بحثی در انواع هنجارگریزی و بسامد آن در شعر سپانلو

فرین قره باغی[1]

چکیده

مکتب فرمالیسم در تحلیل شعر بیشتر به زبان و عناصر صوری اهمیت می‌دهد و در شناخت متن، رویکردی درون متنی دارد نه برون متنی؛ به این معنی که عناصر برون متنی همچون زندگینامهٔ مؤلّف، ایدئولوژی، اخلاقیات و... مورد بی توجهی است و زبان در کانون توجه قرار می‌گیرد. اینان بر این عقیده‌اند که زبان شعر ریشه در آشنایی‌زدایی دارد و زبان شعر به واسطهٔ انحراف از نرم شکل می‌گیرد و هنجارگریز است. هنجارگریزی نیز انواع متفاوتی چون هنجارگریزی معنایی، آرکائیسم، هنجارگریزی نحوی، واژگانی و.. دارد. در پژوهش حاضر، زبان شعری سپانلو از این منظر مورد بررسی و تجزیه و تحلیل واقع شده و انواع پرکاربرد هنجارگریزی در شعر او همچون هنجارگریزی معنایی، آرکائیسم زبانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی واژگانی و سبکی که جزو انواع پرکاربرد هنجارگریزی در شعر اوست، مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان از آن دارد که در هنجارگریزی معنایی شاعر بیشتر از تشبیه و در مرحلهٔ بعد استعاره و به خصوص استعارهٔ تبعیه بهره برده است. گرایش به آرکائیسم زبانی بیشتر کارکرد موسیقیایی داشته و هنجارگریزی واژگانی را نیز شاعر غالباً در جهت خلق معناهای جدید با واژه‌های جدید مورد استفاده قرار داده است. از هنجارگریزی سبکی نیز به نحوی دیگر در آشنای‌زدایی و تنوّع بخشیدن به شیوهٔ بیان و لحن کلام بهره برده است.

واژگان کلیدی: سپانلو، فرمالیسم، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
Email: Ebrahimpoor157@gmail.com

مقدمه

فرمالیسم مکتبی ادبی بود که در نیمهٔ اول ۱۹۰۰ میلادی در روسیه شکل گرفت؛ این مکتب به«زبان» در شعر اهمیّت بسیار می‌داد و شعر را «هنری زبانی» می‌دانست. شعر آن طورکه فرمالیست‌ها معتقدند«رستاخیز واژگان» است و در نتیجهٔ آشنایی‌زدایی در زبان شکل می‌گیرد. شعر از دید اینان «فرمی از زبان است که مشخصه‌اش جهت‌گیری به سوی فرم خودش است. شعر پیش از هر چیز مجال می‌دهد تا خود زبان را به روشی نو بشناسیم. این که زبان به چه چیزی ارجاع می‌دهد ـ چه چیزی را منتقل می‌کند ـ در درجه دوم اهمیت قرار دارد.» (برتنس، ۱۳۹٤: ٤۷) زبان شعر، زبانی است که در آن غرابت و آشنایی‌زدایی صورت گرفته و این آشنایی‌زدایی در زبان شعر است که عادت‌های ما را به هم می‌ریزد و ادراک را به تأخیر می‌اندازد و مایهٔ التذاذ هنری و تقویت ادراک می‌شود و «هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک از اشیا، آشنایی‌زدایی می‌کند.» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳) کارکرد هنر و ادبیات نیز که زیرمجموعهٔ هنر است، این است که «همه چیز را از حاکمیّت سویهٔ خودکار که زادهٔ ادراک حسی ماست می‌رهاند.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱ / ٤۷) و از طریق این غرابت و آشنایی‌زدایی، عامل تأثیر و زیبایی می‌شود. از منظر فرمالیست‌ها، زبان معیار زبانی خودکار و اتوماتیزه شده است و جلب توجه نمی‌کند، ولی وقتی با مجموعهٔ شگردهایی زبان از حالت خودکاری خارج می‌شود، عامل جلب توجه می‌گردد. از عواملی که سبب این خروج از حالت خودکاری زبان شعرند، انواع هنجارگریزی‌ها می‌باشند که لیچ آنها را به چند دسته تقسیم کرده است«او هنجارگریزی در زبان ادبی را به انواع: هنجارگریزی واژگانی، دستوری، آوایی، خطی، معنایی، گویشی، سبکی و فراهنجاری در زمانی یا همان باستانگرایی و آرکائیسم تقسیم‌بندی می‌کند.» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۲۷)

از منظر ادبا زبان ادبیات، زبانی هنجارگریز است. ادبیات برای غرابت و آشنایی‌زدایی هنجارها و نرم‌های زبان معمول را به هم می‌ریزد و از این رهگذر عامل خلق زیبایی می‌گردد. زبان از رهگذر هنجارگریزی به سویهٔ زبان ادبی ارتقا یافته و خصلت«ادبیت» (Literarines) به

خود می‌گیرد. زبان ادبی صرفاً اطلاع‌رسانی و انتقال اندیشه و احساس را مدّ نظر قرار نمی‌دهد، بلکه در این زبان، زبان هدف است نه وسیله؛ شاعر با زبان، زیبایی آفرینی می‌کند. انواع هنجارگریزی متفاوت است و هر کدام از شاعران در اشعار خود از انواعی از هنجارگریزی در جهت تشخّص بخشیدن و ناآشنا کردن کلام خویش بهره می‌برند. شاملو بیشتر تأکید به کهنه گرایی زبانی (آرکائیسم) دارد و اخوان نیز ضمن کاربست آرکائیسم، موسیقی مطنطن کلام خود را در جهت غرابت کلام به کار می‌برد و از این رهگذر خالق غرابت است. شاعران دیگر نیز هر کدام به نحوی کارکرد هنجارگریز زبان را مورد استفاده قرار می‌دهند. سپانلو نیز از شاعرانی است که از انواع متفاوت هنجارگریزی در شعر خود برای ارتقا زبان به سطح ادبی و «ادبیّت» بخشیدن به کلام خویش بهره می‌برد. او گاه هنجارگریزی معنایی را محملی برای ادبیّت کلام خویش می‌سازد و از انواع تصویر در جهت آشنایی‌زدایی و خارج کردن زبان از شکل اتوماتیزه بهره می‌برد و تشبیهات و استعارات نو و مبتکرانه‌ای که به کارمی برد، عامل ادبیّت و تمایز و تشخّص کلام او می‌شود و گاه از آرکائیسم و کهنه گرایی زبانی، گاه واژه سازی و...

پیشینهٔ پژوهش

در مورد فرمالیسم و آرای فرمالیست‌ها و آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی کتاب‌ها و مقالات بسیاری نگاشته شده است که از جمله مهم‌ترین کتاب‌هایی که در آن به این آراء پرداخته شده می‌توان کتاب «موسیقی شعر» از شفیعی کدکنی، «ساختار و تأویل متن» از بابک احمدی و«از زبان‌شناسی به ادبیات» از کورش صفوی اشاره کرد. مقالات در این مورد نیز بی شمارند و هنجارگریزی در شعر غالب شاعران سنتی و معاصر مورد پژوهش بوده است. در این میان فعالیتی که به هنجارگریزی و انواع آن در شعر محمدعلی سپانلو پرداخته باشد، یافت نشد و شعر این شاعر از این لحاظ مورد پژوهش قرار نگرفته است. پژوهش حاضر قصد دارد، انواع پرکاربرد هنجارگریزی را در شعر این شاعر مورد تجزیه و تحلیل و بحث انتقادی قرار دهد و عامل گیرایی و تأثیر سخن او را از این منظر، واکاوی کند.

انواع هنجارگریزی در شعر سپانلو

۱ـ هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی معنایی عامل «ادبیّت» و یکی از گسترده‌ترین انواع هنجارگریزی است و آن طور که صفوی نیز اشاره کرده: ««حوزهٔ معنی در حکم انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح در برجسته سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸٦) لیچ هنجارگریزی معنایی را «برای خیال انگیزی شعر و عواملی که این خیال انگیزی را به وجود می‌آورند، قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و... در شعر می‌انجامد و تصویرهای زیبای شعری را در کلیّت آن به هم می‌پیوندد همان خیال انگیزی است.» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۹۹) سپانلو را در زمینهٔ هنجارگریزی معنایی، شاعری مبتکر و نوگرا می‌بینیم که غالباً عناصر نوین و امروزین، منبع خلق صور خیال برای او هستند. با عطف نظر به اینکه تصویر هر اندازه نو و غریب باشد، ارزش ادبی و برانگیزانندگی و تأثیر بیشتری دارد، تکیه بر نوگرایی در تصویر را می‌توان از عوامل مهم در گیرایی و تأثیربخشی شعر سپانلو قلمداد کرد. گذشتگان ما نیز تأکیدشان بر غرابت در بیان و تصاویر غریب و ناآشنا بود و اعتقاد بر این بود که تقلید و تکرار از ارزش اثر ادبی می‌کاهد و چه هنرمندانه است وقتی این نوگرایی در هنجارگریزی معنایی و تصویر اتفاق بیفتد. سپانلو، غرابت تصاویر خود را به بهره جستن از عناصر مدرن و امروزین مدیون است؛ او غالباً از کلیشه و تکرار در این زمینه می‌گریزد و نگاه فردی و شخصی خود را بازتاب می‌دهد. آن طور که پدر شعر نو فارسی ـ نیما ـ توصیه کرده بود«سعی کنید همانطور که می‌بینید بنویسید.» (یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۵)

گویا سپانلو نیز آن طور که دیده تصویر ساخته و کمتر نشان کلیشه و تکرار را در تصایر او می‌توان دید. از مهم‌ترین انواع هنجارگریزی معنایی که در شعر او دیده می‌شود تشبیه و انواع استعاره، به خصوص استعارهٔ تبعیه است. در هنجارگریزی معنایی تلاش او بر این بوده است که همچون پیشکسوتان خود فروغ و شاملو، زندگی شهری را انعکاس دهد؛ چرا که او شاعر پایتخت است و به او نام «شاعر تهران» را داده‌اند و بر این اساس عناصر شهری که انسان

امروزین با آن سر و کار دارد در تشبیهات او به وفور وارد شده است؛ عناصری که انسان شهری معاصر بسیار با آن سر و کار دارد. او هنجارگریزی معنایی را طریقی قرار می‌دهد برای گریز از ابتدال و هنری کردن زبان؛ در پاره‌ای موارد وجه هنری شعر او به این واسطه برجسته می‌شود و مطلب پیش پا افتاده‌ای را به واسطهٔ هنجارگریزی معنایی، رنگ هنر می‌بخشد.

