

فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال نهم شماره ۳۲، پاییز ۱۳۹۶ (صص ۷۸-۵۱)

بررسی و تحلیل گونه های هنجارگریزی در غزل های امیرحسین سجزی دهلوی

۱- عباسعلی آهنگر ۲- محمود عباسی ۳- مهدی رجب زاده

چکیده

نقش ادبی یکی از مهم ترین نقش های زبان است. جهت گیری پیام در نقش ادبی بر خود پیام متمرکز می شود و باعث برجستگی آن بر زبان هنجار می گردد. طبق الگوی لیچ (۱۹۶۹)، انحراف یا هنجارگریزی از زبان هنجار در هشت گونه شامل هنجارگریزی واژگانی، دستوری، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی صورت می گیرد. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی در چارچوب مکتب ساخت گرایی و بر مبنای الگوی هنجارگریزی لیچ به بررسی انواع هنجارگریزی-های به کار رفته در شعر امیرحسین سجزی پرداخته است. یافته های پژوهش نشان می دهد که هنجارگریزی معنایی مهم ترین و پربسامدترین شیوه ای است که شاعر در جهت برجسته سازی زبان خود و بیان مفاهیم عمیق عرفانی از آن بهره جسته است. پس از آن هنجارگریزی های آوایی و دستوری که به منظور حفظ جلوه های موسیقایی شعر به کار رفته اند، قرار دارند. همچنین، کاربرد هنجارگریزی گویشی و استفاده اندک از هنجارگریزی سبکی به ترتیب نشان دهنده وابستگی شاعر به پیوندهای بومی خود و در عین حال پابندی وی به سبک رسمی گفتار می باشد.

کلیدواژه ها: هنجارگریزی، برجسته سازی، لیچ، امیرحسین سجزی دهلوی.

-
- 1-دانشیار زبانشناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان(نویسنده مسئول) Email: ahangar@english.usb.ac.ir
2- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email: abbasi@lihu.usb.ac.ir
3- دانشجوی دکتری زبانشناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email: rajabzadehmehdi@yahoo.com
تاریخ دریافت: 95/1/18 تاریخ پذیرش: 95/9/12

۱- مقدمه

سجری از مشاهیر و نویسندگان مشهور قرن ششم و هفتم هجری قمری است. وی شاعری سیستانی‌الاصل است که پدر و مادرش مقارن با حمله مغول به ایران، به هندوستان مهاجرت کرده، در شهر بدایون سکونت می‌گزینند. این شاعر بلند آوازه در آن جا به دنیا آمد. وی هم عصر امیر خسرو دهلوی و ضیاءالدین برنی مورخ آن روزگار و نویسنده "تاریخ فیروزشاهی" است و نقش مهمی در توسعه زبان فارسی در شبه قاره هند داشته است. سجری از مریدان مولانا نظام الدین اولیا به حساب می‌آید. درباره تاریخ ولادتش در هیچ کتابی سخن به میان نیامده ولی شاه نوازخان نویسنده "تذکره بهارستان" تاریخ فوت وی را (۷۳۷ هجری) ذکر کرده است. (کمار، ۱۳۸۹: ۱۱۰).

سجری آثار فراوانی از خود بر جای گذاشته که معروف‌ترین آنها مثنوی معروف "عشق‌نامه"، کتاب "فوائدالنفواد" و رساله‌های "انیس الارواح" و "مخ‌المعانی" و "دیوان اشعار" است که همگی در زمره گنجینه‌های غنی عرفانی به شمار می‌روند. این پژوهش بر آن است تا به بررسی گونه‌های مختلف هنجارگریزی در دیوان غزلیات سجری بپردازد.

به باور یاکوبسن (۱۹۶۰: ۷۱)، "شعرشناسی مهم‌ترین جایگاه را در بررسی‌های ادبی دارد، زیرا موضوع اصلی آن وجه افتراق هنر کلامی از سایر هنرها و سایر گونه‌های رفتار کلامی است." از دیدگاه صورت‌گرایان "اثر ادبی وسیله‌ای برای بیان عقاید، انعکاسی از واقعیت‌های اجتماعی و یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نبود، بلکه واقعیتی مادی بود که کارکرد آن همچون عملکرد یک ماشین قابل تحلیل است" (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۵).

یاکوبسن نقش‌های مختلفی برای زبان قائل است. از نگاه او، "در نقش ادبی زبان جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام می‌باشد. در این شرایط پیام فی نفسه کانون توجه قرار می‌گیرد. نقش ادبی در اصل همان نقشی است که مارتینه آن را نقش زیبایی‌آفرینی می‌نامد" (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۷ و قومی، ۱۳۸۳: ۸۲). بعلاوه، "تاکید بر خود پیام، جنبه‌های شاعرانه و زیبایی‌آفرینی زبان را برجسته و متمایز می‌کند" (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۳۵).

در واقع، "اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های زبان‌شناسان ساخت‌گرای روسی (که اصطلاحاً صورت‌گرایان نامیده می‌شوند) از قبیل شک洛夫سکی (Shklovsky) و صورت‌گرایان چک به ویژه موکارفسکی (Mukarovsky) و هاورانک (Havranek) دارد" (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۸).

از دیدگاه آنان دو فرایند زبانی خودکاری و برجسته سازی از یکدیگر قابل تمایز اند (همان: ۳۹ و علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۲). در این ارتباط، "هاورانک معتقد است که خودکاری زبان در اصل یعنی بکارگیری عناصر زبان با هدف بیان موضوع و محتوا، بدون آن که شیوه بیان در آن جلب توجه کند، ولی فرایند برجسته سازی زبان یعنی بکارگیری عناصر زبانی به طوری که شیوه بیان مورد توجه قرار گیرد و غیر معمول و غیر متعارف باشد" (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۲). بطور کلی، تکیه منتقدان صورت گرا بر دو اصل است:

۱- تغییر شکل در زبان عادی

۲- صناعات ادبی که باعث آشنایی زدایی می شوند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۵).

یک قاعده بسیار عام ارتباط هنرمندانه (artistic) این است که کار هنری به نحوی انحراف از آن دسته هنجارهای مورد انتظار اعضای جامعه است. به عنوان یک اصل کلی، هرکس که بخواهد اهمیت و ارزش یک کار هنری را ارزیابی کند باید تمرکزش را بجای آن که بر الگوهای خودکار بگذارد، بر عناصری بگذارد که باعث ایجاد علاقه و شگفتی می شوند (Leech, 1969: 56-57). بعلاوه، طرفداران مکتب صورت گرایی روسی بدون توجه به مسائل فرا متنی، به بررسی و نقد ادبی از دیدگاه زبان شناختی پرداخته و در بررسی و تفحص آثار ادبی، به صورت اهمیت داده و نقش ادبی را کاربرد ویژه ای از زبان می دانستند. آنها همچنین معتقد بودند که انحراف از زبان معیار علاوه بر جان تازه بخشیدن به کلام، مفهوم جدیدی را به ذهن متبادر می سازد (صالح، ۱۳۸۹: ۴۴).

