نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال سوم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۱۰ ، تابستان ۱۳۸۸، ص۲۰- ۱

نگاهی به فراهنجاری دستوری در اشعار م. سرشک

محمد بامدادی*- فاطمه مدرّسی**

چکیده

به اعتقاد صورت‌گرایان روسی، هر شاعر و نویسنده برای آفرینش اثر ادبی خود، به انواع فراهنجاری‌ها و قاعده‌افزایی‌ها در زبان دست می‌زند و با نامتعارف ساختن آن، باعث نوعی برجسته‌سازی می‌شود. یکی از این فراهنجاری‌ها، گریز از قواعد دستوری حاکم بر زبان است که در واقع، وجه تمایز زبان ادبی از زبان غیر ادبی نیز هست. در این شیوه شاعر با تخطّی از قواعد دستوری، گزاره پیام را به پس-زمینه فرستاده و خود پیام را در معرض کانون توجه مخاطب قرار می‌دهد. از آنجایی‌که ذات شعر بر دستور گریزی بنا شده است، نمود این‌گونه فراهنجاری در شعر هر شاعری فراوان است؛ اما نحوهٔ استفاده از این امکانات به توجه به توانایی، نبوغ و استعداد هر شاعری متفاوت است. در این پژوهش فراهنجاری دستوری در اشعار م. سرشک (شفیعی کدکنی) مورد بررسی قرار گرفته و نشان داده شده است که او چگونه با برهم زدن و آشفته کردن محور جانشینی (بخش صرفی) و محور هم‌نشینی کلام (بخش نحوی) در جهت غریبه کردن زبان شعری‌اش گام برداشته است و این تغییرات تا چه مایه در آفرینش اشعار او مهم بوده است. نتیجهٔ پژوهش بیان کنندهٔ این واقعیت است که این آشفتگی بیشتر در محور هم‌نشینی کلام روی داده و در تمامی موارد آن، اصل جمالشناسیک و رسانگی رعایت شده است.

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه M.bamdadi@gmail.com
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه fatememodarresi@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۷/۱۱/۷ تاریخ پذیرش ۸۸/۵/۲۶

Archive of SID
www.SID.ir

واژه‌های کلیدی

صورتگرایان روسی، برجسته‌سازی، فراهنجاری دستوری، اشعار م. سرشک

مقدمه

صورتگرایان روسی، با آرای خود در اوایل سدهٔ بیستم (۱۹۱۵-۱۹۱۴م)، تأثیر عمیقی بر حوزهٔ ادبیات و نقد ادبی گذاشتند. آنها بر خلاف سنّت‌های قبلی، در بررسی یک اثر ادبی، تمام عوامل تاریخی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و... را کنار گذاشتند و توجه و تمرکزشان را بر روی فرم یک اثر و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه گذاشتند. از آنجایی که این مکتب در روسیه در برابر مارکسیسم قد علم کرده بود، به عنوان پدیده‌ای سیاسی شناخته شد و دولت وقت شوروی بشدّت با آن مبارزه کرد تا اینکه در اواخر سال ۱۹۳۰ میلادی، شیرازه‌اش از هم پاشید. توجه زیاد صاحبان این مکتب به فرم و شکل اثر، باعث شد که منتقدان آنها نام ماندگار فرمالیسم را بر روی این مکتب بگذارند. از آنجایی‌که شالودهٔ مکتب صورتگرایان بر مطالعات زبان‌شناسی پی‌ریزی شده بود، آنها در بررسی اثر ادبی سخت تحت تأثیر زبان‌شناسان و وامدار آرای آنها بودند. از بزرگترین صاحبان این مکتب می‌توان به ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky)، بوریس آخین بام (Boris Eichen baum)، رومن یاکوبسن (Roman Jacobson) و یوری تینیانوف (Jury TynYanov) اشاره کرد که هر کدام در محفلهای زبان‌شناسی که توسط رومن یاکوبسن (حلقهٔ زبان شناسی مسکو) و ویکتور شکلوفسکی (اوپویاز: (opoyaz) محفل مطالعهٔ زبان ادبی)، تأسیس شده بود، فعالیت می‌کردند. (← قاسمی پور، ۱۳۸۶: ۲۰)

صورتگرایان در توصیف زبان ادبی، از دو فرایند برجسته‌سازی و خودکاری استفاده می‌کردند. به اعتقاد آنها، زبان ادبی پاره‌ای از شگردها و تکنیک‌ها را با خود به همراه دارد که باعث برجستگی متن ادبی از سایر متون می‌شود. برجسته‌سازی «نشان‌گرِ کاربردِ نامتعارف یک رسانه و خودنمایی آن در مقابلِ پس‌زمینه‌ای از پاسخ‌های خودکار است و این وجهِ مشخصهٔ بخش عمده‌ای از اَشکال بیان هنری، اگر نه تمامی آن‌ها، است... [در واقع برجسته سازی] پلی میان عینیتِ نسبیِ توصیفِ زبان‌شناختی و ذهنیتِ نسبیِ داوری ادبی برقرار می کند.» (مکاریک،۱۳۸۳: ۶۱) باید اشاره کرد که برجسته‌سازی ممکن است در زبان معیار هم اتفاق بیافتد، مانند آنچه در روزنامه‌نگاری و مقاله نویسی رخ می‌دهد؛ اما این فرایند در زبان شعر، در شدیدترین حالت، برای بیان عینی و به دلیل خود زبان به کار می‌رود و زبان

Archive of SID

www.SID.ir

ارتباطی را به پس‌زمینه می‌راند. در واقع در شعر، زبان دیگر در خدمت ارتباط نیست؛ بلکه برای برجسته‌سازی کنش بیان، کنشِ خود کلام به کار می‌رود. (← انوشه، ۱۳۷۵: ۷۴۷)

لیچ، زبان شناس انگلیسی، برجستگی زبان را مرهون دو مقولهٔ قاعده‌افزایی(افزودن قواعدی بر اصول و قوانین زبان معیار) و فراهنجاری (گریز از اصول و قوانین حاکم بر زبان معیار) می‌داند و فراهنجاری را به هشت قسمت واژگانی، دستوری، آوایی، خطی، معنایی، گویشی، سبکی، درزمانی یا باستانگرایی، تقسیم می‌کند. (← لیچ، ۱۹۶۹: ۵۲-۴۲) البته باید توجه کرد که بین هنجارگریزی و فراهنجاری گونه‌ای تمایز وجود دارد؛ چرا که در نوع اول «عناصر زیبایی شناختی بسیار کمرنگ و نادیدنی است و خوانندهٔ متعارف و معمولی، با عنصر هنرمندانه بودن و تخیل برانگیزی کمتر مواجه می‌شود؛ اما در فراهنجاری، کارکردهای زیبایی شناختی و عناصر ادبی نمودی کاملاً عینی می یابد. هر چه این کارکردها و عناصر هنرمندانه و ادبی بارزتر باشد، فراهنجاری پویاتر و توانمندتر می‌شود.» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸۴)

