فرایند برجسته‌سازی زبان در شعر مقاومت گیلکی براساس نظریهٔ «هنجارکاهیِ» جفری لیچ

احمد فروزانفر *[1]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد

اسماعیل محمدپور [2]
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۱۷؛ تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۲/۱۰)

چکیده

از دید شفیعی کدکنی، برجسته‌سازی در قلمرو موسیقایی و زبانی تعریف می‌شود که می‌توان آن را به دو گروه موسیقایی و زبانی تقسیم کرد. جفری لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، معتقد است که فرایند برجسته‌سازی یا به‌شیوهٔ هنجارافزایی و اِعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار یا به‌شیوهٔ هنجارکاهی یا گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی صورت زبانی انجام می‌پذیرد. در این مقاله، تلاش شده هنجارکاهی در اشعار مقاومت و پایداری گیلکی، برمبنای نظریهٔ لیچ بررسی شود. مسئلهٔ اصلی آن تبیین انواع هنجارکاهی در اشعار پایداری گیلکی است که با فیش‌برداری از پانصد واحد شعری، از سی شاعر مطرح گیلکی‌سرا، به‌روش اسنادی و توصیفی تحلیل شده است.

نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که در اشعار انتخاب‌شده، بیشترین هنجارکاهی‌ها به‌ترتیب مربوط به هنجارکاهی‌های آوایی، واژگانی و معنایی است و هنجارکاهی نوشتاری در جامعهٔ آماری مورد مطالعهٔ ما مطلقاً وجود نداشت.

کلمات کلیدی: *شعر گیلکی، برجسته‌سازی، هنجارکاهی، جفری لیچ.*

* . نویسنده مسئول: dr.forouzanfar@yahoo.com

۱- درآمد

صورت‌گرایان از میان دو فرایند خودکار و برجسته‌سازی[۱]، فرایند دوم را عامل به‌وجودآمدن زبان ادب می‌دانند. لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، پس از طرح برجسته‌سازی، به دو گونه از این فرایند توجه نشان می‌دهد. به‌اعتقاد وی، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود؛ به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۶). شفیعی کدکنی برجسته‌سازی را در قلمرو موسیقایی و زبانی تعریف می‌کند. او برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷). از دید وی، گروه موسیقایی مجموعهٔ عواملی را در بر می‌گیرد که زبان شعر را از زبان روزمره، به‌اعتبار آهنگ و توازن‌بخشیدن، جدا می‌کند و درحقیقت از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود. این گروه صناعاتی مانند وزن، قافیه، ردیف و... را شامل می‌شود. گروه زبان‌شناختی عواملی را در بر می‌گیرد که به‌اعتبار تمایز نقش کلمات در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. این گروه صناعاتی همچون استعاره، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی را در بر می‌گیرد (همان: ۱۳).

۱-۱. اهداف

در این پژوهش، سعی بر آن است تا اشعار مقاومت و پایداری گیلکی با دیدگاه برجسته‌سازی لیچ بررسی و تبیین شود تا در شناخت ویژگی‌های اشعار گیلکی، گام مؤثری برداشته شود.

۱-۲. بیان مسئله و سؤال پژوهش

ازآنجاکه برجسته‌سازی به دو شیوه در متن انجام می‌شود، یا با هنجارگریزی یا با قاعده‌افزایی، ازاین‌رو با بررسی فرایند برجسته‌سازی زبان شعر مقاومت گیلکی از دیدگاه لیچ، درصدد پاسخ به این سؤال بودیم که در شعر مقاومت گیلکی، هنجارکاهی یا قاعده‌افزایی چگونه رخ داده است؟

۱-۳. روش کار

پژوهش حاضر براساس هدف و سؤال پژوهشی، طی مراحل ذیل انجام شده است:

۱. در این مرحله، بررسی و تبیین اشعار مقاومت گیلکی براساس نظریهٔ برجسته‌سازی لیچ بوده که اصول و روش‌های آن مورد بررسی قرار گرفت. منابع و متون شناسایی و گردآوری گردید. منابع متنی مطالعه و از مطالب مرتبط کاربرگ‌هایی تهیه گردید.
۲. اشعار انتخاب‌شده با توجه به دیدگاه لیچ، براساس اصول و روش‌های آن مورد بررسی قرار گرفت و مطالب فراهم‌آمده، برای دستیابی به مفهومی روشن از متغیرهای اصلی، با توجه به سؤالات پژوهش و مبانی نظری بررسی شد.
۳. پاسخ به سؤالات پژوهش براساس مبانی نظری گردآوری شد. در این مرحله با توجه به مبانی نظری مطرح‌شده، به

۱. foregrounding

سؤالات پژوهش پاسخ مقتضی داده شد و سپس جمع‌بندی و نتیجه‌گیری صورت گرفت.

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی، برمبنای الگوی لیچ» از محمدرضا پهلوان‌نژاد و نسرین ظاهری بیرگانی (۱۳۹۰)، در نشریهٔ *زبان‌شناسی تطبیقی*، به بررسی اشعار شفیعی کدکنی از این دیدگاه پرداخته است. مقالهٔ «نگاهی به هنجارگریزی در اشعار نیما»، از یدالله بهمنی‌مطلق و مریم سیوندی (۱۳۹۴)، در دوفصلنامهٔ *علوم ادبی* قم، از این منظر اشعار نیما را بررسی کرده است.

۲- مبانی نظری

زبان‌شناسان فرایند برجسته‌سازی را در مقابل فرایند خودکاری تعریف کرده‌اند. این اصطلاحات به‌همراه مباحث مرتبط نظیر آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی و...، نخستین بار توسط فرمالیست‌های روس در دو مقالهٔ «هنر همچون شگرد»[۱] از ویکتور اشکلوفسکی و «زبان معیار و زبان شعر»[۲] از یان موکاروفسکی مطرح شد.

بی‌یرویش هم از دو گونه ساخت سخن می‌گوید: ساخت‌های ثانوی که روی ساخت‌های عادی زبان قرار می‌گیرند و انحراف‌هایی که از ساخت عادی زبان ایجاد می‌شود (بی‌یرویش، ۱۳۶۳: ۱۴۹).

برجسته‌سازی فرایند انحراف از زبان معیار و فاصله‌گرفتن از زبان خودکار است. البته هرگونه انحراف از زبان معیار و فاصله‌گرفتن از زبان خودکار، برجسته‌سازی محسوب نمی‌شود؛ بلکه در فرایند برجسته‌سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی مورد توجه قرار گیرد که از بین این عوامل، دو اصل رسانگی و زیباشناسی از اهمیت بیشتری برخوردارند. هرچند موکاروفسکی انسجام را عامل اصلی‌تر قلمداد می‌کند (صفوی، ۱۳۶۰: ۳۶تا۴۱).

