

Study of norm-evading in the contemporary Farsi poem (leaning on the volume-oriented poet, Yadullah Royaii)

Hojat Allah Orak^۱, Masoud Pakdel^۲, Mansoreh Tadayoni^۳, Sima
mansori^۴

Abstract

Poets when leaving the conventional norms, innovate weird tricks in the language and content for the resurrection of their word through defamiliarization to create a relationship with their audience in a new and large spectrum, and change their normal perception and call this art resurrection, literary technique. Norm-evading is among the considerable approaches of transforming language as literary material into a poem that as in the mind of the creative group as long as it doesn't damage the original expression. Leach, the English linguist, considers norm-evading as the tool of poem creativity. The present article tries to investigate and analyze norm-evading in Yadullah Royaii's poem through its syntactic, periodic, conceptual, wordily, styling, writing, dialectical, and vocal norm-evading) and with an analytic-descriptive method pays to the norm-evading components of Yadullah Royaii's poem through the volume-oriented poet. The results show Yadullah Royaii, the contemporary poet and reviewer, has used some methods and tricks in this way which

^۱ PhD student of Persian language and literature, Ram Hormoz Branch, Islamic Azad University, Ram Hormoz, Iran.

^۲ Department of Persian Language and Literature, Ram Hormoz Branch, Islamic Azad University, Ram Hormoz, Iran. (corresponding author). masoudpakdel@yahoo.com

^۳ Department of Persian Language and Literature, Ram Hormoz Branch, Islamic Azad University, Ram Hormoz, Iran.

^۴ Department of Persian Language and Literature, Ram Hormoz Branch, Islamic Azad University, Ram Hormoz, Iran

include: Balancing (poem melody): any extra-normative type: the conceptual extra-normative and defamiliarization. The peedo. e lnt aspeett in evaaa ooll.. tion o oooyii i's pomns is different compared with other poem collections, and Royaii has benefited more from a part of those tricks depending on the time of composing the poem and the evolution of his linguistic experiences in each one of his poetic collection.

Keyword: highlighting, evade the norm, the volume poem, Yadullah Royaii words from the lip.



Resources

A) Books

- ۱) Arinpour, Yahya (۱۹۹۷). From Saba to Nima. C. ۲. C. ۶. Tehran: Zovar.
- ۲) Etemadzadeh, Hossein (۲۰۱۸). Larban (Hossein Etemadzadeh's interview with Qasim Larban (Rahimian), storyteller). Surrey: Shellfin.
- ۳) Aghagolzadeh, Ferdous et al. (۹۹۹۹). "Identification and description of formatted speeches of Persian language based on the role of sociological factors of language". Linguistics and dialects of Khorasan. Sh ۳. ۱۱۹- ۳۴.
- ۴) Anuri, Hassan (۴۴۴۴). Great speech culture. Ch . Tehran: Sokhn.
- ۵) Anuri, Hassan and Hassan Ahmadi Givi (۱۹۷۹). Persian grammar ۲. Second edition. Ch ۶۶. Tehran: Fatemi.
- ۶) Bagheri, Mehri (۲۰۰۷). Introduction to Linguistics. Ch ۹. Tehran: Qathr.
- ۷) Partovi Amoli, Mehdi (۲۰۱۵). The historical roots of proverbs and rulings. ۲ c. Ch ۵. Tehran: Sanai.
- ۸) Hasan Lee, Kavos (۲۰۰۰). Types of innovation in contemporary Iranian poetry. Ch ۱. Tehran: Thalath.
- ۹) Hossein Pourchafi, Ali (f ۰ '). Contemporary Persian poetry trends. Tehran: Amir Kabir.
- ۱۰) Khanleri, Parviz (n ۹۶۹). Linguistics and Persian language. Ch ۳. Tehran: Iran Culture Foundation.
- ۱۱) -Khalili Jahantigh, Maryam (۲۰۰۲). "Sib Bagh Jan" An inquiry into the tricks and artistic provisions of Molana's Ghazal. Ch ۱. Tehran: Sakhan.

۱۲) Resources

۱۳) A) Books

- ۱۴) Arinpour, Yahya (۱۹۹۷). From Saba to Nima. C. ۲. C. ۶. Tehran: Zovar.
- ۱۵) Etemadzadeh, Hossein (۲۰۱۸). Larban (Hossein Etemadzadeh's interview with Qasim Larban (Rahimian), storyteller). Surrey: Shellfin.
- ۱۶) Aghagolzadeh, Ferdous et al. (۲۰۰۹). "Identification and description of formatted speeches of Persian language based on

- the role of sociological factors of language". *Linguistics and dialects of Khorasan*. Sh ۳. ۱۱۹-۱۳۴
- ۱۷) Anuri, Hassan (۲۰۰۴). *Great speech culture*. Ch ۲. Tehran: Sokhn.
- ۱۸) Anuri, Hassan and Hassan Ahmadi Givi (۱۹۹۹). *Persian grammar* ۲. Second edition. Ch ۱۶. Tehran: Fatemi.
- ۱۹) Bagheri, Mehri (۲۰۰۷). *Introduction to Linguistics*. Ch ۹. Tehran: Qathr.
- ۲۰) Partovi Amoli, Mehdi (۲۰۱۵). *The historical roots of proverbs and rulings*. ۲ c. Ch ۵. Tehran: Sanai.
- ۲۱) Hasan Lee, Kavos (۲۰۱۳). *Types of innovation in contemporary Iranian poetry*. Ch ۱. Tehran: Thalath.
- ۲۲) Hossein Pourchafi, Ali (۲۰۰۴). *Contemporary Persian poetry trends*. Tehran: Amir Kabir.
- ۲۳) Khanleri, Parviz (۱۹۶۹). *Linguistics and Persian language*. Ch۳. Tehran: Iran Culture Foundation.
- ۲۴) -Khalili Jahantigh, Maryam (۲۰۰۲). "Sib Bagh Jan" An inquiry into the tricks and artistic provisions of Molana's Ghazal. Ch ۱. Tehran: Sakhan.
- ۲۵) Dad, Sima (۲۰۱۹). *Dictionary of Literary Terms*. Ch ۵. Tehran: Pearl.
- ۲۶) Royai, Yadullah (۲۰۰۱). *A selection of poems*. what first Tehran: Pearl.
- ۲۷) ____ (۱۹۹۳). *Slabs*. What is the second Shiraz: Navid.
- ۲۸) ____ (۱۹۶۶). *Marines*. Second and third chapters. Tehran: Marvarid.
- ۲۹) -_____ (۲۰۰۱). *Seventy tombstones*. Gorgan: Ajineh Publications.
- ۳۰) -_____ (۱۹۹۷). *From the Red Platform (poetry issues)*. By the efforts of Habibullah Royai, Tehran: Marvarid.
- ۳۱) -_____ (۲۰۰۴). *Conversation with a dreamer*, Mohammad Hossein Model, *Asr Phaneshban Magazine*, No. ۶۵۱۶۶.

- ۳۲) - _____ (۱). And today, today, tomorrow, poetry (Baydullah Royai dialogue ۲): Kalk magazine, number ۲۳۲۴.
- ۳۳) Zarkani, Mehdi (۲۰۱۹). The perspective of contemporary Iranian poetry. Flowology of Iranian poetry in the ۲۰th century. Tehran: Third.
- ۳۴) Satishgar, Mehdi (۱۹۹۸). Nomenclature of the music of Iranzmin. C. ۳. Tehran: Information.
- ۳۵) Saadi Shirazi, Musharrafuddin Mosleh bin Abdullah (۱۹۹۹). Kliat Saadi Based on the copy of Mohammad Ali Foroughi. Tehran: Surah
- ۳۶) Shafii Kodkani, Mohammad Reza (۲۰۰۲). Periods of Persian poetry from constitutionalism to the fall of the monarchy. second edition. Tehran: Sokhn.
- ۳۷) Shamisa, Siros (۱۹۹۸). Expression. Ch ۶. Tehran: Ferdous.
- ۳۸) Sarmi, Soheila (۲۰۱۶). "Language function in Iraj Mirza's poetry". Language and linguistics. Q ۳. Sh ۶. ۸۳-۱۰۲.
- ۳۹) Sadri Afshar, Gholam Hossein (۲۰۰۸). The culture of Persian languages. Tehran: Maziar.
- ۴۰) Safavi, Koresh (۲۰۰۵). From linguistics to literature. C ۲. Ch ۲. Tehran: Surah Mehr.
- ۴۱) Alipour, Mustafa (۲۰۰۹). The language structure of today's poetry. Ch ۳. Tehran: Ferdous.
- ۴۲) Mahjoub, Mohammad Jaafar (۱۹۶۷). Khorasani style in Persian poetry. Tehran: Ferdous and Jami.
- ۴۳) Moin, Mohammad (۱۹۹۳). Persian culture. Volume ۴. Volume ۸. Tehran: Amirkabir.
- ۴۴) Mukarovsky, Yan (۱۹۹۳). The standard language and the language of poetry, translated by Ahmad Akhot, Book of Poetry, Vol. ۲, Isfahan.

- ۴۵) Najafi, Abulhasan (۲۰۰۰). Persian folk culture. C. ۱. Tehran: Nilufar.
- ۴۶) Nosrati, Abdullah (۲۰۰۱). Yadar Z Shama Morde Yadar, social analysis of constitutional poetry. Hamedan: Meftun Hamedani. Tuesday, March, ۱۹۹۰.

۴۷) **B) Articles**

- ۴۸) Akbari Ruknabadi, Azam et al. (۲۰۱۹). (Comparative comparison of norm avoidance and its application techniques in the poetry of Farkhi Yazdi, Aref Qazvini and Mirzadeh Eshghi), Journal of Persian-English Comparative Literature, Islamic Azad University, Yazd Branch, Volume ۴, Number ۱۴, Asfad Month ۲۰۱۹, pp. ۹۵-۱۲۰
- ۴۹) Kosha, Ehsan and Halabi, Ali Asghar (۲۰۱۹). (Comparative comparison of the views of Nasser Khosrow and the Shagol brothers in the field of poetic view of the world based on the philosophy of Plotinus), Persian-English comparative literature course, Islamic Azad University, Yazd Branch, Volume ۴, Number ۱۴, Asfadmah ۱۳۹, pp. ۱-۲۲

فصل‌نامه علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی .

سال ششم، شماره بیست و دوم، زمستان ۱۴۰۱

بررسی هنجارگریزی در شعر معاصر فارسی (با تکیه بر شاعرحجم‌گرا یدالله رؤیایی)

حجت اله اورک^۱، مسعود پاکدل^۲، منصوره تدینی^۳، سیما منصوری^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۳

صص (۱۹۰-۱۴۹)

چکیده

شاعران با خروج از هنجارهای متعارف، شگردهای شگفتانه در زبان و مضمون جهت رستاخیز سخن خویش از رهگذر آشنایی‌زدایی ابداع می‌کنند تا در طیفی تازه و وسیع با مخاطب خود ارتباط برقرار سازند و دریافت‌های عادی او را تغییر دهند که به این هنر رستاخیز سخن، تکنیک ادبی می‌گویند، هنجارگریزی از راهکارهای مهم تبدیل زبان به‌عنوان ماده ادبیات به شعر است که البته در گرو ذهن خلاق است تا آن جا که اصل رسانی آسیب نیند «لیچ» زبان شناس انگلیسی هنجارگریزی را ابزار شعر آفرینی می‌داند مقاله حاضر با هدف بررسی و تحلیل انواع هنجارگریزی در شعر یدالله رؤیایی سعی دارد تا بر اساس الگوی هشت‌گانه‌ی لیچ (هنجارگریزی نحوی، زمانی، معنایی، واژگانی، سبکی، نوشتاری، گویشی، آوایی) و به روش تحلیلی - توصیفی مؤلفه‌های هنجارگریزی اشعار

^۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران. (برگرفته از رساله دکتری).

^۲ گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران. (نویسنده مسئول) masoudpakdel@yahoo.com

^۳ گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

^۴ گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

یدالله رؤیایی از شاعران حجم‌گرا، پیردازد. نتایج یافته‌ها نشان می‌دهد یدالله رؤیایی، شاعر و منتقد معاصر از روش‌ها و ترفندهایی در این راه سود جسته که عبارتند از: توازن (موسیقی شعر): انواع فرا هنجاری‌ها: فرا هنجاری معنایی و آشنایی زدایی. وجه غالب در هر مجموعه از اشعار رؤیایی نسبت به مجموعه دیگر متفاوت است و رؤیایی در هر مجموعه شعری خود به فراخور زمان سرایش آن و تکامل تجربه‌های زبانی‌اش از بخشی از این ترفندها بیشتر سود جسته است.

واژگان کلیدی: برجسته‌سازی، هنجارگریزی، شعرحجم، یدالله رؤیایی، لب

ریخته‌ها



۱- مقدمه

ادبیات، اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد. در حقیقت، کارکرد زبان در ادبیات، متفاوت و دیگرگونه است، تفاوت یک متن ادبی با یک متن غیر ادبی، در نحوه کاربرد زبان است. یکی از شگردها و شیوه‌های ادبی کردن متن، برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی است که با عدول از هنجارهای حاکم بر زبان شکل می‌گیرد. برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است. هدف غایی برجسته‌سازی آفرینش سازه‌های ادبی در محورهای جانشینی و هم‌نشینی کلمات است. کلام از طریق برجسته‌سازی به سوی شعر می‌رود. «وقتی نگاه کسی به جهان شاعرانه باشد ناگزیر بیان او هم به سمت شعر خواهد رفت فردریش شلگل معتقد است که می‌توان شعرهای سرود که کاملاً دارای حال و هوا پیکرتراشی، نقاشی یا موسیقی باشد و یا اینکه همه این‌ها را باهم در خود جمع کرده باشد.» (کوشا و حلبی، ۱۳۹۹: ۱۸) ادبیات، هنر آرایش و پیرایش کلام است به نحوی که صورت آن زیباتر و پیام آن تأثیرگذارتر گردد. گوینده به‌طور ارادی و آگاهانه از صورت‌های ویژه زبانی استفاده می‌کند و زبان روزمره و معیار را دگرگون می‌سازد، نخستین بار صورت‌گرایان و فرمالیست‌ها بحث «برجسته‌سازی» را مطرح نمودند و نظریات گوناگونی در این مورد ارائه دادند. از جمله این افراد می‌توان اشکلوفسکی و موکارفسکی - نظریه‌پرداز مکتب پراگ - و بعدها لیچ - زبان‌شناس انگلیسی - را نام برد. «لیچ» دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱- انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار ۲- قاعده‌افزایی، البته شفيعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبان تقسیم می‌کند انواع هنجارگریزی از نگاه لیچ: ۱- هنجارگریزی واژگانی ۲- هنجارگریزی نحوی ۳- هنجارگریزی آوایی ۴- هنجارگریزی زمانی ۵- هنجارگریزی سبکی ۶- هنجارگریزی گویشی ۷-

هنجارگریزی نوشتاری ۸- هنجارگریزی معنایی. نباید هنجارگریزی را با قاعده‌افزایی یکسان دانست؛ هنجارگریزی‌ها از لوازم شعر به حساب می‌آیند و از لحاظ ماهوی از قاعده‌افزایی جدا و متمایز هستند. هنجارگریزی دست به آفرینش شعر می‌زند درحالی‌که قاعده‌افزایی خلق توازن و نظم حاضر در زبان را بر عهده دارد. در این پژوهش، به بررسی هنجارگریزی در شعر معاصر فارسی با تکیه بر اشعار یدالله رؤیایی و بیشتر با تکیه بر مجموعه شعر «لب ریخته‌ها» بر اساس الگوی هشت‌گانه‌ی لیچ پرداخته می‌شود و از این رهگذر میزان انحراف از نرم شعر رؤیایی که باعث تمایز سبکی وی گردیده به صورت ملموس و عینی بر رسیده و کاویده می‌شود تا شاخصه‌های سبکی و عوامل تمایز او نسبت به دیگر شاعران مشخص شود. به اعتقاد لیچ هرگاه انحرافی غایت‌اند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگریزی پدید می‌آید. با این حال، هرگونه انحراف از هنجارها و قواعد زبان معیار هنجارگریزی تلقی نمی‌شود زیرا برخی از انحراف‌ها تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شوند. این‌گونه ساخت‌ها فاقد ارزش ادبی هستند، او نخستین ویژگی هنجارگریزی را «ارائه مفهوم» می‌داند. از آنجاکه هرگونه انحرافی از زبان معیار می‌تواند بیانگر مفهومی خاص باشد و اطلاعاتی را ارائه دهد، این ویژگی بسیار کلی تلقی می‌شود به این ترتیب، آنچه تحت عنوان هنجارگریزی به عنوان یکی از گونه‌های برجسته‌سازی مطرح می‌شود، انحرافی خلاق، غایت‌اند، معنادار، آگاهانه و انگیخته از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار است که همواره نوآوری‌هایی را به همراه دارد. او هنجارگریزی‌ها را در هشت گروه طبقه‌بندی می‌کند. هنجارگریزی‌های آوایی و نوشتاری بر لایه‌ی تحقق صوری، هنجارگریزی‌های واژگانی و نحوی بر لایه صورت و هنجارگریزی‌های معنایی بر لایه معنی‌شناسی عمل می‌کنند.

۱-۱- بیان مسأله

هنجارگریزی گزینش عنصری نامتعارف از میان امکانات بالقوه زبانی است؛ به عبارت دیگر، هرگاه انحرافی غایت‌اند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگریزی پدید می‌آید. با این حال، هرگونه انحراف از هنجارها و قواعد زبان معیار هنجارگریزی تلقی نمی‌شود زیرا برخی از انحراف‌ها تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شوند. این‌گونه ساخت‌ها فاقد ارزش ادبی هستند و خلاقیت به شمار نمی‌آیند.

هنجارگریزی یکی از راهکارهای مهم تبدیل زبان به عنوان ماده ادبیات به شعر است که دربرگیرنده تمامی روش‌هایی است که شاعر با توسل به آن، از ساختار آشنای متن و همچنین واقعیت موجود جهان، آشنایی‌زدایی می‌کند؛ بنابراین، بررسی هنجارگریزی در شعر یک، شاعر، نحوه بیان و به یک معنا سبک خاص آن شاعر را مشخص و روشن می‌سازد. حال اگر شاعران متعدد و منسوب به جریان‌های ادبی خاصی را بخواهیم از این دید بسنجیم، ناگفته پیداست که ارزش و اهمیت این پژوهش تا چه حدی است. هم دید آن‌ها نسبت به موضوعات گوناگون را می‌توانیم بفهمیم و هم نحوه به‌کارگیری زبان را در اشعار آنان می‌توانیم بفهمیم. لیچ در رویکردی زبان‌شناسی به بررسی شعر انگلیسی، هنجارگریزی را از ابزار شعر آفرینی می‌داند. وی هنجارگریزی و قاعده‌افزایی را دو مجرای اساسی و کلی برای برجسته‌سازی کلامی می‌خواند. به بیانی دیگر «لیچ» دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱- انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار ۲- قاعده‌افزایی، البته شفيعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبان تقسیم می‌کند.

این پژوهش در نظر دارد تا انواع هشت‌گانه‌ی هنجارگریزی را از دیدگاه لیچ در اشعار یدالله رؤیایی و بیشتر با تکیه‌بر مجموعه شعر «لب ریخته‌ها» موردبررسی و حلاجی قرار دهد و این‌که شاعر چگونه توانسته با بهره‌گیری از این ترفندهای نغز و مغز شعر خود را فخیم و برجسته نماید و تا چه میزان در ساخت‌واژه‌ها و ترکیب‌های برساخته‌ی خود موفق بوده است.

دوم این‌که شاعر جهت برجسته کردن شعر خود بیشتر به کدام نوع هنجارگریزی خواسته یا ناخواسته علاقه نشان داده است؛ و از رهگذران تصاویر شعری خود را دلربا تر و تأثیرگذارتر کرده است.