در این جستار سعی بر این شده فراهنجاری‌های دستوری (Grammatical deviation) در کل دفترهای شعری م. سرشک مورد بررسی قرار گیرد و نشان داده شود که این کارکرد از سوی چه عناصری به م. سرشک تحمیل شده و او به چه شیوه‌ای آن را اعمال نموده است. بر اساس تعاریف سنتی، دستورِ هر زبانی «مجموعهٔ قواعدی است که بدان زبان درست سخن گفتن و درست نوشتن را می‌آموزد، و معمولا شامل سه مبحث است: مبحث اصوات، مبحث صرف و مبحث نحو». (خیامپور، ۱۳۷۵: ۱۵) اگر بند اول این تعریف را نپذیریم و این کارکرد دستور را که درست گفتن و درست نوشتن را می‌آموزد، نادرست بدانیم، و معتقد باشیم که ما به طور ناخودآگاه و بدون یادگیری دستور، درست سخن گفتن و درست نوشتن را یاد می‌گیریم، ناگزیریم بند دوم این تعریف را که دستور را شامل مباحث صرفی و نحوی می‌داند، بپذیریم.

بر هر زبانی از لحاظ صرفی و نحوی قواعدی خاص حکم‌فرماست که عدول از آن، به شرطی که اصل جمالشناسیک و اصل رسانگی و ایصال، در آن رعایت شده باشد، (← شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲) باعث برجسته‌سازی می‌شود. هر شاعری برای آفرینش شعر خود به ناگزیر از برخی اصول و قواعد دستوری عدول می‌کند و همواره سعی‌اش بر این است تا معنی را به صورتی شفاف بیان کند؛ چرا که در غیر این‌صورت، گامی در بی‌مقداری شعر و شاعر برداشته است. هر شاعری برای حل این مشکل

Archive of SID

www.SID.ir

«حد مطلوبی (optimum) را به عنوان سازش(compromise) انتخاب می‌کند. در این مورد دو نکته حائز اهمیت است. نکتهٔ اول آنکه نقطهٔ سازش در جایی قرار گیرد که به صورت و معنای زبان شعر از یک سو و به قواعد وزن و قافیه از سوی دیگر لطمات جبران ناپذیری وارد نگردد... نکتهٔ دوم آنکه چون و چندیِ نقاط سازش در شعر همهٔ شاعران یکسان نیست... در واقع، هر شاعر نقطهٔ سازش مشخصی را بین آراستگی و پیراستگی صوری و رسایی و شفافیت معنی انتخاب می‌کند و جایگاه همین نقطهٔ سازش بر روی پیوستار تعارض یکی از عوامل تعیین کنندهٔ سبک هر شاعر است.» « (طیّب، ۱۳۸۳: ۶۶)

م. سرشک نیز در گریز از قواعد دستوری نقطهٔ سازش مطلوبی را ارائه داده و توانسته در اشعارش نمونه‌های زیبایی از فراهنجاری دستوری را به تصویر بکشد. آشنایی او با امکانات بی‌کران زبان فارسی و نیز احاطهٔ گسترده‌اش به ادبیّات کلاسیک، باعث شده تا شفافیت و رسانگی معنی در اشعار او فدای پاسخگویی به برخی ضرورتهای شعری نگردد. نمود فراهنجاری دستوری در شعر هر شاعری فراوان است؛ چرا که از یک طرف ذات شعر پیوند سستی با دستور دارد و رعایت دقیق قواعد دستوری، ضامن سترونی عاطفی زبان است. از طرفی دیگر، در بیانی که سبک به اوج خود می‌رسد، دیگر نمی‌توان از دستور زبان سخن گفت. (← غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۲۹-۱۰۲) فراهنجاری دستوری در دو بخش صرفی (واژگانی) و نحوی مورد بررسی قرار می‌گیرد که هدف عمدهٔ این مقاله بر روی فراهنجاری نحوی متمرکز شده است. هرچند که به فراهنجاری صرفی هم به طور مختصر اشاره کرده‌ایم.

۱- فراهنجاری صرفی(واژگانی)

این فراهنجاری بر روی محور جانشینی کلام اتفاق می‌فتد. به اعتقاد فردینان دوسوسور (F.de Saussure) پدر زبان‌شناسی جدید، عناصر موجود بر روی زنجیرهٔ کلام، علاوه بر روابطی که به دلیل توالی مثال با یکدیگر دارند، با واژه‌هایی که وجه مشترکی با آنها دارند و از یک مقولهٔ خاص دستوری هستند، در حافظه ارتباط می‌یابند. این ارتباط بر بنیاد ویژگی خطی نیست؛ بلکه جایگاه آنها در مغز است. اینها تشکیل دهندهٔ بخشی از گنجینهٔ درونی انسان‌اند که زبان هر فرد را می سازند. سوسور این نوع روابط را روابط متداعی(Raports associatifs) یا جانشینی نام می‌نهد. (← سوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۷-۱۷۶) این فراهنجاری به نسبت فراهنجاری نحوی در اشعار م. سرشک، نمود کمتری یافته و سیر آن همواره به سوی سادگی و فصاحت بوده است. به برخی از نمودهای آن در زیر اشاره می‌شود:

Archive of SID

www.SID.ir

جایگزینی صفت به جای اسم

شب
در میان جوشش باران
بر راهوار خویش می تازد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۲۹۵)

در شعر بالا «راهوار» صفت «اسب» است که جای آن نشسته و بخوبی از عهدهٔ نقش آن برآمده است.

یا «آبی بی ابر» و «سینه سرخان» در شعر زیر:

می‌گفتم آن بالا
ببین در آبی بی ابر
آن طوقیک را در طوافِ صبح،
در پرواز
آن سینه سرخان را ببین،
در آن سماعِ سبز! (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۳۸۰)

در شعر بالا «آبی بی ابر» جانشین آسمان شده و «سینه‌سرخان» نیز جانشین کبوتران شده است. این ترکیبات علاوه بر ایجازی که ایجاد کرده‌اند، از لحاظ موسیقایی نیز قابل توجه هستند. نمود این گونه جانشینی‌ها در اشعار م. سرشک زیاد است.

جایگزینی فعل معلوم به جای فعل مجهول

مانند «بگداخت» در شعر زیر:

بگداخت هر چه هوش و هنر پیش ابتذال
پرداخت جا ز عقل و ادب جهل و ابلهی (همان، ۳۴۳)

در شعر بالا م. سرشک «بگداخت» را که فعلی متعدی (گذرا) و معلوم است، در ساخت مجهول (گداخته شد) به کار برده و بدین سان نوعی هنجار شکنی کرده است.