تشبیه

«تشبیه» را می‌توان پرکاربردترین هنجارگریزی معنایی در شعر سپانلو دانست. او بیشتر متمایل به تشبیه است و در تشبیه، نوگراست. در این مورد غلبه با تشبیهاتی با خاستگاه شهری است و طبیعت نیز در تصویرسازی او جایگاهی ویژه دارد.

بازتاب زندگی شهری را در مانند کردن خیابان‌های ساکت شهر به سینمایی صامت می‌توان دید:

لحظه‌ها اما/ جملگی پاشیده و بی طول/ در زمان جاری است/ قصه خاموش یک طواف، یک ولگرد، یک شاعر/ سینمای صامت عصر است

(سپانلو، ۱۳۹۵: ۲۷)

در هنجارگریزی معنایی سپانلو، پدیده‌های مدرن در تشبیهات جایگاه خاصی دارند. پدیده‌هایی چون هواپیما، تانک، کالسکه و... که پدیده‌هایی نوظهورند؛ شاعر که شعرش بازتاب نگاه فردی است و فرزند زمانش است از این عناصر هر چه بیشتر برای آشنایی‌زدایی و تشخّص کلام، بهره می‌برد.

مانند تشبیه «طیاره‌ها» به «کبوترها» و «تانک ها» به «لاک پشت ها»، الهام از پدیده‌های قرن حاضر را در تشبیه نشان می‌دهد.

این کبوترهاش طیاره/ وین خمیده لاک پشتش تانک/ قرن اعجاز است

(همان: ۲۷)

مانند کردن «کوه» به «کالسکهٔ واژگون» نیز نشان تلاش شاعر برای آشنایی‌زدایی از رهگذر هنجارگریزی معنایی و بهره بردن از عناصر زمان در این مورد است:

در بن راه ستوه/ واژگون افتاده کالسکهٔ کوه (همان: ۷۲)

«ترن» از دیگر پدیده‌های شهری و نوظهور است که از دید نوگرای سپانلو دور نمانده و شاعر به واسطهٔ آن تشبیهی زیبا و هنری و قابل تجربه برای معاصرانش خلق کرده است؛ از این لحاظ ویژگی بلاغی تصویر بالاست. در سرعت رفتن به «ترن» مانند کرده است:

تو در صفوف تار کجاوه ها/ سوی گذشته می‌رفتی/ آن سان که یک ترن می‌رفت/ آن سان که ایستگاه‌ها/ اطلال بود و ربع و دمن بود (همان: ۱۹۳)

«تیرآهن»ها و اسکلت‌های آهنی شهر نیز نظر شاعر را جلب کرده و شاعر تصویری با این پدیدهٔ شهری در جهت ادراک سروده است و آن ر ا به«دستی افراشته» مانند کرده است:

شریان فنری در باران/ حلب خالی روغن بربام/ دست افراشته تیرآهن... (همان: ٤٠٢)

غرابت تصویر که حاصل نوگرایی و دید شخصی است در تصاویر ملهم از طبیعت نیز دیده می‌شود و علاوه بر عناصر شهری معاصر، «طبیعت» نیز جایگاهی در نوگرایی تصویری و هنجارگریزی معنایی سپانلو دارد؛ «موج» و «صخره» در شعر معاصر، عناصری برای تصویر سازی بوده‌اند و به خصوص در شعر فاضل نظری و تنی چند از شاعران معاصر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. نو بودن این عناصر سبب غرابت و گیرایی تصاویر خلق شده با آن شده است؛ این عناصر در شعر سنتی حضور ندارند. سپانلو «قلب» خود را به «صخره»ساحل دریا مانند می‌کند که «امواج سهمگین غم» بر آن کوبیده می‌شود و به این شکل صبوری خود و حال درون خود را در قالب تصویر نو، عینیت می‌بخشد.

چه موج‌های مست که بگذشت/ با رنگ صبح‌های دلاویز/ پرخاشگر به صخرهٔ قلبم/ دریای من ز وسوسه لبریز

(سپانلو، ۱۳۹۵: ۷۸)

تصاویر نو برگرفته از طبیعت بیشتر در قالب تشبیهات فشرده (اضافه تشبیهی) در شعر سپانلو، خلق شده‌اند و نو بودن آنان عامل زیبایی و گیرایی است. تصویر «سرفهٔ آرام طوفان»: (در فضایی که به غیر سرفه آرام طوفان نیست) (همان: ۱۳۱)

«کاموای پریشان جویبار» (نه کاموای پریشان جویبارانش/ که در کرانه لجوج است و برگشاینده (همان: ٤٧٤)

«شیشه افق و پل قوس و قزح» (شتک زدن خون به شیشه‌های افق/ دمیدن پل قوس و قزح (همان: ۲۸۸)

«کاربافک باران» (و کاربافک باران/ به کارگاه عصب هایش/ نخ حریر آویخت (همان: ٥٠٤)

«آتش بوتهٔ شقایق» (عوض، بادهای سخی بود با گرته‌هایی که افشاند/ با آتش بوته‌های شقایق) (همان: ٥٥٥) که تصاویری نو و بدیع و ملهم از طبیعت هستند، در قالب اضافه تشبیهی ارائه شده‌اند.

مانند کردن «شفق» به«سرخ لادن»، خورشید به «نارنج میان مه»، و برگ‌های پاییزی درختان به «دست برنزی» نیز آشنایی‌زدایی از رهگذر هنجارگریزی معنایی است و آنچه عامل زیبایی است خلق ارتباطات شگفت با خیال‌پردازی بین این عناصر است.

شفق بر فرازش یکی سرخ لادن (همان: ٥٦٩)

خورشید/ نارنج میان مه است (همان: ٥٩٤)

بر شاخه‌های سدر و انار و اقاقیا/ صدها کرور دست برنزی/ کف می‌زنند با حرکاتی بخارگون (همان: ٥٩٤)

توصیف باران در قالب زبانی ادبی نیز عامل رستاخیز زبان است؛ شاعر توصیف بارش باران را در قالب زبان ادبی ارائه کرده و با هنجارگریزی معنایی به متن «ادبیّت» بخشیده است. آنچه در اینجا رخ داده صرفاً زیبایی آفرینی با زبان است و به این جهت است که ادعای فرمالیست‌ها در مورد اینکه «ادبیات صرفاً یک مسألهٔ زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از

انواع زبان‌هاست.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱٤۷) مقبولیت می‌یابد. در این بند، باران بـه اسـتاد مطربـان، قطرات و شکل بارش به چرخش شلیته دار چیندار، آهنگ قطرات بـه زنـگ مضـراب، صـدای وزش باد به صدای سنتور مانند می‌شود:

استاد مطربان قدیمی است/ باران/ با چرخش شـلیته چینـدارش/ از مجلـس خمـوش گـذر می‌کند/ بالای شهر دایره ماه را/ با ضرب بی نوایش، می‌کوبـد/ بـا سـکه‌هـای ریختـه بـر مـوی روشنش/ با زنگ ناگهانی مضرابش/ سنتور باد را به نوا می‌آورد/ بر شیشهٔ اتاق تلنگر زنـان/ بـین بهارها و مصیبت ها/ پیغام می‌برد (سپانلو، ۱۳۹۵: ۷۸۹)

توصیف تکراری برآمدن ماه نیز به سبب هنجارگریزی معنایی، غرابت یافته است؛ شاعر، بـا شکل بیان غریب بر فرایند ادراک تأثیر گذاشته و آن را به تأخیر انداخته و از این رهگذر خـالق زیبایی و شگفتی بوده است: و پشت پنجدری، ماه/ پرده را بسته/ فتیله اش را کشیده بالا/ و دود می‌کند آهسته

(همان: ٦۲۵)

در بسیاری موارد آنچه بیان سپانلو را متمایز می‌کند، «هنجارگریزی معنایی» است غالباً مطـالبی ساده و پیش پا افتاده را در قالب بیانی هنری و هنجارگریز عرضه می‌کند. در این مورد، آنچه هدف بوده خود زبان و زیبایی آفرینی با زبان بوده است و زبان صرفاً وسیله نیست. مطلبی ساده و پیش پا افتاده، عامل شگفتی و اعجاب می‌شود و به وسیلهٔ این نوع هنجارگریزی خصلت«ادبیّت» می‌یابد. از اینجاست که می‌توان دریافت «زبان در ادبیات دگرگون می‌شود، قوّت می‌گیرد و به صـورت کـاملاً نظام یافته از زبان روزمره منحرف می‌شود.»