همچنین، آشنایی زدایی یکی از مهم ترین نکاتی است که صورت گرایان درباره شکل بیان ادبی مطرح کرده اند (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۷). به عقیده آنان، "بسیاری از مسائل زیبایی شناسی امروزه برای ما به سبب کثرت استعمال عادی شده و لذا تأثیر خود را از دست داده اند، اما با آشنایی زدایی (غریب سازی) می توان دوباره از آنها استفاده کرد". شک洛夫سکی در این باب می گوید: "کسانی که در کنار دریا زندگی می کنند صدای دریا را نمی شنوند، حال آن که برای تازه واردان مشخص است. هنر عادت هایمان را تغییر می دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می کند. میان ما و تمام چیزهایی که به آنها خو گرفته ایم مثلاً کار، لباس پوشیدن، تزئین خانه و ... فاصله می اندازد. اشیاء را چنان که "برای خود وجود دارند" به ما می نمایاند" (احمدی، ۱۳۷۰، ۴۷). به عبارت دیگر، صورت-گرایان روسی زبان ادبی را عدول از زبان معیار (deviation from the norm) و زمینه ساز ایجاد سبک می دانستند. آنان براین باور بودند که "این عدول قابل بررسی و سنجش است". این نکته

اساس بحث‌های سبک‌شناسی امروزی را تشکیل می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۳). "موکاروفسکی (۱۹۳۵) در مقاله "زبان معیار و زبان شعر" (Standard language and poetic language) برجسته‌سازی را انحراف از مولفه‌های زبان هنجار می‌داند و معتقد است زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است" (نقل شده در صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۹). "گاهی زبان شعری از حالت عادی کاربرد عدول می‌کند و در سطح واژگان و جملات انحرافات مشاهده می‌شود که از این پدیده تحت عنوان هنجارگریزی زبانی یاد می‌شود" (علی‌پور، ۱۳۸۶: ۴۶) اما «چگونه انحرافی را می‌توان هنجارگریزی تلقی کرد؟» زبان‌شناسانی بودند که سعی کردند قواعد هنجار زبان را باز شناسند و الگویی برای زبان هنجار به دست دهند. تورن (Thorne, 1970) و اوهمن (Ohmann, 1969) سعی بر آن داشتند تا هنجارهای دستوری را از طریق نظریه گشتاری-زایشی مورد بررسی قرار دهند. به اعتقاد آنان، جملات ژرف‌ساختی به کمک مجموعه‌ای از "گشتارهای سبکی" به جمله‌ای روساختی تبدیل می‌شود. اما دیدگاه آنان پس از چندی مورد تردید روش‌شناختی قرار گرفت، زیرا برای عملکرد این گشتارها هیچ محدودیتی وجود نداشت و جدا از آن تعداد این گشتارها نیز قابل تحدید نبود (نقل شده در صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۴۱). همچنین، زبان‌شناس انگلیسی لیچ (Leech, 1969) در کتاب "رویکردی زبان‌شناختی به شعر انگلیسی" (A Linguistic Guide to English Poetry) محدودیت‌هایی را برای هنجارگریزی قائل می‌شود و آن را تا جایی مجاز می‌داند که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (همان: ۴۷). شفییعی کدکنی نیز با ذکر مثالی مجاز بودن هنجارگریزی را مشروط به رعایت اصل رسانگی می‌داند،

(۱) الف- یک لحظه چشم‌های تو را خواهم دید.

ب- یک شادی چشم‌های تو را خواهم نوشید.

وی جمله (۱-ب) را فاقد رسانگی می‌داند و معتقد است به همین دلیل سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده می‌شود (شفییعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۲).

لیچ (۱۹۶۹) به معرفی الگوی جامعی برای بررسی گونه‌های مختلف هنجارگریزی پرداخته است. طبق این الگو انحراف یا هنجارگریزی از زبان هنجار در هشت گونه شامل هنجارگریزی دستوری (Grammatical deviation)، واژگانی (Lexical deviation)، آوایی (Phonological deviation)، زمانی (Deviation of historical period)، سبکی (Deviation of register)،

گویی (Dialectal deviation)، معنایی (Semantic deviation) و نوشتاری (Graphological deviation) صورت می گیرد.

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

بهره گیری از هنجارگریزی در ایجاد زیبایی و تازگی در کلام و شکل گیری زبان ادبی و نیز نقش تاثیر گذار سجزی دهلوی در گسترش شعر فارسی در شبه قاره هند از اهمیت ویژه ای برخوردار است. با توجه به چنین امری، پرسش های اساسی زیر مطرح می گردند:

۱- شاعر چه نوع هنجارگریزی هایی را در ایجاد زبان ادبی و زیبایی بخشی به کلام خود به خدمت گرفته است؟

۲- بسامد بکارگیری هر یک از انواع هنجارگریزی چه تاثیری بر شکل گیری نوع مفاهیم مطرح شده در شعر شاعر داشته است؟

۳- چه رابطه ای را می توان می توان میان نوع و بسامد بکارگیری هر یک از انواع هنجارگریزی به کار گرفته شده و شرایط اجتماعی شاعر متصور بود؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

به منظور شناخت و معرفی هر چه بهتر زیبایی های شعر نجم الدین امیرحسین علا سجزی دهلوی به عنوان بخشی مهم از میراث غنی ادب فارسی، تحلیل و بررسی عوامل شکل گیری کلام ادبی او و بررسی تاثیر پذیری وی از پیوند های ملی و قومی وی ضروری به نظر می رسد.

۱-۳- روش تحقیق

تحقیق حاضر مبتنی بر روش توصیفی تحلیلی می باشد. این پژوهش در چارچوب ساخت گرایی و بر اساس الگوی طبقه بندی لیچ انجام می گیرد. مبانی نظری پژوهش با استفاده از مطالعات انجام گرفته در حوزه های سبک شناسی و هنجارگریزی از قبیل لیچ، صفوی، احمدی، علوی مقدم و شمیسا شکل می گیرد و سرانجام گونه های هنجارگریزی بکار گرفته شده در پیکره زبانی مشخص می گردد، بسامد آنها مورد بررسی آماری قرار می گیرد و ارتباط آنها با بافت اجتماعی، فرهنگی و تاریخی زندگی شاعر مشخص می گردد.

پیشینه مطالعات انجام گرفته در زمینه هنجارگریزی در ایران

مطالعات فراوانی در زمینه هنجارگریزی در ایران صورت گرفته است که در زیر به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

شفیعی کدکنی (۱۳۷۰) برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی طبقه‌بندی می‌کند. گروه موسیقایی شامل مجموعه عواملی است که به اعتبار آهنگ و توازن بخشیدن زبان ادبی را از زبان روزمره متفاوت می‌کند و گروه زبانی عواملی را شامل می‌شود که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیات موسیقایی آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا "رستاخیز واژه‌ها" شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰-۷). طبقه‌بندی گروه اول در حقیقت همان چیزی است که لیچ در مقوله‌ای کلی با عنوان "توازن" معرفی کرد شامل صناعتی مانند وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی آوایی و،، و گروه دوم شامل صناعتی مثل استعاره، مجاز، کنایه، ایجاز و جز آن می‌باشد (احمدی، ۱۳۸۵: ۸-۷ و صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۴۷). سیدی (۱۳۸۰) به بررسی هنجارگریزی (و به تعبیر وی فراهنجاری) در قرآن پرداخته است. وی معتقد است در قرآن که تکیه اصلی آن بر معناست، هنجارگریزی معنایی فراوان صورت گرفته است. همچنین، هنجارگریزی گویشی در راستای وحدت‌بخشی به قبایل عربی در جای جای قرآن مورد استفاده قرار گرفته است. طبق بررسی سیدی، تنها گونه هنجارگریزی که در قرآن استفاده نشده، هنجارگریزی نوشتاری است و در تمام گونه‌های هنجارگریزی در قرآن ایجاد نقش موردنظر بوده است. محسنی و صراحتی جویباری (۱۳۸۹) به بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو و مقایسه مقولات موجود فوق با اشعار عنصری و فرخی پرداخته اند. به عقیده آنان، کثرت هنجارگریزی آوایی و واژگانی باعث تمایز سبکی ناصرخسرو از دیگر شاعران سنتی شده است. نوروزی (۱۳۸۹) در بررسی انواع هنجارگریزی در شعر نظامی، بیش‌ترین میزان استفاده وی از هنجارگریزی را از نوع معنایی به ویژه استفاده از تشبیه، استعاره و کنایه تشخیص داده و آن را نشان‌دهنده تحول عظیم سبک فکری و نوشتاری نظامی در مقایسه با سبک خراسانی دانسته است. همچنین، وی با مقایسه میزان وقوع انواع هنجارگریزی در دوره‌های مختلف شعر او نتیجه‌گیری کرده است که وی در ادوار نخست شعری خود (در مخزن الاسرار) که سرآغاز شاعری اوست، هنوز نتوانسته از تاثیر شاعران قبل از خود خارج شود و اسیر هنجار عادی زبان است. صفوی (۱۳۹۰) در جلد نخست کتاب خود برجسته‌سازی را شامل دو گونه قاعده‌افزایی و هنجارگریزی معرفی می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۴۷)، اما در جلد دوم این کتاب به تصحیح نظر