یا «کشید» در شعر زیر:

به جست و جوی بهشتی، فراتر از تقدیر،
کشید جانبِ دوزخ رهِ میان برِ ما... (همان، ۳۴۹)

در شعر بالا «کشید» که فعلی متعدی و معلوم است به جای ساخت مجهولِ «کشیده شد» به کار رفته است. بسامد چنین ساختهایی در اشعار م. سرشک خیلی کم است.

Archive of SID

www.SID.ir

ابداعات واژگانی

در محور جانشینی اشعار م. سرشک گاهی به واژه هایی برمی‌خوریم که کاملاً جنبهٔ ابداعی دارند و قبل از او در شعر شاعران دیگر به کار نرفته. اگرچه برخی از این واژگان، همانند افعال ابداعی، از لحاظ بسامدی فقیر هستند؛ اما بیان کنندهٔ قدرت و توانایی تصرف او در زبان هستند. واژگان ابداعی م. سرشک عمدتاً در حوزهٔ واژگان مشتق و مرکب رخ داده است. در حوزهٔ واژگانِ مشتق، م. سرشک تک‌واژهای مقید را گاهی با اسم، گاهی با صفت و گاهی با قید ترکیب کرده و توانسته واژگان بکر و بدیعی را بیافریند. واژگانی همانندِ سوختبار (آیینه‌ای برای صداها، ۳۸۱)، موجواره (آیینه‌ای برای صداها، ۳۴۰)، مرگواره (آیینه‌ای برای صداها، ۱۸۵)، تنوار (آیینه‌ای برای صداها، ۳۱۶، ۴۱۴) – که از ترکیب اسم و تکواژ به وجود آمده‌اند. نیلینه (آیینه‌ای برای صداها، ۳۸۶)، کبودینه (آیینه‌ای برای صداها، ۴۱۰) – که از ترکیب صفت و تکواژ به وجود آمده‌اند- و بسیارتر (هزاره‌ی دوم آهوی کوهی: ۴۰۵)، هنوزان (آیینه‌ای برای صداها، ۴۱۱) و... که از ترکیب قید و تکواژ به وجود آمده‌اند، از این قبیل هستند. در حوزهٔ واژگان مرکب نیز م. سرشک از ترکیب دو اسم، صفت و اسم، اسم و بن فعل، صفت و بن فعل و... ترکیبات بدیعی را آفریده است. ترکیباتی مانند خونبرگ (آیینه‌ای برای صداها، ۱۹۹)، خشکدشت (آیینه‌ای برای صداها، ۱۸۹)، سایه رُست (آیینه‌ای برای صداها، ۱۲۶) و نرمبار (هزارهٔ دوم آهوی کوهی: ۲۷۶) از این قبیل هستند. در حوزهٔ فعل نیز افعالی همانندِ قارَد (هزارهٔ دوم آهوی کوهی، ۱۳۹) و چشمایی کند (هزارهٔ دوم آهوی کوهی، ۳۵۵) از این قبیل هستند. م. سرشک با آگاهی و نبوغ شاعری خود توانسته از این طریق واژگان زیادی را به گنجینهٔ زبان فارسی اضافه کند و از این حیث جزو توانمندترین شاعران معاصر به حساب می‌آید. اشعار م. سرشک از این حیث چندان غنی هستند که فرصت و مجال فراخ‌تری را برای بحث و بررسی می‌طلبند.[۱]

واژگان کهنه و قدیمی

در محور جانشینی اشعار م. سرشک اکثراً به واژه هایی بر می‌خوریم که امروزه جایی در زبان معیار ندارند. این واژه‌ها یا تلفظ کهن آنها زمانی جزو مصالح کار قدما بوده‌اند؛ امّا به مرور زمان جای خود را به واژه‌های جدیدی داده‌اند. بسیاری از این واژه‌ها مربوط به سبک خراسانی و عراقی هستند. از آنجایی که م. سرشک پرورش یافتهٔ مکتب خراسان است، عجیب نیست که واژه‌های کهن خراسانی در اشعار او زیاد باشد. ضمن این‌که فضای حماسی و بعضاً نوستالژیک برخی اشعار او نیز مزید بر علت

Archive of SID

www.SID.ir

شده است. بیشترین نمود این واژگان در حوزهٔ اسم اتفاق افتاده است. اسمهایی همانند میغ، چکاد، گریوه، مجره، هَزار، زورق، اهرمن، تموز، چرخشت، هرّا، حواصیل، مزگت، و... در اشعار او بوفور یافت می‌شوند. بعد از اسم بیشتر این واژگان را صفات قدیمی تشکیل می‌دهند. صفاتی همانند بخرد، راد، عذب، غمین، مرغ‌دل، هشیوار، شرزه، سبکدوش، بنفرین، چربدست و... از این قبیل هستند. افعال، قیود و حروف نیز به ترتیب در مرتبه‌های بعدی قرار می گیرند. در حوزهٔ فعل، افعالی همانند پاس داشتن، غریو کردن، نقش بستن، بازگو کردن، شکوه کرده، تن زدن، نماز آوردن، تباه گشتن، چهره گشودن، باز ایستادن، درافکندن، برآمدن و... را می‌توان نام برد. از میان فعلهای قدیمی بیشترین بسامد با افعال ساده و کمترین بسامد با فعلهای گروهی است. قید هایی همانند دوشین، پرندوشین، پارینه، دریغا، اینک، وینک، آنک و... و حروفی همانندِ ار، گر، زی، دگر، بهر، اندر، پی و... از این نمونه هستند. این قسمت از واژگان م. سرشک نیز آنقدر وسیع و غنی هستند که بررسی دقیق آنها مجالی فراخ‌تر می‌طلبد. آمار دقیق[۲] نشان می دهد که از بین ۴۱۳ فعل کهنه و قدیمی؛ ۹۱ فعل سادهٔ قدیمی، ۴۳ فعل پیشوندی، ۴۹ فعل مرکب، ۸ فعل گروهی و ۱۷ فعل دعایی سهم مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها و ۷۷ فعل ساده، ۶۲ فعل پیشوندی، ۳۷، فعل مرکب، ۱۱فعل گروهی و ۱۸ فعل دعایی سهم مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی می‌باشد. از بین ۷۷۰ اسم قدیمی، ۲۱۲ صفت قدیمی و ۱۶۹ قید قدیمی نیز، ۳۴۳ اسم، ۸۰ صفت و ۱۰۲ قید متعلق به مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها و ۴۲۷ اسم، ۱۳۲ صفت و ۶۷ قید متعلق به هزارهٔ دوم آهوی کوهی است.