سوم رؤیایی چگونه توانسته است با نوآوری و پرهیز از تکرار آنچه تا اکنون بوده شعری برجسته و قابل تأمل و تعمق به مخاطب ارائه دهد؟ و این‌که چگونه توانسته است با بازی‌های زبانی و استعاری و بکارگیری تصاویری پارادوکسی و ایجاد تغییر در دستور زبان و... سخن خود را برجسته و مخاطب خویش را فعال نماید؟

۱-۲- روش و محدوده تحقیق

این جستار بیشتر به شکل مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و به شیوه‌ی تحلیل محتوا و ارائه‌ی نمونه‌ها و مصداق‌ها بر اساس داده‌های لیچ از انواع هنجارگریزی انجام گرفته است، برای رسیدن به اهداف موردنظر یعنی بررسی هنجارگریزی به راه‌های گوناگونی هشت‌گانه‌ی لیچ، اشعار یدالله رؤیایی به‌ویژه بیشتر با تکیه‌بر مجموعه شعر «لب ریخته‌ها» موردبررسی و ارزیابی قرار گرفته است و عناصری که باعث هنجارگریزی در اشعار رؤیایی خاصه در مجموعه شعر لب ریخته‌ها شده، نشان داده شده است و مشخص گردید که رؤیایی بیشتر جهت برجسته و خاص کردن شعر خود از کدام نوع هنجارگریزی بهره برده است.

۱-۳-پیشینه‌ی تحقیق

-صالحی نیا (۱۳۸۹)، در مقاله «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز» به برخی از ویژگی‌های کلی حاکم بر شعر امروز که در حوزه هنجارگریزی نوشتاری قرار می‌گیرند، اشاره کرده است. چنانکه مشخص است، عنوان کلی مقاله مورد بحث، گویای سطحی بودن پژوهش است چراکه نمی‌توان نمودهای هنجارگریزی نوشتاری در ادب معاصر را در قالب یک مقاله بررسی کرد.

-محسنی و صراحتی جویباری (۱۳۸۹)، در مقاله «بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصرخسرو» هنجارگریزی و خروج از نرم آوایی را در شعر ناصرخسرو بررسی کرده‌اند و نشان داده‌اند که ناصرخسرو بنا بر آنکه در حوزه مکانی و زبانی سبک خراسانی زندگی می‌کرده است بیشترین هنجارگریزی حاکم بر شعر او نیز، هنجارگریزی از نوع آوایی و واژگانی بوده است.

-بهمنی مطلق و رهایی (۱۳۹۰)، در مقاله «رویکردی صورت‌گرایان به شعر قیصر از منظر هنجارگریزی» با نگاهی کلی اما فرمالیستی به شعر قیصر امین پور، نمودهای هنجارگریزی در شعر این شاعر را نشان داده و بررسی کرده‌اند و در نهایت نمودهای بارز هنجارگریزی و بیش‌ترین توجه شاعر را به نوع حاکم بر زبان خود، نشان داده و تحلیل کرده‌اند.

-توحیدیان (۱۳۹۲)، در مقاله «هنجارگریزی معنایی، خصیصه سبکی کلیم کاشانی» نشان داده‌اند که بیش‌ترین وجه مشخصه سبکی شعر کلیم کاشانی، از نوع هنجارگریزی دنایی است و درواقع، سبک شخصی شاعر در استفاده بیش از حد از این خصیصه هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی است.

-حسینی سروری (۱۳۹۳)، در مقاله «هنجارگریزی نوشتاری در اشعار نصرت رحمانی» به بررسی این نوع از هنجارگریزی با تکیه بر شعر نصرت رحمانی پرداخته است و نشان داده است که شعر این شاعر، بیشترین نمود هنجارگریزی نوشتاری را دارد و به یک معنا، تشخیص زبانی شعر این شاعر، از نوع هنجارگریزی نوشتاری است و نمودهای این هنجارگریزی نوشتاری را نشان داده و بررسی کرده است.

-مصطفوی (۱۳۹۴)، در مقاله «هنجارگریزی سبکی در شعر اخوان ثالث» به بررسی نمودهای عدول از هنجار سبکی را در شعر اخوان ثالث، بررسی کرده است و نشان داده است که اخوان در این نوع از هنجارگریزی تا چه حدی خروج از نُرم داشته و به سبک شخصی خود نزدیک شده است. این مقاله در شناخت هر چه بهتر هنجارگریزی سبکی به ما کمک می‌کند.

-ظاهری بیرگانی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامه خود تحت عنوان «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیع کدکنی بر مبنای الگوی لیچ» به این نتایج رسیده است که بسامد وقوع هنجارگریزی معنایی در اشعار شفعی، بیش از سایر هنجارگریزی‌هاست. هنجارگریزی زمانی، آوایی، نحوی، واژگانی، سبکی، نوشتاری و گویشی، به ترتیب در جایگاه‌های بعدی قرار گرفته‌اند. از این رو می‌توان شعر شفعی را شعری دانست که از طریق هنجارگریزی برجسته شده است.

-کوثری لنگرودی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامه خود تحت عنوان «آشنایی‌زدایی در غزلیات شمس» به بررسی نمودهای هنجارگریزی در غزلیات شمس پرداخته است.

-موسوی (۱۳۹۲)، در پایان‌نامه خود، تحت عنوان «هنجارگریزی زبانی در آثار داستانی ابراهیم گلستان» به بررسی هنجارگریزی‌های زبانی در

داستان‌های گلستان پرداخته و نشان داده است که ابراهیم گلستان، توجه ویژه‌ای به عدول از زبان هنجار داشته است. وجه مشخصه این پایان‌نامه، بررسی هنجارگریزی در حوزه داستان و نشر است که نشان می‌دهد هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی تنها در حوزه نظم و شعر نیست، بلکه داستان نیز می‌تواند این خصیصه و ویژگی را داشته باشد.

صمیمی فر (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه خود، تحت عنوان «هنجارگریزی در مثنوی‌های سنایی» انواع هنجارگریزی را در مثنوی‌های سنایی بررسی کرده و به این نتایج رسیده‌اند که سنایی شاعری است که سبک شعری وی در چارچوب اصول سبک خراسانی است؛ یعنی بیشتر از تشبیه برای توصیف استفاده کرده است؛ به‌خصوص تشبیه محسوس به محسوس در شعر وی کاربرد زیادی دارد. در اکثر موارد، هنجارگریزی نحوی بنا بر ضرورت وزنی و برای رعایت اصل قافیه و ردیف در شعر وی رخ نموده است. کاربرد هنجارگریزی نحوی در مثنوی‌های سنایی، بیش از هشتاد درصد بنا بر ضرورت‌های وزنی و قافیه‌ای است. هنجارگریزی زمانی در شعر شاعران کلاسیک نمود چندانی نداشته است؛ زیرا بسیاری از واژگانی که امروزه به‌عنوان واژه‌های باستان‌گرایانه کاربرد دارند، در آن زمان جزو زبان رایج بوده‌اند. سنایی در زمینه هنجارگریزی واژگانی دست به نوآوری‌هایی زده است. در حوزه دستوری، واژه‌هایی که از ترکیب اسم + بن مضارع ساخته شده‌اند، بسامد بالایی داشتند و از لحاظ ترکیب نیز، کلمات مرکب دوگانه، یعنی ترکیباتی که هم می‌توان آن‌ها را مقلوب گرفت هم مستقیم. بیش‌ترین واژه آفرینی در مثنوی حدیقه صورت گرفته با ۶۰ مورد و در مثنوی‌های سنایی آباد و طریق‌التحقیق هیچ‌گونه واژه آفرینی‌ای صورت نگرفته است.

-نبی‌ئیان (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه خود تحت عنوان «بررسی زبان‌شناختی سبک نثر در رمان بوف کور، اثر صادق هدایت با توجه به بسامد گونه‌های هنجار گریزی» به این نتایج درست پیدا کردند که بالاترین میزان وقوع با حضور در ۲۸۹ مورد برابر با ۲۳ درصد متعلق به هنجارگریزی نحوی و پایین‌ترین بسامد. وقوع با حضور در ۱۲ مورد برابر با یک درصد، به هنجارگریزی گویشی مربوط است؛ اما تمام این نتایج جز به دست دادن آمار و درصد هیچ نتیجه دیگری در پی ندارد و هیچ تحلیل و تفسیری در پایان‌نامه دیده نمی‌شود.

-آزادی (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه خود تحت عنوان «هنجارگریزی کلامی در اشعار فروغ فرخزاد» تنها به یک نوع از انواع هنجارگریزی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که یکی از دلایل برجستگی زبان شعر فرخزاد، استفاده او از هنجارگریزی کلامی بوده است.

-صادق پور (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه خود تحت عنوان «بررسی هنجارگریزی معنایی و نحوی در اشعار حمید مصدق در چهارچوب الگوی پیشنهادی لیچ» فقط به بررسی دو نوع از هنجارگریزی در اشعار حمید مصدق پرداخته است و در بررسی این دو هنجارگریزی نیز هیچ بسامد و فراوانی که تحلیل داده‌ها بر اساس آن‌ها انجام شود، دیده نمی‌شود. وجه تفاوت و تمایز پژوهش ما با این پژوهش در آن است که اولاً ما سایر هنجارگریزی‌ها را نیز در شعر این شاعر بررسی می‌کنیم ثانیاً در تمام بررسی‌ها از عنصر بسامد غافل نیستیم و فراوانی انواع هنجارگریزی‌ها را در شعر شاعر به دست می‌دهیم و ثالثاً تمام نتایج به دست آمده از بررسی هنجارگریزی در شعر مصدق با دیگر شاعران مقایسه و تحلیل می‌شود.

-شکلوفسکی^۱ در مقاله‌ای با عنوان «هنر همچون شگرد» که وی در این مقاله نظریه‌ی آشنایی‌زدایی خود را - که به بیانی اساس فلسفه‌ی زیباشناسی صورت‌گرایان است - مطرح کرد و می‌توان آن را صورت اولیه‌ی نظریه‌ی هنجارگریزی دانست.