(ایگلتون، ۱۳٦۸: ٤)

تنگ غروب که گل سرخ سماورها، میان کرک گـرم خـود کنـار جـاده/ مـی‌افسـرد بـار راه می‌بستیم/ بر فراز راه‌ها ابر غلیظ و سرخی سیگارهامان بـود/ شـط چشـم گلـه گرگـان/ راهـدار راهمان بود

(سپانلو، ۱۳۹۵: ۱۳۷)

استعاره

علاوه بر تشبیه، استعاره نیز عاملی قوی در هنجارگریزی شعر سپانلوست و در شعرش پرکاربرد است؛ استعاره، بلیغ‌تر از تشبیه است و «بزرگترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطهٔ زبان هنر است و کارآمدترین ابزار تخیّل و ابزار نقاشی کلام است.» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۵۵) ارزش زیبایی شناختی استعاره از تشبیه بیشتر است. (ر. ک. کزازی، ۱۳۷۰: ۹۵) و هر چه بیشتر عامل درنگ و توقف در ادراک و در نتیجه غرابت است و چون غرابت بیشتری دارد در نتیجه، ارزش بالایی نیز در هنجارگریزی معنایی دارد.

در بند زیر نیز آنچه مایهٔ تشخص و تمایز است بیان هنری و خارج از هنجار است، شاعر، جای بیان عادی را با هنری عوض کرده و کلام را به زیب هنر آراسته است و در قالب استعارات مطلبی مبتذل را هنرمندانه بیان داشته است.

پنجه باد است/ لغزان/ می‌نوازد سیم باران را (سپانلو، ۱۳۹۵: ٤٦٨)

تعبیر «پیر شدن» برای هوا نیز استعاره از روشن شدن و فرارسیدن صبح است و شاعر برای محو شدن ستارگان از پهنهٔ آسمان نیز تعبیر هنری«و موی ستارگان به آب سپیده شست» را به کار می‌گیرد تا هر چه بیشتر ادراک را دچار وقفه کرده و در روایی بودن کلام مانع ایجاد کرده و التداد هنری بخشد:

هوا پیر شد/ و موی ستارگان به آب سپیده شست/ فلک ساکن است و روز/ برآشفته قاب را (همان: ۷۲٦)

هنجارگریزی در بند زیر نیز از طریق استعاره محقّق شده است؛ شاعر انداخته شدن ته سیگار بر زمین را به کشیدن خطی از نور مانند می‌کند:

شعاع قرمز سیگاری/ میان پنجره و کوچه خط کشید/در آخر افق شب/ ستون نورافکن/ ستارگان را / هنوز می‌لیسید (همان: ۷٦۵)

در بند زیر نیز«روح» را به پرنده مانند کرده و یکی از ملایمات پرنده را که«بال» است آورده است:

روح من در طلب روح بهار/ اندر آن بارش خاموش، چه سان بال گرفت (همان: ٥٤)

غرابت در شعر از رهگذر هنجارگریزی معنایی صورت می‌گیرد و شعر با بیانی زیبا و غریب ادراک را به تأخیر انداخته و عامل تأثیر می‌شود. در بند زیر، تعبیر «گیسوان زرافشان پاییز» مخاطب را به درنگ وا می‌دارد و پس از تأمّلی با درک اینکه شاعر با کاربرد استعاره‌ای از آن، «برگ ها» را اراده کرده، التذاذ هنری می‌برد. به همین شکل«رشتهٔ مروارید» نیز استعاره از «قطرات باران» قرار گرفته و عامل غرابت است.

زمان ترانه آرامش است و/ باران ها/ به گیسوان زرافشان بانوی پاییز/ نشانده رشته مروارید (همان: ٢٠٤)

در بند زیر نیز شاعر برای روح«خسوفی» قائل شده و «روح» را به «ماه» مانند کرده است و خسوف را که از ملایمات ماه است، آورده است.

وین خسوف روح ما، تاریکی ماه است/ زیر مهتابی که از ما بود و / شاید نه (همان: ٧٢١)

عامل برجستگی بند زیر نیز در استعارات نهفته در آن است. شاعر به جای بیانی مستقیم و روایی، با زبانی استعاری «منفجر شدن بمب» را بیان کرده است. مطلب، عامیانه و مبتذل و طرز بیان، آشنایی‌زدایی شده و غریب است و کلام، از رهگذر کاربرد استعارات، شکل هنری به خود گرفته است. از این منظر است که گفته‌اند زبان ادبیات زبانی آشنایی‌زدایی شده است.

ظرف بزک پر کشید/ قوطی سرخاب در نسیم رها شد/ نکهت گوگرد با گلاب درآمیخت/ زنبوران سرخرنگ شورشیانت/ بر سر کالسکه امیر به پرواز (همان: ٣٧_ ٧٣٦)

شاعران سنتی و معاصر بین روزگار و دفتر، همواره مانندگی ایجاد کرده اند؛ تعبیر «دفتر ایام» تعبیری پرکاربرد در شعر سنتی است. در دورهٔ معاصر نیز شاملو و دیگر شاعران این تصویر را به کار برده‌اند. شاملو در شعری که در مرگ فروغ سروده می‌سراید: «و ما دوره می‌کنیم شب را و روز را. / هنوز را» سپانلو نیز به واسطهٔ کاربرد استعاره، مخاطب را به درنگ و تأمّل وا می‌دارد و در ادراک، وقفه ایجاد می‌کند تعبیر «ورق خوردن» برای روزها نشان از آن دارد که شاعر روزها را به «دفتری» مانند کرده است:

و روزهای سال ورق می‌خورند/ در زیر این حقیقت شفاف (سپانلو، ۱۳۹۵: ۷۷۷)

استعاره، غیر مستقیم گویی است. فرمالیست‌ها اعتقاد داشتند که اشیا را باید طوری توصیف کرد که گویی اولین بار است که آن را می‌بینیم و نباید نام برد. اینجا نیز سپانلو عملاً این تئوری را به کار گرفته و «راه‌های آبی» را آورده و آن را استعاره از «رگ ها» قرار داده، لذت هنری وقتی ایجاد می‌شود که با تلاش و کوشش، پی به این استعاره می‌بریم:

این سرزمین نخواهد مرد/ این باغ‌ها که ما برای بقایش/ از راه‌ها آبی مان سرمایه می‌دهیم/ با خونمان برایش موسیقی می‌سازیم (همان: ۸۰٤)

کاربرد«دم سیاه» برای اتوبوس نیز گامی در آشنایی‌زدایی و ایجاد غرابت است. شاعر «دم سیاه» را استعاره از «دود اتوبوس» قرار داده و به این شکل بیانی غریب و ناآشنا را ارائه کرده است.

برابر اتوبوسی که صف‌ها را می‌بلعد/ دم سیاهش را تقدیس کن (همان: ۸۵۰)

«برف» نیز از تصاویر کلیشه‌ای و تکراری برای «موی سفید» است که در شعر سنتی بسیار به کار رفته: «مرا برف باریده بر پرّ زاغ» (سعدی، ۱۳۷۹: ٤۰٤) و معاصر«نه این برف را سر باز ایستادن نیست» (شاملو، ۱۳۸۳: ۲۸٤) کاربرد دارد در بند زیر نیز این تصویر کلیشه‌ای از سپانلو آمده است و با صفت «گرم»، شاعر تا حدودی سبب نو شدن استعاره شده است:

اکنون دست می‌کشم به موهایش/ چه برف گرمی/ نشسته روی سر شاعر

(سپانلو، ۱۳۹۵: ۸٦٤)

تشخیص

تشخیص نیز از انواع پرکاربرد استعاره در شعر سپانلو است؛ تشخیص جان دادن به اشیا و صفت انسانی به اشیای بی جان دادن است و «یکی از زیباترین گونه‌های صورخیال شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصر بی جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به

طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز را برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۱۵) تشخیص ریشه در بینش اسطوره‌ای بشر دارد؛ «در تفکّر بشر قدیم همه چیز جاندار بوده است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ٦٥) می‌توان تشخیص را نقطهٔ پیوند جهان‌بینی اساطیری و شعر دانست. تشخیص به این سبب که خلاف عادت‌های ماست عامل آشنایی‌زدایی و غرابت است. در بندهای زیر شاعر با جان دادن به«صبح»، «طوفان» و «زمان» از«خلاف آمد» و «خلاف عادت» در قالب «تشخیص» بهره برده و عامل خلق شگفتی و غرابت شده است:

و می‌دانی که دست صبح/ فقط وا می‌شود تا دست‌های صبح اندیشان

(سپانلو، ۱۳۹۵: ٤١٦)

و چنگال طوفان/ درخت گل افشان ایام را می‌خراشد (همان: ۵۰۸).