اشکلوفسکی هدف زبان ادبی را برجسته‌سازی فرم با استفاده از شکل غریب و غیرعادی که خلاف عادات ادراکی و احساسی ما هستند، می‌داند. به‌اعتقاد او «این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین هنری، گوهر اصلی و پایدار هنر است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۹). لیچ معتقد است که فرایند برجسته‌سازی به دو طریق انجام می‌پذیرد:

۱. هنجارافزایی[۳]: هنجار(قاعده)افزایی که غالباً دربردارندهٔ صنایع بدیع لفظی و عامل ایجاد نظم است (موکاروفسکی، ۱۳۷۳: ۱۲۹)، عبارت است از اِعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار، به‌گونه‌ای که باعث برجسته‌سازی زبان ادبی شود. هنجارافزایی در شعر، برحسب توازن و در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی و طبقه‌بندی است. پرواضح است که برجسته‌سازی زبان از طریق هنجارافزایی بر برونهٔ زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد؛ به همین دلیل، نتیجهٔ حاصل چیزی جز تقویت پتانسیل موسیقایی زبان نیست.
۲. هنجارکاهی[۴]: هنجار(قاعده)کاهی(گریزی) شامل صناعات وابسته به بدیع معنوی است که باعث ایجاد شعر می‌شود.

---

۱ . art as device

۲ . poetic language and standard language

۳ . regularity extra

۴ . deviation

منظور از هنجارکاهی گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معنی با زبان متعارف است (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵). به‌عبارت‌دیگر، هنجارکاهی شامل تمامی تمهیدات و شگردهایی است که بر زبان عادی اِعمال می‌شود و آن را تا سطح یک زبان ادبی ارتقا می‌دهد.

از دید لیچ، هنجارکاهی را در سه سطح صورت، معنی و دستگاه واجی به انواع هنجارکاهی واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی می‌توان تقسیم کرد.

نقش‌های گوناگون زبانی ازنظر یاکوبسن را می‌توان در قالب نقش‌های شش‌گانه مطرح کرد و نتیجه گرفت که نقش ادبی مهم‌ترین نقش زبانی است و در آن جهت‌گیری پیام به‌سمت خود پیام است. به‌عبارتی «وقتی که ارتباط کلامی صرفاً به‌سوی پیام میل می‌کند، یعنی وقتی پیام به‌خودی‌خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکرد شعری دارد» (فالر، ۱۳۶۹: ۸۱).

حال برمبنای آنچه که تاکنون در باب هنجارکاهی گفته شد، به بررسی نمونه‌هایی از هنجارکاهی‌های لیچ در شعر گیلکی می‌پردازیم. پرواضح است که انحراف از زبان هنجار، قطعاً به تقسیم‌بندی لیچ محدود و منحصر نمی‌شود؛ بلکه این مختصر، مجالی است برای دستیابی به برخی از نمونه‌هایی که در یک سخن ادبی می‌گنجد و پیش از این در اشعار گیلکی به آن اشاره نشده است.

۱-۲. هنجارکاهی آوایی[۱]

«در این نوع هنجارکاهی، شاعر از قواعد آوایی حاکم بر زبان خودکار یا زبان هنجار، گریز می‌زند و صورتی را به‌لحاظ آوایی به کار می‌برد که در زبان هنجار متداول نیست» (صفوی، ۱۳۹۰: ۷۹). در این بخش، تحولاتی نظیر ادغام، قلب، حذف، تسکین، تشدید و... مورد توجه‌اند؛ به‌شرط آنکه تمامی آن‌ها در جهت حفظ جلوه‌های موسیقایی شعر، به‌ویژه وزن و قافیه، به کار گرفته شوند. در غیر این صورت، زیرمجموعهٔ هنجارکاهی واژه‌ای محسوب می‌شوند. البته زندگی شاعر در مناطق خاص جغرافیایی نیز می‌تواند در شدت و ضعف کاربرد تحولات آوایی و درنتیجه تشخص سبکی وی در این حوزه، تأثیرگذار باشد.

۱-۱-۲. بحث و تحلیل

نمونه‌ای از هنجارکاهی آوایی:

یه موشته عشقه هوا بَارده بُم، نفس بکشی تی سینه درد خوبَا بیّ و جی تو دَس بکشی (صادقی‌سرشت، ۱۳۸۹: ۱۶).

مُشتی هوای عشق را برایت آورده بودم تا نفس بکشی / درد سینه‌ات بهبود یابد و از تو دست بکشد.

هنجارکاهی آوایی در این بیت از نوع تشدید است. کلمهٔ «بیّ» در زبان معیار و محاورهای زبان گیلکی مشدد نیست؛ ولی در این بیت به‌ضرورت وزن مشدد شده است. نمونه‌ای دیگر از امیرفخر موسوی:

به استعاره ببوردم تی نومِ سئکلِ مِئنی ئیتو می شعر و تی نوم یکته بَن قشنگه سیاکل

۱. deviation phonological

(فرض‌پور ماچیانی،۱۳۹۰: ۳۵۸).

نامت را در سیاهکل به استعاره صدا زدم / این‌گونه، یکی‌شدن نام تو و شعر من زیباست، ای سیاهکل.

هنجارکاهی آوایی در این بیت از رهگذر حذف انجام گرفته است. همان‌گونه که پیداست، کلمهٔ سیاهکل یک بار به‌صورت «سئکل / səkal» و بار دیگر به‌صورت «سیاهکل / siakal» آمده است. شاعر در بیت بالا به‌ضرورت وزن، هر دو صورت ملفوظ را به کار برده است. در بیتی از غلام‌رضا رحمدل:

بُتم برَا ایسکلِه مَا را بدین سینه‌زُنُن! ایسکه ئوراته بشین (محمدپور، ۱۳۸۶: ۵۸)

گفتم: برادران، کمی راه را باز کنید / ای سینه‌زن‌ها (عزادران) کمی آن‌طرف‌تر بروید.

در بیت بالا نیز هنجارکاهی آوایی برمبنای حذف انجام گرفته است. دو واژهٔ «ایسکِله / iskale» و «ایسکه / iske» هر دو به‌معنی «کمی» هستند؛ ولی به‌ضرورت وزن، هر دو شکل آن به کار رفته‌اند. بیتی از احمد گرگین:

امِ گردن، شیمه ور شقه دوشمن خدا ور جه ولی بکته به خَاکیم (محمدپور، ۱۳۸۶: ۱۹۸)

ای دشمن، گردن ما دربرابر شما راست است / اما دربرابر خدا به خاک افتاده‌ایم.

کلمهٔ «بکته / bəktə / افتاده» در گیلکی، معمولاً به‌صورت «bəkətə» تلفظ می‌شود؛ ولی در اینجا بازهم به‌ضرورت رعایت وزن، شاعر حرکت ə بعد از k را به حرکت ساکن تبدیل کرده است. در بیتی دیگر از همین شعر، شاعر از صورت ملفوظ «bəkətə» استفاده کرده است:

اگرچی نازنیم به پهلونی شیمِ ور گیله مردُن بکتاکیم

در بیتی از محمدولی مظفری:

تی خون وختی بکوت دوشمنده اَی دوست! امه خون دوشمنه کوتن بیاموت (عباسی، ۱۳۷۶: ۲۰۵)

وقتی خون تو دشمن را درهم کوبید، ای دوست / خون ما نیز درهم‌کوبیدن دشمن را آموخت.

