور زبان فارسی گاهی به عنوان یکی از نقش‌هایی که اسم می‌پذیرد(ر.ک: انوری و گیوی، ۱۳۷۵: ۱۲۰؛ قریب، ۱۳۷۸: ۴۴) و گاه در بحث اصوات یا شبه‌جمله(ر.ک: شریعت،۱۳۷۵: ۳۳۱ ؛ ناتل‌خانلری، ۱۳۷۳:۷۷) و گاهی هم در مبحث حروف(ر.ک: خیام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۶) مطرح شده‌است.

به عقیدهٔ خیام‌پور، منادای مذکور در جمله به سه صورت دیده می‌شود: یا منادا در قالب یک اسم صریح عنوان می‌شود، یا به صورت اسم کنایه‌ای است که غالباً ضمیر است و یا به شکل منادای محذوف(ر.ک: خیام پور، ۱۳۸۴: ۳۷-۳۴). در غزل معاصر، این‌گونه از مناداها بسامد بالایی دارند؛ امّا آن‌چه که زبان شاعران این حوزه را به سوی فراهنجاری و برجستگی می‌کشاند، منادا قرارگرفتن غیر اسم است:

گل‌هات را بگذار این‌جا ای از کجا ای از چه هنگام/ من تشنه‌ام لب‌هام خشک است ای در کفت نوشین‌ترین جام(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۰۳۲) یا وقتی می‌خوانیم: جست و جویتان فرسود پای ناتوانم را/ آه ای کجا قبله؟ای کدام سجاده(منزوی، ۱۳۸۷: ۱۷۴). گاهی ضمایر منادا واقع می شوند: گم شدی ای نیمهٔ سیب دلم/ ای منِ من ای تمام روح من(امین‌پور، ۱۳۸۷: ۴۳). گاهی قید، نقش منادا می‌گیرد: خدا، وگرنه مسیحایی ای دوبارهٔ من! / چنین که با تن بی‌جان، روان می‌آموزی(منزوی، ۱۳۸۷: ۹۲) و نمونه‌هایی چون: ای هیچگاه ناکجا! (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۷)، ای دست‌های تا همیشه بی‌امان در جست و جویم(کاکایی، ۱۳۷۲: ۲۵).

۳-۴. اضافه صفت بر اسم

مألوف و مرسوم زبان معیار، کاربرد ترکیبات به صورت موصوف و صفتی است و عکس این مسأله، گونه‌ای از هنجارگریزی را سبب می‌شود که در آن صفت موصوفی به موصوف دیگری نسبت داده شده و از مختصّات سبکی شعر نو است(ر.ک:

شمیسا،۱۳۷۵: ۹۵)؛ البتّه، این در شعر گذشتگان بی‌سابقه نیست؛ زیرا به باور روزبه، نمونه‌هایی چون :آنجا که عقیم خشم تو آذر(منجیک ترمذی)؛ در عمیق بحر خفتن بر سر ناب نهنگ (ناصرخسرو)؛ دراز راه را کوته شمارد (فخرالدّین اسعدگرگانی)، نیز در همین مقوله قرارمی‌گیرد؛ امّا این شگرد نحوی، با ظهور شعر نو، تشخّص بیشتری یافته است (روزبه، ۱۳۸۱: ۲۹) که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

در من نشسته به نرمی، تخدیر سبز بهاری/ تکرار آبی باران، تسلیم زرد قناری(بهبهانی،۱۳۹۴: ۵۶۹).

آخر تو آن چه از بر این شاخ خورده‌ای/ چیزی به غیر سرخی خام فریب نیست (دلبری، ۱۳۹۴: ۲۴)که منظور از آن، سرخیِ فریبِ خام است.

و نمونه‌هایی چون: نازکنواز پرهاشان(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۷۸۷)، بلند یال شیر(اوّلاد، ۱۳۸۹: ۱۱)، معصوم چشم‌های تو(صفادل، ۱۳۹۱: ۱۵)و..