۲- فراهنجاری نحوی

مراد از فراهنجاری نحوی، تصرّفات شاعر در ساختار نحوی کلام است. در واقع در این فراهنجاری شاعر ساختمان جمله را مورد هجوم قرار می‌دهد و با نادیده گرفتن قید ترتیب عادی جمله تابلوهای زیبایی از همنشینی غیر معمول واژه‌ها می‌آفرینند. هر چند که استفادهٔ نابجا از آن نیز باعث تعقید و پیچیدگی کلام می‌گردد. (← شیری، ۱۳۸۰: ۱۵) در فراهنجاری نحوی ارتباطی که عناصر در زنجیرهٔ گفتار دارند (محور هم‌نشینی) دستخوش تغییرات شاعر می‌گردد.

صفوی می‌گوید آن چه را که لیچ تحت عنوان فراهنجاری نحوی مطرح می‌کند، زیاد قاطعانه نیست و ارائهٔ طبقه بندی مطلق و جداسازی قطعی میان فراهنجاری و قاعده افزایی شامل استثنائاتی است. لیچ معتقد است: گریز از آرایش واژگانی بی نشانی زبان، یعنی فاعل، فعل، مفعول و متمم – البته در زبان

Archive of SID

www.SID.ir

انگلیسی- نوعی فراهنجاری نحوی است و از آنجایی که فراهنجاری‌ها از عوامل آفرینش شعرند؛ با توجه به سخن لیچ، آشفته شدن این آرایش واژگانی و هرگونه تغییر در چیدمان آن باید باعث آفرینش شعر شود؛ اما باید اذعان کرد که گاهی فقط عامل وزن و موسیقی و حتی ردیف و قافیه - حداقل در زبان فارسی- این کارکرد را به شاعر تحمیل می‌کند. (← صفوی، ۱۳۸۳: ۱۳۶) این نظر، کاملاً پذیرفتنی است؛ اما به نظر می‌رسد که گاهی به هم خوردن ترتیب نحوی اجزای جمله، افزون بر عامل موسیقایی، به سبب ضرورتهای بلاغی و اغراضی مانند تأکید ورزی، یادآوری، جلب توجه خواننده و برجسته‌سازی قسمتی از کلام و... است. هر چند که در اکثر موارد، وزن و موسیقی شعر این کارکرد را به شاعر تحمیل می‌کنند. بررسی شعر زیر از م. سرشک این موضوع را به وضوح نشان می‌دهد:

(۱) از خانه بیرون می‌زنم، در زیر باران
تا بفکنم، در کوچه‌ای، بی‌صبری‌ام را
ردارم از دوش این گلیم ابری‌ام را. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵الف: ۳۵۴)

حال این شعر را مطابق آرایش واژگانی زبان فارسی بازنویسی می‌کنیم، تا ببینیم که این جابجایی را چه کارکردی به م. سرشک تحمیل کرده است.

(۲) در زیر باران از خانه بیرون می‌زنم
تا در کوچه‌ای، بی صبری‌ام را بفکنم
[و] این گلیم ابری‌ام را از دوش بردارم

همانطور که می‌بینیم در شعر بالا از موسیقی خاصی که در مورد یک دیده می‌شود، خبری نیست و م. سرشک فقط به علت وزن و موسیقی این جابجایی را در آرایش واژگانی اعمال کرده است. نمود این گونه فراهنجاری‌ها دراشعار م. سرشک زیاد است و بخش مهمی ازآفرینش شعر او و هر شاعر دیگری، مدیون این فراهنجاری است. هر شاعری با توجه به نبوغ و خلاقیتی که دارد از امکانات دستوری زبان در جهت غریبه ساختن و برجسته کردن زبان خود بهره می جوید. بی‌گمان هر زبانی دارای ساخت نحوی خاصی است که مطابق زبان معیار کنار هم چیده می‌شوند؛ اما در زبان شعر این چیدمان به هم می‌خورد و نوعی برجسته سازی ایجاد می‌کند. اساساً به قول یاکوبسن مسألهٔ اصلی هنر و بخصوص شعر «بر هم زدن ترتیب» Disarrangement of arrangement می‌باشد. (← نفیسی، ۱۳۶۸: ۲) آشفته شدن این چیدمان، منوط به برخی جا به جایی‌ها و نا به جایی‌هایی است که در

Archive of SID

www.SID.ir

زنجیرهٔ کلام رخ می‌دهد. م. سرشک که خود از محققان و منتقدان است بخوبی با این شگردها آشناست. در اشعار زیر به برخی از فراهنجاری‌های نحوی که در سروده‌های او وجود دارد، اشاره می‌شود.

فاصله انداختن میان صفت و موصوف

گاهی م. سرشک آرایش واژگانی صفت را بر هم زده و میان صفت و موصوف جدایی انداخته و بدین وسیله ایجاد غرابت کرده است. این شگرد باعث می‌شود تا مخاطبِ شعر او، شعر را چندین بار تکرار کند تا به لطف سخن پی ببرد. این تکرار «حالت گریز را از محتوا می‌گیرد و آن را در مقابل دیدگان مخاطب نگه می‌دارد» (← براهنی، ۱۳۶۴: ۴۷۷) و پیوند مخاطب و محتوا را عمیق‌تر می‌کند. برای مثال در شعر زیر صفت «دیجور» متعلق به شب است که به جای این که در کنار شب باشد در آخر بند آمده است:

سپیده دمیده ست،
آن دور
روی نشابور
اما
شبِ سوزگارانِ خیام
در امتداد است و دیجور. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۳۲۳)

یا در این شعر از مجموعهٔ آیینه ای برای صداها:

خوش می‌رود از شوق تو با قافلهٔ اشک
این رهسپرِ بادیه پیمای نگاهم. (همان، الف: ۷۱)

اگر م. سرشک آرایش واژگانی زبان را رعایت می‌کرد، بیت به صورت زیر درمی‌آمد: این نگاهِ رهسپرِ بادیه پیمایم، از شوق تو با قافلهٔ اشک خوش می‌رود. می‌بینیم که «رهسپر» صفت «نگاه» است که ما بین آن دو فاصله افتاده است.

اسناد صفت مضاف به مضاف الیه

یکی دیگر از ویژگی‌های نحوی کلامِ م. سرشک نسبت دادن صفت مضاف الیه به مضاف است. این شگرد نیز نوعی غرابت ایجاد می‌کند و توجّه مخاطب را به خود جلب می‌کند و سخن را از انحطاط و ابتذال باز می‌دارد. در واقع در چنین ترکیباتی شاعر الگوی (مضاف+ صفت+ مضاف الیه) بر هم می‌زند و به جای آن از الگوی (مضاف+ مضاف الیه+ صفت) بهره می‌گیرد. برای مثال در شعر زیر «نرمتاب»

Archive of SID

www.SID.ir

با آن‌که صفت خورشید است؛ اما م. سرشک با اسناد آن به صبح، هم عامل وزن و موسیقی را در نظر داشته و هم نوعی غرابت ایجاد کرده است.