-موکارفسکی با عنوان «زبان معیار و زبان شعر» که وی در این مقاله نظریه «برجسته‌سازی» را مطرح می‌کند لیچ در کتاب رویکرد زبان‌شناسی به شعر انگلیسی به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و آن را در هشت گونه از جمله: آوایی، واژای، نحوی، معنایی، ... مورد تجزیه تحلیل قرار داده است.

اما در خصوص بررسی هنجارگریزی در اشعار یدالله رؤیایی بر اساس الگوی لیچ کار مستقل و مدونی صورت نگرفته است. تنها مقاله‌ای مختصر و کلی از عباس خائقی و محسن نور پیشه با عنوان آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی موجود است؛ که آشنایی‌زدایی را لحاظ زاویه دید، موسیقی شعر و ساختار شکنی روابط منطقی جمله‌ها، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و نماد آن‌هم به شکلات و با ارائه‌ای یک یا دو نمونه مختصر شعر از مجموعه «دریایی‌ها» پرداخته است و مقاله‌ی آشنایی‌زدایی در شعر آدونیس و یدالله رؤیایی از علی نجفی ایوبی و دیگران که باز به همین ترتیب به چند مثال از مجموعه دریایی‌های رؤیایی بسنده شده است.

۲- مبانی نظری تحقیق

۲-۱- هنجارگریزی آوایی

منظور از هنجارگریزی آوایی، گریز از قواعد آوایی زبان معیار و کاربرد صورت‌های نامتعارف آوایی عناصر واژگانی است. حذف، افزایش و تبدیل واکه یا همخوان، سه گونه از این اختیارات محسوب می‌شوند.

۲-۲- هنجارگریزی نوشتاری- دیداری (گریز از قواعد دستگاه خط)

هرگاه انحرافی از قواعد حاکم بر دستگاه خط همچون قواعد نوشتاری و املائی، نقطه‌گذاری و قالب‌های نوشتاری صورت پذیرد هنجارگریزی نوشتاری پدید می‌آید. شرط چنین هنجارگریزی آن است که مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی عناصر واژگانی افزوده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۱). استفاده از این گونه هنجارگریزی تجربه‌ای تازه است و گاه مفاهیم القاشده‌ی آن حتی برای متخصصان امر نیز نیاافتنی است.

۲-۳- هنجارگریزی واژگانی

واژه‌سازی در هر زبان، تابع قواعد خاص اشتقاق و ترکیب در آن زبان است، هرگاه واژه جدیدی با گریز از قواعد واژه‌سازی، چشم پوش از محدودیت‌های اعمال قواعد یا برحسب قیاس با ساخت‌هایی مشابه آفریده شود. هنجارگریزی واژگانی شکل یافته است که می‌توان آن را معادل واژه آفرینی یا بدعت‌گذاری واژگانی دانست. واژه آفرینی یکی از راه‌های فعلیت بخشیدن امکانات بالقوه‌ی زبانی است.

۲-۴- هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی، گریز از قواعد نحوی زبان معیار است که با جابه‌جایی، حذف، افزایش، کاربرد و تطابق نا به‌جای عناصر سازنده جمله تحقق می‌یابد.

۲-۵- هنجارگریزی در شعر شاعران حجم‌گرا

عنوان شعر حجم به شکل منحصری از شعر نو اختصاص داده شده است که توسط رؤیایی وتوی چند از یاران موافقش از جمله بیژن الهی، پرویز اسلام‌پور و... به شکل جهشی جوششی و ذائقه جمعی بیان شد ارسال ۱۳۴۸ نیز بیانیه رسمی آن با عنوان «شعر حجم» چاپ گردید، طبق نظریه‌ها و نگاشته‌های یدالله رؤیایی حجم همان (اسپاسمانتالیسم) در زبان فرانسه است که برابری برنهاد و موافق و دقیق، برای ترسیم آن ترندهای نازک شاعرانه و آن دنیایی که این سراینده‌ها در اشعار خود به دنبال پی‌ریزی و نقاشی آن نقش‌ها و رویاهای پررمزوراز هستند؛ هست. این‌گونه شعر یعنی حجم‌گرایی شکلی جدا از جریان موج نو یا تافته جدا بافته از آن نمی‌تواند باشد، بل آنکه چنان چون سالک و رهروی در پی آن آمده است و می‌توان گفت شکل کامل شده موج نو است.

حجم‌کرایه بیان‌کننده واقعیت‌ها نیست بلکه حجم‌کرایه، واقعیت‌ها را در آن‌سوی واقعیت مادر یعنی ماورای واقعیت است که در می‌نگرد و به تصویر می‌کشاند و مخاطب خویش را از خویشتن خویش، بی‌خویش می‌سازد تا او را در اوج اوج‌ها پروبال دهد. همین حجم است که بین واقعیت مادی و واقعیت فراواقع‌فصله فضایی و ذهنیتی سیال و ماورا واقعی برای جهیدن و پریدن از سه بعد طول و عرض و ارتفاع خلق می‌کند تا سازش در آفرینش التذاذ هنری و خلاقیت و تازه‌سازی کوک باشد. این واقعیت ابتدایی و مادی، شاعر را،

بسان سکویی پرتابی می ماند که کبوترانِ ذهن او را به آن سوی واقعیت مادر با عبور و جهشی تند و پرتفند رهنمون می سازد. این آغاز و گریز و پرواز، در واقع نوعی تصرف هنرمندانه ذهن خلاق و سیال شاعر است تا او را از واقعیت رها کند و به ماورای واقعیت و آن سوی طبیعت فرا بکشاند.

این پریدن‌ها و جهیدن‌ها از طول و عرض و ارتفاع همه محصول حجم‌کرایه اندیشه شاعر است شاعر در تب‌وتاب و در پی کشف تازه‌سازی و رازگشایی از واژه‌هاست، شاعر بر مرکب حجم است که این گونه راز می‌فشاند و راز می‌گشاید. شعر حجم مدعی ایجاد پرشی است که «فاصله میان واقعیت و مظهر واقعیت را با یک جست طی می‌کند» (رؤیایی، ۱۳۵۷:۳۵).

رؤیای خود از روی تعظیم بیان می‌دارد که من بانی حجم‌کرایه نیستم بلکه این خود حجم‌کرایه است که به گروه ما شکل و شمایل داده است ما در پی حجم نیستیم بلکه حجم خود در پی ما روان و دوان می‌آید، رؤیایی بیان می‌دارد که این گونه نیست که ما بنشینیم و نقشه راه و شعر ترسیم کنیم به‌عنوان مثال بیان بداریم، از این پس این گونه یا آن گونه شعر بگوییم، بلکه شاعران این جرگه در گذر زمان‌ها که شعر خود را به قلم و بیان و قدم می‌آورند و آن ظریف‌کاری‌ها و لطیف نوازی مایی که در خطوط ذهنی‌شان به هم در پیوسته شده، قطره‌قطره و نم نمک به شکل جوی، جوی و رشته‌رشته به هم در می‌رسند و ناخواسته دریایی و تصویری به نام شعر حجم، شکل می‌گیرد. یکی از همان خطوط ذهنی مشترک ناخواسته و به هم در بافته، حساسیت شاعران حجم‌گرا خاصه یدالله رؤیایی به چکش‌کاری در واژه‌ها و زبان و رمزگشایی معانی تودرتوی واژه‌ها و زبان در لایه‌های معنایی واژه‌ها و ترکیب‌ها و حرف‌ها و ارتباط نامرئی و پیوند نادیدنی و ناتنی و ناگسستگی واژه‌ها باهم دیگر است.

رؤیایی خود بیان می‌دارد و می‌گوید که «کار من کشف ظرفیت‌های تازه لغت است» (رؤیایی، ۱۳۷۹:۵۰). بی‌هیچ چون و چندی به‌طور قاطع می‌توان ادعا کرد که در میان انبوه شاعران شعر سپید کسی به‌مانند یدالله رؤیایی به بازی با واژه‌ها و ورز دادن آن‌ها و عبارت‌های زبان و خمیر کردن آن‌ها و از نو ساختن آن‌ها به آفرینش پیچیدگی و ابهام و گسترده‌گی تعقیدهای لازم و معنایی و ساختگی‌های ساختاری دستوری تا سرحد معما وارگی نپرداخته است، چه بسیار واژه مایی را که باهم آشتی نداده است!

با درهم فشردن و کنار هم قرار دادن آن‌ها خود این فشردن‌ها و ورز دادن‌ها و آب گرفتن‌ها و تاب دادن واژه‌ها، حرف‌ها، ضمیرها و آنگاه رنگی و شکلی دیگر بخشیدن‌ها را به «آلیاژی از ذهن و زبان» به زیبایی تعبیر کرده و در تعبیری دیگر بار «دید حجمی فرمالیسم زبانی» یا به‌اختصار «فرمالیسم زبان» نام‌گذاری می‌کن (رؤیایی، ۱۳۸۲:۱۶).

برهنه می‌شوم / عجیب می‌شوم و در سؤالی حیوانی می‌مانم... تا صبح، پلک
مرا که می‌گذری / من روی آهن شاد / شادی آهن می‌شوم

در قاب بی حصار خاکستر / از چهره تو زستن می‌شوم / و در صدای رشد
وقت / نیلوفر تن می‌شوم (رؤیایی، ۱۳۷۱:۳۷)

«در جلوه مجهولی می‌آید ناآگاه / بر راه تو از من خندق می‌خندد / و راه /
می‌افتد / می‌افتد / بر خنده‌ی خندق راه / چیزی دیگر در تو با من
می‌افتد...» (رؤیایی، ۱۳۷۱:۴)

به جرات می‌توان گفت در شعر حجم آن‌چنان به ساختار مندی‌های ستبر و سترگ و بسترسازی سازه‌های به هم در پیوسته با صورت‌بندی کلام، والا و بالا اهمیت در داده‌شده است که چشم را هنرمندانه می‌نوازد و در آغوش می‌گیرد و

این سازه‌های برساخته زیبا و تنومند ذهن شاعر خلاق است که می‌تواند یکی از تفاوت‌های بارز شعر حجم با موج نو باشد، ما در شعر موج نو به پاره‌پاره گویی و آشفتگی تصاویر برمی‌خوریم البته گاه نظمی آن‌چنان زیبا بر پیکره‌ی این ابرهای پاره‌پاره نازیبایه انداخته است که آن لخت لخت‌ها را شکوهمند در آستین خود ساختارمند و چشم‌نواز کرده است که ساعت‌ها می‌توان به تماشای آن نشست.