هنجارکاهی آوایی در این بیت از نوع اضافه است. واژهٔ «دشمن»، یک بار به‌صورت «دوشمن» و یک بار به‌صورت «دوشمند» آمده است. این واژه‌ها گذشته از باستان‌گرایی، جنبهٔ موسیقایی شعر را افزوده است.

۲-۲. هنجارکاهی واژگانی[۱]

شامل تمامی نوآوری‌هایی است که در سطح واژه اِعمال می‌شود؛ مانند ساختن ترکیبات جدید، واژه‌آفرینی[۲] و یا استفاده از کلمات کهنه و مهجور (باستان‌گرایی). شعری از محسن آریاپاد:

می وانتاهسه مِخی بازوبند / تاریخ‌وامجِ دس / خط به خط واوُ (آریاپاد، ۱۳۸٦: ١٦)

بازوبند (خط) میخی پاک‌نشدهٔ من به‌دست پژوهشگر تاریخ، خط‌به‌خط باز شد.

هنجارکاهی واژگانی، پس از هنجارکاهی معنایی، قوی‌ترین ابزار شعرآفرینی است. «اگر میان واژه‌ها برخوردی نباشد، شعر

۱ . lexica deviation morphological

۲ . neologism

به وجود نمی‌آید. شعر از زبان فراتر رفته، قواعد آن را در هم می‌ریزد» (حقوقی، ۱۳۷۱: ۳۴۲). ترکیب «تاریخ‌وامجِ/ پژوهشگر تاریخ» یک نوآوری در واژه‌سازی است که در زبان معیار و محاوره‌ای استفاده نمی‌شود. شعری دیگر از محسن آریاپاد:

نورِنیزه / سینه‌آبَا دره / صُب دورونی... (آریاپاد، ۱۳۸٦: ٦۲)

اشعهٔ نور / در حال شناکردن است / درون صبح...

«نورِنیزه / اشعهٔ نور» گذشته از اینکه ترکیب تازه‌ای در حوزهٔ واژگانی زبان گیلکی است، همچنین «شنای نور نیزه در درون صبح» علاوه‌بر صنعت انسان‌پنداری، درخشش نور نیزه و انعکاس آن در دریای صبح، از رهگذر تشبیه پنهان، از تصاویر بی‌نظیری است که در این بیت رخ داده شده است.

بیتی از امیرفخر موسوی:

سمند قاطیر زین بُنده، هیبتی، فرنه، هوُی /کول‌نَا دِ چی وَاسی خَاک‌دمیر تیفنگ سیاکل؟ (فرض‌پور ماچیانی، ۱۳۹۰: ۳۵۸)

قاطر سمند را از چه رو هیبت، زین کرد و تاخت، آی / دیگر برای چه تفنگ گردگرفتهٔ غبارآلود را بر دوش گذاشت سیاهکل؟

واژهٔ ترکیبی «خَاک‌دمیر / گردگرفتهٔ غبارآلود» و این‌گونه ترکیبات کاملاً محصول ذهن خلاق شاعر است و در زبان معیار و محاوره‌ای به کار نمی‌رود. «وقتی گنجینهٔ زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشهٔ تازهٔ شاعر ندارد، ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر فعال می‌شود... برای یک شاعر واقعی، واژه‌سازی تجربهٔ گذشتن از آتش است و با هر واژه‌ای که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند و این یعنی توسعهٔ اندیشگی در چهارچوب واژگان» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۳۷).

بیتی از علی‌رضا صدیق:

ای کلاچ، هوهو اَداره لچّه‌سر /غیرتَاخومه بنا ماده‌تورنگ (محمدپور، ۱۳۸٦: ۱٦۰)

ای کلاغ، از بلندای این درخت برخیز / که آنجا، قرقاول ماده بر آشیانهٔ غیرت خوابیده است.

ترکیب اضافی «غیرتَاخومه/ آشیانهٔ غیرت»، نوآوری در زبان گیلکی است و پیش از این بیت مسبوق به سابقه نیست.

۳-۲. هنجارکاهی زمانی[۱]

آن است که شاعر واژه‌ها یا ساخت‌هایی را در شعر وارد کند که در زمان سرودن، در زبان معیار و محاوره‌ای متداول نیستند و به‌عبارتی، واژه‌ها یا ساخت‌های مردهٔ واحدهای متداول گذشته می‌باشند. این شگرد را که یکی از شیوه‌های تشخص‌بخشیدن به کلام است، باستان‌گرایی نیز می‌نامند. شعری از حجت خواجه‌میری:

ئو گوله تاجه‌خروس/ کوکوره‌کو مرَا گوفتی:/ کو حریف؟/ کو ئونی کی خَوایه می‌وَر بَایه لَانتوز تاوُده... (خواجه‌میری، ۱۳۸٦: ۸۲)

آن «گل تاج‌خروس» / آواز سر می‌داد و می‌گفت: / کو حریف؟/ کجاست آن‌که می‌خواهد نزد من بیاید و عربده بکشد...

۱. historical of deviation period

واژهٔ «لَانتوز / عربده» یکی از واژه‌های کهن گیلکی است که شاعر در راستای کاستن مقام و ارزش دشمن از دیرباز، آن را به کار گرفته است. در نمونه‌ای دیگر از حجت خواجه‌میری:

ئونه دورَ ور همه/ پور گول / گول پامچال/ گوله خَانه‌سوجَانه / سورخه گول... (خواجه‌میری، ۱۳۸٦: ۸٦)

دوروبر او، همه / پر از گل / گل پامچال / گل شقایق / گل سرخ...

«گوله خَانه‌سوجَانه» همان گل شقایق است که امروز در زبان گیلکی مهجور مانده و کمتر استعمال می‌شود.

بیتی از ابراهیم شکری:

تی چوموش و پشمه‌چوقَا، تی شنل و شال و کولَا / میرزا تی چیکچی، بوخودَا، مُهر سلیمانه مَانه (عباسی، ۱۳۷٦: ۱۳۸)

پای‌افزار محلی و تن‌پوش پشمی و شنل و شال و کلاه تو / ای میرزا، به خدا وسایل تو مانند مُهر سلیمان ارزشمند است.

واژهٔ «چیکچی» به‌معنی «وسایل»، از واژه‌های مهجور گیلکی است که شاعر براساس قاعدهٔ هنجارکاهی زمانی در این بیت آورده است؛ ضمن‌اینکه هم‌نشینی آن با ترکیب «مهر سلیمان»، با شگرد ادبی تشبیه، تأکیدی است بر ذهن و اندیشهٔ دیرینهٔ شاعر.

بیتی از اباذر غلامی:

تی دس‌برَار امرا کی شهر جَا فَالگی کُنه / گی کی با به بال فَادین، هیزار تا پند ایشکنین (غلامی، ۱۳۸۲: ۱۰).