۳-۵. حذف موصوف

حذف موصوف یکی دیگر از شگردهای هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی از ذهن مخاطب است. شاعران با حذف موصوف‌های مألوف ذهنی، همواره مخاطبان خود را با گونه‌ای خاص از ابهام و به تبع آن، لذت‌های دوچندان مواجه می‌کنند؛ چنان‌که سیمین بهبهانی آورده‌است:

نسیم روشنی آبم، عبور صامت مهتابم/ خیال نازک من خوش خوش به سوی دنج تو می‌راند(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۰۱۵)، که معمولاً مخاطب در ذهن خود منتظر شنیدن «گوشه دنج یا خانهٔ دنج» و...است.

یا وقتی می‌گوید:

رشتهٔ پی‌گیر قطره‌ها، نیمه‌رها ایستاده بود/ زان همه ساکن نمی‌چکید رشحهٔ خردی به ساغری (همان: ۹۵۲) که مخاطب مطابق الگوی ذهنی، منتظر واژه‌ای است تا آن را به صفت ساکن پیوند دهد؛ امّا، با یک خلأ روبه‌رو می‌شود. از همین مقوله است نمونه‌های زیر:

چگونه شرح دهم لحظه لحظهٔ خود را/ برای اینهمه ناباور خیال‌پرست(بهمنی، ۱۳۸۹: ۳۵۱).

در خاطرم حکایتی از کهنه مانده‌است/ در خاطرم حکایتی از گنبد کبود(دلبری، ۱۳۹۴: ۲۱).

۳-۶. ساختن قید یا صفت بدیع با پسوند «انه»

در دستور زبان، گروهی از قیدها، حاصل ترکیب یک اسم یا یک صفت با پسوند قیدساز یا صفت‌ساز «انه» هستند. کلماتی مانند جوانمردانه»، «پدرانه»، «رندانه»، «عاشقانه» از این گونه‌اند. این قیدها از گذشته در زبان معیار ورود کرده و تثبیت شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که کاربرد آن‌ها از سوی کاربران زبان پذیرفته شده‌است؛ امّا به دلیل دیرینگی،کاربرد و پذیرش زیاد در طول زمان، تازگی خود را از دست داده‌اند. گاه پیش می‌آید که شاعر با همین روش، قیدها و صفت‌هایی را می‌سازد که به نوعی غیرمنتظره و عادت زدایند:

به نامه‌های سرسبزش نگاه‌کن نگاهم را/ که آهوانه می‌کاود خطوط چون گیاهش را (بهبهانی،۱۳۹۴: ۴۱۵) و از همین‌گونه‌اند: تلخانه (منزوی، ۱۳۸۷: ۲۲۹)، گلابانه (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۴۱)، نیلوفرانه (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۶۱)، مترسکانه (حسینخانی، ۱۳۸۷: ۳۲) که همگی خود در زمرهٔ گروه قیدی مشترک با صفت می‌باشند. در این مورد (ر. ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۲: ۱۰۶).

۳-۷. الحاق «تر، ترین» تفضیلی و عالی به غیرصفت

در دستور زبان معیار،صفت تفضیلی و عالی از الحاق «تر»و «ترین» به یک صفت ساخته‌می‌شود؛ امّا در شعر،گاه ساخت یک واژه حاصل الحاق «تر» و «ترین» به غیرصفت است. این ویژگی در غزل شاعران هنجارشکنی مثل مولوی نیز مسبوق به سابقه است: در دو چشم من نشین ای آنکه از من، من تری/ تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری (مولوی،۱۳۷۰: ۵۲۸). به عقیدهٔ شمیسا، این یک هنجارگریزی دستوری است که شاعر خواسته‌است از ایدهٔ تکراری اتّحاد عاشق و معشوق که در قرن هفتم در