زمان خسته، ساعت شکسته است/ در زاغه شامدادان (همان: ۵۳۳)

صفت «دردمند» نیز صفتی انسانی است که در بند زیر از رهگذر تشخیص و خلاف عادت به «باد» نسبت داده شده است:

و باد دردمند/ دیدست در گذرگاه اجساد شاعران/ الواح ناشناس (همان: ٣٦)

به همین شکل صفت«غمناک» برای فواره نیز حاصل صنعت تشخیص است:

با باغ‌های خالی، فواره‌های غمناک (همان: ٤٩)

کاربرد تشخیص در بسیاری از موارد وصف را در شعر او زنده و جاندار کرده و او گویی با طبیعت جاندار به سخن می‌نشیند:

گاهی نسیم/آمیخته به عطر بناگوش و چارقد/ و بوی نان و هیزم/ لب می‌زند به چهره سرد سپیدرود/ یکدم، غبار آب/ بر جشن ازدواج می‌افشاند/و شعله‌های سرکش دامن ها/ خاموش می‌شود/ ما از میان جنگل این جشن شادمان/ در قایق نقاره چیان / بر آب می‌رویم/ و کاخ‌های ویران/ در هر دو سوی آب/ لب خنده‌ای نهان را/ با تپه عتیق می‌آمیزند (سپانلو، ۱۳۷۷: ۲۹)

استعارهٔ تبعیه

استعارهٔ تبعیه نیز از جمله استعاراتی است که بیشترین نقش را در غرابت و آشنایی‌زدایی کلام سپانلو داشته است؛ ادبا به اهمیّت استعارهٔ تبعیه در آشنایی‌زدایی اشاره کرده‌اند. «استعارهٔ تبعیه، بیش‌ترین عامل برجسته‌سازی در زبان است.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۹۳)

استعارهٔ تبعیه استعاره در فعل است و «وقتی است که لفظ مستعار، فعل یا صفت باشد.» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۷٦: ۲٦ـ ۱۲۵) این نوع استعاره در شعر سپانلو کاربرد بالایی دارد. تعابیری همچون «روییدن روح»، «کف زدن برگ‌ها»، «برخاستن روز» تعبیراتی‌اند که عامل شگفتی از رهگذر «استعاره تبعیه»اند و خلاف عادت‌های ما؛ چرا که در زبان هنجار «روییدن» با «روح»، «کف زدن» با «برگ» و «برخاستن» با «روز» (برخاستن بیشتر در مورد بو و عطر و... کاربرد دارد) خلاف عادت‌های ماست و این عادت شکنی سبب جلب توجه شده است:

آیا بشارتی بود/ تا روح را برویانیم (سپانلو: ۳۹)

بر شاخه‌های سدر و انار و اقاقیا/ صدها کرور دست برنزی/ کف می‌زنند با حرکاتی بخارگون (همان: ٥۹٤)

روز خوشی/ از مهرگان خاطره برمی خاست/ باد ایستاده بود/ و گرداب می‌وزید (همان: ۷۱۹)

همچنین تعبیرات«آه کشیدن برای چوب»، «بلعیده شدن صف‌ها توسط اتوبوس»، «روییدن روز»، «شکفتن فانوس» غرابت را در بطن خود دارند و این غرابت از هنجارگریزی معنایی و «استعارهٔ تبعیه» نشأت می‌گیرد.

و چوب‌تر که می‌شکند در اجاق شعله ور/ و آه می‌کشد (همان: ۸۲۹)

برابر اتوبوسی که صف‌ها را می‌بلعد/ دم سیاهش را تقدیس کن (همان: ۸۵۰)

روز کوتاهی که خیس و خسته می‌روییدِ/ لحظه‌ها را از سرودی گنگ می‌انباشت (همان: ۱۰۳)

گهگاه با تو از شب ققنوس گفته ام/ گهگاه از شکفتن فانوسی (همان: ٥۸٦)

این کاربردها به خاطر عادت گریزی، ادراک را به تأخیر انداخته و آن طور که فرمالیست‌ها گفته‌اند عادت‌زدایی می‌کند. شاعرانی مثل سپهری نیز از این منظر است که تأکید بر عادت گریزی داشته‌اند و بر اینکه«چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید» (سپهری، ۱۳۸۲: ۲۹۱) یا شاعران سنتی چون نظامی و حافظ تکیه بر عادت گریزی داشتند و باور بر این داشتند که«هر چه خلاف آمد عادت بود/ قافله سالار سعادت بود» یا «از خلاف آم عات بطلب کام که من...».

نگرش عادت گریز سپانلو است که سبب می‌شود تعبیراتی چون«خواندن»برای «کتری ها»، «نوشیدن از لب سنگی»، «نوشیدن شعر» را به کار برد و عامل غرابت شود.

در نور آبی صبح/ کتری‌ها می‌خوانند/ آواز دوستانه مطبخ را (سپانلو، ۱۳۹۵: ۸۱۳)

جایی نایستادم/ به سایه تو تکیه داده ام/ از لب سنگی ات می‌نوشم (همان: ۸٦۰)

او شعر را نیم خواند/ شاید تصادفاً می‌نوشد (همان: ۹۰۵)

«خورده شدن شهر توسط شفق» نیز تعبیری غریب و بدیع برای خورشید در حال غروب شهر است. به همین شکل «گل کردن گل نارنج»، که در هر دو مورد شاعر با استفاده از «استعارهٔ تبعیه» بیانی غریب و ناآشنا ارائه کرده است:

شفق شهر را خورد/ سپس برف در فصل بی جا فرو ریخت/ و نارنج گل کرد در روز تاریک (سپانلو، ۱۳۹۵: ۵۲۰)

۲ـ آرکائیسیسم و کهنه گرایی زبانی

از دیگر انواع هنجارگریزی که سپانلو در شعرش از آن بسیار بهره برده و در غرابت کلام او نقش داشته هنجارگریزی زمانی یا آرکائیسم Archaismاست. آرکائیسم «ادامهٔ حیات گذشته در خلال زبان اکنون است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۲٤) زبان شعر محدود به زبان زمان نمی‌شود و شاعر آزادی زبان دارد و «محدود به زبان عصر خویش نیست.» (لیچ، ۱۹٦۹: ۵۲) نقش آرکائیسم در غرابت زبان زیاد است و «بن جانسون منتقد انگلیسی معتقد است که کلماتی که از

اعصار کهن اقتباس می‌شود، نوعی شکوه و جلال به سبک می‌بخشد و احیاناً خالی از حظّ و لذت نیست، زیرا از قدرت سیلان برخوردار است و بر اثر مدتی فترت نوعی تازگی شکوهمند احراز می‌کند.» (ر. ک. دیچز، ۱۳۷۳: ۲۵۷) از منظر شفیعی کدکنی نیز آرکائیسم «معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های تشخّص دادن به زبان است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۲٤ـ ۵).

عوامل چندی زمینه ساز آرکائیسم است که می‌توان به: «الف) برجسته سازی و ممتاز سازی زبان؛ ب) ایجاد اعجاب و شگفتی؛ ج) افزایش توان موسیقیایی؛ د) گره زدن دیروز و امروز؛ ه) همزبانی با گذشته؛ و) خروج از زبان متعارف و آشنا.» (سنگری، ۱۳۸۱: ۵ـ ٤) دامنهٔ آرکائیسم زبانی در شعر سپانلو گسترده است و انواع متفاوت کلمه را از قید و اسم گرفته تا فعل و.... شامل می‌شود. همچنین آرکائیسم در زبان شعری او کارکردهای موسیقیایی، معنایی، برجسته سازی، پیوند با سنت، آرایه‌بندی و... دارد.

قید

قیدها از کلمات آرکائیک‌اند که در شعر سپانلو وارد شده‌اند. «سخت» از قیود پرکاربرد در تاریخ بیهقی است و نمونه‌های بسیاری از کاربرد آن را شاهد هستیم. این قید در شعر سپانلو حضوری فعال دارد و علاوه بر نشان تأثیر از سبک بیهقی و زبان نظم و نثر سنتی (که در شعر سپید به خصوص در شعر شاملو کاربرد دارد) عامل تشخّص و برجسته سازی زبان نیز شده است:

که می‌خواندم جانب خویش، در ظلمت کور/ و من سخت گریانم از او

(سپانلو، ۱۳۹۵: ۳۳)

در عبارت زیر نیز قید «سخت» را برای هماوایی بیشتر آورده است و عامل «موسیقی درونی» سبب آرکائیسم بوده است و شاعر به تناسب آوایی«سخت» و «خسته» توجه داشته است.

«این زمان سخت خسته است وطن» (سپانلو، ۱۳۹۵: ٤٥٤)

قیود زمان آرکائیک همچون«دوشین»، «پارین»، نیز نشان کهنه گرایی زبانی سپانلو هستند و بیشتر علل موسیقیایی عامل حضور این واژگان آرکائیک در شعر بوده است؛ این موسیقی گاه کناری و گاه درونی است و شاعر از این رهگذر زبانی خارج از هنجار ارائه کرده؛ چرا که موسیقی خود از اصلی‌ترین عوامل تشخّص زبان شعر است.