با همکار خودت که در شهر عملگی می‌کند / اگر متحد شوی، می‌توانید هزار سد پیش رو را بشکنید.

دو واژهٔ «دس‌برَار / همکار» و «پند / سد» از واژه‌های کم‌استعمال زبان امروز گیلکی است و ورودشان در شعر، تنها می‌تواند از دیرینگی ذهن و زبان شاعر سرچشمه گرفته باشد.

٤-۲. هنجارکاهی گویشی[1]

از دیدگاه لیچ، اگر شاعر ساخت‌هایی را از گویش خویش که در زبان هنجار نیست وارد شعر سازد، به هنجارکاهی گویشی دست زده است. برخی از صاحب‌نظران این نظر لیچ را به استفادهٔ شاعر از واژه‌های محلی محدود و آن را «یکی از عوامل یاری‌کنندهٔ شاعر در حفظ روانی جریان خلاقیت شعر و تداوم حالت عاطفی شاعر» (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰) دانسته‌اند؛ حال‌آنکه می‌توان برای این هنجارگریزی دامنهٔ وسیع‌تری از تعریف را در نظر گرفت و تجلی هر گویشی را که از قلمرویی خارج از زبان هنجار شاعر وارد شعر شود، هنجارکاهی گویشی قلمداد نمود.

در شعر گیلکی، به‌دلیل آمیختگی زبان گیلکی با زبان فارسی و عربی، هنجارکاهی گویشی بیشتر از نوع به‌کارگیری واژه‌ها و ترکیبات زبان فارسی و عربی است؛ به‌نحوی‌که این هنجارکاهی سبب نمود موسیقایی بیشتر شعر و درنتیجه آشنایی‌زدایی می‌شود.

بیتی از مصطفی رحیم‌پور:

---

۱. dialectical deviation

راسته‌راقه شُدری، تی حقه ناحقه بُدَن دِ «صراط مستقیم» راشُن به ئی آسُنی نِه (محمدپور، ۱۳۸٦: ٦٦)

در راه راست قدم گذاشته‌ای و حقت را پایمال کردند / دیگر در «صراط مستقیم» راه‌رفتن به این آسانی‌ها نیست.

واضح است که ترکیب «صراط مستقیم» اساساً در زبان هنجار گیلکی وجود نداشته، بلکه از قرآن و زبان عربی وارد گویش‌های گوناگون ازجمله گیلان شده است؛ ضمن‌اینکه شاعر معادل «صراط مستقیم»، «راسته‌راق / راه راست» را آورده است که در مصراع اول همین بیت آمده است و این‌گونه بهره‌مندی از ترکیبات قرآنی، ذهن را به‌سوی آیات قرآنی سوق می‌دهد. افزون بر این، شاعر با استفاده از هر دو لفظ خواهان توجه بیشتر به این مقوله شده است.

بیتی از محمود سحرخیز:

آ جور من فیکر کنم، استغفرالله / فقط گیلان، زمین آخودایه (عباسی، ۱۳۷٦: ۱۲٦)

این‌گونه که من خیال می‌کنم، استغفرالله / فقط گیلان، زمین آفریده و برگزیدهٔ خداوند است

در این بیت هم مانند مثال قبلی، کلمهٔ «استغفرالله» از زبان عربی وارد گویش ساکنان گیلان شده است. این کلمه دراثر مجاورت و همگنی با واژه‌های گیلکی، به‌شکل شایسته‌ای به این زبان پیوند خورده است؛ ازاین‌رو از آن به‌عنوان هنجارکاهی یاد می‌کنیم، والا باید در بحث کژتابی‌های زبانی آن را مطرح می‌کنیم.

بیتی از ابراهیم فخرایی:

گول خوش‌بو همه کس دوس داریدی باغ دورون در مثَل ایسفنَاجه لالهٔ حمرا نیگیدی (نوزاد، ۱۳۷۱: ۲۲)

همهٔ مردم گل خوش‌بو را دوست دارند / در مثال، به اسفناج، لالهٔ قرمز نمی‌گویند.

«لالهٔ حمرا»، هم به‌لحاظ ساخت واژگانی و هم به‌لحاظ ساخت دستوری یک ترکیب فارسی‌عربی است. در زبان گیلکی صفت بر موصوف مقدم و شکل گیلکی ترکیب «لالهٔ حمرا»، «سورخه لاله» می‌باشد؛ اما شاعر به‌ضرورت رعایت قافیه و با استفاده از هنجارکاهی گویشی، از این ترکیب استفاده کرده است.

صفوی معتقد است که این هنجارکاهی نمی‌تواند در شعرآفرینی نقشی داشته باشد و در میان شاعرانی دیده می‌شود که به‌گونه‌ای زبانی غیر از گونهٔ جغرافیایی خود یا زبانی غیر از زبان مادری‌شان شعر می‌گویند و یا افرادی دوزبانه‌اند و ادامه می‌دهد که «این کاربرد ممکن است در تشخیص سبک یک شاعر مؤثر باشد، ولی نمی‌تواند قاعده‌کاهی به حساب آید؛ زیرا کاربرد واژه‌های قرضی در زبان خودکار نیز متداول است و این کاربرد، ابزار شعرآفرینی به حساب نمی‌آید» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۲).

مثال زیر از اباذر غلامی، این نظر صفوی را تأیید می‌کند:

نه خواب و نه خوراک داری، نه دکتر و دوا داری نه بازنشستگی داری، هَاجور گواها تیئ دیچین... (غلامی، ۱۳۸۲: ۱۰)

نه خواب و نه خوراک داری، نه دکتر و دوا داری / نه بازنشستگی داری، همین حرف‌ها را تو بچین و ادامه بده.

وقتی به ترجمهٔ بیت مذکور توجه می‌کنیم، بی‌درنگ درمی‌یابیم که مصراع اول در ترجمه هیچ تغییری نکرده است. در مصراع دوم هم بخش اول، یعنی «نه بازنشستگی داری»، بی هیچ کاستی در ترجمهٔ فارسی آمده است و این بدان معناست

که کلمات و نحو جملات این بیت، عیناً از زبان فارسی وارد زبان گیلکی شده است. این واژه‌های قرضی، در زبان گیلکی، آسیب به شمار نمی‌آیند؛ چون تقریباً معادل دیگری برای آن‌ها وجود ندارد.

۵-۲. هنجارکاهی سبکی[۱]

میان گونهٔ نوشتاری معیار و گونهٔ گفتاری، ازنظر نحو گفتار، تفاوت روشنی وجود دارد. مطابق تعاریف متعارف، هنجارکاهی سبکی آن است که شاعر از گونهٔ نوشتاری معیار به ساخت نحوی گفتار گریز زند. اما آیا در زبانی مثل زبان گیلکی که زبان معیار همان زبان گفتار است، هنجارکاهی سبکی وجود ندارد؟ در پاسخ به این پرسش، پرسش دیگری مطرح می‌کنیم: تأثیر عملی هنجارکاهی سبکی در شعر چیست؟ پاسخ روشن است. این تأثیر در سه مقوله صورت می‌پذیرد: ۱. تغییر فضا در شعر؛ ۲. تغییر موسیقی شعر؛ ۳. ایجاد صمیمیت در فضای شعر.