خود می پردازد و کاربرد اصطلاح "هنجارگریزی" را بدان صورت مناسب نمی داند، زیرا معتقد است افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار یا خودکار نیز نوعی هنجارگریزی می باشد. بنابراین در جلد اخیر هنجارگریزی را در مفهوم عام تر شامل قاعده افزایی و قاعده کاهی بکار می برد. وی قاعده افزایی را بر برونه زبان موثر می داند، یعنی، قاعده افزایی در تغییر معنا دخالتی ندارد و ابزار شعر آفرینی نیست. بدین معنی که حاصل عملکرد قاعده افزایی چیزی جز شکل موسیقایی از زبان خودکار (هنجار) نیست. اما قاعده کاهی عاملی است که باعث انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار می شود و ابزار شعر آفرینی می باشد. وی در درستی این عقیده لیچ که قاعده کاهی (هنجارگریزی) های دستوری و آوایی ابزار شعر آفرینی اند، اظهار تردید می کند، زیرا در جهت حفظ وزن یا قافیه و ردیف و جز آن بوده است. همچنین، وی معتقد است بر خلاف نظر لیچ آوردن ساخت ها یا واژه هایی غیر از زبان هنجار (هنجارگریزی گویشی) نیز نمی تواند قاعده کاهی به حساب آید، زیرا کاربرد واژه های قرضی در زبان خودکار نیز متداول است و این کاربرد ابزار شعر آفرینی به حساب نمی آید (همان، ج ۲: ۸۱-۸۰). طغیانان و صادقیان (۱۳۹۰) در بررسی هنجارگریزی در مجموعه شعر " از این اوستا"ی اخوان ثالث دریافته اند، شاعر در این مجموعه به نسبت بالایی از هنجارگریزی در مقایسه با قاعده افزایی استفاده کرده است. از میان گونه های مختلف هنجارگریزی، اخوان بیشترین بهره را از هنجارگریزی معنایی، به ویژه، استعاره و تشبیه برده است. در تحقیق فوق، اشاره ای به هنجارگریزی گویشی و نوشتاری موجود در این مجموعه نشده است، در حالی که مواردی از هر کدام در آن قابل تشخیص است.

۲- گونه های هنجارگریزی در غزل های سجزی دهلوی

۲-۱- هنجارگریزی دستوری

دشوارترین نوع آشنایی زدایی در قلمرو دستور زبان اتفاق می افتد، زیرا امکانات دستوری، حوزه اختیار و انتخاب دستوری هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰). شاعر می تواند در شعر خود با نادیده گرفتن قواعد دستوری حاکم بر زبان خودکار به شعر آفرینی پردازد (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۰). بسیاری از اختصاصات سبکی شاعران از طریق هنجار خاص بکار رفته در اشعار آنان کشف می شود و اگر آنان کاملاً از قواعد دستوری زبان پیروی کنند، هیچگونه سبکی نخواهند داشت. لیچ پس از یادآوری مفاهیم ژرف ساخت و روساخت، انحراف از

قواعد دستوری را در دو نوع طبقه بندی می‌کند، "انحراف از ساختارهای روساختی" و "انحراف از ساختارهای ژرف‌ساختی". بر این اساس، انحرافات روساختی نه فقط از جنبه فنی (technical) بلکه از این جنبه که تأثیری اساسی بر چگونگی درک جمله ندارند "سطحی" (superficial) نامیده می‌شوند. نادرستی‌های دستوری مانند *I doesn't like him و *He me saw در این دسته جای می‌گیرند. اما در انحراف دستوری ژرف‌ساختی جایگاهی که باید با واژه‌ای از مقوله دستوری خاصی پر شود، بوسیله واژه‌ای از مقوله‌ای دیگر پر می‌شود. برای مثال، فعلی که تنها یک مفعول می‌گیرد را در جایگاهی بکار بریم که بطور معمول توسط فعل‌های دو مفعولی اشغال می‌شود (Leech, 1969:45).

امیرحسین سجزی دهلوی در موارد متعددی از هنجارگریزی دستوری در جهت برجسته‌سازی زبان در شعر خود بهره برده است. برای نمونه در بیت زیر:

مکن ظلم ای صنم! چون زود سیران
گرت آن صحبت دیرینه یاد است
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۸۸)

ضمیر متصل "ت" از جایگاه اصلی خود یعنی پس از واژه "یاد" جابه جا شده است. "جابجایی ضمیر از جایگاه اصلی خود را رقص ضمیر می‌نامند. در شعر سبک عراقی و بخصوص سبک خراسانی می‌توان فراوان از این جابه جایی مشاهده نمود" (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۶۷).
اول که را وداع کنم زین دو دوستان
صبر گریز پای و عقل رمیده را
(همان: ۲۷)

در زبان فارسی عدد با معدود مطابقت نمی‌کند.

جان همی باد است چندین گه غلط پنداشتم
جرعه ای کو تا بشویم تخته‌ی پندار را
(همان: ۳۱)

در بیت بالا بین تکواژ تصریفی "همی" و فعل "پنداشتم" فاصله افتاده است.
من نخواهم شد جدا از کوی تو تا زنده ام
یا گشندم بر سر کوی تو یا بینم تو را
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۱۴)

در این بیت اجزای فعل مرکب "جدا شدن" جابجا شده‌اند.

تو آنچنان نه ای کز بی کسانت آید یاد مرا کسی نه که بر خاطر تو یاد دهد
(همان: ۲۱۰)

در بیت فوق نیز ضمیر متصل "ت" از جایگاه اصلی خود پس از واژه "یاد" جابه جا شده است (از بی کسانت یادت آید).

منم به ناله ی زار از در جدایی دوست چو زار ناله ی مرغی زآشیانه جدا
(همان: ۱۹)

صفت بیانی "زار" قبل از موصوف "ناله" آمده است.

کشید خواهم هر سرکشی که خواهی زمین نترسد کز آسمان چه می آید
(همان: ۲۶۷)

فعل معین "خواهم" بعد از فعل اصلی آمده است.

برقهر من هنوز به دندان گزی لب چون سوختیم باز نمک چیست سودت
(همان: ۱۰۰)

بین اجزای کلمه مرکب (نمک سودن) فاصله افتاده است.

گرحسن بیرون دهد سررشته ای از سر می محتسب صد بار در پای اوفتد خمار را
(همان: ۳۱)

"را"ی فک اضافه باعث جدایی مضاف و مضاف الیه (پای خمار) شده است.