خورشید صبحِ نرمتابِ ماهِ اسفند
تابید بر رویای دشت و کوه ساران. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ الف: ۱۰۱)

و:

... نه خرمنی و نه گاوآهنی، نه مزرعه‌ای،
نه آشیانهٔ مرغی، نه گله‌ای به چرا
شده‌ست قامتِ برجِ بلندِ قریه نگون. (همان، ۱۳۲)

در شعر بالا نیز م. سرشک به جای ترکیب به‌هنجار «قامتِ بلندِ برج» از ترکیب نا بهنجار«قامتِ برجِ بلند» استفاده کرده است. بسامد این فراهنجاری‌هایی در اشعار م. سرشک کم است.

حذف صفت اشارهٔ «آن» در ساختمان حرف ربط مرکب

یکی دیگر از شگردهایی که باعث برجسته‌سازی و عادت ستیزی می‌شود، حذف صفت اشاره «آن» در ساختمان حرف ربط مرکب است «که گمان می‌رود نیما آن را تجربه نکرده باشد؛ لیکن به توسط شاگردان وی و مطابق الگوی پیشنهادی‌اش بارها تجربه شده است». (علیپور، ۱۳۷۸: ۱۲۷) م. سرشک در شعر زیر با حذف «آن» از ساختمان حرف ربط «بی آن که»، بدون اینکه لطمه‌ای به ساختار شعرش وارد نماید؛ آشنایی زدایی کرده است.

می‌زند
بی که نگاهی فکند
بر چپ و راست
رفته از دست و درافتاده ز مستی از پای... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۲۳۲)

و:

او به راه خویش می‌رود
بی‌که اعتنا کند برین و یا بر آن
می‌شکافد آسمان سبز صبح را
رو به رنگ‌های بی کران. (همان، ۱۰۲)

Archive of SID

www.SID.ir

کاربرد صفات به اَشکال گوناگون

در ساخت شعری م. سرشک گاهی به برخی موصوف‌هایی بر می‌خوریم که م. سرشک برای آنها دوصفت و یا بیشتر آورده که برخی از آنها مطابق صنعت «تنسیق الصفات» قدما قابل توجیه هستند. گاهی این صفات از یک جمله تشکیل شده‌اند و با حرف ربط تأویلی «که» به موصوف خودشان نسبت داده شده‌اند و گاهی هم از یک حرف اضافه + متمم + صفت تشکیل یافته‌اند و به ساخت شعری او جلای ویژه‌ای بخشیده‌اند. برای مثال شعر زیر:

وقتی تو،
گل‌های زمستان خواب گلدان را
در لحظه‌ای که عمر را بر آب می‌دیدند
بردی کنار پنجره
بر سفرهٔ اسفند (همان، الف: ۱۷۲)

در شعر بالا «زمستان خواب» صفتی است برای گل‌ها و عمر بر آب بیننده، صفتی است برای گل‌های زمستان خواب گلدان.

صفت‌های «ترش روی تیره» و «از کار اوفتادهٔ فرتوت» در شعر زیر نیز همچنین هستند:

ابر ترش‌روی تیره بر سر میدان
هق هقِ باران به ناودان شکسته
ساعت از کار اوفتادهٔ فرتوت
مرغ تحیر
بر لب پر چین باغ خسته نشسته. (همان، ب: ۱۳۲)

برخی نمونه‌های دیگر به شرح ذیل است:

دو چشم تیز دوربین، دو مهرهٔ سیاه تیره تاب (همان، ۳۵۶)، وین باغ در خون تپیده (همان، ۱۳۶)، سگان هار رها (همان، ۱۳۴)، صبح خورشید هوشِ سِحرْ جواب (همان، ۱۷۵)

مقدم شدن همکرد فعل مرکب بر پایهٔ آن

م. سرشک گاهی در ساختار شعرش، همکرد فعل مرکب را مقدم بر پایهٔ آن آورده است. این تقدیم، در ضمن آن که باعث می‌شود، ذهن مخاطب فعال‌تر شود، نوعی غرابت نیز ایجاد می‌کند. مانند

Archive of SID

www.SID.ir

« می‌کند غربال» در شعر زیر:

با چه سوراخ فراخی می‌کند غربال

آب را بر روی شهر این ابرِ مالامال... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۱۰۶)

و « کرده آویزان» در شعر زیر:

همسایهٔ من ساعتش را کرده آویزان

نه از دم عقرب که از دنبال سرخ ذوذنب‌هایی

که هیچ افسون و دعایی راه بر ایشان نمی‌بندد. (همان، ۳۹)

نمود این شگرد نیز در اشعار م. سرشک کم نیست و بیشتر از جانب وزن و موسیقی به او تحمیل شده است.

رقص ضمیر

یکی دیگر از راه‌های برجسته سازی در کلام، جا به جایی یا رقص ضمیر است. در این شگرد شاعر برای ایجاد نوعی تأکید یا به علت ضرورت وزنی و عامل موسیقایی و یا فقط به جهت برجسته‌سازی، ضمایر را در جایگاه اصلی خودشان به کار نمی‌گیرد. در اشعار قدما نیز این ویژگی، بکرّات به چشم می‌خورد و بیشتر از طرف وزن و موسیقی به شاعر تحمیل شده است. این شگرد در اشعار م. سرشک نمودهای فراوانی دارد. برای مثال ضمیر «م» در بیت زیر نوعی برجسته سازی ایجاد کرده است:

دل می‌تپدم باز، درین لحظهٔ دیدار،

دیدار، چه دیدار، که جان در بدنم نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ الف: ۳۷۲)

در این شعر، ضمیر «م» که نقش مضاف الیهی دارد، بنا بر قواعد دستوری، باید با«دل» همراه می‌شد، اما م. سرشک آن را با فعل «می‌تپد» همراه کرده و بدین سان سخن را برجسته ساخته است. در شعر زیر م. سرشک ضمیر «م» را که نقش مضاف الیهی دارد (دوشم را) با فعل همراه کرده است.

ز سنگینی کوله بار وجود

سبک داری‌ام دوش و

آسوده سار (همان، ب: ۴۳۲)

م. سرشک گاهی مواقع نیز با جدا کردن ضمیر مفعولی از فعل، نوعی آشنایی زدایی دستوری می‌کند. برای مثال در شعر زیر ضمیر «ش» که نقش مفعولی دارد و طبق قواعد دستوری باید با فعل «آر»

Archive of SID

www.SID.ir

همراه می‌شد، با «دیگر» همراه شده است.