اگر این‌گونه باشد و این کارکرد را برای هنجارکاهی سبکی قائل شویم، آنگاه شگردهایی نظیر درآمیختن نحو دو زبان در شعر را می‌توان هنجارکاهی سبکی قلمداد کرد؛ به‌شرطی که باعث آشنایی‌زدایی یا غریبه‌گردانی زبان معیار شود.

شعری از محمدعلی افراشته:

دیروز بوشُم سجله‌ره، می دیل زئی تراف‌تراف تا دوخَاده: «نامت چیه؟» می دیل دکفته به می ناف...
ایوار بیدم کال‌کاله‌ره، بوگوفته: «اِ پسر حسن تو بیست و یک، معطل نوکون، اینجا را یک انگوشت بزن»
(عباسی، ۱۳۷٦: ۳۷)

دیروز برای گرفتن شناسنامه رفتم. از اضطراب دلم تاپ‌تاپ می‌زد / تا پرسید «نامت چیست؟» دلم به نافم گیر کرد... / ناگهان دیدم که به‌صراحت [خطاب به من] گفت: «ای پسر حسن / تو بیست‌ویک‌ساله و مشمولی، بیا و اینجا را انگشت بزن.»

در اینجا شاعر ساخت نحوی نوشتار، ساخت نحوی زبان فارسی و ساخت نحوی گفتار زبان گیلکی را با یکدیگر در آمیخته. البته شاید به‌استناد همین یک بیت نتوان اثبات کرد که این هنجارکاهی چگونه باعث ارتقای شعر شده، ولی با مراجعه به کل شعر، این حقیقت قابل تشخیص است.

بیتی از محمد فارسی:

جه حافظ خوبه «آب اندیشه‌سوز /که گر شیر نوشد شود بیشه‌سوز» (فارسی، ۱۳۷۰: ۳۱)

خوب است که از حافظ بگیریم «آب اندیشه‌سوزی / که اگر شیر بنوشد بیشه را به آتش می‌کشاند».

در این بیت هم هنجارکاهی سبکی به‌صورت ترکیب نحو و واژگان زبان فارسی با گیلکی رهنمون شده است.

همان‌گونه که دیده می‌شود، در هنجارکاهی گویشی یک یا چند واژه، ترکیب یا اصطلاح، از یک گویش ثانوی وارد زبان معیار (گیلکی) می‌شود؛ ولی در هنجارکاهی سبکی، یک یا چند ساخت نحوی از یک زبان ثانوی وارد ساخت نحوی زبان معیار می‌شود.

شعری از علی فتوحی:

۱. negister of deuiation deviation

دانی کی اَ خلق خودا تابع زورید؛ مگه نه؟/ زور کی نبه همدیگره خایید بوخورید؛ مگه نه؟

گوش دارید و چوم دارید اما کر و کورید؛ مگه نه؟ /های بوکونیم، هوی بوکونیم، دور دکفت دست اَمَا

منم منم بوزبوزها، دو شاخ دارم به هوا / منم منم بوزبوزها، دو شاخ دارم به هوا (نوزاد، ۱۳۷۱: ۷۲)

خبر داری که این جماعت تابع ظلم و زورند، مگر نه؟ / زور که نباشد همدیگر را نابود می‌کنند، مگر نه؟ / گوش و چشم دارند ولی کر و کورند، مگر نه؟ / های‌وهو کنیم که دیگر امور به دست ما افتاد. / منم منم بُزبُزها، دو شاخ دارم در هوا / منم منم بُزبُزها، دو شاخ دارم در هوا.

صفوی معتقد است که «این‌گونه قاعده‌کاهی به‌دلیل وابستگی‌اش به نثر ادبی، در پیوستار میان «شعر منثور» تا «نثر شاعرانه» کاربرد یافته است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۲). در هر صورت، هنجارکاهی سبکی را نمی‌توان به‌مثابهٔ نوعی تشخص سبکی برای شاعر حساب کرد و توقع داشت که در همهٔ اشعار او به‌صورت یک امضا قابل دریافت باشد؛ بلکه باید آن را به‌مثابهٔ تمهیدی برای غریبه‌گردانی متن دانست که شاعر بنا به‌ضرورت از آن استفاده می‌کند.

ابیاتی از منظومهٔ «گاب / گاو» شیون فومنی:

ئیوار ئیتا داد بزه «این گاب کیه؟» همه بوگفتید اَنه سیم قاطیه

بوگفتمه: «گاب از شوما بختره هیزار جوری ناز مرا می‌بره

خیال کُنی نان مرا می‌دخی نیشتی بوجُر، شیمری مره داد زنی»

کم جه ئوشان نبُم ولی وا باموم می فارسی‌ام خب نبو کوتا باموم (منظومهٔ گاب / منبع صوتی)

ناگهان فریادی برآورد که «این گاو کیست؟» / همه گفتند که این دیوانه است / جواب دادم: «گاو از شما بهتر است / هزار جور ناز مرا می‌کشد / تو خیال می‌کنی که روزیِ من دست توست / در صدر مجلس نشسته‌ای و مانند شمر سرم داد می‌کشی» / از آن‌ها کمتر نبودم؛ ولی رها کردم / چون فارسی حرف‌زدنم خوب نبود کوتاه آمدم.

این ابیات را شاید بتوان نمونهٔ درستی از هنجارکاهی سبکی به‌شمار آورد. شیون فومنی با درهم‌آمیختن زیرکانهٔ نحو و واژگان گیلکی و فارسی، به‌شایستگی توانسته به آشنایی‌زدایی مطلوبی برای رساندن مخاطب به جایگاهی که راوی منظومه در آن قرار گرفته است، دست یابد.

٦-۲- هنجارکاهی نحوی[۲]

عبارت است از کاربرد مجموعهٔ قواعدی که جملهٔ نادرست را در زبان خودکار به‌لحاظ نحوی به جمله‌ای درست مبدل می‌سازد، ولی در زبان برجسته به‌مثابهٔ شگردی در آفرینش شعر پذیرفته می‌شود؛ مثل عدم رعایت تطابق میان فاعل و فعل یا کاربرد فعل متعدی به‌جای فعل لازم.

بیتی از حسین‌علی صادقی‌سرشت:

فیرشتُنه سلام‌صلوات همره پورَابُوُی آسمونه عطر شب‌بو (صادقی‌سرشت، ۱۳۸۹: ٨٦)

با سلام و صلوات فرشته‌ها / آسمان از عطر شب‌بو پر می‌شد.

۲ . grammatical deviation

در این بیت هم ترکیب «سلام و صلوات» به‌صورت «سلام‌صلوات» درآمده است. این ترکیب اخیر در زبان خودکار هم معمول است. یک دوبیتی از علی‌رضا بشردوست:

زمستانِ گُدوک رایَا دبسته　　گُدوک گورگه مَانستن چوم بوبُسته

دو چومَا خون واره، فَاندره رَایَا　　نوکونه بوی میرزا بیشتاوسته (عباسی، ۱۳۸۲: ۲۱٦)

زمستان گُدوک (محل قتل میرزاکوچک) راه‌ها را بسته است / گُدوک، مانند چشم گرگ شده است.