فرم‌گرایی و ساختار اندیشی از ویژگی‌های به اوج نشسته ذهن تصویرسازی یدالله رؤیایی است که خود به شعر کوششی و ساختنی معتقد است و می‌گوید: «مقداری از هر هنر ساختنی است و به عبارتی صنعت است نباید ساختن را نادیده انگاشت» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۸۳). او خلاف احمدرضا احمدی، شاعر پایه‌گذار موج نو، به خواب و رؤیا و الهام باورمند نیست و می‌گوید: «هیچ وقت دستی از غیب نمی‌آید به تو شعر تعارف کند باید شعر را دعوت کنی باهاس تنفس کنی، ورزش بدهی و این همان جادوگری است» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۸۴). رؤیایی به رد پای الهام و امدادهای غیبی در شعر معتقد نبود و کارهای خود را مدیون و وام‌دار الهام شعر نمی‌داند و خواننده را نیز هر که گو باشد. می‌داند.

حال می‌توان به چرایی تفاوت در نگاه این دو شاعر جریان ساز خیره شد و به ظرافت و فراست می‌توان دریافت که نگاه متفاوت آن دو در چیستی و خاستگاه شعر است، احمدی همواره برای سرایش شعر، چشم‌به‌راه قاصدک‌های غیبی و الهام رسان می‌ماند تا بر او گهر شعر بیفشانند و او سر افشانند. چنانچه خود بیشتر شعرهایش را وام‌دار و محصول خواب‌ها و رؤیاهایش می‌داند و می‌گوید: «نه من عادت به بازنویسی مکرر، تراش ندارم، این بازنویسی مکرر، این تراش و صیقل پیش‌تر در خواب من اتفاق افتاده است من تنها رؤیاهایم را

پاک‌نویس می‌کنم» (حسن لی، ۱۳۸۳: ۵۶). می‌بینیم که با چنان اعتماد و اطمینان خاطری از جوشش شعر در اندرونش سخن می‌گوید و راست قامتانه اظهار می‌دارد که «مقدار زیادی از کار هنر، محصول ناخودآگاه است هر وقت خواستم با آگاهی شعر بگویم چیز مضحکی از کار درآمده» (حسین پور، ۱۳۸۴: ۸).

پرواضح است که فاصله سبک احمدرضا احمدی با سبک رؤیایی از کجاها مایه می‌گیرد، تمایل احمدرضا احمدی به تعدد تصاویر فراخ‌دامن و فراخ‌منظر که گاه در یک نگاه کلی و پردامنه‌ای بی‌ارتباط باهم، اما در دستور کلی یک متن به هم در بافته شده‌اند که گاه این را می‌نماید که شاعر ساختار گریز شده است و نگرش سورئالیستی را در ذهن تبلور می‌کند درحالی‌که در تقابل آن یدالله رؤیایی در تمایل به تصاویر به هم در به و نزدیک است آنچه بیشتر بر چشم می‌نشیند، ساختار است و ساختار و گاه در این سیلاب ساختار اندیشی احساس و عاطفه جان می‌بازد.

۳- هنجارگریزی در شعر یدالله رؤیایی

۳-۱- هنجارگریزی دستوری

«صرف» (morphology) بخشی از دستور زبان است که ساختار واژه‌ها را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. به سخن دیگر به شناخت واژه‌ها، تکواژها و هم‌نشینی آن‌ها با یکدیگر می‌پردازد. ما در صرف با شناخت نوع کلمات سروکار داریم، یعنی هر یک از واژه‌ها به‌کاررفته در یک عبارت از چه نوعی است: اسم، فعل، حرف، ضمیر، صفت، قید و... هر یک از موارد فوق صورت‌های مختلفی دارند و از جهانی قابل تقسیم هستند. مثلاً صرف افعال در زمان‌ها و شخص‌های متفاوت و یا ساختمان فعل‌ها.

در بخش «حرف»، «حروف انواع» اضافه، رابط، نشانه و... و در بخش ضمیر، ضمایر به انواع «شخصی، مشترک، اشاره، پرسشی و...» تقسیم می‌شوند. انواع قید از جهات مفهوم، ساختمان و تأثیر بر اجزای جمله که به انواع قیده‌های «زمان، مکان، کیفیت، کمیت و ساده، مرکب، نشانه‌دار و بی‌نشانه» همین‌طور به قیده‌های «صفت، جمله، فعل مقایسه تطبیقی هنجارگریزی و شگردهای کاربرد آن در شعر فرخی یزدی، عارف قزوینی و میرزاده عشقی مسند و ...» تقسیم هستند. صفت‌های از نظر نوع و ساخت به انواع «صفت‌های بیانی، پرسشی، شمارشی، تعجیبی، ساده، مشتق مرکب» تقسیم می‌شوند (اکبری رکن‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰).

عرصه شعر جولانگاه گریز از هر آنچه در زبان معمول و متعارف به‌کاربرده می‌شود، است. یکی از صورت‌های هنجارگریزی و این شگردهای شگرف، چیره‌دستی شاعر در انحراف از نرم‌زبان، جهت ایجاد التذاذ هنری مخاطب است. واژه‌ها، افعال و حروف خلاف عادت و معمول زبان بنا به ذوق شاعر چیش و چیده می‌شوند تا در برابر چشم مخاطب رستاخیز و تروتازه خود را بنمایانند.

در تربت من / قدمی کشد پشیمانی / سنگینی چرا در سر (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۵۲)

... باران می‌رفتند / و باروهایم گرامی شدند... / اوج‌های کهنه (رؤیایی، ۱۳۷۱:

(۸۳)

شناسه‌ی جمع برای نهاد مفرد باران، یا آوردن دو حرف اضافه کنار هم «از به با به» تا جایی که تشخیص سبکی یافته و ایجاز زیبایی را نمودار ساخته خود رؤیایی درجایی گفته که من «...چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم و با این

رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام ... از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام ...» به نقل از: (حسن لی، ۱۳۸۳: ۱۸۳)

از تو سخن از به آرامی / از تو سخن از به آرامی / وقتی سخن از تو می‌گویم /
از عاشق

از عارفانه / از دوستت دارم / از خواهم داشت /

... از فکر عبور در به تنهایی / ... من با به تنهایی تو خواهم ماند... ما خاطره‌ایم از
به نخواستهای / من دوست دارم از تو بگویم را / ... تو از به شباهت از به زیبایی / بر
دیده‌ی تشنه‌ام تو دیدن باش

کار بست واژه‌ی «عاشق» بجای «عاشقانه»

جدا کردن فعل‌های دوجزئی مانند «گذر از دل تو می‌کردم» به جای از دل تو
گذر می‌کردم، حذف حرف ربط «که» در مصرع «من با سفر سیاه‌چشم تو
زیباست» به جای سیاه‌چشم تو که زیباست

که در همین مصراع پایانی مصدر (دیدن) را در جایگاه اسم بکار برده و آنجا
که گفته من دوست دارم از تو بگویم را همین حرف را ی فک اضافه عبارت را
شاعرانه کرده و به آن هنر شعری و شگردی داده است چنانچه «را» حذف شود
از نفس می‌افتد

به کارگیری فعل به جای مصدر مصرع «من دوست دارم از تو بگویم را»
به جای «از تو گفتن را»

_ کاربرد حرف اضافه‌ی «از» به جای در: «... و خنده‌های افتاده روی راه / از
طول راه / دایره‌های طی / می‌سازد...» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۴۰)

_ کاربرد ادات «شیوه» بجای به شیوه‌ی؛ «... غلتیدنی که تن را / آهن را /
شیوه‌ی پر می‌کند...»

_ عدم مطابقت نهاد جدا با شناسه: «... تا تو بازآید / تا تو در چاک هوا
پرهایش را بتکاند از ثقلِ غبار، من...» (همان: ۳۷)
(بجای بازآیی و بتکانی)

در دنیای شعری رؤیایی «واژه» معنای رایج خود را از دست می‌داد می‌بینیم که
شاعر با صنعتگری‌های خود چیدمان معمول جمله‌ها را در هم می‌ریزد تا به
طرحی که در مقصود خویش دارد نزدیک شود.

در من از تو فاصله مایی ست / من در تو نیستم / وقتی از تو در من فاصله
می‌گیرم / مثل / جدایی تو از با من...

آوردن حرف اضافه‌ی «از» میان واژه‌ی بی‌دست در قطعه‌ی زیر:

«... اندام نهرها مدام / ورق می‌خورد / با توشه‌ای از نگاه وبی از دست / ما
مست / پیاده‌بر رطوبت روح...» (همان: ۷۸)

رؤیایی جهت به تأخیر انداختن معنا و فعال نمودن ذهن مخاطب از گونه‌های
مختلف آشنایی‌زدایی به‌ویژه در حوزه‌ی زبان و تصویر شعری بهره برده است تا
مخاطب جهت دریافت معانی چندلایه‌ای وادار به دوباره و گاه چندباره خواندن
شعر گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رژیم‌های علوم انسانی

۲-۳- هنجارگریزی نوشتاری - دیداری

این نوع هنجارگریزی را می‌توان از جهاتی با شعر نگاره یا شعر مصور با
شعر تجسمی مقایسه کرد. شاعر شیوه‌ای برمی‌گزیند که تغییری در تلفظ واژه به
وجود نمی‌آورد اما این شکل نوشتار مفهومی دیگر به مفهوم اصلی واژه
برمی‌تاباند. با ظهور جنبش «موج نو» در ایران توجه به شعرهای تصویری و
دیداری بیشتر شد و شاعران موج نو با توجهی افراطی به فرم در مقابل محتوا به
شالوده‌شکنی در حوزه‌ی ادبیات پرداختند و با ارائه‌ی تصاویری دور از ذهن و

ایجاد مناسبات جدید میان اشکال و اشیای حقیقی شعر را دیداری و ملموس کردند.