نپاید هیچ رمزی ازحقایق

مگر در وزن دلخواه خلایق

اگر ماندی به وزنی دیگرش آر

جهان را صورتی نو کن پدیدار (همان، ۶۱)

نمونه‌های دیگر این صنعت در اشعار م. سرشک عبارت است از:

بر کشت زار ما اگرت نم نمی‌رسد (آیینه‌ای برای صداها، ۵۵)، با گونه‌شان پر شرم (آیینه‌ای برای صداها، ۲۱۷)، ناگهانش گریه آرامش ربود (آیینه‌ای برای صداها، ۳۰۶)، امشبت اشک من آزرد (آیینه‌ای برای صداها، ۳۷۰)، بادت گرامی هستن و رستن (هزار، دوم آهوی کوهی، ۳۱۶)، به ضرباهنگ دلخواهش سرایند (هزار، دوم آهوی کوهی، ۶۱)، در مسجدی و گوش، میخانه‌ات پناه (هزار، دوم آهوی کوهی، ۵۴)، دل از این پرده‌ام بگرفت (هزارهٔ دوم آهوی کوهی، ۴۱۶)، برگ‌ها رویاندش از فر بخت (هزارهٔ دوم آهوی کوهی، ۲۴۴)، ز بهر خیزش میهن دمیدی جانشان در تن (هزارهٔ دوم آهوی کوهی، ۱۵)

جمع بستن‌های غیر متعارف

بر طبق قواعد دستوری زبان فارسی، «جمع را دو علامت است: ها و آن. قیاس آن است که جمادات و اسم معنی را به‌استثنای کلمات چندی مانند: اندوه، غم، که به ها و آن، هر دو جمع بسته می‌شوند، به ها و ذیروح را به آن و اعضای زوج بدن را به ها و آن هردو جمع بندند». (خیامپور،۱۳۷۵: ۳۶)؛ اما در زبان شعر شاعر به خاطر « سهولت تلفظ، روانی، کشش و آهنگ کلمه» و... (← انوری- گیوی، ۱۳۷۰: ۸۷) این ساختار را در هم می‌شکند. طبیعی است که این قاعده‌ستیزی‌ها زمانی ارزش هنری خواهند داشت که از منطق زیبایی‌شناسی به دور نیفتند. م. سرشک در جمع بستن واژه‌ها بیشتر از علامت «ان» استفاده کرده است. واژگانی مانند شَبان، نگاهان، روزان، غزالان، آهوان، غباران، رگان، چناران، ماکیانان و... در اشعار او بسیار است. در حالی که با توجه به قواعد دستوری، شب، نگاه، روز، رگ، غبار و چنار باید با «ها» جمع بسته می‌شدند. به نظر می‌رسد، این ویژگی یکی از مشخصه‌های سبکی او باشد و شاید به دور از واقعیت نباشد که اگر بگوییم م. سرشک در این مورد به شعرای سبک خراسانی نظر داشته و از آنها تبعیت کرده است؛ چرا که در سبک خراسانی، نمود علامت جمعِ «ان» بیشتر از نمود علامتِ

Archive of SID

www.SID.ir

جمعِ «ها» است. در شعر زیر، م. سرشک به جای آنکه شقایق را با «ها» جمع ببندد، دستور ستیزی کرده و آن را با علامت «ان» جمع بسته است:

ای مرزها که فردا،

هر سو،

شقایقان

بر جای سیم‌های خاردار شما

خواهد رست... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ الف: ۳۹۳)

و «آذرخشان» در شعر زیر:

آنچه هر سو در افق گه گاه می‌بیند

شیههٔ اسبان رعد و نیزه‌بار آذرخشان است. (همان، ۱۱۴)

م. سرشک گاهی در اشعار خود ضمیر دوم شخص جمع را با علامت «ان» دوباره جمع بسته و نوعی آشنایی زدایی ایجاد کرده است:

باز امشب

در کدامین خلیجِ شمایان

بادبانِ سحر را می‌گشایند؟ (همان، ۲۱۱)

سایر نمونه‌های آن را می‌توان در صفحات زیر از مجموعه‌های آینه‌ای برای صداها و هزارهٔ دوم آهوی کوهی دید:

آیینه‌ای برای صداها (۱۷۸،۳۹۳، ۴۳۰)، هزارهٔ دوم آهوی کوهی (۱۲۱،۴۷۸،۴۷۹، ۱۸۷)

حذف

بنابر نظریه اقتصاد در زبان که توسط مارتینه زبان شناس فرانسوی مطرح شده است، هر شاعر و نویسنده‌ای می‌کوشد برای بیان مقصود خود از کوتاهترین الفاظ استفاده کند. در واقع «یک اسلوب قانع کننده و رضایت بخش ، دقیقاً اسلوبی است که بیشترین اندیشه را با کمترین واژگان ارائه می‌دهد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۴) طبیعی است، زمانی این صنعت می‌تواند نوعی شگرد تلقی شود که اصل رسانایی و شفافیت در آن رعایت شده باشد و مخاطب در فهم پیام دچار مشکل نگردد. حذف که باعث نوعی ایجاز در شعر می‌شود، نمونه‌های فراوانی در ادبیات کهن ما خصوصاً آثار سعدی دارد و

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از مختصات سبکی اشعار او به حساب می‌آید:

خستگی اندر طلبت راحتست درد کشیدن به امید دوا [راحتست]

(سعدی، ۱۳۸۰: ۳۰۶)

سعدی ز دست دوست شکایت کجا بری

هم صبر بر[جور] حبیب که صبر از[دوری] حبیب نیست

(سعدی، ۱۳۸۰: ۳۵۱)

یکی از نمونه‌های حذف، حذف فعل به سبب آمدن «واو» حذف و ایجاز است که به گفتهٔ شفیعی (← شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۳) از اختراعات حافظ است و پیش از آن وجود نداشته است. همانند «و» در این بیت حافظ که باعث حذف افعالی همانند «دانستم و فهمیدم» شده است:

دفتر دانش ما جمله بشویید به می که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود

(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۳۳)

این حذف، هر چند با بسامدی اندک، در اشعار م. سرشک نیز نمود پیدا کرده و می‌تواند بیانگر علاقه‌مندی او به اشعار حافظ باشد. برای نمونه می‌توان به شعر زیر اشاره کرد:

دو گام سوی شمال و دو گام سوی جنوب

مسافری که تویی، در شعاع این ظلمت

نگاه می‌کنی و فرصتت هبوب و هباست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۱۶۲)

در مصرع آخر، با آمدن «واو»، فعل «می‌بینی» یا «درمی‌یابی و متوجه می‌شوی» حذف شده است.

از دیگر موارد حذف، در اشعار م. سرشک، حذفِ با قرینه (حذف به قرینهٔ لفظی) و حذفِ بی قرینهٔ (حذف به قرینهٔ معنوی) افعال است که بعضی از آنها فعل ربطی و بعضی نیز فعل غیر ربطی هستند. نمود این حذفها در اشعار م. سرشک زیاد است و بدون اینکه باعث تعقید و سستی اشعار او شود در راستای «گریز از حشو و زواید و اطناب‌های بی‌مورد و شناخت استعداد و ظرفیت کلمات و زبان تصاویر» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۸۶) و بعضاً تحت تأثیر ضرورتهای وزنی، انجام پذیرفته‌اند.