دو چشمش خون می‌بارد، به راه می‌نگرد / نکند که بوی میرزا را شنیده است.

در مصراع دوم و سوم این دوبیتی، هنجارکاهی نحوی اتفاق افتاده است. در مصراع دوم ترکیب «گورگه چومه مانستن / به چشم گرگ شبیه‌بودن» به ترکیب «گورگه مَانستن چوم / شبیه گرگ‌شدن چشم» و در مصراع سوم برای فاعل جمع «دو چومَا / چشم‌ها»، فعل مفرد «وَاره / می‌بارد» آمده است.

شعری از مسلم رمضانی گوائی:

زمین تی سبز، چرِ لاله تی سورخه؟　　تی گب سبزِ، چرِ ناله تی سورخه؟

تی سرتا پا چی سبزِ عین گیلان!　　چرِ آخر گُله‌چاله تی سورخه؟ (رمضانی، ۱۳۹۱: ۱۲۳)

خاک تو سبز است، چرا لاله‌ات سرخ است؟ / کلامت سبز است، چرا ناله‌ات سرخ است؟

تمام وجودت سبز است مثل گیلان! / چرا گلوی تو سرخ است؟

نحو صحیح ترکیب «زمین تی سبزِ» در گیلکی به‌صورت «تی زمین سبزِ» است؛ چنان‌که در مصراع دوم بیت اول رعایت شده است: «تی گب سبزِ / کلامت سبز است.» اما در مصراع اول بنا به هنجارکاهی نحوی، شاعر به این آشنایی‌زدایی روی آورده است.

۷-۲- هنجارکاهی نوشتاری[۳]

خارج‌شدن از قوانین حاکم بر نوشتار زبان خودکار به هنجارکاهی نوشتاری منجر می‌شود. در این هنجارکاهی، «شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در گفتار پدید نمی‌آورد؛ ولی مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واحد زبانی می‌افزاید» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۳). این روش برای بسیاری از مردم هنوز نامأنوس است و کاربرد گسترده‌ای در شعر ندارد. شکلی از این هنجارکاهی به نام «شعر تجسمی»، در چند دههٔ اخیر مورد توجه شاعران ایرانی قرار گرفته است که در آن به‌جای فرم‌های هندسی متداول، «شاعر هر شعر را با طرح دلبخواه خود که معمولاً تجسم عینی درون‌مایهٔ شعر است، ارائه می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۶).

درست‌خواندن شعر، انتقال احساس و اندیشه، دیداری‌کردن شعر، نشان‌دادن فاصله‌های زمانی و مکانی و برجسته‌سازی تصاویر، از بهترین کارکردهای این نوع هنجارگریزی است (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۳تا۹۴). از این نوع هنجارکاهی در دامنهٔ آثار مورد استفاده در این تحقیق، هیچ نمونه‌ای به‌دست نیامد.

۳ . philological deviation

۸-۲- هنجارکاهی معنایی[۴]

گریز از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار به این نوع هنجارکاهی ختم می‌شود. به‌عبارت روشن‌تر، در این نوع هنجارکاهی، شاعر خود را مقید به قواعد معنایی حاکم بر زبان خودکار نمی‌داند و دست به «انتخاب» در محور جانشینی می‌زند. به‌عقیدهٔ لیچ، آشنایی‌زدایی بیشتر در حوزهٔ معنا اتفاق می‌افتد. معنا معمولاً از پیوند نشانه‌ها در نظام زبان حاصل می‌شود. همین نشانه‌ها و دلالت آن‌ها بر مفاهیم ذهنی شاعر است که محتوای اشعار و تصاویر تراویده از اندیشهٔ شاعر را قابل دریافت می‌کند.

از دیدگاه فرمالیست‌ها، معنا و معنااندیشی تنها دغدغهٔ شاعر در سرودن شعر به‌شمار نمی‌آید؛ بلکه در نظام شعر، معنا نیز یکی از اجزایی است که در کل شعر و دربارهٔ سایر اجزا بررسی می‌شود (مدرسی، ۱۳۸۴: ۲۱۳). متداول‌ترین گونه‌های هنجارکاهی معنایی در میان صناعات مربوط به فن بیان، «استعاره» و «تشبیه» است که تأملات نظری در این قلمرو، خود پژوهش مستقلی را می‌طلبد؛ اما از میان صناعات ادبی که دراثر آشنایی‌زدایی از طریق هنجارکاهی معنایی حاصل می‌شوند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱-۸-۲. حس‌آمیزی

چیرئن / چورنده / بال زنن / تی بوُ / توکَا گیفته... (پورهادی، ۱۳۸۵: ۷۷)

پرنده‌ها / خیس / بال می‌زنند / بوی تو را / در منقار دارند... .

در عبارت «تی بوُ / توکَا گیفته / بوی تو را / در منقار» آمیخته‌شدن دو یا چند حس، هنجارکاهی است که با ایجاد موسیقی معنوی، تأثیر سخن را چندبرابر کرده است. در نمونهٔ زیر:

دورجابو هوا / تنگِ پوردِ سر / پرده تانودا / لب، چوما واکود / می‌زبان مئن / خوش بکاشته‌یم (آریاپاد، ۱۳۸٦: ۷٤)

هوای زبر / بر سر پل تنگ / پرده نینداخت / لب، چشم را باز کرد / در میان زبانم / خوش کاشته شده‌ام.

در ترکیب «لب، چوما واکود / لب، چشم را باز کرد»، هرچند که لب مجاز از بیان و زبان است، شاعر با به‌کارگیری استعارهٔ مکنیه و انسان‌پنداری، به‌گونه‌ای پوشیده، دو حس بینایی و شنوایی را در هم آمیخته است.

۲-۸-۲. پارادوکس یا تصاویر متناقض‌نما[۵]

اول تی صدا / بو / بی تو / آب صدا / پتَا بو (پورهادی، ۱۳۸۵: ۱۸)

اول صدای تو / بود / بی تو / صدای آب / لال بود.

در عبارت «صدای آب / لال بود» پارادوکس وجود دارد.

وختی / تی خاموشِ گاره‌سری یا / سرادَی / ونگ به گولی / ابچی / چنگ تاوده / رایَا... (همان: ۷۰)

وقتی / لالایی خاموشت را / سر می‌دهی / با بغضی در گلو / چیزی / چنگ می‌اندازد / به راه... .

۴ . Semantic deviation

۵ . paradoxical images

حضور پارادوکس در میان عناصر ترکیب و جمله «خاموشِ گاره‌سری»، ازلحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند؛ اما تصویری است که شاعر سعی دارد به‌کمک آن مفهوم مرگ را در کنار شگرد ادبی انسان‌پنداری، به ذهن خواننده متبادر سازد.