نمونه‌هایی در شعر رؤیایی:

۱- شکل صلیب که حالت سرلوحهٔ قبر را تداعی می‌کند.

زیر

چه سختی

دارد

خاک (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۴۹)



یا تصویر دیداری «دریا» در شعر زیر

«دریا»

هم‌بسته بود هم باز بود

در بود

یا بود.

۲- تناسب شکل واژه بامعنای آن: پژوهش‌های علمی و مطالعات فرهنگی

و شکل چند رامانم

در گردنه‌های

گول وقتی که می‌رانم

همان‌طور که در این تصویر به زیبایی می‌بینیم. سخن از «گردنه» و «راندن

در گردنه» به میان می‌آید انتهای واژه «گردنه‌ها» جهت تداعی آن فرود و فرازهای

گردنه‌ها به سطر بعدی می‌رسد و چشم به سطر می‌پیچد و علت اینکه حرف «ی»

است به تنهایی به سطر بعد کشیده شده است، شکل ظاهری حرف «ی» که به شکل پیچ گردنه است.

رؤیایی در یکی از شعرهای مجموعه‌ی دریایی اش این چنین می‌گوید:

اندام او شکسته

شکسته

شکن

شکن

حسن ستاره‌ها را

در آسمان

- که هله‌ای تابان داشت -

گمراه می‌کرد... (همان: ۲۱۹)

در این قطعه رؤیایی واژه‌ی شکستن را به گونه‌ای می‌نگارد که علاوه بر نظام صوتی که دال بر شکستن است، تکرار هجای «ش» و این‌که نگاه خواننده سطر به سطر تا به پایین می‌آید می‌شکند و فرومی‌ریزد و خود واژه‌ی شکستن نیز شکسته می‌گردد تا از این رهگذر ملموس و محسوس‌تر گردد.

اینجاست که شکل‌گراها شعر را رستاخیز واژه‌ها می‌دانند با واژه‌ها نقاشی می‌کنند و نقش می‌آفرینند تا مخاطب خود را به شگفتی وا دارند، تمرکز اصلی خود را بر زبان و آهنگ و رنگ واژه‌ها می‌گذارند، چه که عادت‌های مألوف رخصت دیدار و دیدن به عمق اشیا و واژه‌ها را نمی‌دهد به قول سپهری چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید... شاعر به مدد این هنجار گریزی‌هاست که ساختارها را در هم می‌ریزد و یا در هم می‌آمیزد تا طرحی نو درافکند و ایجاد شگفتی و شگرفی نمایند و به توانش‌های دیگر زبان دست یازد،

رؤیایی در گرایش به نوآوری صاحب سبک است، تمرکز خاصی بر فرم و شکل شعر دارد همین امر باعث فراموشی یا در ابهام ماندن محتوا در شعرش شده است، او با تکیه بر روابط هندسی واژه‌ها از زوایای غیرمتعارف به هستی در می‌نگرد.

۳-۳- هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی معنایی که بافت‌های فراخ‌دامنی از زبان را مانند تشبیه‌ها، استعاره‌ها، متناقض نماها، سمبل‌ها، استحاله‌ها، تصاویر سوررئال و انواع ساخت شکنی‌ها را می‌تواند در برگیرد، این عنوان را جفری لیچ برای خیال‌انگیزی شعر و عواملی که این خیال‌انگیزی را به وجود می‌آورند قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و... در شعر می‌انجامد و تصویرهای زیبای شعری را در تمامیت آن به هم در می‌پیوندد، همان عوامل خیال‌انگیزی است (خلیلی، ۱۳۸۰: ۹۹).

شاعر تشخص خاصی به واژه «وقت» و «جا» داده است از جایگاه قیدی (زمان و مکان) به جای گاه اسمی می‌نشاند و خود شاعر وقت و جا می‌شود و در شعر دیگری نیز گفته...

از حضور تو جا / اینجا / بی‌جاست /

هیهای تن / نور جهان / لمعان جان / بی‌جا جهان. (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۲۶)

«روبروی تو من / وقت می‌شوم / می‌نشینم / روبروی تو من / اینجایم / من

جایم...» (همان: ۱۲)

اشعار رؤیایی بیشتر ساختاری مدور چرخشی دارند او معماری شعرش را به‌طور متجانس، از نقطه‌ای از دایره شروع و پایان را به همان جایگاه اولیه برمی‌گرداند.

وقتی که فرار / رسم در دایره کرد / در دایره‌ی رسم / رسم برگشتن / و برگشتن / تا شکل فرار /

گم در این شو... (همان: ۱۲۱)

گاه کلمه و مفهوم در اشعار رؤیایی از یکدیگر مدام در گریز هستند تا برآیندی ناگفتنی را بتابانند در شعر زیر کلمات و مفاهیم از معنای رایج تن می‌زنند اما در عین حال شعر با استفاده از افعال؛ ماندن، نشستن و گذشتن؛ ساختاری چرخشی و به هم تنیده پیدا کرده است:

«من بگذرم اگر تو بمانی / از ماندن تو می‌گذرم / تو درگذشتن من بنشین / تا از خیال بگذرم / ای یال / ای خیال بر شانه‌های من...» (همان: ۱۲۰)

تصاویر از ماندن کسی گذشتن و یا کسی درگذشتن من نشستن، هنجارگریزی معنایی دارد. اشعار رؤیایی بیشتر چندلایه هستند و به تفسیرهای گوناگون میدان داده می‌شود برخی اشعار مشحون از فضاهای اثیری در تکوین بال پرواز سوی ماورای جهان پیدا و پندارند...

تشبیه گوش‌ها به علامت استفهام جالب توجه است: «. لب‌ها شکسته بر

خط حامل / و گوش‌ها علامت استفهام» (همان: ۷۹)

۳-۴- تناقض و تصاویر پارادوکسیکال (از مصادیق هنجارگریزی معنایی)

نمونه‌های از تناقض نماها در شعر رؤیایی، هرچند که از لحاظ زبانی تناقض‌ها به‌طور معمول بافت‌های همانندی دارد، اما درجه زیبایی آن‌ها متفاوت است:

انسان و برف و فصل روزانه / سوی مربع گرد / بوی بهارهای آبی می‌گیرد
(رؤیایی، ۱۳۷۹: ۲۶۸)

صدای تند خیس / و نور تر آذرخش / در آب آینه‌ای ساخت / که قباب
روشنی از شعله دریا داشت (رؤیایی: ۵۸: ۱۳۴۴)

در نمونه فوق، زیبایی تناقض «مربع گرد» با نور تر آذرخش و شعله‌های دریا یکسان نیست و به نظر می‌رسد تناقض‌های نمونه دوم بسیار زیباتر است. شعله دریا، تصویری متناقض نماست که خوش نشسته است، وقتی دریا شعله‌ور شود! آب آتش بگیرد! یا تصویر آینه در آب ساختن که متناقض نماست. صدای خیس، حسامیزی قشنگی است.

ای که در صف پیش / جان پیش صف می‌گذاری... (رؤیایی، ۸۲: ۱۳۷۱)

در صف پیش، پیش صف جان نهادن تصویری پارادوکسیکال است.

همسایه‌ی تو طناب! / جریانی باریک است / و در این باریکی / کسی به چاه تو می‌افتد / کسی به چاه تو بالا می‌افتد (همان: ۳۵) تصویر بالا افتادن که متناقض نماست، پایین افتادن تصویری عادی بهنجار روزمره است اما تصویر بالا افتادن هنجار گریز و متناقض نماست.

در شعر دیگری هم گفته: ...با تو بهار دیوانه‌ای ست / که از درخت بالا می‌رود / می‌رود تا باد / با باد از درخت بالا می‌افتم...

«... گشت / گشتن شد گفتن / گفتن گشتن شد...» (همان: ۹۷)

گشتن به گفتن و گفتن به گشتن تبدیل شدن تصویری متناقض ناست؛ یعنی در همان لحظه دو تصویر متناقض، بسان دو موج مخالف در ذهن شاعر دمیدن می‌گیرد، حرکتی ایستا و ایستایی حرکتی که خوش بر چشم نشسته است.

۳-۵- ساختار شکنی روابط منطقی جمله‌ها

در زبان روزمره، بین جمله‌های شرطی و جواب شرط و کلاً جمله‌هایی روابط منطقی و عقلانی وجود دارد که تابع زمانی باهم دارند؛ در شعر رؤیایی جمله‌های بسیاری با ساختار «وقتی که ... آنگاه ...» وجود دارد که رؤیایی، رابطه‌ای بسیار دور و ذهنی بین این دو قسمت برقرار می‌کند و گاهی این روابط، شکسته شده و از هم گسیخته می‌نماید. این عامل باعث هنجارگریزی در متن می‌شود... «وقتی...» که پاشنه / ترسیم ترس می‌کند / تعقیب با چشم‌های انگوری می‌آید» (همان: ۱۰۱)

شاعر به زیبایی یک امر ذهنی (ترس) را به یک امر عینی (ترسیم کردن) پیوند زده است. پاشنه و تعقیب به کمک تشخیص و آنیمیسیم در نگاه خلاق شاعر پویا و حرکت مند می‌شوند و آن‌ها را با «وقتی که» به هم گره می‌زند.

وقتی که عطر هوا شانه می‌شود از اشاره مژگان / زیبایی کیهانی / سهمی برای جنگل کوچک دارد (همان: ۱۸)

«عطر هوا» و «زیبایی کیهانی» با وقتی که به هم پیوست می‌شوند. تصویر قشنگ شانه شدن عطر هوا و ارتباط شانه با مژگان بسیار تماشایی و خوش نشسته است.