عرفان بسیار متعارف و مبتذل شده بود،آشنایی‌زدایی کند (۱۳۸۶: ۱۸۶). از نظر وحیدیان‌کامیار: «کاربرد ضمیر تفضیلی در شعر مولوی خطا نیست؛ بلکه فراتر از زبان هنجار و بدیع و زیباست. در حقیقت، این زبان هنجار است که نارساست و نمی‌تواند اندیشهٔ بلند و بلاغت مولوی را رسا و موجّه ارائه دهد(وحیدیان کامیار،۱۳۸۲: ۵۶). در غزل‌هایی از شاعران امروز نیزاین ویژگی سبکی به چشم می‌خورد:

ای پاکی بهشت خدا، ای عطر ورنگ و نور و صدا/ ای در خیالم این‌همه تو، دیدم زهیچ هیچ‌تری(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۵۳۳).

دوستت دارم از هرچه دوست/ ای تو به من از خود من خویش‌تر(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۴۲) و موارد دیگری چون سپیدارتر(حسینخانی،۱۳۸۷: ۳۳)، نورتر از نور و گردتر از گرد (قزوه، ۱۳۷۵: ۳۹)،آسمان ترم، زمین ترم، نواترم (محمودی، ۱۳۸۰: ۲۴۲)، خوشاتر(بهمنی، ۱۳۸۹: ۴۸۵)، نورترین آینه(عمرانی، ۱۳۸۰: ۵۶) خبرترین خبر روزگار(نظری، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

۳- ۸. وابسته‌های عددی

از دیگر شگردهای برجسته‌سازی در زبان غزل امروز، استفاده از ممیّزها و وابسته‌های عددی است؛ البتّه به‌گونه‌ای که کلام را از هنجار متعارف و آن‌چه که به تعبیر شفیعی‌کدکنی«محور مألوف هم‌نشینی کلمات» است، دور کند(ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۴۵).گفتنی است این کاربرد از فراهنجاری، تنها خاصّ شعر امروز نیست و نمونه‌های آن را می‌توان در شعر گذشته هم دید؛ مثلاً حافظ آورده‌است: مشتاقم از برای خدا یک شکر بخند (حافظ،۱۳۷۸: ۱۳۳)؛ حتّی می‌توان گفت که در دوره‌های بعد هم به شکل چشمگیرتری به‌کار می‌رفته‌است؛ چنان که شفیعی‌کدکنی می‌گوید«در سبک هندی، دایرهٔ این نوع وابسته‌های عددی چندان متنوّع و گسترده است که حدّی برای آن نمی‌توان قائل شد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۴۵).

در این مقوله از فراهنجاری، تناسب میان وابسته‌های عددی و هستهٔ آن، آنگونه که مألوف ذهن مردم و هنجارهای شناخته شدهٔ زبانی است، رعایت نمی‌شود و از این

رهگذر نوعی از آشنایی‌زدایی در سطح کلام، شکل می‌گیرد که آن را به سطوح شعر ارتقا می‌بخشد:

یک متر و هفتادصدم پاکیزگی، ساده دلی/جان دلآرای غزل، جسم شکیبای زنم (بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۰۵۹) و مواردی چون یک استکان بهار(اوّلاد، ۱۳۸۹: ۱۹۳)، یک چشمه غزل(عمرانی، ۱۳۸۰: ۵۶)، یک پریدن بال(سلمانی، ۱۳۷۹: ۳۷)، یک ترانه دیدار و یک شبانه آغوش(دلبری، ۱۳۹۴: ۷۵)، از همین مقوله‌اند.

۳-۹. حذف صامت میانجی «ی»