سبق تو برده ای ازهر همه خطاکاران زهی معلم تو کت همه خطا آموخت
(همان: ۷۱)

دو صفت مبهم «هر» و «همه» در کنار هم قبل از اسم به کار رفته اند. این ساخت در بیتی دیگر نیز تکرار شده است:

شاد نشسته شما بدان چه که دارید شادتر از هر همه منم که ندارم
(همان: ۵۱۹)

۲-۲- هنجارگریزی واژگانی

واژه در شعر نقش اساسی و بسزایی ایفا می کند و زمانی که بکر و بدیع باشد وجه برجستگی زبان را بیشتر نمایان خواهد کرد (مدرسی، ۱۳۸۸: ۴۹). بنا به عقیده لیچ (1969:42) در هنجارگریزی

واژگانی، شاعر واژگان یا ترکیبات جدیدی می‌آفریند که تا آن زمان بکار نرفته و در زبان معمول و عادی جایگاهی ندارد. گاهی ممکن است شاعر یک واژه را به گونه‌ای خلق کند که تنها و تنها یک بار بکار گرفته شود. در این ارتباط، ساختن واژگان جدید یا نوواژه‌ها (neologisms) یکی از روشن‌ترین شیوه‌هایی است که ممکن است شاعر بواسطه آن از منابع موجود در زبان فراتر رود. حتی افراد معمولی در محاورات معمولی هم ممکن است تا حدودی به ایجاد واژگان جدید به عنوان در دسترس‌ترین شیوه برای بیان احساسات یا عقاید روی آورند. اگر واژه‌ای جدید تنها برای بیان یک موقعیت و نه به عنوان تلاشی جدی برای افزودن واژه‌ای جدید به دامنه واژگان به منظور رفع یک نیاز آنی خلق شده باشد، به آن ساخت گذرا یا "گاه واژه" (nonce - formation) می‌گویند (همان: ۴۲). لیچ (همان) ادامه می‌دهد که گرچه اغلب واژگان جدیدی که توسط شاعران خلق می‌شود را باید گاه واژه نامید، واژگان ابداعی شاعر دوام بیش‌تری از واژگان محاوره‌ای ابداعی دارند زیرا یک شعر موفق بارها و بارها توسط شاعران معاصر و نسل‌های بعد خوانده خواهد شد. در این راستا، موارد بسیاری از هنجارگریزی واژگانی را می‌توان هم در شعر شاعران قدیمی و هم در شعر شاعران جدید مشاهده کرد. نمونه‌ای از این نوع هنجارگریزی را می‌توان در این بیت از شعر امیر حسن سجزی ملاحظه نمود:

همچنین گویند کاتش ره ندارد در بهشت ای بهشت‌عاشقان این روی آتشناک چیست
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۵۳)

"آتشناک" صفتی است که در واژگان معمول زبان جای ندارد و توسط شاعر در قیاس با واژگانی نظیر "هولناک" ساخته شده است. "نمونه‌های برتر خلق ترکیبات تازه از میان متقدمین گاه در شعر خاقانی و نظامی و بخصوص شعرای موسوم به شاخه سبک هندی و از معاصرین در شعر سهراب سپهری و احمد عزیزی و ... دیده می‌شود" (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۳۴). آن‌گونه که مدرسی می‌گوید "ترکیبات تازه را نیز باید هنجارگریزی‌های واژگانی قلمداد کرد" (مدرسی، ۱۳۸۸: ۵۷). سجزی در آفرینش هنجارگریزی واژگانی در اشعار خود بیش‌تر از هر عامل دیگری از این مقوله زیبایی‌آفرینی استفاده نموده است:

خیز ای خطیب برخوان، هر خطبه‌ای که داری رویش نگر چو عیدی و ابرو نمازگاهی
(همان: ۷۹۵)

و از این گونه‌اند ترکیبات زیر:

بخت مقبل کو که در پیش حسن بازآورد
آن بت دیرآشتی آن ماه زود آزار را
(همان: ۳۰)

"دیر آشتی" ترکیبی است که در قیاس با ترکیباتی مانند "دیرآشنا" و "دیرباور" ساخته شده است. "زود آزار" نیز ترکیبی جدید است که در قیاس با ترکیبات دیگری مانند "زود باور" و "زود فهم" ساخته شده است.

دی گذر کردم به صحرائی که بد مأوای گل
بلبل آسا شد دلم اندر سر سودای گل
(همان: ۴۵۸)

"بلبل آسا" ترکیبی جدید است که توسط شاعر و در قیاس با واژگانی همچون "برق آسا" ساخته شده است،

غوریانه غارتی کن شکر مصریش را
بارگی باید حسن تا سیستان غارت شود
(همان: ۲۱۳)

غوریانه قید نسبی است، منسوب به مردمان غور که به جنگ آوری و غارت کردن معروف بودند.

۲-۳- هنجارگریزی آوایی

در هنجارگریزی آوایی، "تغییرات آوایی که شاعر در جهت حفظ جلوه های موسیقایی شعر (وزن و قافیه) از آن بهره می جوید مانند حذف، تشدید، ادغام، تسکین، قلب و جز آن مورد توجه اند" (محسنی و صراحتی، ۱۳۸۹: ۷).

۱-۲-۳- حذف

"گاه ممکن است شاعر بنا به ملاحظات عروضی به حذف واج یا واح هایی در شعر خود بپردازد. قاعده حذف دقیقاً بر عکس اضافه است" (فراقی، ۱۳۹۰: ۸۸).

بر سر کوی تو حسن کشته شد
ای سر کویت بتر از کربلا
(همان: ۴۴)

واج "/d/" در بیت بالا در واژه "بدر" حذف شده است و باعث حفظ وزن شعر شده است. آنکه در سر سبب آتش خودبادی داشت
چه خبرداشت از این لطف که در آب و گل است
(همان: ۸۰)

حرف اضافه "به" در جایگاه پیش از واژه "سبب" حذف شده است.

خوبی و چابکیش خدا داده شبهه نیست هرکس که یافتست خدا داده یافتست
(همان: ۸۱)

واج "/a/" از ابتدای صفت ملکی «اش» حذف شده است.

۲-۳-۲- تبدیل

فرایند تبدیل ممکن است به دو صورت انجام گیرد:

الف- تبدیل واکه‌های بلند به کوتاه و کوتاه به بلند

ب- تبدیل واکه‌های یک دسته به یکدیگر

ای مدعیان در سر آن گیسوی دل‌بند دل چون که نبستید ببندید دهان را
(همان: ۳۸)

در واژه‌ی "گیسو" واکه /u/ به /o/ تبدیل شده است.

سراندر کلبه ام در کرد یا رب که دادش از فرامش گشتگان یاد
(همان: ۱۹۸)

در واژه‌ی "فرامش" واکه /u/ "فراموش" به /o/ تبدیل شده است.

ای دل اگر تو عاقبت اندیشی از غمش بر تو غرامتست و بر اندیشه ات عتیب
(همان: ۴۸)

واژه "عتیب" حاصل تبدیل واکه بلند "/ā/" به واکه‌ی بلند "/i/" می باشد.

تا چو لیلی شدی تو ماه عرب من مچنون خوشم به راه حجیز. (همان: ۴۱۶)

در اینجا نیز در واژه حجیز، تبدیل واکه بلند "/ā/" به واکه‌ی بلند "/i/" صورت گرفته است.

روی که تراست مه ندارد نقصان به تو هیچ ره ندارد (همان: ۲۵۶)

در واژگان "مه" و "ره"، واکه بلند به واکه کوتاه تبدیل شده است.

۳-۳-۲- تشدید

"مشدد کردن حروف غیر مشدد نیز روشی برای حفظ نظام عروضی شعر است" (محسنی و

صراحتی، ۱۳۸۹: ۱۰).

گر تو صد بار به خاک افکنی امید حسن خاک بر وی که کند جز تو تمنای دگر

(همان: ۴۰۱)

واژه "امید" طی فرایند تشدید در جهت حفظ وزن شعر به "امید" تبدیل شده است، چنین است نمونه های زیر،

تا لعل شکرینت به جان بخشی آمده برچشمه ی حیات بسی ماجرا شده است

(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۶۳)

شوقش از زُرّ رخ و سیم سرشک مفلسان را پادشاهی می دهد. (همان: ۳۶۲)

۴-۳-۲-تخفیف

این فرایند "یعنی تبدیل هریک از واکه های بلند به کوتاه متناسب با خود. علاوه بر این، حذف تشدید حروف مشدد را نیز باید جزء تخفیف بر شمرد". (محسنی و صراحتی، ۱۳۸۹: ۹)

ای آنکه قدش طعنه زند سرو چمن را کردیم دگر در سر مهرش دل و تن را

(همان: ۴۵)

واژه ی "قد" در اصل مشدد است اما به ضرورت وزن، بدون تشدید آمده است و یا:

نی لب تو کاهش جان ها فزود از آنک جان من از خطت چو خطی بر لب آمده ست

(همان: ۹۴)

تمام عمرم مصروف شد به غواصی دُری طلبم کان به هیچ دریا نیست

(همان: ۱۳۲)

۵-۳-۲-تسکین

"ساکن کردن حرف یا حروف غیرساکن به ضرورت وزن یا قافیه را تسکین گویند" (فراقی، ۱۳۹۰: ۸۶).