«آنگاه / مزرعه گذاشتم / وز جذبه‌ی فعل‌های ریخته بگذشتم / آن قدر که آینه

قفای من شد...» (همان: ۲۱)

ارتباط مزرعه با فعل‌های ریخته به مدد واژه «آنگاه» تصاویر ذهنی و گاه دورودراز و مدام در گریز برساخته ذهن شاعر و پیوند زدن آن‌ها با آنگاه و وقتی که از شگردهای شگرف شاعر است.

۳-۶- هنجارگریزی در موسیقی شعر

اگر این پیش‌فرض را بپذیریم که (مطابق نظریه مکتب پراگ) باید هنجارگریزی را درون متنی کرد، یعنی تمهیدات ادبی را که پس از مدتی به صورت مألوف و آشنا درآمده و از ایفای تأثیر اولیه خود عاجز مانده است، تغییر داد و تمهیداتی نوین را جایگزین آن‌ها کرد، باید پذیرفت که موسیقی شعر نیز از این قاعده مستثنی نیست. شاعران معاصر برای این منظور در یکی دو دهه اخیر، موسیقی گفتار را جایگزین موسیقی سنتی و ریتمیک شعر کرده‌اند. شعر رؤیایی حدفواصل بین موسیقی سنتی شعر و موسیقی گفتار شعر قرار می‌گیرد. رؤیایی کارهای اولیه خود را با وزنهای عروضی در قالب چهارپاره و سپس قالب نیمایی شروع می‌کند، ولی خود را به اوزان عروضی محدود نمی‌کند و در جاهایی به موسیقی گفتار نزدیک می‌شود. اشعار رؤیایی تا حدودی ترکیبی از موسیقی کلاسیک و موسیقی گفتار است، ولی خاصیت بیشتر اشعار او همان موسیقی کلاسیک شعر است.

رؤیایی از تکرارهای آوایی، واژگانی و نحوی در موسیقی شعر خود زیاد

استفاده می‌کند؛

برای نمونه:

شروع شعر با حرف «واو» و تکرار آن که تداعی‌کننده صدای زنبور است

و شهادت دادم / که زنبورهای زرد عاطل / و در لانه‌های مومی‌شان آشفتند / و
کندوها را تسخیر کردند

و زنبوران عسل را کشتند / و زنبوران عسل / مهاجران هوا گشتند / در انتقال
نیش

رخوت / هزار شد (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۸۰)

۳-۷-هنجارگریزی واژگانی

شاعر با گریز از قواعد ساخت‌واژه دست به واژه‌سازی و ترکیب‌سازی
می‌زند تا به زبان خود تشخص و برجستگی دهد و ایجاد شگفتی نماید و این
رهگذر مخاطب بهتر به حقیقت اشیا دست یابد، فروغ فرخزاد درجایی گفته که
من «به دنیای اطرافم، اشیای اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا
نگاه کردم و آن را کشف کردم و وقتی خواستم بگویم، دیدم کلمه لازم دارم،
کلمه‌های تازه که مربوط به همان دنیا شود اگر می‌ترسیدم، می‌مردم اما نترسیدم،
کلمه وارد کردم. به من چه که این کلمه هنوز شاعرانه نشده است، آن‌که دارد
شاعرانه‌اش می‌کنیم...» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۱۴)

از این رهگذر می‌بینیم که بسیاری از واژه‌ها در شعر رؤیایی با دمیدن
روحی تازه کارکرد تازه‌ای می‌یابند و شباهت کمتری با زندگی پیشین خود دارند
رؤیایی خودش بیان داشته که من، به ورزهای زبانی فکر می‌کنم و روزها و
شب‌ها بر سر آن تأمل کرده‌ام تا آن عوامل پنهان و آشکار زبان را، بهتر بشناسم
تا بتوانم در شعر تظاهر تازه‌ای به آن بدهم. رؤیایی از طریق ساخت واژگان
جدید به خصوص واژگان ترکیبی برجستگی خاصی به برخی ابیات خویش تزریق
کرده است به گونه‌ای که این واژگان خاص خود اوست و ویژگی سبکی‌اش
قلمداد می‌شود.

هنجارگریزی واژگانی که بسامد بالایی در اشعار رؤیایی به خود اختصاص داده در دو محور بررسی می‌شود:

۳-۷-۱ الف. ساخت واژگان اشتقاقی: مانند دیگر تر «...از تو دیگر تر می‌مانم / می‌مانم با تو / با تو معنای دیگری می‌گیرم» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۸۰)

یا ترکیب اشتقاقی «آواز وار، راز واری و هزار تر» در این اشعار:

این کیست این‌گونه با تن خود

سیمای راز واری از دیوار را

آوار می‌کند؟... آواز وار می‌شود آواز وار می‌ریزد

نیزارهای صدا را آوار می‌کند... (همان: ۶۴)

شاعر با به‌صاف کشیدن ترکیب‌های تروتازه و چکش واری چون «رازوار،

دیوار، آوار، آواز، وار، نیزار» شکل آوار شدن را نقاشی کرده است.

... در روبروی تو روی تو

روی من را هزار تر می‌کرد

تا روی هزار تو ای یار / بسیار شدم... (همان: ۸۳)

تصویر روی هزار تو از برساخته‌های زیبای شاعر است، در روبروی روی تو،

روی من هزار تر می‌شود، شاعر شکوفا شدن خود را به هزار تر تعبیر می‌کند.

۳-۷-۲ ب. واژگان ترکیبی: «...و جای دیگر در دوردست دیگر / بافاصله‌های

دوشیزه می‌خوابند/ وقت عبور از دست...» (همان: ۷۸)

تصویر فاصله‌های دوشیزه، فاصله‌های بکر و دست‌نخورده که برای شاعر

آرام‌بخش و خواب‌آور است.

یا ترکیب «سوهان پنهان» در این قطعه: «... در استخوان‌های من اکنون وهم / زیاتر می‌چرخید / ... / وقتی که حمله در خونم / آراسته می‌کند سوهان پنهان را...» (همان: ۲۳)

چرخیدن «وهم» در استخوان‌های شاعر و آراسته شدن سوهان پنهان در خون شاعر، تصویری شگفت و شگرف است. ترکیباتی چون؛ «سیمای راز واری»، «آواز وار»، «برگ‌های پژواک»، «هزار تر»، «دیگر تر»، «خاک آسانت»، «اداره‌ی تن»، «چشم‌های انگوری»، «طلوع استخوان»، «خیزه میوه»، «پله‌ی پَر»، «پله‌های زنانه»، «پله‌ی باد»، «شیب سپید»، «رطوبت روح»، «فاصله‌های پُر»، «فاصله‌های دوشیزه»، «اوی شما»، «دانش آهو»، «طفل عبور»، «ضلع کجا»، «روی کجا»، «حیات نقاب»، «حیات واژه»، «حیات زمان» «رم نگاه» «شقایق تأخیر» «زیرا زیر» «بالا بال» «جزیره‌ی چاقو» «اعصاب آب» «فعل‌های ریخته و...

«او از تن گرد می‌نشیند/ بانفسی/ از پله‌ی باد/ برمی‌خیزد...» (همان: ۱۰۰)

«... جزیره‌ی چاقو یک‌شب/ تعریف پوست شد...» (همان: ۶۷)

«... در وقت ایستادن/ مثل رم نگاه/ و مثل اتفاق/ در سایه رشد هیولا/ از بالا

می‌افتد.» (همان: ۶۸)

«زیرا زیر، زیر زیر از زیر / زیر کشتی‌ها هواهای کشتی... بالا بال/ بالای بالا،

در بالا / بالای بال‌ها قشرهای خاک مرطوب/ که کرم‌های هیجان را/ به روح

ریشه‌ها می‌دادند» (همان: ۳۳)

ترکیب‌ها از سازه‌های زبانی هستند که به شیوه‌های شیرین در زبان فارسی

جاری هستند از شگردهای همیشگی شعر فارسی جهت تشخیص دادن به زبان

ترکیب‌سازی بوده از دیرباز شاعران با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌ها به توسع زبانی و خلق معانی تازه می‌کوشیدند.

«آن‌قدر ساقه‌های عجب می‌ریخت که چشم‌های من از گُل / سر می‌رفت» (همان: ۱۵۵)

۸-۳- هنجارگریزی آوایی

هنجارگریزی آوایی گاه با ایجاد تغییراتی در مصوت‌های کوتاه و بلند یا در اثر فرآیندهای واجی کاهش، افزایش و ابدال... فرم جدید و تروتازه‌ای از واژه نمودار می‌سازد.

«صدایت سرگردان صدام_ / گلوت خانه‌ی صداهام/ که می‌پرد بل صدات...» (همان: ۴۵)

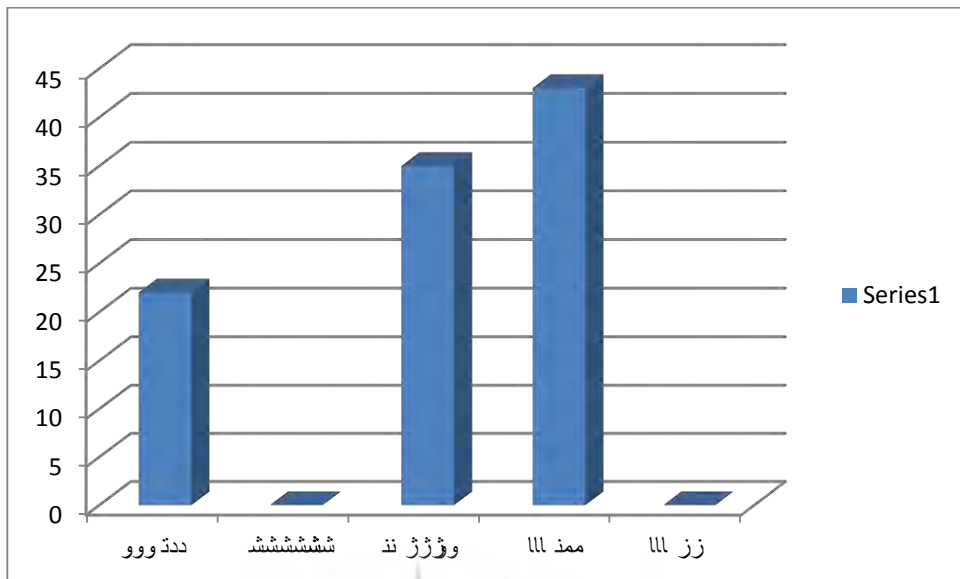
صدام= صدایم گلوت= گلویم صداهام = صداهایم
«... و تیر / وقتی که می‌نشیند/ در گوشت/ پروازهایش / ادامه دیگر می‌گیرد...» (همان: ۷۹)

پروازهایش = پروازهایش
به خاطر عدم ایجاد سکنه در بافتار شعر، رفتار شاعر ایجاب می‌کند که با تغییر کمیت مصوت هادست به هنجارگریزی بزند تا با گفتن پروازهایش آن روانی و استمرار پرواز در ذهن مخاطب جاگیر و تداعی شود، زیرا واژه پروازهایش، ایجاد سکنه می‌کند و آن روانی و سرعت و شتاب که خاصیت پرواز است را بر نمی‌تابد.