باغ مسموم ز باران شب دوشین است (همان: ۵۱)

از خرابه‌های دوشین/ می‌دمد سیاه و سنگین/آه... دودناک و خسته (همان: ٦۳۵)

هنوز از شفق می‌تراود/ سپیدای خونین/ سپس نقشه بردار دوشین/ سگی را میان کواکب رها می‌کند (همان: ۵۳۳)

در شتای سرد پارین بود که گیلاس گل کرد (همان: ۸۷)

بر زبر دوش ها/ پیرهن خوابش/ لغزیده بود/ گندمک پوست را/ بند رکابش/ خطی آژیده بود (همان: ٦۱۳)

صفت

گاه نیز آرکائیسم زبانی در شعر سپانلو از رهگذر حضور صفات آرکائیک، دیده می‌شود. صفاتی همچون«پلشت»، «بنهفته»، «نژند»، «آژیده»، «مغبون» که غالباً به سبب تداعی معنایی کامل‌تری که دارند و خلق موسیقی درونی و کناری انتخاب شده‌اند. شاعر بین«پلشت» و دشت» در بند اول نوعی موسیقی کناری خلق کرده. همچنین قوّت معنایی واژهٔ «پلشت» بیشتر است و آوای کلمه، گویا تداعی گر این ناپاکی است. در بند سوم نیز بین«نژند» و «بلند» قافیه درونی خلق شده و موسیقی درونی کلمات«غول»، «تخته»، «سنگ» و «نژند» تناسب بیشتری دارند و فضای خشن زندگی ماشینی معاصر را تداعی‌گرند.

من از این موج گریزنده از این صبح پلشت/ وان همه شعله که افروخته در حسرت دشت (همان: ۷۵)

و در دخمه‌های خماوار/ به خاک افکند نور بنهفته اش را (همان: ۵۲۹)

لحد غول تخته سنگ نژند/ مانهاتان با هزار شاخ بلند (همان: ٦۰۳)

در بند زیر نیز شاعر واژهٔ آرکائیک «آژیده» را با «لغزیده» هم قافیه کرده و این عامل سبب حضور این واژه آرکائیک بوده که سبب هنجارگریزی زبانی شده است:

بر زبر دوش ها/ پیرهن خوابش/ لغزیده بود/ گندمک پوست را/ بند رکابش/ خطی آژیده بود (همان: ٦١٣)

صفت کهنه«مغبون» نیز حضورش، به سبب هماهنگی صوت و معنا در این کلمه است.

و شکل بربط دارد میدانچه با جماعت مغبونش/ که بانگ خاطره افزای سیم‌ها را / از نسیم‌ها می‌شنوند (همان: ٨١١)

اسم

اسم‌هایی کهنه نیز حضوری چشمگیر در شعر سپانلو دارند. همان طور که بن جانسون گفته بود که واژگان کهنه شکوه و جلال به سبک می‌بخشد. (ر. ک. دیچز، ۱۳۷۳: ۲۵۷) این اسم‌های کهنه بر شکوه شعر شاعر افزوده‌اند؛ واژگانی چون «شتا»به معنی زمستان،»موزه» (درمعنای کفش)، ژنده، خود (کلاه جنگ)، ژرف، تیغ (شمشیر)، اشکوب و....

در شتای سرد پارین بود که گیلاس گل کرد (سپانلو، ۱۳۹۵: ۸۷)

سپانلو از آرکائیسم گاه در جهت خلق فضای خشن حماسی سود جسته است؛ حضور واژه‌هایی چون«موزه»، «ژنده» در بند«وین هنگ سوگوار پیاده/ با موزه‌های ژنده خود می‌گذشت/در ریزش همیشگی برف/ بر خودها همرده هنگ (همان: ١٦٠) و «تیغ و ژرف» در «همره این اوراد/ ژرف در زخم فرو می‌شد تیغ/ تا شبی قلب زمین را بدرید/ آتش از مخزن دیوانه جهید» (همان: ٤٢٧) سنگینی و صلابت فضای حماسی را با موسیقی خشن خود تداعی می‌کنند.

وازگان«اشکوب» و «سومین» به جای «سوم» نیز در نتیجهٔ ضرورت موسیقیایی در بند زیر آمده‌اند:

مردی است در حوالی میدان/ در خانه‌ای اجاره نشین/ اشکوب سومین (همان: ٤٩١)

«آبگینه» نیز از واژگان آرکائیک است که در شعر شاملو کاربرد بسیاری دارد. سپانلو نیز این واژهٔ کهنه را در نتیجهٔ عوامل موسیقیایی و معنایی در شعر خود آورده است:

ترکیب وصفی مقلوب: آبگینه حصار/ عزیز من چه گریزی در آبگینه حصار (همان: ۲۹۳) / وقتی پس از شبانه وحشت/ زالی سپید مو را/ در آبگینه دیدی (همان: ۳٤۸)

واژهٔ «چارسوق» به معنی«بازار» نیز از واژگان کهنه است که به خاطر همنشینی با واژهٔ «عشق» و عامل موسیقیایی آمده است:

دفترچه‌های خاطره می‌چرخد/ در چارسوق عشق (همان: ۸۱٤)

«گزمه» و «پایدام: نیز واژگانی متروک در دوره معاصرند که در شعر سپانلو آمده‌اند:

اشباح گزمه‌ها به تردد/ در کوچه‌های خالی دمسرد (همان: ۲۱۳)

بویی از پایدام می‌فهمید/ نکبت بازماندگان می‌دید (سپانلو، ۱۳۹۵: ۷۰۱)

افعال

افعال کهنه نیز نمودی از کهنه گرایی زبانی سپانلوست. افعالی چون خسبیدن، بوکه، بشکرد، درست شدن (یقین کردن)، افراشتن، زیستن و... و نتیجهٔ تأثیر شاعر از زبان نظم و نثر کهن است:

باز می‌آیم و می‌خسبم/ زیر سقف خنک پاییز (همان: ۲۰۹) / این کشتگان اشرف مردم/ خسبیده‌اند بر خاک (همان: ۲۱۳)

بو که نگداشت این جهان پلید/ بر ستم دست را به کار کشید

(همان: ۷۱۲)

زین ملال دیرسال خانه زاد/ تا نفس تنگ آید و جان بشکرد

(همان: ۸۲۷)

در بند: و هر چه پیشتر آمدم درست شد که خانه را عوضی رفته ام/ زمان به غلط رفته بود و/ صبح به پاس پیشین برگشته (همان: ۸۷۳)

شاعر بین «درست» و «عوضی» تناسب برقرار کرده و آرکائیسم کارکرد بدیعی نیز داشته است.

چه سایه‌های غریبانه در گذشته ما/ که رو نهفته به یاد نسیم در میان (۲۵۰) / افراشت ساز را در انتهای شب

(همان: ۲۵٦)

انحلال خاطرات مشترک در بارش نسیان... / گو که نپسندند، اما زیستم آن سان که گویی مقصدی/ یا آرزویی نیست (همان: ۷۲۱)

نوع دیگر از کاربرد آرکائیک فعل کاربرد فعل با «باء» تأکید است؛ باء تأکید خاص نظم و نثر سنتی است. در شعر سپانلو این ویژگی کهن زبانی در کلماتی چون: بنگاشتیم، بدار، بشکفته، بسپردمش، بنشسته کاربرد دارد و نشان کهنه گرایی زبانی است.

بنگاشتیم قصه آزادی را / افسوس گلشن دگران سبز شد (سپانلو، ۱۳۹۵: ۵۹۳)

سند باد من/ باد را دوست بدار (همان: ٤۱۰)

و بشکفته در سایه چلچراغ گیاهی/ همان گیسوان ترآویز در نکهت شامگاهی (همان: ٥٤۲)

بسپردمش به پیرزنی مجنون/ و بدره‌ای هزینه تیمار کار او کردم (همان: ٦۲۳)

درّه‌های گول و حیرتمندشان/ لمحه‌هایی بر سر اشجار دور افتاده بنشسته است (همان: ۹۹)

انتخاب اشکال آوایی کهن واژگان نیز گامی در جهت هنجارگریزی در زبان شعری سپانلو ست. او علاوه بر کاربرد کلمات کهنه و آرکائیک، شکل آوایی کهن برخی از کلمات را نیز در شعر خود می‌آورد و از این رهگذر عامل هنجارگریزی و برجستگی زبان شعرش می‌شود. کاربرد«نوز» به جای«هنوز»، «برون» به جای«بیرون»، «اسپان» به جای«اسپان»، «کوژ» به جای«کج»، «سپید» به جای «سفید»، «دگر» به جای «دیگر»، «پیشباز» به جای «پیشواز»، «سپیدا«به جای «سفیدا»، «استاره» به جای «ستاره»، «پیل» به جای«فیل»، «باژگون» به جای «واژگون»، «اوژن» به جای«افکن» نمونه‌هایی از این کاربردهای کهنه و آرکائیک‌اند.