از تو مرا بوی و مثالی بس است وز رخ رنگینت خیالی بس است (همان: ۷۶)

در بیت بالا حذف واکه کوتاه /a/ در هجای سوم واژه رنگینت (/ranginat/) باعث انجام فرایند تسکین شده است، هجای "گینت" (/gint/) در کلمه "رنگینت" در اصل از دو هجای "گی" (/gi/) و "نت" (/nat/) ساخته شده است، تسکین در هجای سوم باعث تبدیل دو ساخت هجایی $c\bar{v}$ و cvc به یک ساخت هجایی $c\bar{v}cc$ شده است.

چنین است واژه ی "چابکیش" در بیت زیر، که "ی" به ضرورت وزن ساکن شده است،

خوبی و چابکیش خدا داده شبهه نیست وز رخ رنگینت خیالی بس است
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۸۱)

۶-۳-۲- ادغام

"ادغام را باید زیر مجموعه حذف در نظر گرفت" (محسنی و صراحتی، ۱۳۸۹: ۱۱).
شب هجران تو را روز قیامت گیرند بهترین روز مرا آن بترین شب، پیش است
(همان: ۶۲)

واژه "بد" و پسوند "ترین" در یکدیگر ادغام شده‌اند و واژه "بترین" ایجاد شده است.

۷-۳-۲- تکرار

"تکرار از لحاظ موسیقایی نقشی اساسی ایفا می‌کند و به گونه‌های مختلفی تحقق می‌یابد، مانند تکرار واژه‌ها، تکرار کلمات و عبارات، تکرار همخوان‌ها و تکرار واژه و همخوان با هم" (فشارکی، ۱۳۷۹: ۶۹-۶۴).

سجزی دهلوی از این مقوله به دفعات فراوان و به گونه‌های مختلف در جهت ایجاد موسیقی درونی شعر خود بهره برده است که در زیر به آنها اشاره می‌شود:

(الف) تکرار واژه (واژه‌آرایی)

"یکی از جنبه‌های هنری تکرار در شعر، تکرار واژه است که شاعر آگاهانه و هنرمندانه از آن بهره می‌برد" (همان: ۵).

ز چشمت چشم برگیرم چو چشمت گوشه ای گیرم

که با چشم تو چشم من تو گویی چشم می گیرد

(سجزی، ۱۳۸۶: غزل ۲۲۲)

(ب) تکرار واج

از دیگر جنبه‌های هنری تکرار، تکرار یک یا چند واج است. این نوع تکرار را در علم بدیع "نغمه حروف" می‌نامند (فشارکی، ۱۳۷۹: ۴).

داد پیغامی که می کش می ، شی مایه دولت همین پیغام اوست

(همان: ۸۶)

تکرار واج‌های /m/ و /l/ در این بیت موسیقی لفظی در خور توجهی ایجاد کرده است.

ای نویر باغ کهن ، دیباجه ی اوراق کنُ
چون ماه کامل درسُخُن، چون صبح صادق در صفا
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۴۶)

واج /s/ در مصراع دوم چهار مرتبه تکرار شده است.

در بیت زیر نیز تکرار واج /š/ به موسیقی کلام افزوده است:

تو را گر روز و شب خورشید و مه گویند می شاید
که در روز آیت نوری و در شب شمع آفاقی
(همان: ۷۹۱)

۴-۲- هنجارگریزی زمانی یا باستان گرایی (archaism)

شاعر این آزادی را دارد که محدود به زبان دوره خاص خود نباشد. هنجارگریزی زمانی به معنای حیات زبان گذشته در درون زبان حال است و باید آن را از جای گذاری نامناسب واژگان تاریخی (anachronism) متفاوت دانست، هنجارگریزی زمانی را می توان رستاخیز آگاهانه و حساب شده واژگان متعلق به زمان گذشته دانست (leech, 1969: 51).

در این نوع هنجارگریزی ، شاعر با آوردن واژه هایی که متعلق به دوران گذشته است و در روزگار شاعر در زبان خودکار کاربردی ندارند یا بسامدی پایین دارند یا با آوردن تلفظ قدیمی واژگان نوعی تازگی و زیبایی به شعر خود می دهد. این نوع هنجارگریزی نیز در شعر سجزی فراوان بکار رفته است. نمونه هایی از این نوع هنجارگریزی در ابیات زیر مشاهده می شود:

دور از تو همی نالم در کلبه ی تنگ خود
چون فاخسته کش تنها اندر قفسی داری
(همان: ۷۸۳)

تصال ضمیر به حرف اضافه در ساخت هایی مانند کم (که مرا) ، کت (که ترا) و کش (که اورا) از مختصات دستوری زبان فارسی کهن است. (شمیسا، ۱۳۸۴: ۳۱۳).

حیف باشد کان چنان لبها نهی بر هر لبی
و آن طبر زدها به همچون من شکر خای بی بخش
(همان: ۴۳۵)

واژه «طبر زد» واژه ای قدیمی به معنای «شکر» یا «نبات سرخ» است و «شکرخا» نیز از ترکیب اسم «شکر» و مصدر قدیمی «خاییدن» به معنای جویدن یا با دندان خرد و نرم کردن ساخته شده است که استفاده از آن ها باعث ایجاد برجستگی در شعر سجزی شده است.

۵-۲- هنجارگریزی سبکی

"این امکان برای شاعر وجود دارد که از لایه اصلی شعر که گونه نوشتاری معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های دستوری گفتاری استفاده کند" (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۷). استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های دستوری گونه گفتاری هنگام استفاده از گونه نوشتاری، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی را در زبان ایجاد کند (همان، ج ۲: ۸۲). خاطر نشان می‌گردد "ورود زبان کوچه به حوزه غزل فارسی از بابا فغانی (م، ۹۲۵) به گونه‌ای جدی و فراگیر آغاز شد و دیگر شاعران سبک هندی کمابیش از آن بهره گرفته‌اند و زمینه کلی و عمومی زبان شعر این عهد محسوب می‌شود" (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۲۹). قرض‌گیری زبانی از سایر سبک‌های غیر شعری، ابداعی جدید نیست اما شاعران قرن جدید با شهامت بیش‌تری از این ابزار بهره برده‌اند:

عصر عظمت غول آسای عمارت‌ها

و دروغ

عصر رمه‌های عظیم گرسنگی

و وحشت بارتترین سکوت‌ها

هنگامی که گله‌های عظیم انسانی

به دهان کوره‌ها می‌رفت

و حالا اگه دلت خواست

می‌تونی با یه فریاد

گلویم پاره کنی

دیوارا از بتنِ مسلّحن (شاملو، ۱۳۸۵: ۵۱۷)

موارد اندکی از این نوع هنجارگریزی در شعر امیرحسین سجزی تشخیص داده شد که نمونه‌هایی

از آن در زیر می‌آید:

چشم همه پیوسته به ابروی تو بینم ناز مه نو یک شبکی بیش نباشد

(همان: ۲۹۴)

استفاده از پسوند «/ak-» که ویژه سبک گفتار است، باعث ایجاد نوعی ترکیب سبکی در بیت

بالا گردیده است.