صامت میانجی را «واحدی همونده» یا «صامتی زاید» گفته‌اند که در تقابل با هیچ واج دیگری قرار نمی‌گیرد. این صامت، پدیده‌ای وابسته به محور هم‌نشینی و ناشی از بافت آوایی- دستوری است که در مرز دو هجا و یا در میان دو واژه، ظاهر می‌گردد و نقشی ساختی در امتداد زنجیرهٔ گفتار دارد (ر.ک: حق شناس، ۱۳۷۰: ۲۶۲؛ نجفی، ۱۳۵۸: ۵۸). وحیدیان کامیار، صامت میانجی را چنین تعریف می‌کند: «اگر در زنجیرهٔ گفتار، دو مصوّت کنار هم قرار گیرند، برای آسان شدن تلفّظ، یک صامت میان آن دو می‌آید. میانجی یکی از واج(صامت)های زیر است: ۱-«ی» مثل خانهٔما، دانایان، خدایا و...؛ ۲-«و» مثل ما و شما، آهوان و.. ؛۳- «گ» مثل خانگی، همسایگی»(وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۵: ۱۲۱): از جمله موارد استفاده از صامت میانجی(y) ،کاربرد آن قبل از ضمایر ملکی است (ر.ک: صادقی،۱۳۸۰: ۳۶). این مورد در سروده‌های معاصر فراوان است که به دلیل پرهیز از اطالهٔ کلام، به همین دو مثال اکتفا می‌شود:

دل من!آی! حذر کن که بحر رام پسند/ به صخره‌هات نکوبد به جرم خیره‌سری (منزوی، ۱۳۸۷: ۱۸۱).

- «قلبت، بگو قلبت چطور است؟»- قلبم چه می‌دانم، ولی پام/ روزی خراشیده است و یادش یک عمر با من مانده همراه...» (بهبهانی، ۱۳۹۴: ۶۵۰).

۳- ۱۰. آغاز مصراع و بیت با «واو»ربط

به عقیدهٔ علیپور، کاربرد «واو» ربط در آغاز مصراع که شعر را به ساختار نحوی زبان مردم و بیان عامّه نزدیک می‌کند، پیشینهٔ طولانی در شعر فارسی دارد؛ چنان‌که ریشه‌اش به قرن‌های آغازین شعر پارسی در آثار شاعران مکتب خراسانی می‌رسد و احیای مجدّد آن در شعر نو معاصر، حاصل تلاش نیماست که خود از پیروان سبک خراسانی است(ر.ک: علیپور، ۱۳۸۷: ۱۳۹)؛ امّا شفیعی‌کدکنی این نظریّه را رد می‌کند: «در طول تاریخ هزار سالهٔ شعر فارسی هیچ‌گاه دیده نشده است که شاعری بی‌هیچ مقدّمهٔ قبلی، شعر را با «و...» شروع کند یا با «زیرا که ...» و یا با «امّا ...» ولی امروز نمونه‌های خوبی از شعر فارسی داریم که با کلماتی از نوع «امّا» ، «چرا که» و «واو عاطفه» شروع می‌شود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۸۴). اگر این کاربرد را بنا به نظر علیپور، حاصل شعر نو فارسی به ویژه تلاش‌های «نیما» فرض کنیم که با ادبیّات مغرب-زمین آشنایی داشت، نظر شفیعی‌کدکنی پذیرفتنی‌تر می‌شود؛ زیرا به باور او، «این تأثیر مستقیم بلاغت شعر غربی است و برای کسی که با شعر اروپایی آشنایی اندکی هم داشته‌باشد، این تشابه آشکار است.» (همان). آغاز بیت یا مصراع با «واو ربط »در غزل معاصر بسامد بسیاری دارد که به عنوان نمونه، به دو مثال زیر اشاره می‌شود:

و آتش چنان سوخت بال و پرت را/که حتّی ندیدیم خاکسترت را (کاظمی، ۱۳۷۰: ۱۰۱).

و با گریه‌هایی که سنگین‌ترند/ به دل سنگی او اثر می‌کنیم (محدّثی خراسانی، ۱۳۷۵: ۲۶).