۴- نتیجه گیری

هنجارگریزی یکی از مؤثرترین شیوه‌های برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در شعر است که شاعران از آن جهت رستاخیز واژه‌ها، بهره‌ها برده‌اند، در گستره ادب معاصر شعر سبکی به نام حجم‌گرایی را یدالله رؤیایی، شاعر و منتقد هم‌عصر ما، بنا نهاد که یکی از شاخصه‌های متمایز آن، آشنایی‌زدایی است. شاعر از روش‌ها و ترفندهایی در این راه به‌ویژه در مجموعه شعر «لب ریخته‌ها» که شامل ۱۸۲ قطعه شعر هست سود جسته که می‌توان آن‌ها را چنین تقسیم‌بندی کرد:

- فراهنجاری دستوری یعنی تحولی بنیادین و شگرف در نظام صرفی و نحوی جمله‌ها و برجسته‌سازی (۲۲ درصد)
- فراهنجاری نوشتاری - دیداری که استفاده از عناصر دیداری خط و فرم نوشتار و خلق مفهومی تازه و دگر بر مفهوم اصلی واژه است (۰ درصد)
- فراهنجاری واژگانی که ساخت واژگان جدید توسط خود شاعر است (۳۵ درصد)
- فراهنجاری معنایی گسترده‌ی عظیمی از امکانات زبان را تحت شعاع قرار می‌دهد: انواع تشبیه‌ها، استعاره‌ها، متناقض‌نماها، سمبل‌ها، صور فراواقعی و انواع ساخت‌شکنی‌ها را می‌توان در دایره فراهنجاری‌های معنایی دانست (۴۳ درصد)
- فراهنجاری زمانی یا باستان‌گرایی که استفاده از واژه‌ها و ساخت‌های نحوی متعلق به گذشته زبان است (۰ درصد)



- آشنایی‌زدایی در زاویه دید که شاعر از چشم موجودی دیگر و یا شیئی دیگر به هستی می‌نگرد و یا به پدیده‌ای از زوایایی جدید می‌نگرد در این مجموعه به زیبایی بر چشم می‌آید وجه غالب در هر مجموعه از اشعار رؤیایی نسبت به مجموعه دیگر متفاوت است و رؤیایی در هر مجموعه شعری خود به فراخور زمان سرایش آن و تکامل تجربه‌های زبانی‌اش از بخشی از این ترفندها بیشتر سود جسته است.

آنچه در شعر رؤیایی بیش از هر چیز بر چشم می‌آید، هجوم بی‌امان او به ساختار معمول زبان است؛ او از زبان روزمره و معنا رسانی که روزانه در داد و ستد و زندگی تکلم می‌شود بهره نمی‌برد، بلکه او زبان می‌سازد. او با شکستن هنجارهای معمول زبانی و ایجاد زبانی خارج از نرْم مصرفی و گزارش گونه روزمره، مفاهیم و حساسیت تازه‌ای می‌سازد؛ که تا پیش‌ازاین در زبان وجود نداشته است، در این ساخت‌وسازهای زبانی است که او به ساختار و موجودیت «زبان»، حسیات و مفاهیمی می‌افزاید که برای مخاطب تازه است، بازی‌های او با

حروف بسیار تماشایی است به طوری که در مجموعه لب ریخته‌ها حرف اضافه‌ی «از» ۲۴۸ بار و حرف «که» ۱۶۵ بار استفاده شده است و همین‌طور علاقه‌ی رؤیایی در به‌کارگیری متفاوت از ضمیرها و کلمات پرسشی قابل تأمل است.

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۵). از صبا تا نیما. ج ۲. چ ۶. تهران: زوار.
۲. اعتمادزاده، حسین (۱۳۹۰). لارین (گفت‌وگوی حسین اعتمادزاده با قاسم لارین (رحیمیان)، داستان‌نویس). ساری: شلفین.
۳. آقاگل‌زاده، فردوس و همکاران (۱۳۸۹). «شناسایی و توصیف گفتارهای قالبی‌شده‌ی زبان فارسی بر پایه‌ی نقش عوامل جامعه‌شناختی زبان». زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان. ش ۳. ۱۱۹-۱۳۴.
۴. انوری، حسن (۱۳۸۲). فرهنگ بزرگ سخن. چ ۲. تهران: سخن.
۵. انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۷۷). دستور زبان فارسی ۲. ویرایش دوم. چ ۱۶. تهران: فاطمی.
۶. باقری، مه‌ری (۱۳۸۵). مقدمات زبان‌شناسی. چ ۹. تهران: قطره.
۷. پرتوی‌آملی، مهدی (۱۳۸۵). ریشه‌های تاریخی امثال و حکم. ج ۲. چ ۵. تهران: سنایی.
۸. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. چ ۱. تهران: ثالث.
۹. حسین پورچافی، علی (۱۳۸۴). جریان‌های شعری معاصر فارسی. تهران: امیرکبیر.

۱۰. خانلری، پرویز (۱۳۴۷). *زبان‌شناسی و زبان فارسی*. چ ۳. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۱۱. خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۰) *سیب باغ جان‌جستاری در ترنمها و تمهیدات هنری غزل مولانا*. چ ۱. تهران: سخن.
۱۲. داد، سیما (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۵. تهران: مروارید.
۱۳. رؤیایی، یدالله (۱۳۷۹). *گزینه اشعار*. چ اول. تهران: مروارید.
۱۴. _____ (۱۳۷۱). *لب ریخته‌ها*. چ دوم. شیراز: نوید.
۱۵. _____ (۱۳۴۴). *دریایی‌ها*. چ دوم و سوم. تهران: مروارید.
۱۶. _____ (۱۳۷۹). *هفتاد سنگ قبر*. گرگان: انتشارات آژینه.
۱۷. _____ (۱۳۷۵). *ازسکوی سرخ (مسائل شعر)*. به اهتمام حبیب الله رؤیایی، تهران: مروارید.
۱۸. _____ (۱۳۸۲). *گفتگو با رؤیایی*، محمدحسین مدل، مجله عصر پنجشنبه، شماره ۶۵۱۶۶.
۱۹. _____ (۱۳۷۰). *و دیروز امروز فردای شعر (گفتگو با یدالله رؤیایی ۲)*: مجله کلک، شماره ۲۳۲۴.
۲۰. زرقانی، مهدی (۱۳۹۱). *چشم انداز شعر معاصر ایران*. جریان شناسی شعر ایران در قرن بیستم. تهران: ثالث.
۲۱. ستایشگر، مهدی (۱۳۷۶). *نام‌نامه موسیقی ایران زمین*. چ ۳. تهران: اطلاعات.
۲۲. سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح‌بن عبدالله (۱۳۷۷). *کلیات سعدی*. بر اساس نسخه محمدعلی فروغی. تهران: سوره.
۲۳. شفیع‌ی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. ویرایش دوم. تهران: سخن.
۲۴. شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *بیان*. چ ۶. تهران: فردوس.

۲۵. صارمی، سهیلا (۱۳۸۶). «کارکرد زبان در شعر ایرج میرزا». زبان و زبان‌شناسی. س ۳. ش ۶. ۸۳-۱۰۲.
۲۶. صدری‌افشار، غلامحسین (۱۳۸۸). فرهنگ زبانزدهای فارسی. تهران: مازیار.
۲۷. صفوی، کورش (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۲. چ ۲. تهران: سوره مهر.
۲۸. علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷). ساختار زبان شعر امروز. چ ۳. تهران: فردوس.
۲۹. محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۵). سبک خراسانی در شعر فارسی. تهران: فردوس و جامی.
۳۰. معین، محمد (۱۳۷۱). فرهنگ فارسی. ج ۴. چ ۸. تهران: امیرکبیر.
۳۱. موکاروفسکی، یان (۱۳۷۱). زبان معیار و زبان شعر، ترجمه احمد اخوت، کتاب شعر، ج ۲، اصفهان.
۳۲. نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸). فرهنگ عامیانه‌ی فارسی. ج ۱. تهران: نیلوفر.
۳۳. نصرتی، عبدالله (۱۳۷۹). یادآرز شمع مرده یادآرز، تحلیل اجتماعی شعر مشروطیت. همدان: مفتون همدانی. سوم، اسفندماه، ۱۳۶۸.
- ب) مقاله‌ها
۳۴. اکبری رکن‌آبادی، اعظم و همکاران (۱۳۹۹). ((مقایسه تطبیقی هنجارگریزی و شگردهای کاربرد آن در شعر فرخی یزدی، عارف قزوینی و میرزاده عشقی))، جستارنامه ادبیات تطبیقی فارسی - انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، دوره ۴، شماره ۱۴، اسفندماه ۱۳۹۹، صص ۹۵-۱۲۰.
۳۵. کوشا، احسان و حلبی، علی اصغر (۱۳۹۹). ((مطابقت تطبیقی آراء ناصر خسرو و برادران شگل در زمینه نگاه شاعرانه به جهان بر مبنای فلسفه فلسوفین))، جستارنامه ادبیات تطبیقی فارسی - انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، دوره ۴، شماره ۱۴، اسفندماه ۱۳۹۹، صص ۱-۲۲.