نشان توبه از من کمترک جوی که امروزم هوای جوی و باغ است
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۱۳۵)

این بیت نیز از پسوند «ak- / استفاده شده است. علاوه بر آن، مصرع دوم بیت نیز به گفتار «عادی و خودمانی» سروده شده. از این دست است واژه ی "دلکی" در بیت زیر که در آن از این پسوند برای تحبیب استفاده شده است:

دلکی داشتم چو شیشه ی صاف لب میگونت زورکرد و شکست
(همان: ۱۱۳)

۶-۲- هنجارگریزی گویشی

قرض گیری عناصری از لهجه های اجتماعی یا ناحیه ای عموماً در متون نوشتاری یافت نمی شود، زیرا از نویسنده انتظار می رود که به لهجه ای پذیرفته شده یا قابل درک برای عموم که زبان استاندارد نامیده می شود، بنویسد. استفاده شاعر از واژگان یا ساخت هایی غیر از زبان هنجار که اغلب واژگان یا ساخت های گویش بومی شاعر می باشند را هنجارگریزی گویشی می نامند.

در شعر سجزی موارد متعددی از این نوع هنجارگریزی قابل مشاهده است. " کاربرد واژه ها و عبارات اصیل سیستانی در شعر او تأکیدی بر سیستانی بودن او و خاندانش می باشد. کلماتی مانند «ژاله» به معنای تگرگ، «خسته» به معنای هسته خرما، «بدروز» به معنی بدبخت، «خیرباد» به معنی خداحافظی «سون» به معنی سو و جهت، « شیرگیر شدن» به معنای علاقه مند شدن و... از آن جمله است (سجزی دهلوی، ۱۳۸۶: ۱۸).

ابرچون چشم زلیخا بهر یوسف ژاله وار ژاله ها چون دیده ی یعقوب پیغمبر سفید
(همان: ۳۶۸)

به یک پله صد جان به یک پله تو همین است میزان نگه داشتن
(همان: ۶۰۷)

جانان تویی و جان جهانی طفیل تو ریحان تویی و عالم خاکی سـ فال تو
(همان: ۶۵۹)

برخی دیگر از واژگان سیستانی مشاهده شده در شعر امیرحسین سجزی در زیر آمده است:

"خستک" در غزل شماره ۹۴ به معنی هسته (محمدی خمک، ۱۳۷۹)، "رقتن" در غزل های شماره ۱۵۱ و ۸۳ به معنی جارو کردن، "رشتن" در غزل شماره ۱۷۱ به معنی بافتن (بهاری، ۱۳۸۲).

۷-۲- هنجارگریزی معنایی

"حوزه معنی در حکم انعطاف پذیرترین سطح زبان بیش از دیگر سطوح در برجسته سازی ادبی مورد استفاده قرار می گیرد" (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۵).

در واقع، "شاعر با بکارگیری آرایه های زیباشناختی و معنایی، برجسته سازی ادبی می کند چرا که هم نشینی واژه ها در سطح معنایی بر اساس قواعد حاکم بر زبان عادی و هنجار، تابع محدودیت هایی است" (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۷). دور از ذهن نخواهد بود اگر گفتار دارای هنجارگریزی، بی معنا یا بی ربط تلقی شود (Leech, 1969: 48). "صنایع ادبی تشبیه و استعاره، مجاز، تشخیص، تضاد، مراعات نظیر، متناقض نمایی و ایهام و جز آن که در سبک شناسی سنتی در بدیع معنوی مطرح می شوند در حوزه هنجارگریزی معنایی قابل بررسی می باشند" (علی پور، ۱۳۸۶: ۴۷).

۷-۲-۱- تشبیه

"دریافت و پذیرش همانندی های دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نشان دادن آن همانندی ها را تشبیه یا همانندسازی می نامند" (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۳۱).

در تشبیه دو چیز مورد مقایسه و گاهی وجه شبه به صورت متوالی می آیند. مقایسه با استفاده از عناصر ساختاری مانند "مثل"، "همانند" انجام می شود (Leech, 1969: 153).

"زیبایی و لذت نهفته در تشبیه، سخن را با تاثیری بیش تر و عمیق تر به شنونده می رساند و پیام هنرمند آنچنان که او می خواهد، در بر انگیختن عواطف شنونده اثر می بخشد و اگر چنان نباشد سخن رنگ شعر به خود نمی گیرد و گوینده هنرمند به شمار نمی آید" (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۴۲).

خطت بر لب چو زنگی دایه ای بین گرفته شیر خواری را در آغوش
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل ۴۲۳)

"خط لب" از لحاظ رنگ به دایه ای سیاه پوست و لب او از لحاظ لطافت و تازگی به کودکی شیرخوار تشبیه شده اند و این تشبیه با استفاده از عنصر ساختاری "چو" صورت گرفته است.

من هم ز قد و زلف و دهان تو این زمان در سینه نقش کردم الف لام میم را
(همان: ۴)

در بیت فوق قدّ به الف، زلف به لام و دهان به میم تشبیه شده است، در ضمن "ال م قرآن را هم به ذهن تبادر می کند.

زلف بر رخ راست گویی دیو را با فرشته آشنایی می دهد
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۲۶۲)

در بیت فوق "زلف" معشوق به "دیو" از جهت سیاهی و "رخ" به "فرشته" از جهت سفیدی تشبیه شده است.

۲-۷-۲- استعاره

"استعاره آن است که چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اصل به چیز دیگری تعلق دارد (ساسانی، ۱۳۹۰: ۱۳). تشبیه و استعاره هر دو عنصر مشترک بین دو امر یا دو چیز را کشف و برجسته می کنند، یعنی دو چیز را از طریق یک ایده مشترک به هم مربوط می سازند، منتهی ادعای شباهت در تشبیه صراحت دارد و در استعاره صریح نیست" (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۵).

استعاره آنقدر در آفرینش شعری نقش محوری دارد که اغلب به آن، به عنوان پدیده ای مستقل نگریسته می شود بدون آنکه به دیگر انواع معانی که انتقال می دهد، اشاره شود، اما نمی توان آن را بدون در نظر گیری پس زمینه ای شامل ابزارهای بیان معنا درک نمود، به واسطه آنکه معنای ادبی، معنایی شبیه معنای تحت اللفظی دارد از معنای تحت اللفظی اشتقاق می یابد (leech, 1969: 151).

گر سرو و مه ندیدی با یکدگر موافق بالاش بین چو سروی بالای سرو ماهی
(همان: ۷۹۵)

در این مثال "ماه" استعاره از روی زیبا و "سرو" استعاره از قد بلند معشوق می باشد.

دامنم از اشک پر عذاب شد جادوی هایی که در بادام اوست
(همان: ۸۶)

"عذاب" استعاره از "دانه های درشت قرمز رنگ اشک" است و "بادام" استعاره از "چشم".
ای شهسوار حسن در آ تا که چشم من بهر نثار نعل تو لعل و گهر کشد
(همان: ۱۲۷)

"شهبوارحسن" استعاره از "معشوق"، "لعل و گهر" استعاره از "قطرات قرمز و سفید اشک" می باشد.

۲-۷-۳ تشخیص

"تشخیص جان بخشیدن به اشیاء و طبیعت است، به این صورت که برای آن‌ها ویژگی‌های انسانی در نظر گرفته شود. تشخیص یکی از مهم‌ترین روش‌های ارائه تصاویر زنده و پویاست" (روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

بریخت خال تو خون های خلق در عجبم زهندوی تو که این ترکی از کجا آموخت
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۷۱)

در بیت بالا خونریزی که ویژگی انسانی است به خال نسبت داده شده و کلام را از گفتار عادی و خودکار متمایز کرده است.

۲-۷-۴ تضاد (مطابقه، طباق)

"تضاد در لغت به معنای ضد یکدیگر بودن و مخالف هم بودن است. گاه شاعر و نویسنده با کنار هم قرار دادن دو واژه که بار معنایی ضد هم دارند مقصود و منظور خود را پررنگ‌تر و برجسته‌تر بیان می‌کند. جهش ذهن از معنایی به معنایی مقابل و متضاد آن احساس خاصی را بر می‌انگیزد، البته شرط تحقق این امر بیان هنری و تخیل می‌باشد" (فشارکی، ۱۳۷۹: ۹۱).