۳-۸-۲. صدامعنایی

توماس الیوت می‌گوید: «شاعر باید با اصواتی که در محیط خود شنیده است، آهنگ (ملودی) و هماهنگی (هارمونی) اشعارش را ایجاد کند» (اسکات، ۱۳۷۸: ۸۴). اصوات محیطی نظیر صدای بوق، صدای انفجار بمب، صدای بارش باران و...، هریک دارای قرینه‌هایی در زبان گفتار هستند. به‌عنوان مثال، در زبان گیلکی برای صدای مرغ کُرچ اسم صوت «کُرپه‌کُرپه» و برای آواز مرغ قبل از تخم‌گذاری، اسم صوت «گره‌گره»، برای نغمهٔ بلبل اسم صوت «چاپ‌چاپ»، برای صدای شعلهٔ چراغ رو به خاموشی اسم صوت «پرته‌پرته» و برای صدای جوشش آب، اسم صوت «پلغ‌پلغ» به کار می‌رود (بخش‌زاد محمودی، ۱۳۸۵: ۱۴۳تا۱۴۶). استفاده از این قرینه‌ها در شعر، خودبه‌خود منجر به ایجاد آهنگ و موسیقی خاصی در کلام می‌شود. شعری از اباذر غلامی:

دهقان دسَا دوسته ارباب اون کارگرِ دیل زنه تاپ‌تاپ

شب فایقَ واس، نامو دِ آفتاب بازم تو بزن بلبلی چاپ‌چاپ

ارباب، دست‌های دهقان را بسته است / دل آن کارگر از ترس می‌تپد (تاپ‌تاپ).

شب غلبه کرد و آفتاب ندمید / باز تو از سرخوشی چهچه بلبلی می‌زنی.

دیل زنه تاپ‌تاپ؛ تاپ‌تاپ اسم صوتی است که هم‌قافیه‌بودن آن با «چاپ‌چاپ»، ضمن‌اینکه فضای زور و استبداد به تصویر کشیده‌شده در شعر را با صدای بلند بازگو می‌کند که شمیسا از این مبحث با عنوان «صدامعنایی» یاد می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۹)، منظور از آن نمایش صدا به‌وسیلهٔ انتخاب کلمات مناسب است. این کلمات باید مستمع را به منبع صوت دلالت کند. در نمونهٔ زیر:

می دیل کی هَی زئن دوبو تراف‌تراف / بورسُفته بی‌خیر و دکفته می ناف (بارور، ۱۳۸۹: ٤١)

دلم که با صدای «تراف‌تراف» می‌تپید / ناگهان پاره شد و در نافم پیچید.

بیتی از محمدعلی افراشته:

دیروز بوشوم سجلدره، می دیل زئی تراف‌تراف / تا دوخاده نامت چیه؟ می دیل دکفته به می ناف (عباسی، ۱۳۷٦: ۳۷)

دیروز برای گرفتن شناسنامه رفته بودم، دلم «تراف‌تراف» می‌تپید / تا صدایم زد و پرسید «اسمت چیست؟»، دلم از ترس به نافم گیر کرد.

تمسک به چنین شگردی اگرچه چندان معمول نیست، ولی به‌نظر می‌رسد به‌کارگیری این شیوه به‌عنوان عامل ایجاد موسیقی در شعر، تا حدودی که باعث مخدوش‌شدن ادبیت زبان نشود، می‌تواند مؤثر واقع شود.

بیتی از شیون فومنی:

پرتاپرت شعله‌مانستان بوکونی نفته واسی عینهو دودی اوتاقانه چراغ‌سو بیمیری (عباسی، ۱۳۷٦: ۳۷)

مانند شعله از بی‌نفتی «پت‌پت» کنی / مانند چراغ کم‌نور اتاق‌های دودی بمیری.

در این بیت، اسم صوت «پرتاپرت / پت‌پت» در هم‌نشینی با همخوان بی‌واک و انسدادی «ت» که القاکنندهٔ رقت و ضعف است، توانسته بار موسیقایی بیت را افزایش دهد.

٤-٨-٢. تلمیح

نَاخبر ایشپیتیکا سر بزه بازا بیگیره عینهو ابرهه کی خواسته حجازا بیگیره (محمدپور، ١٣٨٦: ١٦٤)

ناگهان به سرش زد که باز را شکار کند / مثل ابرهه که قصد کرد حجاز را تصرف کند.

قرارگرفتن ماجرای شکارشدن باز توسط سمور آبی، در مقابل داستان لشکرکشی ابرهه به حجاز برای تخریب و نابودی کعبه؛ شکست سمور آبی (نماد انسان ناتوان) همانی است که شمیسا آن را تلمیح یا «اشاره به داستانی در کلام» می‌داند «که با دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب همراه است که اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستانی می‌کند، ثانیاً بین اجزای داستان تناسب به وجود می‌آورد» (شمیسا، ١٣٨٧: ١١٢).

جنگل چی بگم؟ کرب‌وبلا بو... نه، دروغه شام و تی سر و تشت طلا بو؟... نه، دروغه (محمدپور، ١٣٨٥: ٤٨)

جنگل را به چه تشبیه کنم؟ کربلا بود... نه، دروغ است / شام و سر تو و تشت طلا بود؟... نه، دروغ است.

در این بیت، شاعر با تلمیح و تشبیه قیام میرزاکوچک‌خان به قیام حضرت سیدالشهدا(ع)، نه‌تنها عظمت قیام میرزاکوچک‌خان را بیان می‌کند، بلکه آن را جاودانه هم ساخته است.

٥-٨-٢. تناسب‌گریزی

خیلی زماته کلمَانِ سر، عرقچیناشُ / عکسَانه سر، شیطانِ کولا... (آریاپاد، ١٣٨٦: ١٢٨)

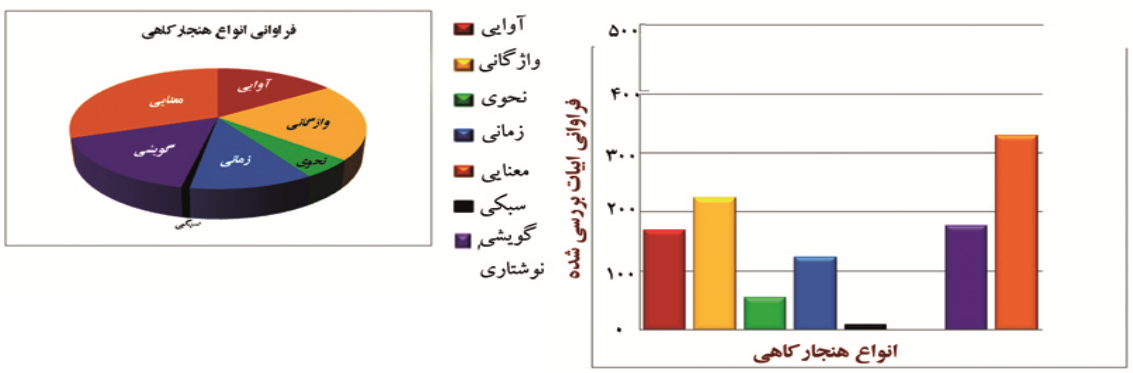
دیربازی است که بر سر کلمات، عرقچین گذاشته‌اند / و روی عکس‌ها، کلاه شیطان.