۴. نتیجه

بررسی‌ها در این پژوهش، نشان داد که نوآوری‌های شاعران غزل‌سرای معاصر در لایهٔ نحوی سبک، قابل‌توجّه و چشمگیر است. در لایهٔ نحوی غزل معاصر، هنجارگریزی‌هایی وجود دارد که به ویژگی سبکی این‌گونه بدل شده است؛ این هنجارگریزی‌ها از آن‌جایی‌که حاصل تعامل سازندهٔ ذهن و زبان شاعران این

حوزه‌است؛ در اغلب موارد عامل آشنایی‌زدایی، ارتقای سطح کلام و استقبال مخاطبان می‌شود هنجارگریزی‌های حوزهٔ نحو غزل معاصر هم در محور همنشینی و هم در محور جانشینی، قابل تأمّل است. شاعرانِ این گونهٔ ادبی، برای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در لایهٔ نحوی سبک کلام خود، از شگردهای زیر بهره برده‌اند: ساخت افعال و مصادر جعلی، کاربرد گذرای سببی در شکل هنجارگریختهٔ آن، حذف و جابه‌جایی تکواژهای فعلی، کاربرد افعال و عبارات در نقش‌های دیگر، ساخت اسم‌ها، صفات و ترکیبات ابداعی، منادا قراردادن غیر اسم، اضافهٔ صفت بر اسم، حذف موصوف، ساختن قید یا صفت بدیع با پسوند«انه»، الحاق «تر،ترین» تفضیلی و عالی به غیر صفت، کاربرد وابسته‌های عددی به شکل هنجارشکنانه، حذف صامت میانجی «ی» و آغاز بیت با «واو» ربط.

منابع

- آفرین، فریده، معصومهٔ شکوری ثانی و محبوبه زارع (۱۳۹۶)، «**تحلیل آشنایی‌زدایی در شعر «با چشم‌ها»ی احمد شاملو**»، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، سال هشتم، شمارهٔ ۱۵، صص ۷-۴۰.
- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، **سیاه مشق**، چاپ اوّل، تهران: کارنامه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ نهم، تهران: مرکز.
- اشرفی، مهدی (۱۳۹۱)، **دادخواست**(صدشعر اعتراض)، به کوشش امید مهدی نژاد و محمّد مهدی سیّار، چاپ پنجم، مشهد: سپیدباوران.
- طغیانی، اسحاق و صادقیان، سمیّه (۱۳۹۲)، «**هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا**» ادبیّات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اوّل، شماره اوّل، صص۶۱-۷۹.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۷)، **مجموعهٔ اشعار**، چاپ اوّل، تهران: مروارید.
- اوّلاد، غلامحسین (۱۳۸۹)، **عاشقانه‌هایم را هیچ‌کس نمی‌خواند**، چاپ اوّل، شیراز: داستان‌سرا.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۲)، **بازاندیشی زبان فارسی**، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

- بارت، رولان (۱۳۷۸)، **درجهٔ صفر نوشتار**، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، چاپ سوم، تهران: هرمس.
- باقری، ساعد (۱۳۶۸)، **نجوای جنون**، تهران: برگ، چاپ سوم.
- باقری، مهری (۱۳۸۳)، **مقدّمات زبان‌شناسی**،چاپ هفتم(ویرایش جدید)، تهران: قطره.
- بامدادی، محمّد و مدرّسی، فاطمه (۱۳۸۸) «**نگاهی به فراهنجاری دستوری در اشعار م. سرشک**» در پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)سال سوم، شمارهٔ۲، پیاپی ۱۰ ، صص۱- ۲۰.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۹۴)، **مجموعهٔ اشعار**، چاپ هفتم، تهران: نگاه.
- بهمنی، محمّدعلی (۱۳۸۹)، **مجموعهٔ اشعار**، چاپ اوّل، تهران: نگاه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۲)، **گفتمان نقد**(مقالاتی در نقد ادبی)، چاپ دوم، تهران: روزنگار.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، **سفر در مه**، چاپ اوّل، تهران: زمستان.
- تقی‌آبادی، حمید (۱۳۸۹)، **چرا که یوزپلنگ نشدم**، چاپ اوّل، مشهد: شاملو.
- جعفری آذرمانی، مریم (۱۳۸۵)، **پیانو**، چاپ اوّل، قم: نشر مجنون.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین‌محمّد (۱۳۷۸). **دیوان اشعار**، تصحیح غنی و قزوینی، چاپ دوم، تهران: آفرینه.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر**، چاپ اوّل، تهران: ثالث.
- حسینخانی، حامد (۱۳۸۷)، **از این بهشت موازی**، چاپ اوّل، تهران: تکا.
- حق‌شناس، علی محمّد (۱۳۷۰)، «**نقش‌های دوگانهٔ همزه در ساخت آوایی زبان**» در مقالات ادبی- زبان‌شناختی، تهران: نیلوفر.
- حیدری آل‌کثیر، مرتضی (۱۳۸۸)، **دیر آمدی بهار**، چاپ اوّل، تکا: تهران.
- خطیبی، مهدی (۱۳۷۸)، **تاول حکایت راه است :** برگزیده شعرهای ۱۳۸۴-۱۳۸۷ ؛ همراه گفتاری از محمود کیانوش: شعر برهنه، شعر جهانی، تهران: آفرینش.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۰)، **سیب باغ جان**: جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- خیّام‌پور، عبدالرّسول (۱۳۸۴)، **دستور زبان فارسی**، چاپ دوازدهم، تبریز: ستوده.
- دلبری، حسن (۱۳۸۲)، **پس لرزه‌های عشق**، چاپ اوّل، سبزوار: ابن یمین.
- ـــــــــ (۱۳۹۴)، **پنجره‌های آجری**، چاپ اوّل، تهران: شهرستان ادب.
- روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۱)، **ادبیّات معاصر ایران** (شعر)، چاپ اوّل، تهران: روزگار.