نوز در شهری کهن او طفل خردی بود (سپانلو، ۱۳۹۵: ۱۱٦)

برون/ آن قدر سالخورده که از وهمتان برون (همان: ۱۹۵)

و با شتاب اسپان شورشی ات» (همان: ۲۳۲)

و سایه‌ای کوژ بر کتیبه دیوار (همان: ۲۸۰)

که در سپیدگاهان مثل تبی سپید/ بر او عارض شد (همان: ۳٤۰)

بدون نقطه و دندانه با خطوطی کوژ/و ارتعاشی سنگین (همان: ٤۸٤)

دگر زیاد مبر کشوری خیالی را (همان: ۵۰۳)

دگر موکبی نیست، نی پیشبازی/ نه انبوه و اندوه... (همان: ۵۵۱)

هنوز از شفق می‌تراود/ سپیدای خونین/ سپس نقشه بردار دوشین/ سگی را میان کواکب رها می‌کند (همان: ۵۳۳)

حروفی که در باد و استاره آواره گرد است/ هم چون ملک‌ها (همان: ۵۳۸)

بر بام‌های خاطره‌ها، بر مس سپید سحر/ می‌ریزد (همان: ٦۱٦)

از استخوان پیلان/ از توتیای فوج پیاده/ آوراهای سوخته می‌سازد (همان: ۷۸۲)

انام باژگون وزیران/ با مویه‌های شهبانو/ می‌چرخد (همان: ۷۸۲)

گفتم یا رخت پیر/ یا درخت مرگ اوژن (همان: ٤٤۰)

نقش می‌بست در زجاج فلک /جنگل باژگونه مزدک (همان: ٦۹۸)

۳ـ هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی از به هم ریختن نظام نحوی زبان هنجار، حاصل می‌شود. در این نوع هنجارگریزی، «جایگاهی که برای یک مقوله دستوری در نظر گرفته شده است، توسط مقولهٔ دستوری دیگر پر می‌شود.» (لیچ، ۱۹٦۹: ٤۵) شفیعی کدکنی این نوع هنجارگریزی را دشوارترین نوع هنجارگریزی دانسته و می‌نویسد: «دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی در حوزهٔ دستور زبان اتفاق می‌افتد، زیرا امکانات دستوری، حوزهٔ اختیار و انتخاب دستوری زبان به یک حساب محدودترین امکانات است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰)

جلوه‌هایی از هنجارگریزی نحوی را نیز در شعر سپانلو می‌بینیم و آن چنانکه صفوی نیز کارکرد این نوع هنجارگریزی را «ابزاری برای حفظ وزن...» (صفوی، ۱۳۹۰: ٤٣ـ ١٤٢) دانسته، در شعر سپانلو نیز بیشتر الزامی موسیقیایی دارد و از رهگذر موسیقی، مایهٔ تشخص و تمایز می‌شود. «رقص ضمیر» یکی از انواع پرکاربرد این هنجارگریزی است. «رقص ضمیر» در شعر سپانلو بسامد بالایی دارد؛ ضمایر پیوسته در مواردی به عللی همچون ضرورت وزن، زیبایی‌شناسی و استتیک، تأکید و... از مرجع اصلی خود که در نقش‌های مفعولی، متممی و مضاف الیهی بعد از فعل، حرف اضافه و اسم قرار می‌گیرند، جدا می‌شوند که از آن تعبیر به«پرش، جهش، حرکت و رقص ضمیر» (مدرسی، ١٣٨٦: ١٥٠) می‌شود.

در نمونه‌های زیر سپانلو برای برجسته‌سازی کلام خود از رهگذر موسیقی، دست به این هنجارگریزی نحوی زده است:

برای شوق و ملالی که مان گوارا بود (سپانلو، ۱۳۹۵: ۲۰۱)

به یاد آیدم آن نخستین کلاس تماشا (همان: ۵۱۹)

توای شکسته مراد/ به سرزمین غریب/ چه ات هواست (همان: ٣٤)

اینم هواست تا/ به آبادی شما... (همان: ٤٤)

بیهوده اشتیاق/ می‌خواندت به جانب تالاب‌های پیر (همان: ٦٤)

این چنین برگدشتشان از سر/ سال‌ها در امان یکدیگر (همان: ٦٥١)

آنکه در دادگاه کشتندش/ پیش قاضی ورق نوشتندش (همان: ٧٠٠)

دیگر انواع هنجارگریزی نحوی همچون«جابه جایی اجزای فعل مرکب»، «فاصلهٔ میان اجزای افعال مرکب»، «تقدّم فعل بر مفعول و فاعل و متمم»، «ترکیبات وصفی مقلوب» نیز در شعر او حضور دارد که غالباً علت موسیقیایی، عامل این هنجارگریزی هاست و شاعر در کنار موسیقی برای تقویت معنا و علل بلاغی نیز از این انواع هنجارگریزی نحوی استفاده کرده است. برای اختصار نمونه‌هایی چند از این هنجارگریزی‌ها را ذکر می‌کنیم.

در بندهای زیر که هنجارگریزی جابجایی اجزای مرکب صورت گرفته به خاطر موسیقی و قافیه سازی«غمگین و طنین» و«سنگ» و «رنگ» بوده است.

از اسکله سراسر شب کشتی/ سوتش بم و گرفته و غمگین/ می‌افکند طنین (سپانلو، ۱۳۹۵: ٤۹)

با زمین لرزه روح می‌شد سنگ/ قلم رعد و برق می‌زد رنگ (همان: ٦٦٥)

در بند زیر نیز موسیقی (قافیه) عامل اصلی تقدّم فعل بر مفعول بوده است:

آب می‌پوشد خطوط مرز را/ کهنه ماند یادگار هرز را (همان: ۲۰۲)

همچنین در بند: «هزار آبادی خراب/ مستانه می‌تکانم دستارم را/ با ریگ‌های داغ می‌افروزم/ سیگارم را) (همان: ۲۳۷)

قافیه سازی و موسیقی عامل هنجارگریزی نحوی بوده است.

«تقدّم فعل بر فاعل و مفعول» نیز که گونه‌ای از هنجارگریزی نحوی است در بندهای زیر ریشه در ضرورت موسیقیایی دارد:

یادت آمد آن گریزان مرد جویا را؟/ که براو باران کوکب‌ها و گوهرها فرو می‌ریخت (٤ـ ۹۳)

شاخه جوانش را/ زیر پای درخت کهن/ دفن خاک کردم/ من (همان: ٤٤۰)

آوردن ترکیبات وصفی مقلوب نیز کاربرد نحوی خاص شعر سنتی است و بیشتر برای انطباق با وزن جای صفت و موصوف عوض می‌شده است. این هنجارگریزی نحوی نیز در شعر سپانلو نمونه‌هایی دارد و چون شعر سنتی غالباً کارکردی موسیقیایی دارد و به ضرورت وزن است:

عزیز من چه گریزی در آبگینه حصار (سپانلو، ۱۳۹۵: ۲۹۳)

شفق بر فرازش یکی سرخ لادن (همان: ٥٦٨)

شماای بلا دیده مردم/ که چون گوی در حبس گردونه/ سودای اقبال دارید (همان: ٥۳۱)

این گونه هنجارگریزی‌ها در شعر سپانلو بسیار دیده می‌شود و ضمن دور کردن زبان او از

زبان معیار عامل تشخّص و تمایز شعر اوست و عوامل موسیقیایی و معنایی و بلاغی و زیبایی‌شناسی در ژرف ساخت آن قرار دارد.

۴ـ هنجارگریزی واژگانی

از دیگر انواع هنجارگریزی که در شعر سپانلو کاربرد بالایی دارد، هنجارگریزی واژگانی است. هنجارگریزی واژگانی به این معنی است که: شاعر«واژه یا ترکیب تازه‌ای می‌سازد که پیشتر در زبان سابقه نداشت و به اصطلاح دست به «واژه آفرینی» (Neologism) می‌زند.» (داد، ۱۳۸۳: ٥٤٠) واژه سازی و ترکیب آفرینی عامل توسّع زبان و نوسازی آن است و«آفرینش ترکیب‌های تازه به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند و اغلب در ایجاز سخن کارساز است.» (حسن لی، ۱۳۸۳: ١٦٣) ترکیبات نو و واژگان جدید عاملی مهم در آشنایی‌زدایی از زبان‌اند و: «از عوامل تشخّص دادن به زبان و به قول صورت گرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتباری آن، ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر آنها معتاد با آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی کند و حاصل این آشنایی‌زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیا را کشف کنیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۸) شاعران با واژگان و ترکیبات جدید، عامل غرابت در زبان می‌شوند. سپانلو شاعری ترکیب ساز است و درصد ترکیبات نو در شعر او بسیار بالاست و از این طریق او به آشنایی‌زدایی از زبان هنجار، دست زده است. هنجارگریزی‌های واژگانی او گاه خلاف قواعد دستوری و گاه منطبق با قواعد زبان فارسی است. واژه و کلمه جدید در شعر سپانلو به ندرت دیده می‌شود؛ اما ترکیبات نو؛ چه کلمات مشتق و چه مرکب در شعر او بسیار است. سپانلو به خصوص در ساختن ترکیبات با پسوندهایی همچون «ستان»، «زار» و... که عامل خلق کلمات مشتق اند، مهارت دارد. در غالب موارد ساختن این کلمات خلاف قواعد صرفی زبان فارسی، عامل هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی از واژگان است. او خلاف هنجارهای زبانی با پسوند«ستان»، واژگانی چون«برفستان» (سپانلو، ۱۳۹۵: ١٦١)، برنجستان (همان: ۱۷۱)، موجستان