درست است که برخی از این حذف‌ها در سایر گونه‌های زبان هم دیده می‌شود و ارزش هنری چندانی ندارند، اما شگرد م. سرشک در این حذف‌ها زمانی رخ می‌نماید که او با حذف چندین فعل در یک شعر، غرابت عجیبی در محور هم نشینی کلمات ایجاد می‌کند. او با این شگرد مخاطب را مجبور

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند تا چندین بار شعر را تکرار کند و از آنجایی که تکرار با تأمل همراه است، افکار و اندیشهٔ خود را به مخاطب القا می‌کند. همانند شعر زیر که با حذف چندین فعل از اعم از ربطی و غیر ربطی ایجاز ر شعر به اوج رسیده است:

پروانه‌ای
بر برگ‌های آسمان گون گل ابری [نشسته است]
و برگ‌ها در باد [پراکنده‌اند] و
باد آکنده از باران [است]
و باد و باران در زلال روشنای صبح [به هم آمیخته‌اند]
و صبح
از آن صبح‌های ناب بیداران [است]. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۲۱۳)

بسیاری از فعل‌هایی که در اشعار م. سرشک بدون قرینه حذف شده‌اند، افعال ربطی هستند؛ به خصوص فعل ربطی «است» و از این جهت مخاطب در پیدا کردن آن و فهم مطلب دچار مشکل نمی‌گردد. برای نمونه می‌توان به حذف فعل ربطی «است» در شعر زیر اشاره کرد:

ای راویان وحشت و ظلمت!
در مادرید زیبا،
در مادرید روشن!
آیا، آفاق آسمان شمایان،
امروز، تنگ تر
یا آسمانِ من؟ (همان، الف: ۱۷۸)

نمونه‌های حذف به قرینهٔ لفظی نسبت به حذف به قرینهٔ معنوی در اشعار م. سرشک زیادتر است؛ اما لطف و زیبایی خاصی که حذف به قرینهٔ معنوی (حذف چندین فعل) در اشعار او ایجاد کرده، قابل مقایسه با حذف به قرینهٔ لفظی نیست.

تتابع اضافات

تتابع اضافات «آوردن کسره‌های متوالی است، خواه در اضافه باشد و خواه در وصف». (همایی، ۱۳۶۸: ۲۱) در بلاغت قدیم (تحت تأثر زبان عربی) این ویژگی پسندیده نبوده و از عوامل مخلّ فصاحت و

Archive of SID

www.SID.ir

بلاغت به شمار می‌رفته است؛ اما امروزه علمای ما معتقدند «تتابع اضافات در شعر فارسی(برخلاف عربی) مستحسن و مقبول است؛ زیرا تکرار منظم مصوت کوتاه e است.» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۸) طبیعی است غنایی که این ویژگی به موسیقی شعر می‌دهد، غیر قابل انکار است. بسامد این ویژگی دراشعار م.سرشک زیاد است.برخی از نمونه های تتابع اضافات در آیینه‌ای برای صداها و هزارهٔ دوم آهوی کوهی به شرح ذیل است:

آیینه‌ای برای صداها: دیوانهٔ دیدارِ حریمِ دل خویشم(۸۷) دژخیمِ مرگزایِ زمستانِ جاودان(۹۴) شست از رخِ ناژویِ پیرِ سالخورده(۱۰۰) بانگِ زنگِ کاروانِ روزگارانْ خوابِ نوشینِ مرا آشفت(۱۱۱) نغمه پردازِ شکستِ خیلِ مغرورِ سپاهِ من(۱۱۴) یا حریر رازبفتِ قصه هایِ دور(۱۱۵) شهربندِ جاودانِ جادوانِ قرن...(۱۱۶) از درنگِ غربتِ بی‌آشنایِ خویش حیرانیم(۱۱۷) در زیرِ بارانِ ابریشمینِ نگاهت(۱۲۶) نگاه بی‌گنه کودکانِ خستهٔ کوی(۱۳۲) دیگر زِ سکوتِ برجِ پیرِ شهر...(۱۴۲) نگین سربی انگشترِ فلزّیِ پل(۱۴۴) بر چوب بستِ حسِ معصومِ سعادت های مصنوعی(۱۶۲) پشتِ حصیرِ ساکتِ پرده...(۱۷۳)

هزارهٔ دوم آهوی کوهی: در عصر باران خوردهٔ خاموشِ غمناکی(۳۱۴) پژواکِ پاکِ چهچهِ شادِ پرندگان(۲۷۶) تیغِ یقینِ حضرتِ میرِ مبارزان(۵۱) واجُرِ صیقلیِ یسر در ایوانِ بزرگ(۲۰) همسایهٔ من با حسابِ نبضِ تب دارِ سحابی ها(۴۰)

برای پرهیز از اطالهٔ کلام، برای نشان دادن موارد دیگر این ویژگی، به ذکر صفحات مجموعه‌ها بسنده می‌شود.

آیینه‌ای برای صداها: (۳۷۹، ۳۹۱، ۲۰۲، ۱۹۳، ۱۸۹، ۱۸۶، ۱۸۵، ۱۷۹، ۱۷۵، ۳۳۴، ۳۲۶، ۳۲۴، ۳۱۷، ۲۹۶، ۲۷۵، ...)

هزارهٔ دوم آهوی کوهی: (۲۵۶،۲۲۳،۱۷۱،۱۵۰،۱۴۴،۱۴۳،۱۳۹،۳۱،۸۲،۱۳۱...)

تکرار عناصر

تکرار، از شاخصه‌های سبکی شعر م. سرشک به شمار می‌آید، به طوری که کمتر شعری از او می‌توان یافت که آراسته به این صنعت هنری نباشد. «این شاخصه عامل مهمی در انسجام بخشیدن به شعرهای اوست که بسیار زیبا و به جا نشسته و ابداً زاید نمی‌نماید...این عنصر تکرار شونده گاه هستهٔ مرکزی شعر است، چنان که تمام اعضای شعر پیرامون همین عبارت یا مصرع می‌چرخد. این عنصر هسته است و مابقی اجزا، تفسیر و پردازش این هسته» (عباسی، ۱۳۷۸: ۲۴۷) تکرار بند، مصرع، کلمه و جمله از

Archive of SID

www.SID.ir

جملهٔ تکرارهایی هستند که بکرّات در اشعار او نمود پیدا کرده‌اند. تکرار ممکن است به جهت تأکید، تخییل، اهمیت دادن به موضوع، جلب توجه مخاطب به مسأله، اغراء و تحذیر و همچنین مفید حالاتی مانند ناامیدی، غم و خستگی باشد (← شمیسا،۱۳۷۷: ۱۵۰) طبیعی است که در پدید آمدن تکرار علاوه بر این عوامل ضرورتهای وزنی و موسیقایی نیز بی‌تأثیر نیست. میان انواع تکرارها، تکرار بیش از یک کلمه و تکرار جمله، شگردهایی هستند که کلام او را به نوعی اطناب هنری کشانده‌اند. مانند تکرارهای زیر:

کتاب هستی ما این کتیبهٔ خیام
کتاب هستی ما این سرود فردوسی
کتاب هستی ما این سماع مولانا
کتاب هستی ما این ترانهٔ حافظ
کتاب هستی ما،
این سبوی سبزه،
به نوروز (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ب: ۶۹)

و:

شب به خیر ای دو دریای خاموش!
شب به خیر ای دو دریای روشن!
شب به خیر ای نگاهِ پرآزرم! (همان، ۲۱۱)

در بیشتر چنین تکرارهایی در اشعار م. سرشک، همگونی کامل رعایت شده است و بندرت اتفاق افتاده که همگونی، ناقص باشد.