- سلدن، رامان (۱۳۷۷)، **راهنمای نظریّه ادبی معاصر**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، چاپ سوم،تهران: طرح نو.
- سلمانی، محمّد (۱۳۷۹)، **غزل زمان**، چاپ اوّل، بندرعباس: چی‌چی‌کا.
- شریعت، محمّدجواد (۱۳۷۵). **دستور زبان فارسی**، چاپ هفتم، تهران: اساطیر.
- شریفیان، مهدی و اعظم پوینده‌پور(۱۳۸۹).«ذهن و زبان سیمین بهبهانی»، **مجلهٔ پیک نور**، سال۸، شماره ۲، صص۱۶۳-۱۵۱.
- شریفیان، مهدی (۱۳۸۴).«**نقش زبان در شعر سیمین بهبهانی**» پژوهشنامهٔ ادب غنایی، شماره۴، صص۷۵- ۹۸.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۱)، **شاعر آینه‌ها**، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **با چراغ و آینه**، چاپ اوّل، تهران، سخن.
- شمیسا، سیروس،(۱۳۷۵)،**نگاهی تازه به بدیع**، چاپ هشتم، تهران: فردوس.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶)، **بیان**، چاپ دوم، تهران: میترا.
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۰)، **مسائل تاریخی زبان فارسی**(مجموعه مقالات)، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- صفادل، خدابخش (۱۳۹۱)، **باران را از سر سطر بنویس**، چاپ اوّل، تهران: فصل پنجم.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، ج۱،چاپ اوّل، تهران: چشمه.
- طرزی افشار (بی‌تا)، **دیوان طرزی افشار**، تصحصح محمّد تمدّن، تهران: کتابخانهٔ تمدّن.
- عبدالله زادهٔ برزو، راحله (۱۳۹۰)، «**فراهنجاری‌های دستوری در شعر اخوان و شاملو**» در فصلنامه تخصّصی ادبیّات فارسی، سال هفتم، شماره۲۹، صص۱۱۷ -۱۳۹.
- علیپور، مصطفی (۱۳۸۷)، **ساختار زبان شعر امروز**، چاپ سوم، تهران: فردوس.
- عمرانی،خلیل (۱۳۸۰)، **به وقت شرعی دریا**، چاپ اوّل، تهران، تیرگان.
- غیاثی، محمّدتقی (۱۳۶۸)، **درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری**، چاپ اوّل، تهران: شعلهٔ اندیشه.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی، رویکردها، نظریه‌ها و روش‌ها**، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- قریب، عبدالعظیم و دیگران (۱۳۷۸)، **دستور زبان فارسی**(پنج استاد)، چاپ دوم، تهران: فردوس.
- قزوه، علیرضا (۱۳۷۵)، **شبلی و آتش**، چاپ دوم، تهران: اهل قلم.