(همان: ۲۰۲)، «کلیدستان» (همان: ٦٧٤)، «خیالستان» (همان: ۸۱۵)، «خوابستان» (همان: ٤٩٩) خلق می‌کند با نظر به اینکه پسوند«ستان» در زبان فارسی به «اسم افزوده می‌شود و اسم مکان می‌سازد.» (کلباسی، ۱۳۹۱: ۱۰۸) این واژگان خلاف هنجارند. او بیشتر از اینکه از پسوند «ستان» معنای مکان را اراده کند، معنای «کثرت» را اراده کرده است. همچنین با پسوند «زار» ترکیبات بدیع و خلاف هنجاری همچون«یادزار» (سپانلو، ۱۳۹۵: ٤٧)، و«خواب زار» (همان: ۸۰۰) ساخته است. پسون«زار» با اضافه شدن به اسم دات، اسم مکان می‌سازد؛ حال آنکه در ترکیبات سپانلو، خلاف هنجار به «اسم معنی» اضافه شده و کثرت را تداعی کرده است. این واژگان با این که خلاف هنجارند ولی شاعر با خلاقیت واژگانی خود توانسته معناهایی شگرف را بر آنان حمل کند فی المثل با ترکیب«یادزار» به زیبایی کثرت یادها و خاطره‌ها تداعی می‌شود. واژگان مرکب در هنجارگریزی زبانی سپانلو نیز جایگاه ویژه‌ای دارند و عامل برجسته سازی زبان شعر اویند. واژگانی همچون «عمر سفر» در عبارت«این کولیان عمر□ سفر دستشان تهی است» (همان: ۲۱) در ترکیب سازی خلاف هنجارگریزی‌های دیگر که موسیقی و ویژگی‌های بلاغی و زیبایی‌شناسی عامل خلق بوده، بیشتر بُعد «معنا» عامل هنجارگریزی است و شاعر این ترکیبات بدیعی را ظرفی برای ارائهٔ معناهای خاص قرار می‌دهد که در قالب واژگان معمول نمی‌گنجد. از این لحاظ«عمر سفر» ترکیب بدیع است که کوچ دائمی کولیان را می‌رساند و کارکرد «ایجاز» را هم دارد چرا که در عین کوتاهی، معنای کاملی را دارد. ترکیب«آبدخت» نیز در بند«چون آبدخت باران/ شاداب و سبز می‌گذرد از فراز شعر (سپانلو، ۱۳۷۷: ۳۱) ترکیب زیبا و هنری و رسانندهٔ معناست. «خاطره افزا» نیز به زیبایی زنده شدن خاطرات با تارهای موسیقی را می‌رساند. «که بانگ خاطره افزای سیم‌ها را/ از نسیم‌ها می‌شنوند» (سپانلو، ۱۳۹۵: ۸۱۱)

ترکیب «هیچان باف» نیز ترکیب نو و بدیع بوده که در بند«خرده بینی که شیوه‌ای است گزاف/ خصلت جاهل است و هیچان باف» (همان: ٦٧٠) آمده و افراط در مشغول شدن به«هیچ» و پوچ گرایی و کلنجار رفتن با آن را می‌رساند.

پسوند«اندود» نیز در ترکیب«برگ اندود» در بند«بر خیابان‌های غمناک مدید بی تفاوت بر خیابان‌های برگ اندود» (همان: ۱۳۱) خلاف هنجار و مایهٔ آشنایی‌زدایی است. «اندود» مصدر مرخّمی است که طبق قاعده با اسم‌هایی چون زر، روی، گچ و.. استفاه شده و ترکیباتی چون زراندود، گچ اندود و... می‌سازد ولی خلاف هنجار به«برگ» اضافه شده است. ترکیبات«آتش بور» و «زن فسفری چشم» نیز خلاف عادت و عامل آشنایی‌زدایی‌اند.

تو مثل آتش بوری/ تو ارتعاش نسیمی و شبهه لبخند (همان: ۲۰٤)

زن فسفری چشم مژگان بلند (سپانلو، ۱۳۹۵: ۳۱)

گاه نیز خلاف هنجارهای زبان و طبق آنچه قدما به آن«مخالفت با قیاس» گفته‌اند فعل‌هایی همچون«پریشیدن» و «سنگیدن» و «توفیدن» را آورده و عامل آشنایی‌زدایی از زبان می‌شود.

پریشیده زین مسخ پیوسته گفتم (همان: ٥٤۳)

ببر بیان به طاقچه سنگید/ و اسب گربه شد (همان: ۳۲)

چه کسی می‌توفد/ نعره اش تندروار (همان: ٤۰٥)

همان طور که ذکرش رفت هنجارگریزی واژگانی بیشتر در جهت تقویت معنا با واژگان و ترکیبات جدید بوده است ولی در پاره‌ای موارد نیز عامل موسیقیایی سبب خلق ترکیبات تازه بوده است؛ همچون ترکیب نو «خماوار» در بند زیر که در قرابت آوایی با «دخمه» بوده و ویژگی موسیقیایی نقشی در خلق آن داشته است. واج‌آرایی بین دخمه/خماوار/ خاک نیز بی تأثیر نبوده است. و در دخمه‌های خماوار/ به خاک افکند نور بنهفته اش را (همان: ٥۲۹)

گاه نیزعواملی چون «تشخیص» در ژرف ساخت ترکیبات، نهفته است؛ ترکیباتی چون «دردگین» برای «حرف» و «حیرتمند» برای «دره» و «دمسرد» برای «کوچه» و «یاد» که در بندهای زیر آمده‌اند: حرف‌های دردگین (من حرف‌های دردگین دارم) (همان: ٤۷)

دره‌های گول و حیرتمندشان/ لمحه‌هایی بر سر اشجار دور افتاده بنشسته است (همان: ۹۹)

اشباح گزمه‌ها به تردد/ در کوچه‌های خالی دمسرد (همان: ۲۱۳)

دمسرد می‌شود نفس یاد/ در سایه سر (همان: ۷۷۹)

۵ـ هنجارگریزی سبکی

از دیگر انواع هنجارگریزی که بسامد بالایی در شعر سپانلو دارد«هنجارگریزی سبکی» است؛ در این نوع هنجارگریزی شاعر خلاف هنجارهای مربوط به زبان نوشتار و رسمی، از زبان گفتار و واژگان و نحو این زبان بهره می‌گیرد و خلاف زبان علم در زبان ادبیات که زبانی هنجارگریز است «این امکان برای شاعر وجود دارد که از لایهٔ اصلی شعر که گونه نوشتار معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های دستوری گفتاری استفاده کند.» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۵۷)

این ویژگی نه تنها نقطه ضعفی برای شعر نیست که عامل رستاخیز واژگان و هنجارگریزی است و «کاربرد زبان عامیانه خود امتیازی در شعر است.» (سادات مصطفوی و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۱۲)

و از عوامل رستاخیز زبان شعر. هنجارگریزی سبکی در شعر سپانلو در قالب واژگان از جمله فعل و اسم و...، تعبیرات عامیانه و لحن گفتاری اتفاق می‌افتد و عامل تشخّص زبان شعر او می‌گردد.

افعال محاوره‌ای چون پاییدن (سپانلو، ۱۳۹۵: ۳۱/ ۳۱۹)، قاپیدن (همان: ۹٤)، ماسیدن (همان: ۹۱)، وا شدن (همان: ۲٦۰)، سُریدن (همان: ۵۰۰)، پز دادن (همان: ۵۱۵) و... که در زبان ادبی گذشته مجوز ورود به شعر شاعران را نداشتند در شعر سپانلو به وفور استفاده می‌شوند و عامل تشخّص و تمایز زبان شعر او می‌شوند این برجستگی ریشه در هنجارگریزی سبکی دارد. در کنار فعل‌ها، اسم‌هایی همچون «جارچی»، چُرت (همان: ۲۱۹)، پَرت (همان: ۲٦۱)، اشتها (همان: ۳۱٦)، درد دل (همان: ۵۱۸)، اخم (همان: ۵۵۵)، «خوشگل» (همان: ٦٤۰) و... نیز هنجارگریزی سبکی در شعر او را قوّت می‌بخشند و نشان گرایش شاعر به رستاخیز زبان و واژگان از این رهگذر است. او تعبیرات عامیانه را نیز به شکلی گسترده در شعر خود جای داده است و از این جهت نیز در برجسته سازی و آشنایی‌زدایی از زبان کوشیده است؛ چرا که همان طور که ذکرش رفت «عناصر زبان محاوره عامل آشنایی‌زدایی است» تعبیرات عامیانه چون «گوش به زنگ بودن» (همان: ۲٦۰)، اشک تمساح (همان: ۳۸۲)، ابوقراضه (همان: ۳۹٦)، نفله

شدن (همان: ۵۱۵)، «به ته رسیدن» (همان: ۵۲۳) «درد دل کردن»، «پا پی کسی شدن» (همان: ٦١٨)، «دله دزدی» (همان: ۷۷۰) و موارد دیگری که در شعر سپانلو به کار رفته است، نشان از این دارد که او نه زبان شسته رفته ادبی، بلکه زبان زمان و عناصر گفتار و محاوره را نیز بخشی از هنجارگریزی زبانی خود قرار داده و برای تشخّص کلام خویش از آن بهره می‌برد.

لحن محاوره‌ای نیز در بسیاری موارد در شعر سپانلو دیده می‌شود و او از این منظر عامل هنجارگریزی می‌شود. در لحن و بیان محاوره‌ای، نحو زبان محاوره و آهنگ و تلفظ واژگان به شکل محاوره و شیوهٔ بیان گفتار حاکم است. البته لحن محاوره‌ای فقط با شکستن کلمات پدید نمی‌آید، بلکه آهنگ طبیعی گفتار در آن مشاهده می‌شود. البته چنانکه منتقدان ادبی نیز گفته اند«لحن محاوره به صورت عمومی دارای ارزش هنری کاملی نیست؛ منتها این لحن در مقاطع متعدد ساختاری را شکل می‌دهد که کشف آن ساختار و مصادره همراه با دخالت‌های زیبایی شناختی در آن به نفع شعر، فضای بی نظیری را در اثر هنری خلق می‌کند.» (آقاجانی، ۱۳۷۸: ۸۷)

لحن محاوره در خلق فضای جدید که از مشخصه‌های نوشدگی و آشنایی‌زدایی است نقش دارد. ایجاد لحن محاوره در شعر توسط سپانلو، تنوّع لحن‌ها را سبب شده و در نتیجه ملال و خستگی ناشی از تکرار را در شعر او برطرف می‌سازد و از این رهگذر عامل غرابت و آشنایی‌زدایی نیز می‌گردد.