شهری از آن زلف که ظلمت در اوست کفر گرفت این چه مسلمانی است
(همان: ۵۷)

شاعر با آوردن واژگان "کفر" و "مسلمانی" که بار معنایی متضاد دارند باعث برجستگی کلام شده است.

۲-۷-۵ مراعات نظیر

"مراعات نظیر آرایه‌ای است که در اثر همنشینی واژگان متناسب به وجود می‌آید. این تناسب معمولاً میان اجزای یک کل برقرار می‌گردد. کل، نظامی است که بین اجزای آن پیوند همبستگی وجود دارد و همین پیوند همبستگی است که موجب می‌گردد به محض شنیده شدن یکی از اجزاء، اجزای دیگر آن کل فراخوانده شود" (عقدایی، ۱۳۸۰: ۷۵).

کاروان می گذرد یک یک و تو بر سر راه چو شتربان شده خرسند به آواز جرس
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۴۲۱)

واژگان "کاروان"، "راه"، "شتربان" و "جرس" از نظر معنی باهم تناسب دارند و هر کدام می توانند یادآور دیگر واژه ها باشند.

تو راگر روز و شب خورشید و مه گویند می شاید که در روزآیت نوری و درشب شمع آفاقی
(همان: ۷۹۱)

در این بیت نیز واژگان "روز"، "شب"، "خورشید"، "مه"، "نور"، "شب"، "شمع" و "آفاق" که دارای پیوند همبستگی اند در کنار هم بکار رفته اند.

۶-۷-۲- متناقض نمایی

متناقض نمایی یکی دیگر از شگردهای برجسته سازی کلام و ابزاری برای بیان مفهومی در پس کلمات عادی و بیان غیر مستقیم مقصود است. "در متناقض نمایی گوینده دو امر درست و نادرست را به گونه ای ظریف و هنرمندانه هم نشین می سازد و ایجاد تضاد صوری و ناسازگاری ظاهری می کند. بدین ترتیب حقیقت پنهان و مفهوم هنری را کشف می کند و این کشف او را خشنود و غرق لذت می کند" (عقدایی، ۱۳۸۰: ۹۲).

خیز چون پروانه و آتش زن اندر رخت خویش ای حسن کاین سنت دیوانگان عاقل است
(همان: ۶۷)

در بیت بالا دیوانگی و عاقل بودن که ویژگی هایی متناقض اند در ترکیب "دیوانگان عاقل" به زیبایی در کنار هم بکار رفته اند.

۷-۷-۲- ایهام

"گاهی هنرمند با استفاده از چند مغزی بودن کلمه یا کلام، شنونده خود را به گمان می اندازد و شنونده با تامل در سخن، از معنی نزدیک به معنی دور (معنی مقصود) پی می برد" (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۹۹).

گفتم زشاخ وصل تو باری به ما رسد آوازی از در تو برآمد که بار نیست
(همان: ۷۲)

واژه "بار" در مصرع دوم دارای دو معنای "میوه" و "اجازه‌ی ملاقات" است، که با کمی تأمل می‌توان از معنای نخست به معنای دوم دست یافت.

گفتی برو به کوی دگر کس قرار گیر در عهدنامه‌ی من و تو این قرار نیست
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل ۷۳)

واژه "قرار" در مصرع دوم در دو معنای "آرامش" و "عهد و پیمان" بکار رفته است.

۸-۷-۲- کنایه

"کنایه، به کار بردن سخنی است به دو معنای اولیه و ثانویه که معنای ثانویه آن به قرینه لازم و ملزوم اراده و استنباط می‌گردد" (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۱۳). "برای نمونه در بیت زیر از حافظ: صوفی از پرتو می‌راز نهانی دانست گوهر هرکس از این لعل توانی دانست اینک صوفی از پرتو می‌به راز نهانی پی می‌برد لازمی است که دارای دو ملزوم پوشیده زیر است:

الف) از پرتو می‌راز نهانی را می‌توان دانست (یعنی می‌آگاهی و معرفت می‌بخشد).
ب) می‌آنچنان تأثیری دارد که حتی صوفی (که کند فهم و گران جان است) نیز به راز پی می‌برد
" (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

در کنایه مراد گوینده معنای باطنی است، اما قرینه صارفه‌ی هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود ندارد. از این‌رو فقط کسانی که با یک زبان آشنایی کامل دارند، از عهده فهم کنایات آن بر می‌آیند (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۶۵).
در بسیاری از اشعار سجزی کنایه‌های زیبایی بکار رفته که درک آنها رنگ معنایی تازه‌ای به شعر وی می‌بخشد:

دوستان گویند کاخر دست و پای هم بزَن چون زَنم چون دست زیر سنگ و پایم در گل است
(همان: ۷۳)

گل به دعوای رُخس دامن‌کشان آمد به باغ از خجالت همچنان با دامن تر بازگشت
(همان: ۱۵۴)

دامن‌کشان، کنایه از تکبر و تبختر و در مقابل دامن‌تر کنایه از شرمندگی و خجالت زدگی است.

اگر قصدی کند زلف چو مارش شکایت چون کنم چون یار غار است
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۱۵۰)

یار غار کنایه از رفیق شفیق.

دارم به شهر ماهی کز خرمن جمالش خورشید خوشه چپند مانند روستایی
(همان: ۷۶۲)

خوشه چین کنایه از آن که از خود چیزی ندارد و از هر جایی برای خود چیزی اندوخته می کند.

۸-۲- هنجارگریزی نوشتاری

در صورتی که املائی واژگان بازتاب تلفظ باشد هرگونه غیرمعمول بودن تلفظ در نوشتار نیز انعکاس خواهد داشت. هنجارگریزی نوشتاری نوعی انحراف در نوشتن است که معادلی در گفتار ندارد. در حقیقت این نوع شعر نوعی نقاشی است که در آن شاعر تصویری از معنا را ترسیم می کند و بدین جهت این گونه اشعار را شعر دیداری (concrete poem) نامیده اند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۹).
مانند شعر دیداری زیر با نام "پیوند" از طاهره صفارزاده:

من

به تو

از

طریق

این پلکان

مربوط می شوم... .

که در آن چینش کلمات در نوشتار، شکل یک پلکان را به تصویر می کشد.
در اشعار سجزی این نوع هنجارگریزی بکار نرفته است. اما مقوله مشابهی که در اشعار وی مشاهده می شود تشبیهات حروفی یا حرف گرایبی است که احتساب آن ها به عنوان هنجارگریزی نوشتاری محل تردید است:

در ره فتنه و طریق فریب جیم زلف تو، دال می گیرند
(همان: ۳۰۳)

دریبت بالا خمیدگی زلف و قلاب مانند بودن آن به حروف (ج) و (د) تشبیه شده است.

پیش که خط نوشته‌ای ای شوخ کز جفا هر جا که الف می‌نگری دال می‌کنی
(سجزی، ۱۳۸۶: غزل شماره ۷۶۸)

الف، استعاره از قامت راست می باشد و دال می کنی، یعنی قامت های راست و الف را به دال تبدیل می کنی یعنی خمیده می کنی.

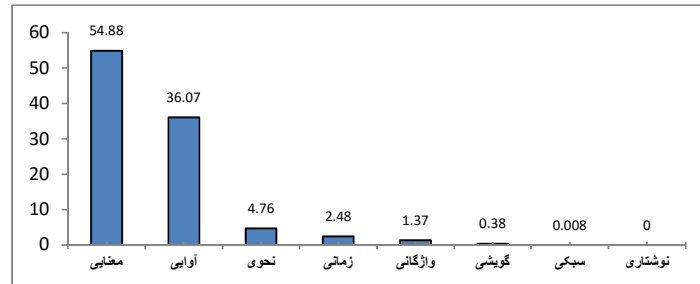
توجه به شکل حروف در تصویرسازی های شعر فارسی امر تازه ای نیست. در شعر رودکی و هم عصرانش و حتی کم و بیش در شعر عرب، نمونه هایی داشته است. از میان متقدمین، ناصر خسرو به جهت تربیت مذهبی اسماعیلی او که در مورد حرف دقت‌های خاصی داشته‌اند، بیش از بقیه به این تشبیهات توجه کرده است (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۴۲).