- کاظمی، محمّد کاظم (۱۳۷۰)، **پیاده آمده بودم**، تهران: حوزهٔ هنری.
- کاکایی، عبدالجبار (۱۳۷۲)، **سال‌های تاکنون**، چاپ اوّل، تهران: محراب اندیشه.
- کُردبچّه، لیلا (۱۳۹۴)، **ساختار نحوی زبان شعر امروز**، چاپ اوّل، تهران: فصل پنجم.
- محدّثی خراسانی، مصطفی (۱۳۷۵)، **هزار مرتبه خورشید**، تهران: برگ.
- محمودی، سهیل (۱۳۸۰)، **عشق ناتمام**، چاپ اوّل، تهران: نقش سیمرغ.
- مدرّسی، فاطمه (۱۳۸۸)، **از واج تا جمله** (فرهنگ زبان‌شناسی- دستوری)، چاپ اوّل، تهران: چاپار.
- معین، محمّد (۱۳۷۱). **فرهنگ فارسی**، ۶ج، چاپ پانزدهم، تهران: امیرکبیر.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، **دانشنامه نظریّه‌های ادبی معاصر**،چاپ دوم، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگاه.
- منزوی، حسین (۱۳۸۷)، **مجموعهٔ اشعار**، چاپ اوّل، تهران: آفرینش، نگاه.
- موکاروفسکی، یان (۱۳۷۱)، **معیار و زبان شعر**، ترجمهٔ احمد اخوّت، ج۲،چاپ اوّل، اصفهان: کتاب شعر.
- مولوی، جلال الدین محمّد (۱۳۷۰)، **گزیدهٔ غزلیّات شمس**، (به کوشش محمّدرضا شفیعی کدکنی)، تهران: امیرکبیر.
- میرزایی، محمّدسعید (۱۳۷۸)، **مرد بی‌مورد**، چاپ اوّل، کرج: نادی.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، **دستور زبان فارسی**، چاپ سیزدهم، تهران: توس.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۸)، **مبانی زبان شناسی**، چاپ اوّل،تهران: انتشارات دانشگاه آزاد ایران.
- نظری، فاضل (۱۳۸۸)، **آن‌ها**، چاپ اوّل، تهران: سورهٔ مهر.
- ـــــــــ (۱۳۹۲)، **ضد**، چاپ اوّل، تهران: سورهٔ مهر.
- نفیسی، آذر (۱۳۸۸)، «**آشنایی‌زدایی در ادبیّات**» مجلهٔ کیهان فرهنگی، سال۶، شمارهٔ ۲، صص ۳۴- ۳۷.
- نورپیشه، محسن (۱۳۹۲)، «**فراهنجاری دستوری در شعر معاصر**» در بهارستان سخن(ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد خوی) بهار و تابستان، شماره ۱۳، صص۱۶۹-۲۰۲.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۲)، «فعل‌های یک‌شناسه»، **مجلهٔ نامه فرهنگستان**، شماره ۲۲، صص ۲۹-۳۷.
- وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۵)، **دستورزبان فارسی(۱)**، چاپ هشتم، تهران: سمت.

- وردانک، پیتر (۱۳۹۳)، **مبانی سبک شناسی**، ترجمهٔ محمبد غفّاری، چاپ دوم(ویراست۲)، تهران: نشر نی.

-Black, Elizabet (2006), **Pragmatic stylistics**, Edinburgh university press.

-Leech, Geoffrey and M. Short (1981) ,**Style in fiction**:A Linguistic Introduction to English Fictional prose : Longman.

-Leech, G.N (1993), **A Linguistic Guide to English poetry**; Longman.

-Simpson, P. (2004), **Stylistics**: A Resourse Book for Students. London Routledge.