در بندهای زیر سپانلو به تناسب محتوا، از لحن گفتاری در شعرش استفاده کرده و با گریزی که از زبان معیار داشته، در صمیمیت و انتقال هر چه بهتر مطلب کوشیده است.

یکی نیست از جا بجنبد/ بگوید که پس سهم من کو/ بگوید که پس نوبت من چه شدای نگهبان... / پس این جلسه‌ها کی به ته می‌رسد؟ (سپانلو، ۱۳۹۵: ۵۲۳)

مرا مشاهده‌ای کرد و گفت: / عوض شدی/ولی تو باز همان تخم جن ابلیسی (همان: ٦٢٢)

وقتی که دست هایت را/ دژخیم می‌برید و به خوردت می‌داد (همان: ۸۰۷)

از بی حوصلگی/ دارند به هم مورس می‌زنند (همان: ٨٦٢)

در بند زیر نیز سپانلو ضمن استفاده از لحن محاوره، مقصود خود را بیان داشته است. اینجا هم آشنایی‌زدایی از رهگذر موسیقی است چرا که لحن محاوره دارای موسیقی است: «نوعی موسیقی که نه تن به بی وزنی می‌دهد و نه تقطیع عروضی" نیمایی و... " » (باباچاهی، ۱۳۸۱: ٤۸) در این موارد با حاکمیت منطق نثر و گفتار بر شعر، قابلیت‌های موسیقیایی زبان محاوره، هر چه بیشتر در جهت آشنایی‌زدایی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

الو، کیست در آن سوی خط؟/ نه با خانمی کار دارم/ که تحویل ما می‌دهد مرگ یا واقعیت/ تفاوت ندارد (سپانلو، ۱۳۹۵: ٥۲٦)

در عبارات زیر نیز گره خوردگی زبان و لحن محاوره‌ای و موضوعات غیر ادبی را می‌بینیم و شاعر با منطق زبان گفتار تلاش کرده، موضوع و مضمونی را که در نظر دارد، با زبان روایی عرضه کند و بیان و لحنی بی‌تکلّف و طبیعی دارد:

ما حق زندگیمان را/ با مرگ مان به دست می‌آریم (سپانلو، ۱۳۹۵: ۸۰٤)

عجب خسته شدیم ایکاش/ یک دست پاسور می‌زدیم (سپانلو، ۱۳۷۷: ۲۷)

آنان به لابه می‌گفتند: / سرکار، / گوساله‌های بی گنهند این ملت/ از بس که تازیانه به فرقش زدید (همان: ۲۲۳)

نتیجه

بحث و بررسی در انواع هنجارگریزی در شعر سپانلو نشان از این دارد که او از غالب انواع هنجارگریزی در شعر خود در جهت تشخّص و برجسته سازی کلام استفاده کرده است. در هنجارگریزی معنایی بیشتر از تشبیه استفاده کرده و نوآوری در تشبیهات که سبب غرابت هر چه بیشتر هستند، جلب توجه می‌کند. انواع استعاره و به خصوص استعارهٔ تبعیه عاملی قوی در آشنای‌زدایی شعر اوست. آرکائیسم زبانی عاملی دیگر در تشخّص زبان شعر سپانلوست و کاربرد قابل ملاحظه‌ای در شعر او دارد. عامل موسیقیایی از اصلی‌ترین عوامل گرایش به آرکائیسم زبانی در شعر اوست. هنجارگریزی نحوی از جمله رقص ضمیر، ترکیبات وصفی

مقلوب، تقدم فعل بر فاعل و... نیز گامی در جهت ایجاد موسیقی و غرابت بوده است. هنجارگریزی واژگانی را نیز می‌توان از گسترده‌ترین انواع هنجارگریزی در شعر سپانلو دانست. او شاعری ترکیب ساز است و ترکیبات جدید را با توجه به کارکرد معنای آن‌ها خلق کرده است و علاوه بر غرابت در تقویت معنا به واسطهٔ این ترکیبات کوشیده است. واژگان و ترکیبات و تعبیرات عامیانه را نیز که نمودی از هنجارگریزی سبکی است در شعر او بسیار می‌توان دید و او برای گریز از تکرار از بیان و لحن محاوره‌ای نیز در شعر خود بهره برده است.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

ایگلتون، تری. **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۸.

باباچاهی، علی. **سه دهه شاعران حرفه ای**. تهران: نشر ویستار، چاپ اوّل، ۱۳۸۱.

برتنس، هانس. **مبانی نظریه‌های ادبی**. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی، چاپ پنجم، ۱۳۹٤.

حسن لی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۳.

خلیلی جهانتیغ، مریم. **سیب باغ جان**. جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.

داد، سیما. **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: نشر مروارید، ۱۳۸۳.

دیچز، دیوید. **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات علمی، چاپ چهارم، ۱۳۷۳.

سپانلو، محمدعلی. **فیروزه در غبار**. تهران: انتشارات علمی، چاپ اوّل، ۱۳۷۷.

ـــــــــــــ . **مجموعه اشعار**. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۵.

سپهری، سهراب. **هشت کتاب**. تهران: انتشارات طهوری، چاپ سی و ششم، ۱۳۸۲.

سعدی شیرازی. **بوستان (سعدی نامه)**، تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ ششم، ۱۳۷۹

شاملو، احمد. **از هوا و آیینه‌ها**. تهران: نشر تندر، چاپ ششم، ۱۳٦۳.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: انتشارات آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۰.

ـــــــــــــ . **موسیقی شعر**. تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۸.

شمیسا، سیروس. **نقد ادبی**. تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۱.

صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیّات**. تهران: انتشارات سورهٔ مهر، ۱۳۹۰

علوی مقدم، محمد، اشرف‌زاده، رضا. **معانی و بیان**. تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷٦.

کزازی، میرجلال‌الدین. **زیباشناسی سخن پارسی (بیان)**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

کلباسی، ایران. **ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز**. تهران: پژهشگاه علـوم انسـانی ومطالعـات فرهنگـی، چاپ پنجم، ۱۳۹۱.

مدرسی، فاطمه. **از واج تا جمله**. تهران: نشر چاپار، چاپ اوّل، ۱۳۸٦.

مکاریک، ایرنا ریما. **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهـاجر، محمـد نبـوی. تهـران: نشـرآگه، ۱۳۸۳.

یوشیج، نیما. **حرف‌های همسایه**. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.

مقالات:

آقاجانی، شمس (۱۳۷۸). «درآمدی بر لحن محاوره در شعر»، مجلهٔ بایا، شمارهٔ ۸ و ۹، صص ۸ــ ۸۷ آبـان و آذر ۱۳۷۸.

سادات مصطفوی، ندا و همکاران. «زبان و فرهنگ عامیانه در اشعار حمید مصدق». مجلـهٔ فنـون ادبـی، سـال هفتم، شمارهٔ ۲ (پیاپی۱۳) صص ۱۲٦ـ ۱۰۹، ۱۳۹٤.

سـنگری، محمدرضـا. «هنجـارگریزی وفراهنجاری در شعر (۱) ». مجلهٔ رشد آمـوزش زبـان و ادب فارسـی. سال شانزدهم. شمارهٔ ٦٤، صص ۹ـ ٤، ۱۳۸۱.

Geoffrey N. Leech, A Linguistic Guide to English Poetry (New York): ,Longmam, 1969.

A discussion on the types of Deviation and their frequency in Spanloo's poetry

Farin Gharabaghi[1]

Abstract

Formalism is a school in literary criticism that in textuality pays more attention to language and formal elements, and in this approach of textuality, Extra-textual elements such as the author's biography, ideology, ethics, and so on do not have a interfere in text. Formalists believe that the literature is a genre of language that formed by different types of Defamilirizations and Deviations. Types of deviations that formed the lingustic language is archaism, lexical Deviation, semantic Deviation and etc.

In the present study, Spanloo's poetic language has been studied and analyzed from this perspective and the commonly used types of anomaly in his poetry such as semantic anomaly, linguistic archaism, syntactic anomaly, lexical anomaly and style are among the most used types of Deviation in his poetry. The results of the research show that in Deviation of sepanloo poems, the types of Deviations as a semantic devition, archaism, lexical deviation, Syntactic Deviation and oyhere types of deviation used. The results of this research show that in semantic deviation, simile is the most widely used and in the next stage, he has used metaphor and especially subordinate metaphor.

The tendency towards archaism has had more of a musical function, and lexical deviation has often been used by the poet for creation of new concepts. Stylistic deviation has also been used in another way to de-familiarization and diversify of the expression and tone of speech.

Keywords: sepanloo, formalism, defamilirization, Deviation.

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Orumieh Branch, Islamic Azad University, Orumieh, Iran
Email: Ebrahimpoor157@gmail.com