عدم ارتباط معنایی منطقی بین «گذاشتن عرقچین بر سر کلمات و کلاه شیطان بر عکس‌ها» به‌گونه‌ای است که بر روی محور هم‌نشینی، هیچ‌گونه هم‌نشینی بین آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ درنتیجه خواننده غافلگیر شده، از عهدهٔ پیش‌بینی بر نمی‌آید. در نمونهٔ زیر:

نَا / نگم / تاریکی تک بره / پنجره‌یَا / نه. / ای پره‌پره / تی نیگایَا / گم. / کی صُبِ پنجریه (پورهادی، ١٣٨٥: ٥٤)

نه / نمی‌گویم / تاریکی رخنه می‌کند / به پنجره / نه. / دامنی از نگاه تو را می‌گویم / که پنجرهٔ صبح است.

امکان هم‌نشینی واژهٔ «دامنی» با واژهٔ «از نگاه تو» بر روی محور هم‌نشینی، به‌هیچ‌روی وجود ندارد؛ این تناسب‌گریزی است که به‌وسیلهٔ آن دست به تصویر زده است.



۳- نتیجه‌گیری

از میان بسندگی‌های مبتنی بر هنجارکاهی‌های هشت‌گانهٔ لیچ، هنجارکاهی نوشتاری در شعر گیلکی به‌طور عام وجود ندارد. ازآنجاکه شعر گیلکی، شعر آوانگارد نیست و هنجارکاهی نوشتاری نتیجهٔ نوعی آوانگاردیسم در شعر است، ازاین‌رو بیشترین بسامد، مربوط به هنجارکاهی‌های آوایی و واژگانی و معنایی است که در اشعار انتخابی شعر گیلکی رخ داده است. هنجارکاهی آوایی بیشتر از نوع «حذف» و «تشدید» است که جنبهٔ موسیقایی شعر را بیشتر کرده است. هنجارکاهی واژگانی نیز عمدتاً از نوع «ساخت واژگان و ترکیبات نو» و برخی برگرفته از آیات قرآنی بودند که از یک سو تأثیر بسیاری در بسط و گسترش گویش گیلکی داشتند، اما از سوی دیگر زمینه‌های گرته‌برداری بسیاری را در این گویش فراهم آوردند؛ و اما هنجارکاهی معنایی، با بهره‌مندی از ابزارهای شعر و هنر شاعری ازجمله موسیقی، صنایع ادبی و زبان، فضای ادبی خاصی را در القای معنا و مفهوم ایجاد کرده است.

فهرست منابع

۱. آریاپاد، محسن. (۱۳۸۷). *اویتا من*. رشت: فرهنگ ایلیا.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

۳. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

۴. انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادب فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵. بارور، محمدتقی. (۱۳۸۹). *بالون صارا*. رشت: حرف نو.

۶. بخش‌زاد محمودی، جعفر. (۱۳۸۵). *دستور زبان گیلکی*. رشت: گیلکان.

۷. بهمنی‌مطلق، یدالله؛ سیوندی، مریم. (۱۳۹۴). نگاهی به هنجارگریزی به اشعار نیما. دوفصلنامهٔ *علوم ادبی* قم. دورهٔ ۵. ش۷. بهار و تابستان. ص۱۰۱ـ۱۲۴.

۸. پوراحمد جکتاجی، محمدتقی. (۱۳۸۵). *برازه*. رشت: گیلکان.

۹. پورهادی، مسعود. (۱۳۸۵). *باد بامو دُرشین باورد*. رشت: فرهنگ ایلیا.

۱۰. پورهادی، مسعود. (۱۳۸۸). *رَم بوکوده اسبانِ پاصدا کی بال دَاشتیدی*. رشت: فرهنگ ایلیا.

۱۱. پهلوان‌نژاد محمدرضا؛ ظاهری بیرگانی، نسرین. (۱۳۹۰). هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی برمبنای الگوی لیچ. نشریهٔ *زبان‌شناسی تطبیقی*. دورهٔ ۱. ش۲. پاییز و زمستان ۱۳۹۰. ص۱۱۳ـ۱۲۸.

۱۲. پیله‌ور، مهرداد. (۱۳۸۲). *پنجران پا خسته بُو*. رشت: فرهنگ ایلیا.

۱۳. حقوقی، محمد. (۱۳۷۱). *شعر و شاعران*. تهران: نگاه.

۱۴. خواجه‌میری، حجت. (۱۳۸۶). *وَل بیگفته رادوار*. به‌کوشش محمد پرحلم. رشت: فرهنگ ایلیا.

۱۵. رمضانی گوائی، مسلم. (۱۳۹۱). *یه کولبار نگوته گب*. رشت: حرف نو.

۱۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. چ۳. تهران: آگاه.

۱۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. چ۳. تهران: میترا.

۱۸. صادقی‌سرشت، حسین‌علی. (۱۳۸۹). *سورخه گول نَاجه*. رشت: حرف نو.

۱۹. صفوی، کوروش. (۱۳۶۰). *درآمدی بر زبان‌شناسی*. ج۱. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۰. ـــــــــــ (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱و۲. تهران: سورهٔ مهر.

۲۱. عباسی، هوشنگ. (۱۳۷۶). *شاعران گیلک و شعر گیلکی*. ج۱. رشت: گیلکان.

۲۲. ـــــــــــ (۱۳۸۲). *شاعران گیلک و شعر گیلکی*. ج۲. رشت: گیلکان.

۲۳. عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۷۸). *سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار دکتر شفیعی کدکنی*. تهران: روزگار.

۲۴. عسکرزاده، بهروز. (۱۳۸۶). *بیجه‌باد*. رشت: فرهنگ ایلیا.

۲۵. علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار و زبان شعر امروز*. ج۱. تهران: فردوس.

۲۶. غلامی، اباذر. (۱۳۸۲). *سل کول توسه‌دار*. رشت: گیلکان.

۲۷. فالر، راجرز. (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.

۲۸. فرض‌پور ماچیانی، مصطفی. (۱۳۹۰). *گیلان‌مهر: مقالات گیلان‌شناسی*. رشت: فرهنگ ایلیا.

۲۹. محمدپور، اسماعیل. (۱۳۸۵). *آسمونه گورشابو سینه*. حرف نو: رشت.

۳۰. ـــــــــــ (۱۳۸۶). *ئی باغه سورخه گولان*. رشت: کتیبه گیل.

۳۱. مدرسی، فاطمه؛ احمدوند، حسن. (۱۳۸۴). زبان و ادب پارسی. *مجلهٔ علمی‌پژوهشی دانشگاه علامه‌طباطبایی*. ش۱۳.

۳۲. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: نشر مهناز.

۳۳. نوزاد، فریدون. (۱۳۷۲). *چهل‌تیکه*. رشت: جاوید.