نتیجه‌گیری

م. سرشک برای آفرینش هنری، در زنجیرهٔ کلام خود، دست به برخی جا به جایی‌ها و نا به جایی‌ها زده است و بدین سان باعث برجسته سازی زبانش شده و آن را از ابتذال کلام روزمره رهانیده است. گریز از قواعد صرفی و نحوی و تخطی او از قراردادهای حاکم بر دستور زبان فارسی، در کنار فراهنجاری‌های معنایی و درزمانی(باستانگرایی)، از مؤثرترین عوامل آفرینش اشعار اوست. آشنایی عمیق م. سرشک با ادبیّات کلاسیک ایران زمین و فراز و فرودهای شعری گذشتگان، او را بخوبی با

Archive of SID

www.SID.ir

امکانات زبان پارسی آشنا ساخته است، به طوری‌که هیچ کدام از عوامل فراهنجاری دستوری باعث تعقید و پیچیدگی اشعارش نشده و اصل رسانگی و جمالشناسیک در همهٔ آنها رعایت شده است. کند و کاو در اشعار او نشان می‌دهد که در اغلب مواقع، فراهنجاری دستوری، کارکردی است که از جانب عامل موسیقایی به م. سرشک تحمیل شده است. هر چند که باید اذعان کرد که گاهی مواقع نیز این فراهنجاری، باعث توجه مخاطب و بیانگر تأکید م. سرشک روی واژه یا مفهومی خاص بوده و در القای افکار و اندیشه‌اش مؤثر واقع شده است.

پی‌نوشتها

۱- برای آگاهی بیشتر از نحوهٔ ابداع واژگان در اشعار م. سرشک، ← بامدادی، محمد، اشعار دکتر شفیعی کدکنی در بوتهٔ نقد فرمالیستی - پایان نامهٔ کارشناسی ارشد (دانشگاه ارومیه)، ص ۵۲- ۴۱

۲- برای آگاهی بیشتر از واژگان کهنه و قدیمی و بسامد آنها در اشعار م. سرشک، ←بامدادی، محمد، اشعار دکتر شفیعی کدکنی در بوتهٔ نقد فرمالیستی - پایان نامهٔ کارشناسی ارشد (دانشگاه ارومیه)، ص۱۸۱- ۱۶۱

منابع

۱- انوشه، حسن . (۱۳۷۵). **دانشنامهٔ ادب فارسی**، تهران: انتشارات دانشنامه.

۲- انوری- گیوی .(۱۳۷۰). **دستور زبان فارسی۲**، تهران، انتشارات فاطمی، چاپ ششم.

۳- بامدادی، محمد.(۱۳۸۷). **اشعار دکتر شفیعی کدکنی در بوتهٔ نقد فرمالیستی**، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه ارومیه، به راهنمایی دکتر فاطمه مدرسی.

۴- براهنی، رضا .(۱۳۶۴). **جنون نوشتن**، تهران: شرکت انتشارات رسام.

۵- پورنامداریان، تقی . (۱۳۸۱). **سفر در مه**، تهران: انتشارات نگاه.

۶- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۷۸). **دیوان حافظ**، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نشر دوران.

۷- خیامپور، عبدالرسول . (۱۳۷۵). **دستور زبان فارسی**، کتابفروشی تهران.

۸- سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۸۰)، کلیات سعدی، تهران: انتشارات موحدین، چاپ اول.

۹- سوسور، فردینان دو . (۱۳۸۲). **دورهٔ زبان شناسی عمومی**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس، چاپ دوم.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۰- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۵الف). **آیینه‌ای برای صداها**، تهران: سخن، چاپ پنجم.

۱۱ــــــــــــــــــ . (۱۳۸۵ ب). **هزاره دوم آهوی کوهی**، تهران: سخن، چاپ چهارم.

۱۲ــــــــــــــــــ . (۱۳۸۵). **موسیقی شعر**، تهران، آگاه.

۱۳- شمیسا،سیروس . (۱۳۷۹). **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: نشر میترا، چاپ دوازدهم.

۱۴ــــــــــــــــــ .(۱۳۷۷). **معانی**، تهران: نشر میترا، چاپ پنجم.

۱۵- شیری، علی اکبر. (۱۳۸۰). «نقش آشنایی زدایی در آفرینش زبان ادبی»، مجلهٔ آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۵۹.

۱۶- صفوی، کورش. (۱۳۸۳). **از زبان‌شناسی به ادبیات** ج(۱)، تهران: سورهٔ مهر(حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).

۱۷- طیب، محمد تقی. (۱۳۸۳). «برخی ساختارهای دستوری گونهٔ شعری زبان فارسی»، دستور(ویژه نامه فرهنگستان)،جلد اول.

۱۸- عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۷۸). **سفرنامهٔ باران**، تهران: انتشارات روزگار، چاپ اول.

۱۹- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر** (صورتگرایی و ساختارگرایی)، تهران: انتشارات سمت،چاپ دوم.

۲۰- علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اوّل.

۲۱- غیاثی، محمد تقی. (۱۳۶۸). **درآمدی بر سبک شناسی ساختاری**، تهران: انتشارات شعلهٔ اندیشه، چاپ اول.

۲۲- قاسمی پور، قدرت . (۱۳۸۶). **درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات**، اهواز: انتشارات رسش.

۲۳- مکاریک،ایرنا ریما . (۱۳۸۵). **دانش نامه نظرّیه‌های ادبی معاصر**،ترجمه مهران مهاجر، محمّد نبوی، تهران: آگه.

۲۴- نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). «آشنایی زدایی در ادبیات»، ماهنامهٔ کیهان فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ دوم.

۲۵- همایی، جلال الدین .(۱۳۶۸). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، نشر هما.

26- Leech,G. N. **A Linguistic Guide to English Poetry**, Longman, London, 1969.

Archive of SID

www.SID.ir