۳- تحلیل داده‌ها و نتیجه گیری

اشعار مورد بررسی در پژوهش حاضر حاصل گزینش تصادفی چهارصد و پنج غزل یعنی نیمی از مجموعه غزل‌های سجزی دهلوی است. میزان بسامد وقوع انواع هنجارگریزی در غزلیات سجزی در جدول و نمودار زیر ارائه شده است.

جدول شماره ۱: بسامد وقوع انواع هنجارگریزی در شعر سجزی

درصد بسامد	انواع هنجارگریزی
۵۴٫۸۸٪	معنایی
۳۶٫۰۷٪	آوایی
۴٫۷۶٪	دستوری
۲٫۴۸٪	زمانی
۱٫۳۷٪	واژگانی
۰٫۳۸٪	گوشی
۰/۰۸٪	سبکی
۰/۰٪	نوشتاری



نمودار شماره ۱: بسامد وقوع انواع هنجارگریزی در شعر سجزی

همان گونه که از جدول و نمودار ارائه شده پیداست، شاعر بیش از هر شگرد دیگری از هنجارگریزی معنایی در جهت گریز از زبان هنجار و پناه بردن به زبان شعر در جهت بیان معانی و مفاهیم بلند عرفانی بهره برده است. تشبیه و استعاره و تناقض نمایی صنایعی هستند که هم به لحاظ بسامد و هم به دلیل زیبایی خارق العاده خود بالاترین نقش را در ایجاد هنجارگریزی معنایی و برکشیدن "نقش ادبی" شعر سجزی بر دیگر کارکردهای زبانی وی عهده دارند.

پس از هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی آوایی بارزترین شکل انحراف از زبان خودکار در شعر سجزی است، تا در کنار زیبایی های معنایی با ایجاد آهنگ و توازن تشخیص واژه ها و ایجاد "رستاخیز واژگانی" را در شعر وی باعث گردند.

سجزی از هنجارگریزی دستوری نیز استفاده شایانی کرده است که این کار بیش تر با شکستن الگوی چینش عناصر خودایستای زبانی در جهت کمک به حفظ نظام موسیقایی شعرش صورت گرفته و در عین حال با ایجاد برجسته سازی، زیبایی دوچندانی به سخن وی داده است. اگرچه وی از هنجارگریزی های زمانی، واژگانی و گویشی به میزان اندکی در شعرش به کار برده است، اما همین اندک نیز کافی است تا در ورای واژگان دل بستگی و تعلق خاطر شاعر به سرزمین اجدادیش به تصویر کشیده شود. اما وی چینش واژگان گویشی و واژگان زبان هنجار را در محور هم نشینی چنان هنرمندانه و با مهارت انجام داده که گاه مخاطب غیربومی نیز بی هیچ مشکلی معنای واژگان بومی را بدرستی در می یابد و از برجستگی ایجاد شده نیز لذت می برد. همچنین هنجارگریزی های سبکی درصد ناچیزی از هنجارگریزی های موجود را به خود اختصاص داده که نشان دهنده پایبند

بودن شاعر به سبک رسمی گفتار است. در اشعار مورد بررسی در دیوان شاعر هنجارگریزی نوشتاری به کار نرفته است.

۴- منابع

- ۱- احمدی، بابک، ساختار و تاویل متن، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
- ۲- ایگلتون، تری، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.
- ۳- بهاری، محمدرضا، سیستانیکا (فرهنگ لغات سیستانی) زاهدان: ناشر مولف، ۱۳۸۳.
- ۴- حسن پور آلاشتی، حسن، طرز تازه، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۴.
- ۵- ثروتیان، بهروز، بیان در شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۷.
- ۶- روحانی، مسعود و محمد فیاضی، "سهراب سپهری اندیشه‌ای عادت ستیز شعری هنجارگریز"، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی سال ۶، شماره ۲۳، صص ۱۲۶-۱۰۹، ۱۳۸۸.
- ۷- ساسانی، فرهاد، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی (مجموعه مقالات)، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۰.
- ۸- سجزی دهلوی، امیرحسین، دیوان غزلیات، تصحیح مریم خلیلی جهان‌تیغ و محمد بارانی، زاهدان: مرکز مطالعات شبه قاره و آسیای جنوبی، ۱۳۸۶.
- ۹- سیدی، سید حسن، "فراهنجاری در قرآن"، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد: شماره سوم و چهارم، صص ۵۸۶-۱۳۸۰، ۵۷۵.
- ۱۰- شاملو، احمد، مجموعه آثار، دفتر یکم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.
- ۱۱- شفیع کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.
- ۱۲- شمیسا، سیروس، نقد ادبی (ویرایش دوم)، تهران: نشر میترا، ۱۳۸۸.
- ۱۳- شمیسا، سیروس، کلیات سبک‌شناسی، چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: نشر میترا، ۱۳۸۴.
- ۱۴- عقدایی، تورج، بدیع در شعر فارسی، تهران: نیکان کتاب، ۱۳۸۰.
- ۱۵- صالح، گلریز، "قاعده کاهی در نثر گلشیری"، مجله زبان شناخت، سال اول، شماره اول، ۱۳۸۹.
- ۱۶- صفوی، کوروش، از زبان‌شناسی به ادبیات، چاپ سوم، ج ۱، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۰.

- ۱۷- صفوی، کوروش، از زبان شناسی به ادبیات، چاپ سوم، ج ۲، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۰.
- ۱۸- طغیانی، اسحاق و سمیه صادقیان، "هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا"، مجله ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال اول، شماره اول، صص ۶۱-۷۹، ۱۳۹۰.
- ۱۹- علوی مقدم، مهیار، نظریه های نقد ادبی معاصر (صورت گرای و ساختارگرایی)، تهران: سمت، ۱۳۷۷.
- ۲۰- علی پور، مریم، لفظ و معنی در شعر شفیعی کدکنی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند، ۱۳۸۶.
- ۲۱- فراقی، مرتضی، آشنایی زدایی در غزلیات خاقانی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند، ۱۳۹۰.
- ۲۲- فشارکی، محمد، نقد بدیع، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۹.
- ۲۳- قویمی، مهوش، آوا و القا، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۳.
- ۲۴- کمار، راجندر، "تصویر امیرحسین سجزی دهلوی در تذکره ها و کتب تاریخی"، فصل نامه مطالعات شبه قاره، سال دوم، شماره دوم، صص ۹۹-۱۱۰، ۱۳۸۹.
- ۲۵- محسنی، مرتضی و مهدی صراحتی جویباری، "بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو"، فصل نامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال سوم، شماره دوم، صص ۱-۲۴، ۱۳۸۹.
- ۲۶- محمدی خمک، جواد، واژه نامه سکزی (فرهنگ لغات سیستانی)، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۹.
- ۲۷- مدرّسی، فاطمه، "فرایند فراهنجاری واژگانی در اشعار شفیعی کدکنی"، فصل نامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۲، صص ۶۳-۷۴، ۱۳۸۸.
- ۲۸- نساجی زواره، اسماعیل، "آرایه تکرار در غزلیات حافظ"، فصل نامه رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دوره بیست و پنجم، شماره دوم، صص ۳-۷، ۱۳۹۰.

- ۲۹- نوروبی، زینب، "هنجارگریزی در خمسه نظامی"، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، شماره هفدهم، صص ۶۷-۴۹، ۱۳۸۹.
- ۳۰- یاکوبسن، رومن، زبان‌شناسی و نقد ادبی (مجموعه مقالات)، چاپ دوم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.

31-Leech,G.N, **A linguistic guide to English poetry**, N.Y: Longman: 1969.